

Annette Werberger

Postsymbolistisches Schreiben

Studien zur Poetik des Akmeismus
und Osip Mandel'stams

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. Annette Werberger - 9783954796366
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 02:02:38AM
via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov
Walter Koschmal · Ulrich Schweier · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

Band 443

VERLAG OTTO SAGNER
München 2005

Annette Werberger
Postsymbolistisches Schreiben
Studien zur Poetik des Akmeismus und
Osip Mandel'stams



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2005

**PVA
2005.
4341**

*Gedruckt mit Hilfe der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für
Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein*

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind abrufbar im Internet über
<http://dnb.ddb.de>**

**ISBN 3-87690-926-0
© Verlag Otto Sagner, München 2005
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München
Druck und Bindung:
Strauss Offsetdruck GmbH
D-69509 Mörlenbach**

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

P 05 pm



Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde von der Neuphilologischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität in Tübingen 2003 als Dissertation angenommen.

Ich möchte mich an dieser Stelle herzlich für Anregungen, Kritik und Unterstützung während der Zeit der Promotion bedanken. Ein besonderer Dank geht an meinen Doktorvater Rolf-Dieter Kluge. Sein fachlicher Rat und seine Kolloquien am Slavischen Seminar haben mir geholfen, viele Fragen präziser zu stellen und hoffentlich auch besser zu beantworten. Mein komparatistischer Betreuer Jürgen Wertheimer forderte mich zu Beginn der Arbeit zum Schreiben eines Artikels über Celan und Mandel'stam in der *Arcadia* auf, der viele wichtige Überlegungen angeregt hat. Dietrich Wörn hat mir in der Schlußphase wichtige Ratschläge zum Symbolismus in Rußland und Frankreich gegeben, für die ich ihm sehr dankbar bin. Jürgen Raeckes Hinweise zu den Übersetzungen haben mir die Korrekturphase vor der Publikation erleichtert.

Für viele unersetzbare Gespräche, Hinweise und Aufmunterungen danke ich Irene Bark, Klaus Bruckinger, Meta Cehak, Matthias Jacob, Sigfried Kreuzer, Nadia Lapchine, Valérie Lawitschka, Holt Meyer, Pavel Nerler, Regine Nohejl, Heino Schnull, Elisabeth Seitz, Diana Staudacher, Heide Willich-Lederbogen und den Teilnehmerinnen und Teilnehmern aus den Oberseminaren von Paul Hoffmann und Jürgen Wertheimer im Hölderlinturm und von 'Dichtung jetzt'.

Bei der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften möchte ich mich für den Druckkostenzuschuß bedanken. Herr Peter Rehder hat diese Arbeit freundlicherweise in die *Slavistischen Beiträge* aufgenommen.

Ein besonders herzlicher Dank geht an Eva und Paul Hoffmann (1917-1999). Paul Hoffmanns Nachdenken über Dichtung haben diese Arbeit angeregt und begleitet. Er hat sein profundes Wissen über den europäischen Symbolismus und die zeitgenössische Lyrik großzügig mit mir geteilt. Seinem Andenken ist diese Arbeit gewidmet.

Tübingen, im Juli 2005

Annette Werberger

Inhalt

I.	EINLEITUNG	9
I.1	Thema und methodischer Ansatz	9
I.2	Kurzer Forschungsüberblick zum Akmeismus	18
II.	EINIGE GRUNDZÜGE DES EUROPÄISCHEN SYMBOLISMUS	24
II.1	Zur Entstehung des Symbolismus	25
II.2	Aspekte symbolistischer Schreibens	26
II.3	Der russische Symbolismus	38
II.4	Exposition des Themas: auf der Suche nach dem Goldenen Vließ – Belyjs <i>Zolotoe runo</i> (1903) und Mandel'stams <i>Zolotistogo meda struja</i> (1917)	45
III.	AKMEISMUS	59
III.1	Einleitung und Überblick	59
III.2	Symbolistische Anfänge	60
III.2.1	Die Welt als Phantom: zu einer Polemik in den akmeistischen Manifesten	60
III.2.2	Aspekte akmeistischen Schreibens	68
III.2.3	Symbolistische Lehrer	73
III.2.3.1	Brjusov – der “Meister” (mètr)	74
III.2.3.2	Annenskij – der <i>andere</i> Symbolist	79
III.2.3.3	Kuzmin – der Protoakmeist?	92
III.2.3.4	Ivanov – eine akmeistische Fehllektüre?	97
III.2.4	Blok und die “vornehmen Ausländer” (znatnye inostrancy)	102
III.3	Das akmeistische Wort	106
III.3.1	Sprachtheoretische Ansätze Mandel'stams und des Akmeismus	106
III.3.1.1	Die symbolistische Abweichung und der Akmeismus	106
III.3.1.2	Polysemie und Identität – die akmeistische Rehabilitation des ‘Logos’	110
III.3.1.3	Wort und Geschichte – das Wort als ‘mineralogische Verdichtung’ von Zeit	120
III.3.1.4	Exkurs I: Das akmeistische Ideal einer ‘organischen Poetik’	122
III.3.1.5	Exkurs II: Stein, Architektur und Schrift	128

III.3.2	Unsagbares und Sagbares	133
III.3.2.1	Sprechen an der Grenze zum Schweigen	134
III.3.2.2	Zwischen Wort und Tat	134
III.3.2.3	Das Tetragramm – der unaussprechliche Name	136
III.3.2.4	Substellares, Sublunares	138
III.3.3	Vom 'symbolischen Wort' zur 'Wörtlichkeit' – die symbolistische Symboltheorie und der Akmeismus	140
III.3.3.1	Das Symbol bei Goethe, den Romantikern und den französischen Symbolisten	142
III.3.3.2	“Im Wald der Symbole” (V lesu simvolov) – Merežkovskij, Brjusov, Ivanov	147
III.3.3.3	Annenskij: das Symbol als Wort	153
III.3.3.4	'Metapherndröhnen', 'schwindelerregende Symbolik' und das akmeistische Wort	155
III.4	Sprachliche Wirklichkeit des Gedichts	163
III.4.1	Wirklichkeitsmodelle – philosophische Prämissen	163
III.4.1.1	Die symbolistische Wirklichkeitsauffassung	163
III.4.1.2	Akmeismus und Phänomenologie	165
III.4.2	“Dinglichkeit” (veščnost') und “Irdisches” (zemnoe)	169
III.4.2.1	Opakheit vs. Durchsichtigkeit	171
III.4.2.2	Annahme und Feier der Welt	174
III.4.2.3	Detail, Nennen, Beschreiben	179
III.4.3	Zeit und Raum im akmeistischen Gedicht	183
III.4.3.1	Zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit	184
III.4.3.2	Unmögliche Gegenwart?	192
III.4.3.3	Positive und negative Zeitlichkeit	200
III.4.4	Subjektivität, Persönlichkeit: wer spricht?	203
III.4.4.1	Modernes Ich und lyrische Subjektivität	203
III.4.4.2	Entpersönlichung	205
III.4.4.3	Masken, <i>sobornost'</i> und der Dialog zwischen Ich und Welt	207
III.4.4.4	Epiphanie der Sprache	212
III.4.4.5	Der 'Mensch mit Großbuchstaben' und der alltägliche Mensch	221
III.4.4.6	Die Auseinandersetzung um Gumilevs Gedicht <i>Bludnyj syn</i>	227
III.4.5	Der Dichter als Handwerker	230
III.4.6	Dialogizität: Leser, Adressat, Gesprächspartner	233
III.4.7	Conclusio	237

III.5	Neoklassizismus	239
III.5.1	Klassik vs. Romantik	241
III.5.2	Autonomie und Form	244
III.5.3	Innerer Hellenismus	247
III.5.4	Der Topos der Klarheit bei den Akmeisten	252
III.5.5	“Leidenschaftslosigkeit” (besstrastie) vs. “Inspirationslosigkeit” (bez vdochnoven’ja)	260
III.5.6	Leconte de Lisle’s Relevanz für Annenskij und Zenkevič	264
III.5.7	Gumilev und Gautier: ‘le poète impeccable’	268
III.5.8	Mandel’stam und André Chénier: der ‘goldene Käfig’ der Versifikation	272
IV.	AUSBLICK: DIE WIRKUNG DES AKMEISMUS	280
IV.1	Allgemeines	280
IV.2	Iosif Brodskij	282
IV.2.1	<i>P’jacca Mattei</i> oder ‘strictly authentic’	286
IV.3	Paul Celan	291
IV.4	Durs Grünbein	296
V.	SCHLUß: STUFEN DER REFERENZ	300
	Anhang	303
	Abkürzungsverzeichnis	315
	Literaturverzeichnis	316

I. Einleitung

I.1 Thema und methodischer Ansatz

Thema und Ziel dieser Arbeit ist die Herausarbeitung einer spezifisch nachsymbolistischen Schreibweise, welche dem Symbolismus verpflichtet ist, ihn aber gleichzeitig kritisiert, modifiziert und an manchen Stellen sogar negiert¹. Kristallisationspunkt eines solchen Schreibens in Rußland ist die Gruppe der Akmeisten, die sich in den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit der symbolistischen Dichtung und Theorie formiert, wobei symbolistische Grundpositionen von den Autoren transformiert, modifiziert oder negiert werden. Die Art und Weise der Transformation gibt sowohl über Defizite, als auch über konstitutiv gewordene Wesensmerkmale symbolistischen Schreibens Auskunft. Indem das Fortwirken und die Umgestaltung symbolistischer Stilmerkmale in den Texten der Akmeisten aufgezeigt werden, kann vielleicht eine Annäherung an das Selbstverständnis dieser Texte erreicht werden. Gleichzeitig können Differenzen im Hinblick auf das symbolistische Schreiben einige Interferenzen innerhalb der akmeistischen Autoren festmachen.

“Sich von den symbolistischen Verfahrensweisen zu verabschieden, haben die Akmeisten nicht geschafft – oder sie haben sich dazu nicht entschlossen” (Расстаться с символическим приемом акмеисты не сумели – или не решились), schreibt Vladislav Chodasevič 1922 in einer Rezension zu Osip Mandel’štams Gedichtband *Tristia* (1922) und macht damit auf die Nähe der Akmeisten zum Symbolismus aufmerksam². Die Grundprämisse dieser Arbeit besteht in der Annahme, daß ein grundsätzlicher Zusammenhang zwischen der akmeistischen und symbolistischen Poetik besteht, der oftmals von den akmeistischen Abwehr- und Legitimationsstrategien verdeckt wird. Die grundsätzlichen Neuerungen, die der Symbolismus für die ganze Moderne erbringt, haben entscheidenden Einfluß auf den Akmeismus. Die Ablösung vom Symbolismus ging äußerst polemisch vor sich und verbirgt die nahe Verwandtschaft des Akmeismus mit dem Symbolismus. Die enge Bindung der ‘jüngeren Symbolisten’ (младшие

¹ Der Begriff Postsymbolismus ist v.a. in der amerikanischen und russischen Literaturwissenschaft ein feststehender Begriff. Nikolaj Gumilev (*S III*, 236) benutzt in einem Brief vom 9.4. 1913 an Anna Achmatova selber den Begriff “nachsymbolistische Dichtung” (послесимволическая поэзия).

Alle kursivierten bibliographischen Angaben sind im Abkürzungsverzeichnis am Ende aufgeschlüsselt, die anderen Verweise in der Bibliographie. Zeitschriften, Lexika oder Wörterbücher werden ebenfalls kursiv gesetzt. Russische Titel von Gedichten, Romanen etc. werden transliteriert. Zitate werden in kyrillischer Schrift wiedergegeben. Abweichungen von dieser Regel finden nur dann statt, wenn etwa lautliche Besonderheiten (Assonanzen etc.) verdeutlichtet werden sollen.

² Chodasevič II, 111

символисты)³, der Akmeisten, an den Symbolismus wird in der Forschungsliteratur zwar nicht übersehen, die Betonung liegt aber meist auf den weltanschaulichen Abweichungen vom Symbolismus und nicht auf der poetologischen Nähe zu ihm.

Die Akmeisten haben als kritische Nachfolger des Symbolismus einen Vorbildcharakter für die russischen Schriftsteller der jüngeren Generationen. Die besondere Rolle des Akmeismus besteht darin, mit seiner in unmittelbarer Abhängigkeit vom Symbolismus entstandenen Poetik die Wirksamkeit des Symbolismus für die moderne russische Dichtung entscheidend gesichert zu haben. Der Akmeismus tradiert die sprachlichen Impulse des Symbolismus bis weit in die Zeit nach den Weltkriegen weiter, denn gerade die Akmeisten werden von späteren Generationen aufmerksam gelesen, was sich an den Selbstzeugnissen so verschiedener Autoren wie Vladimir Nabokov, Arsenij Tarkovskij, David Samojlov, Iosif Brodskij, Anatolij Najman oder Evgenij Rejn belegen läßt⁴. Dabei handelt es sich um Autoren, die im Gegensatz zu Georgij Adamovič oder Georgij Ivanov nicht mehr in unmittelbarem Kontakt mit akmeistischen Kreisen stehen⁵. Tarkovskij sieht den an sich wenig spektakulären Impuls zu einem nüchternen Schreiben als die eigentlich akmeistische Leistung:

Но, стремясь к 'трезвому письму', акмеизм создал атмосферу авторской самодисциплины, а это немалая заслуга.

Aber indem der Akmeismus ein 'nüchternes Schreiben' anstrebte, schuf er eine Atmosphäre auktorialer Selbstdisziplin. Das ist kein geringes Verdienst.⁶

Wo der russische Symbolismus mit seinen ideologischen Lasten aus Religion, Philosophie, Theosophie, Okkultismus und Décadence nach Weltkrieg und Revolution (mit Ausnahme von Aleksandr Blok und Belyjs Prosa⁷) keinen direkten Einfluß mehr hat, wirkt der Akmeismus mit seiner Nüchternheit gegenüber den 'Großen Themen' auf eindrucksvolle Weise. Dabei werden in der Sowjetzeit viele symbolistische und akmeistische Autoren gleichermaßen verboten oder

³ Mandel'stam S II, 284. Soweit nicht anders angeführt, sind alle Übersetzungen von der Verfasserin. Für die Essays von Mandel'stam sind die Übersetzungen von Ralph Dutli sehr hilfreich gewesen, allerdings war in vielen Zusammenhängen eine wörtlichere Übersetzung nötig.

⁴ Die neue dreibändige Literaturgeschichte der 'Zeitgenössischen Russischen Literatur' von Lejderman und Lipoveckij (2001 II, 201-226) trägt diesem Umstand Rechnung und spricht sogar von 'Neoakmeismus'.

⁵ Die vielfach exilierten Autoren, die man allgemein als Sympathisanten des Akmeismus bezeichnen kann, sind: Sergej Makovskij, Georgij Ivanov, Vasilij Komarovskij, Nikolaj Nedobrovo, Michail Lozinskij, Vladimir Šilejko, Valentin Krivič, Elizaveta Kuz'mina-Karaeva, Georgij Adamovič und Nikolaj Ocuq.

⁶ Tarkovskij (II, 226-229, hier 229) schreibt seinen kurzen Artikel über den Akmeismus Mitte der 70er Jahre. Es handelt sich um Notizen zu einem Interview mit einer polnischen Zeitschrift, die zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht bleiben und in der Werkausgabe mit dem Titel *(Ob akmeizme)* (*Zum Akmeismus*) erscheinen.

⁷ Belyjs und Remizovs Prosa bewirken die Herausbildung der sogenannten 'ornamentalen Prosa' (z.B. Pilnjak).

‘vergeudet’ (Jakobson)⁸.

Die Arbeit möchte in zweifacher Hinsicht das literarische Modell von den Wechselwirkungen zwischen Symbolismus und Akmeismus korrigieren und ergänzen: Der Symbolismus wird hier nicht in vorwiegend inhaltlicher Abgrenzung zum Akmeismus als vage, verschwommen, dekadent, metaphysisch und amorph beschrieben, um danach den Akmeismus mit seiner antimetaphysischen Haltung davon absetzen zu können, denn damit reduzierte man die Schreibweise der Akmeisten auf eine Deviation und erfaßte kaum die eigentlichen akmeistischen Differenzen und Interferenzen⁹. Zuerst soll der Symbolismus deutlicher in seiner epochemachenden Bedeutung für die moderne Dichtung und als gesamteuropäisches Phänomen profiliert werden. Wenn man den russischen Symbolismus auf ein religiös-mystisches Phänomen reduziert, um das Besondere hervorzuheben, vernachlässigt man gern die Tatsache, daß auch der russische Symbolismus zum ersten Mal klare formale Forderungen an das Gedicht stellt, die für alle postsymbolistischen Strömungen entscheidend werden. Durch eine umfassendere Sicht auf die symbolistische Poetik ist das Verhältnis des Symbolismus zur akmeistischen Poetik nicht mehr nur auf eine Polemik um Dunkelheit und Klarheit – Kuzmins Stichwort des Klarismus (кларизм) – reduzierbar. Für dieses Ziel ist der komparatistische Ansatz der Arbeit unersetzlich. Vor dem Hintergrund des europäischen Symbolismus wird deutlich, wie sehr der Akmeismus mit dieser Bewegung zusammenhängt. Einerseits entsteht der russische Symbolismus – trotz anderslautender Auffassungen einiger seiner Vertreter – in Auseinandersetzung mit den westeuropäischen symbolistischen Strömungen, andererseits läßt sich der Akmeismus allein vor dem Hintergrund des russischen Symbolismus nur unvollständig verstehen. Insbesondere der französische Symbolismus, der von den Akmeisten intensiv rezipiert wurde, soll deswegen Berücksichtigung finden. Deutsch- und englischsprachige Autoren werden an manchen Stellen ebenfalls vergleichend hinzugezogen. Typologischer und genetischer Vergleich ergänzen sich dabei. Rein genetisch-historische Beziehungen des Akmeismus mit dem russischen oder französischen Symbolismus sind schwierig nachweisbar und greifen zu kurz. Zudem können typologische Analogien das akmeistische Schreiben sehr viel besser erkennbar machen.

Im Zentrum der Analyse steht die Poetik (poietike techne) der Akmeisten. Die relevanten poetologischen Züge des akmeistischen ‘Gedichts’ sollen herausgearbeitet werden und das Verstehen ihrer Texte erleichtern. Wenn im folgenden von akmeistischer Poetik und Schreibweise gesprochen wird, so nachdrücklich in einem deskriptiven und nicht normativen Sinn¹⁰.

⁸ Siehe Jakobsons berühmten Artikel von 1931 *O pokolenii rastrativšem svoich poétov* (Von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet hat). In historischer Hinsicht kann man zwar spätestens nach der Erschießung Gumilevs im Jahre 1921 nicht mehr von einer akmeistischen Bewegung sprechen, da aber Symbolismus und Akmeismus in dieser Arbeit vor allem als Stil- und nicht als reine Epochenbegriffe aufgefaßt werden, verwende ich die Begriffe auch nach dem Ende der historischen symbolistischen und akmeistischen Bewegungen.

⁹ Vgl. hierzu zum Beispiel die im Forschungsüberblick erwähnten Lexikonartikel.

¹⁰ Siehe hierzu Doležels (1990) Überblick.

Dadurch soll der Eindruck einer in sich abgeschlossenen, kohärenten Poetik vermieden werden, der schon in bezug auf den Symbolismus trügerisch wäre, besonders aber hinsichtlich der Akmeisten, die sich sehr viel weniger um eine Theorie gekümmert haben als die Symbolisten. Die Arbeit vermeidet es, einen Einzelaspekt als zentral zu deuten, was zugleich verhindert, daß etwas an die völlige Peripherie verbannt wird. Anders gesagt: Jeder Einzelaspekt nimmt in den folgenden Kapiteln vorübergehend eine dominante Position ein, muß aber dennoch in Zusammenhang mit den anderen Teilen der Poetik gesehen werden. Die poetologischen Themen sind miteinander vernetzt und es werden Hinweise auf weitere Kapitel gegeben, die einen anderen Blick auf den gleichen Text oder Zusammenhang ermöglichen. Die Vermeidung einer Hierarchisierung der Strukturen soll der Wandelbarkeit der poetischen Praxis entgegenkommen und dem schwierigen Zusammenbinden von Theorie und Praxis, Gruppen- und Individualstil helfen.

Der Begriff der *Schreibweise* oder des Schreibens, der in der Arbeit verwendet wird, lehnt sich an Roland Barthes Definition der *écriture* an, wie er sie zuerst in seinem Buch *Le degré zéro de l'écriture* (Am Nullpunkt des Schreibens, 1953) beschrieben hat. Barthes versteht Schreibweise im Gegensatz zu Stil als einen bewußten Akt der Individualisierung und Sozialisierung. Schreiben (*écriture*) und Stil (*style*) sind für ihn keine synonymen Begriffe¹¹. Stil versteht er als einen weitgehend biologischen, mit gesellschaftlichen Ereignissen unverbundenen Begriff, der nicht dem "Wollen" (*intention*) des Schriftstellers unterliegt, sondern aus der Vergangenheit und Konstitution des Schriftstellers geboren wird. Stil bezieht sich auf eine Ausdrucksweise, die dem Schriftsteller notwendig ist, aber als Effekt seines Körpers, seiner Physiologie und Herkunft auftritt¹². Die *écriture*, die schon terminologisch stärker auf den aktiven Prozeß des Schreibens (*écrire*) anspielt, ist hingegen deutlicher mit dem Begriff *freie Wahl, Entscheidung und Engagement* verbunden:

[...] entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle: l'écriture. Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix générale d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage. Langue et style sont des données antécédentes à toute problématique du langage, langue et style sont le produit naturel du

¹¹ Hier und im folgenden Barthes (1953, 16ff. bzw. 1959, 14ff.).

¹² Nach Ette (1998, 64) ordnet Barthes *Stil* einem "individuellen Innenraum" zu: "Die Dimension des Stils ist bei Barthes weder rhetorisch-normativ noch historisch-deskriptiv an den Körper der Gesellschaft, sondern (fast) jenseits aller künstlerischer Absicht an den des Autors, des Schriftstellers gebunden. Es ließe sich daher sagen, daß Barthes, der Stilmetapher folgend, von jenem eisernen Schreibgriffel (*stilus*), der schreibend und Geschriebenes auslöschend über die Wachstafel gleitet, den Weg zurück zum Körper des Schreibenden geht, eine metonymische Bewegung, die wir im vollen Wortsinn als Verschiebung begreifen dürfen." Es soll hier nicht verschwiegen werden, daß die Akmeisten ihr Schreiben oftmals als physischen Akt beschreiben. Vgl. hierzu die Gedichte von Achmatova, die immer wieder auf das Handwerk im Sinne des alten Begriffs 'рукомясло' Bezug nehmen, indem sie die 'schreibende Hand' evozieren. Siehe z.B. *Uedinenie* (Einsamkeit, 1914). Ähnlich ist Mandel'stams kontinuierlicher Hinweis auf die Stimme (голос) aufzufassen. Vgl. hierzu Kap. III.4.4 und III.4.5.

Temps et de la personne biologique; mais l'identité formelle de l'écrivain ne s'établit véritablement qu'en dehors de l'installation des normes de la grammaire et des constantes du style [...].

[...] zwischen Sprache und Stil [besteht] noch Raum für eine andere formale Realität: für die Schreibweise. In jeder beliebigen literarischen Form findet sich die allgemeine Wahl eines Tones, oder wenn man so will: eines Ethos, und hier individualisiert sich ein Schriftsteller eindeutig, denn hier engagiert er sich. Sprache und Stil liegen vor aller Problematik der persönlichen Ausdrucksweise. Sprache und Stil sind das natürliche Produkt der Zeit und der biologischen Person. Die formale Identität des Schriftstellers entfaltet sich wirklich erst außerhalb der installierten grammatischen Normen und der Konstanten des Stils [...].¹³

Die Schreibweise unterliegt der Wahl einer menschlichen Verhaltenweise, sagt Barthes, und verweist auf die Verbindung zwischen "Geschaffenem" (création) und "Gesellschaft" (société)¹⁴. Mit dem Begriff 'Schreibweise' soll verhindert werden, daß die vorliegende Arbeit in ein dichotomes und bezugloses System verfällt, das ein akmeistisches Stilmodell einem symbolistischen entgegensetzt. Bei Barthes werden Schreiben, Identitätsbildung und Ethos zusammengebunden und dieser Konstellation soll auch im folgenden das Augenmerk der Analyse gelten.

Nicht nur theoretische Abhandlungen und Aussagen zum Akmeismus – im engeren Sinne also die Manifeste – sondern auch Briefe, Essays, Rezensionen und vor allem Gedichte, Dramen und Prosatexte stehen im Zentrum der Arbeit. Es gibt eine ganze Reihe von Texten, die von der Forschung immer wieder als Programmtexte gelesen werden¹⁵. Die akmeistische Poetik ist praxisbezogener¹⁶. Die Analysen programmatischer und poetischer Texte ergänzen und überprüfen sich gegenseitig. Es scheint im Hinblick auf die Fragestellung legitim, vereinzelt die späten Texte von Mandel'stam oder Achmatova heranzuziehen, da sich beide nie vom Akmeismus distanziert haben – wenn nötig, soll zusätzlich der relevante literaturhistorische Kontext eingeblendet werden¹⁷.

Der poetologische Diskurs des Akmeismus formt sich in Auseinandersetzung mit dem Symbolismus, gewinnt dann aber deutlich Eigenständigkeit. Die historischen Entwicklungslinien der Bewegung und die biographischen Zusammenhänge ihrer Anhänger, die für eine Monographie unerlässlich wären, werden an wichtigen Stellen herangezogen, können aber nicht im Mittelpunkt der Arbeit stehen, da die Fragestellung eine poetologische ist. Auch der sicherlich bedeutende Zusammenhang zwischen Akmeismus und Futurismus kann von daher nur am Rande gestreift werden.

¹³ Barthes (1953, 18 bzw. 1959, 17)

¹⁴ Ebenda

¹⁵ Basker (2000) oder Steiner (1977)

¹⁶ Siehe Doherty (1995, 7): "On the one hand, without the sophistication of Symbolist theorists, the major theoretical writings of Gumilev and Mandel'shtam would scarcely have taken the shape they did; and on the other, Acmeism drew many of its ideas, either directly or in modified form, from the work of the Symbolists."

¹⁷ Auch Mandel'stams vielzitierte Aussage vom Akmeismus als Ausdruck einer 'Sehnsucht nach Weltkultur' (толка по мировой культуре) stammt aus den 30er Jahren, vgl. *Mandel'stam S II*, 438 bzw. N. Mandel'stam (1999, 296).

Es reicht für eine nicht nur an Abweichungen interessierte Untersuchung der akmeistischen Poetik nicht aus, allein Theorie und Gebrauch des Symbols oder die Frage eines amimetischen Literaturverständnisses zu diskutieren¹⁸. Man versteht die Akmeisten sonst in Absetzung zum Symbolismus als eine sekundäre Bewegung, die in ihren Manifesten ein neues mimetisches Wirklichkeitsverständnis sucht. Die Modifizierungen sind hingegen weitaus differenzierter und komplexer. Die Akmeisten möchten die Selbstreferenz und Autonomie des Kunstwerks gleichzeitig einfordern und beschränken. Das Kriterium einer selbstbezüglichen, ja unverständlichen Kunst als Paradigma der Modernität und ausschließlicher Beweis für das Avantgardistische einer Bewegung erweist sich hinsichtlich des Akmeismus als unzulänglich. Die Akmeisten gehen durch die symbolistische Schule, setzen aber modernes Schreiben nicht mit einer Tendenz zur Selbstreferenz oder Dunkelheit gleich. Zwar betreiben die Akmeisten teilweise einen Kult des 'bewußten Sinns' und der Wörtlichkeit, trotzdem wäre es verfehlt, dies mechanisch mit Konservatismus, Antiavantgarde oder Klassizismus gleichzusetzen. Ansonsten ließe sich schwer erklären, wieso Paul Celan, dessen Lyrik man kaum mit den Begriffen klassizistisch oder traditionell belegen kann, so großes Interesse für die Akmeisten und Mandel'stam zeigt. Ein Blick auf die Aspekte von Zeit, Raum, Subjektivität oder den Adressaten stellt das Kriterium der Referenz auf eine breitere und anwendungsbezogene Basis. Es zeigt sich, daß sich die akmeistische Skepsis gegenüber der freischwebenden Referenzlosigkeit vieler symbolistischer Texte in den umfassenden Versuch einer Dialogisierung von Lyrik verwandelt.

Innerhalb der Akmeisten nimmt in dieser Arbeit Osip Mandel'stam – und nicht etwa der damals literaturpolitisch viel aktivere Gumilev – als repräsentativer Autor, der wesentliche Facetten der akmeistischen Poetik aufweist, eine zentrale Stellung ein. Mandel'stam, der sich noch in Essays der 20er Jahre mit dem Akmeismus auseinandersetzt, wird in jedem der thematischen Kapitel vertreten sein. Auch Sergej Gorodeckij, Michail Zenkevič oder Vladimir Narbut werden neben Mandel'stam, Nikolaj Gumilev und Anna Achmatova zu Wort kommen. Eine erschöpfende Behandlung aller Akmeisten im Kontext dieser Arbeit ist genauso unmöglich wie die Darstellung einer akmeistischen Poetik als eine völlig kohärente Theorie. Die Forschung hat bisher ihren Schwerpunkt auf Achmatova, Mandel'stam und Gumilev gelegt, eine Tatsache, welche diese Arbeit nur ansatzweise korrigieren, nicht aber auf einmal aufheben kann. Die

¹⁸ Mimesis wird hier in dem vereinfachenden, aber durchaus gebräuchlichen Sinne von Naturnachahmung (*imitatio naturae*) verstanden. Wie Eusterschulte in seinem Artikel zum Stichwort 'Mimesis' im *Historischen Wörterbuch zur Rhetorik* (V, 1232-1297) ausführt, wird das "'tradierte' Mimesis-Paradigma im 20. Jahrhundert obsolet", auch wenn es als "Folie" oder in einigen literarischen Strömungen (Sozialistischer Realismus) auf spezifische Weise Anwendung findet. Für die Akmeisten ist dieser eingeeengte, abbildende Mimesisbegriff ebenfalls irrelevant. Bleibende Bedeutung hat aber bei ihnen Mimesis im Sinne von *imitatio* oder in einem Verständnis wie es Derrida (1975, 67) erläutert hat: "Der Künstler ahmt nicht die Dinge in der Natur, d.h. in der *natura naturata* nach, sondern die Handlungen der *natura naturans*, die Operationen der Physis." Damit schließt Derrida nach Eusterschulte (Ebenda, 1293) wieder an Aristoteles' ursprüngliche Auffassung von Mimesis an.

Hervorhebung Mandel'stams dient dazu, innerhalb des Gesamtbilds ein Einzelportrait herauszustellen und anschaulich zu machen. An Mandel'stam kann somit exemplarisch gezeigt werden, inwieweit sich die Schreibweise der Gruppe und der Einzelperson überschneiden oder unterscheiden. Die Arbeit setzt somit zwar Akzente und Schwerpunkte, will aber keine künstlichen 'Rundungen' schaffen oder Widersprüche glätten¹⁹.

Nach einem kurzen Forschungsüberblick zum Akmeismus rekapituliert die Arbeit im zweiten Kapitel zusammenfassend die Hauptaspekte symbolistischen Schreibens. Grundlegende Strukturen der symbolistischen Poetik werden herausgearbeitet und anschließend einige Hinweise zu Besonderheiten des russischen Symbolismus formuliert. Dabei wird auch der Symbolistenstreit eine kurze Erwähnung finden. Das zweite Kapitel entwickelt somit das Instrumentarium, um im dritten die Untersuchungsfelder der akmeistischen Poetik zu erstellen. An seinem Ende steht der Vergleich je eines Gedichts von Andrej Belyj und Osip Mandel'stam, der wichtige Überschneidungs- und Differenzpunkte symbolistischen und akmeistischen Schreibens zu exemplifizieren hilft. Dieser konkrete Vergleich erweitert noch einmal die Sichtweise auf das poetologische Spannungsgefüge, das im dritten Kapitel begrifflich und inhaltlich genauer erfaßt werden soll.

Das dritte Kapitel setzt mit einer Zusammenschau der drei akmeistischen Manifeste ein, die den Hauptargumenten dieser Texte nachgeht. Anschließend werden Aspekte akmeistischen Schreibens thesenartig formuliert, die zusammen mit den symbolistischen Positionen die folgenden Analyseschwerpunkte bestimmen. Vor allem die neuralgischen Punkte, an denen die akmeistischen Differenzierungsstrategien ansetzen, sind von besonderem Interesse, da sie gleichzeitig die Gemeinsamkeiten hervortreten lassen. Bevor im dritten Teil des dritten Kapitels die eigentliche Untersuchung einsetzt, werden zunächst die Konstellationen zwischen symbolistischen Lehrern und akmeistischen Schülern dargestellt. Die Haltung gegenüber Brjusov, Annenskij, Kuzmin, Vj. Ivanov und Blok ist von den Polen der Affinität und Abwehr geprägt. Vor allem die Person Ivanovs wirkt polarisierend. Die auch von psychologischen Mustern markierte Relation zwischen Ivanov und den Akmeisten kann nicht über die genetisch-kausale Figur einer direkten 'Einflußnahme', sondern nur über das widerstreitende Modell der 'Einflußverweigerung' (siehe Tynjanovs Theorie der literarischen Evolution oder Blooms Vorstellung von der Einfluß-Angst und der Fehllektüre) völlig erfaßt werden²⁰. Blooms psychologisiertes Intertextualitätsmodell soll allerdings vor allem bei der Erklärung der widersprüchlichen

¹⁹ Viele Widersprüche entstehen durch die Zeitumstände. So betont Mandel'stam in seiner Frühphase in Abgrenzung zum Symbolismus die Dinglichkeit des Wortes, während er in der Zeit der aufkommenden literarischen Doktrin des Sozialistischen Realismus darauf beharrt, daß das Wort kein Ding sei. Er wendet sich immer gegen die Verkürzung und Einengung des Wortes zum reinen Signifikanten oder Signifikat, trägt aber den historischen Veränderungen Rechnung.

²⁰ Vgl. Bloom (1975) oder Tynjanov (1927).

akmeistischen Aussagen zu Ivanov helfen, die einmal seine Wichtigkeit betonen und ihn dann wieder verleugnen.

Bei der Herausarbeitung der eigentlichen Poetik steht zuerst die Sprache im Mittelpunkt. Die Sprache avanciert schon im Symbolismus zum eigentlichen theoretischen Reflexionszentrum. Der Akmeismus legt einen vergleichbaren Schwerpunkt auf das "Wort" (слово). Welche Funktion und Stellung erhält das Wort im akmeistischen Gedicht? Gegenstand der Untersuchung sind das Verhältnis von eigentlicher und uneigentlicher Rede, Polysemie und Wörtlichkeit, die akmeistische Kontextualisierung des Wortes, das Wort als historische Erscheinung oder die Versuche in Richtung auf ein organisches (oder organologisches) Verständnis vom Wort. Der kurze Exkurs über den Zusammenhang von Architektur und Schrift bzw. Stein und Wort, der für die Moderne (z.B. Hugo) insgesamt Bedeutung erlangt, schließt dieses erste Unterkapitel ab.

Die zwei nächsten Teile beleuchten zwei weitere poetologische Bausteine, die symbolistischen Überlegungen neue Akzente verleihen: Das Schweigen oder Sprechen am Rande der Sprache und die Verbalisierung des Unsagbaren steigen zu wichtigen Themen moderner Dichtung auf, deswegen müssen die akmeistischen Tabuisierungsversuche gegenüber dem Unsagbaren auf ihren poetologischen Gehalt hin befragt werden. Das Symbol wiederum ist per se das Kunstmittel, das man mit dem Symbolismus verbindet. Im Akmeismus läßt sich eine Tendenz zur Wörtlichkeit erkennen, die zunächst dem metaphorischen Sprechen entgegenarbeitet, letztendlich aber versucht, über neue Referenzen auf Sprecher, Leser, Wirklichkeit oder Wortetymologie das metaphorische Sprechen wieder möglich zu machen.

Modernes Schreiben ist geprägt von der Kluft zwischen dem Repräsentationssystem Sprache und der Wirklichkeit – wie immer diese Relation auch aufgefaßt wird. Die Realisation von Wirklichkeit in Sprache in akmeistischen Texten lenkt das Augenmerk auf eine Vielzahl wichtiger Veränderungen. Die Akmeisten zeigen eine innere Verwandtschaft zur zeitgenössischen Phänomenologie, die sich zu dieser Zeit auch bei Rilke finden läßt, selbst wenn die Ausführungen sich begrifflich und terminologisch kaum mit der Phänomenologie Husserls in Übereinstimmung bringen lassen. Die Untersuchung der Veränderungen hinsichtlich der Kategorien von Raum und Zeit, der Einarbeitung von Realia und der Frage der Subjektivität zeigen anschaulich, welche Wendung das akmeistische Schreiben im einzelnen nimmt. Am Schluß steht die Bedeutung des dichterischen Handwerks, die keineswegs eine akmeistische Erfindung ist, und die emphatische Rolle des Lesers und Adressaten. Dieser lange vierte Teil wird von einer kurzen *conclusio* abgeschlossen, die die einzelnen Punkte noch einmal zueinander in Beziehung setzt.

Der letzte fünfte Teil des dritten Kapitels befragt den immer wieder als typisch akmeistisch bezeichneten Hinweis auf die Klassizität ihrer Texte. Auch innerhalb der symbolistischen Autoren gibt es immer wieder Vertreter (z.B. T.S. Eliot oder Paul Valéry), die mit einer klassi-

zistischen Schule assoziiert werden. Einzeluntersuchungen zu Annenskij, Gumilev und Mandel'stam sollen systematische Analysen, etwa zum 'Topos der Klarheit', ergänzen.

Um die Wichtigkeit des von den Akmeisten vollzogenen Wandels aufzuzeigen, wird in einem letzten, gesonderten Kapitel die Wirkung der Akmeisten auf die Autoren der nachfolgenden Generationen analysiert. Neben Majakovskij, Pasternak oder Marina Cvetaeva erlangen insbesondere die Akmeisten (Achmatova, Gumilev und Mandel'stam) Bedeutung für die moderne Lyrik. Russischen Autoren wie Iosif Brodskij, Aleksandr Kušner, Evgenij Rejn oder Ol'ga Sedakova sind für eine den historischen Akmeismus überschreitende Schreibweise interessant²¹. Anhand von Brodskij soll dieser Zusammenhang eine kursorische Darstellung finden. Auch für die deutschsprachige Dichtung ist Mandel'stam (und der Akmeismus) ein wichtiger Orientierungspunkt. Dies gilt vor allem für Celans poetologische *Büchner-Preis-Rede*. Der Akmeismus zeigt eine Verwandtschaft mit Celans neuem Realismusbegriff und seiner Auffassung von Sprache. In neuerer Zeit hat im deutschsprachigen Raum Durs Grünbein Impulse aus Mandel'stams Poetik aufgenommen, zu denen er sich in Interviews offen bekennt. Alle Autoren zeigen Parallelen, die sich nicht allein über eine Entschlüsselung von Zitaten und Subtexten erklären lassen. Einige Vorstudien zu dieser Arbeit haben gezeigt, daß ein ahistorischer, von Celan oder Brodskij auf Mandel'stam gerichteter Blick die impulsgebenden, poetologischen Neuerungen Mandel'stams und des Akmeismus besonders deutlich machen kann²². Wenn Mandel'stam hier zunächst das sichere und kohärenter auftretende Instrumentarium besitzt, schließt dies bei Celan oder den russischen Autoren der 60er Jahre eine Steigerung oder Präzisierung nicht aus. Ein weiterer Blick, der sich an einer *longue durée* orientiert, vermag die akmeistischen 'Eigenarten' besser zu beschreiben.

²¹ Vgl. hierzu auch Lekmanov (2000, 129-140), der dieses Kapitel "Akmeismus nach dem Akmeismus" (Акмеизм после Акмеизма) nennt. Diese Einbeziehung jüngerer, sich "explizit auf die Akmeisten berufender" Autoren fordert auch Holt Meyer (1991, 141).

²² Vgl. Werberger (1997) und (2001/02).

I.2 Kurzer Forschungsüberblick zum Akmeismus

Obwohl diese Arbeit keine eigentliche Monographie über den Akmeismus darstellt, da der Schwerpunkt auf der akmeistischen Poetik und nicht auf der Geschichte des Akmeismus liegt, scheint es aufgrund der fehlenden Arbeiten in deutscher Sprache angebracht, einen kurzen Überblick über die wichtigste Forschungsliteratur zum Thema Akmeismus zu geben²³. Einen ausführlichen Überblick in chronologischer Reihenfolge über die zum Akmeismus erschienenen Bücher, Aufsätze und Lexikonartikel bietet Lekmanov im Anhang seines *Kniga ob Akmeizme* (Buch über den Akmeismus)²⁴.

Artikel und Monographien

Die erste, mittlerweile schon klassische Arbeit über den Akmeismus, die nachweislich auch Nikolaj Gumilev und Anna Achmatova schätzten, ist Viktor M. Ž i r m u n s k i j s 1916 veröffentlichter Aufsatz *Preodolevsie simvolizm* (Die Überwinder des Symbolismus)²⁵. Wie der Titel schon andeutet, widmet Žirmunskij seine Arbeit dem Zusammenhang zwischen Akmeismus und Symbolismus. Er ist dabei der erste in einer langen Reihe von Interpreten, die Gumilev, Achmatova und Mandel'stam aus der Gruppe der Akmeisten herausstellen und mehr Aufmerksamkeit schenken als dem Akmeismus als Ganzes. Žirmunskijs Bewertung von Michail Kuzmin als Wegbereiter des Akmeismus, seine Hinweise auf die Orientierung der Akmeisten an der Bildenden Kunst statt an der Musik (wie beim Symbolismus) oder ihre Betonung der Außen- und Dingwelt wird von vielen Forschern übernommen. Insgesamt kommt Žirmunskij zum Schluß, daß die Texte der Akmeisten bei aller Veränderung und 'Modifizierung' (видоизменение) in formaler Hinsicht weiterhin vom Symbolismus geprägt sind²⁶.

Nach der Ermordung Gumilevs 1921 zeichnet sich insbesondere in der sowjetischen Literaturwissenschaft eine negative Haltung gegenüber dem Akmeismus ab²⁷. Zwar gibt es insbesondere unter den Formalisten noch wichtige Arbeiten, ansonsten fristet der Akmeismus ein eher marginales Dasein in enzyklopädischen Artikeln und Randbemerkungen von Literatur-

²³ Dohertys (1995, 1ff.) Ausführungen hierzu waren sehr wertvoll.

²⁴ Lekmanov (1998, 191-225) bzw. (2000, 155-184)

²⁵ Vgl. Žirmunskij (*AntologAkme*, 211-241). Gumilev (1980, 143) schreibt in einem Brief an L. Reisner vom 22.1.1917: "[...] der beste Artikel über den Akmeismus, der von einem außenstehenden Beobachter geschrieben worden ist" (она лучшая статья об акмеизме, написанная сторонним наблюдателем). Auch Achmatova hat diesen Aufsatz Brodskij zufolge geschätzt (Volkov 1998, 272). Noch 1961 schreibt Achmatova in einer Widmung an Žirmunskij (1977, 117): "von der den Symbolismus überwunden habenden Achmatova" (от преодолевшей символизм Ахматовой).

²⁶ *AntologAkme*, 216

²⁷ Doherty (1995, 2 und Fußnote 4)

geschichten²⁸. Bevor noch eine eigentliche Würdigung der Schule beginnen kann, wird sie als fortschrittsfeindlich und bourgeois abgetan. Während die *Literaturnaja énciklopedija* unter dem Stichwort *Akmeizm ili adamizm* (Akmeismus oder Adamismus) von 1930 noch recht sachlich und über Zitate aus diversen akmeistischen Texten eine Darstellung des Akmeismus versucht, scheuen sich die Artikel in der *Bol'saja sovetskaja énciklopedija* nicht mehr, die Gruppe offen als 'reaktionär' und 'nationalistisch' anzugreifen²⁹.

In der Emigration versuchen hingegen die jüngeren, emigrierten Mitglieder und Sympathisanten der Dichtergilde wie Georgij Ivanov, Nikolaj Ocu, Irina Odoevceva oder Georgij Adamovič eine positive Einschätzung und Anerkennung des Akmeismus voranzutreiben, da sie ihn als Grundlage ihres eigene Schreibens verstehen³⁰. Diese sehr engagierten Versuche, die Erinnerung an den Akmeismus wach zu halten, haben allerdings weniger wissenschaftlichen als vielmehr memoiristischen Charakter. Weitaus folgenreicher ist die Herausgebere Tätigkeit dieser Emigranten, so veröffentlicht G. Ivanov mehrere Texte Gumilevs³¹.

Nach dem 2. Weltkrieg verstärkt eine neue Generation von Emigranten das Interesse am Akmeismus. Entscheidend für die Rezeption akmeistischer Dichter sind die in der amerikanischen und französischen Emigration entstehenden Werkausgaben von Achmatova, Gumilev und Mandel'stam durch Boris Filippov, Gleb und Nikita Struve³².

Erst nach dem Tode Achmatovas 1966 und dem Erscheinen einer ersten Gedichtsammlung Mandel'stams 1973 wird in der Sowjetunion die Publikation von Arbeiten über akmeistische Autoren erneut möglich³³. Auch wenn Gumilev bis zu seiner offiziellen Rehabilitierung 1986 nur selten Erwähnung findet, so nehmen zumindest Achmatova und Mandel'stam in Arbeiten von Wissenschaftlern wie Ju.I. Levin, D.M. Segal, R.D. Timenčik V.N. Toporov oder T.V. Civ'jan einen wichtigen Platz ein. Diese Autoren der Moskauer und Tartuersemitischen Schule schreiben einen in der Folge einflußreichen Aufsatz über die *Russische semantische Poetik als potentielles kulturelles Paradigma*³⁴. Achmatova und Mandel'stam

²⁸ Vgl. hierzu v.a. die Einführung von Éjchenbaum (1980) in seinem Buch über A. Achmatova von 1923, in der er noch einmal genau die Situation der Akmeisten um 1912 zwischen Symbolismus und Futurismus umreißt und das Fazit zieht, daß die Akmeisten nur die Absicht gehabt hätten, den Symbolismus zu korrigieren.

²⁹ V. Sovsun: *Akmeizm ili adamizm* [Akmeisten oder Adamisten], in der *Literaturnaja énciklopedija*. Moskva 1930, t.1, S. 70-73 und V. Dynnik: *Akmeisty* [Akmeisten], in der *Bol'saja sovetskaja énciklopedija*. Moskva 1926, t.1, S. 823f. bzw. Moskva (1949), S. 603.

³⁰ Zu diesen von O. Korostelev (*Adamovič I*, 17) auch "jüngere Akmeisten" (младшие акмеисты) genannten Autoren siehe Kap. IV.

³¹ Er veröffentlicht 1922 in Paris einen Sammelband *Stichotvorenija* (Gedichte) von Gumilev.

³² Vgl. hierzu die bibliographischen Angaben im Abkürzungsverzeichnis.

³³ Mandel'stam (1973). Vgl. hierzu auch den Artikel von A. Sinjavskij in der *Kratkaja literaturnaja énciklopedija*, Moskva 1962, t.1, S. 118f., in dem dank Sinjavskij wieder sachlicher von der 'Dinglichkeit' oder 'Antimystik' der Akmeisten die Rede ist. Der Akmeismus wird als 'modernistische' Strömung bezeichnet, seine Passivität in sozialen Belangen zwar angemerkt, aber ohne das Etikett 'reaktionär'.

³⁴ Levin, Segal, Timenčik, Toporov, Civ'jan (1974)

werden zu den zentralen Vertretern dieser semantischen Poetik, mehr noch, ihre Dichtung scheint die neuen literaturwissenschaftlichen Ansätze erst herauszufordern. Das Konzept des 'subtextes' wird zur Grundlage eines umfassenden kulturellen Konzepts der Akmeisten. Auch Renate L a c h m a n n nimmt aus dieser Arbeit für ihre Untersuchung der Texte Achmatovas und Mandel'stams Impulse auf. Lachmann zufolge macht die sowjetische Intertextualitätsforschung "eine grundlegende akmeistische poetische Strategie beschreibbar", die als "Interpretationsfolie für die Darstellung des akmeistischen Kulturparadigmas" genutzt werden kann³⁵. Als folgenreich für die Akmeismusforschung erweisen sich ebenso die Arbeiten zur Intertextualität von Kiril T a r a n o v s k y und Omry R o n e n, die anhand von Gedichten Mandel'stams entstehen³⁶.

Lidija G i n z b u r g verfolgt seit den 70er und 80er Jahren zusammen mit einigen anderen sowjetischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern in der Sowjetunion, darunter v.a. Boris G a s p a r o v, einen kulturhistorischen Ansatz für die Analyse von Texten Osip Mandel'stams, der auch akmeistische Aspekte berücksichtigt.³⁷

Der Akmeismus als Gruppe und Gesamtphänomen findet bei R. D. T i m e n ě i k Aufmerksamkeit³⁸. Er machte den westlichen und russischen Leser erstmalig mit vielen unterschiedlichen Hintergrundinformationen bekannt, zitiert wichtige und schwer erreichbare Quellen und gibt detaillierte Hinweise auf Zusammenkünfte, Verbindungen und Zusammensetzung der *Cech poéтов* (Dichtergilde). Darüber hinaus erläutert er den Begriff 'akme' oder zeigt die Bedeutung Innokentij Annenskij für Gumilev auf.

Die Dominanz eines strukturalistischen bzw. semiotischen Ansatzes wird oftmals als Grund für die mangelnden historischen Untersuchungen zum Akmeismus angesehen³⁹. Zwar gibt es einige amerikanische Arbeiten, die sich dem Akmeismus als Schule widmen⁴⁰, insgesamt bleibt die Anzahl veröffentlichter Aufsätze hierzu aber gering⁴¹. Einige Aufmerksamkeit erfährt in den Vereinigten Staaten der Einfluß Henri Bergsons auf den Akmeismus, insbesondere auf Mandel'stam⁴². Seit Ende der 90er entstehen einige literaturgeschichtlich orientierte Arbeiten, die

³⁵ Lachmann (1990, 357f.)

³⁶ Taranovsky (1976), Ronen (1983)

³⁷ Vgl. Ginzburgs Aufsatz zu *Kamen'* (Der Stein) in Mandel'stam 1990 (261-276), siehe aber auch Ginzburg (1972), (1997) sowie B.M. Gasparov (1993).

³⁸ Timenčik (1974), (1977), (1981) und (1987 II)

³⁹ Vgl. hierzu Doherty (1995, 4ff.)

⁴⁰ Tjalsma (1967 I), Driver (1968)

⁴¹ Siehe die sechs Artikel (insbesondere Denis Mickiewicz) in *Towards a Definition of Acmeism. Supplementary Issue, Russian Language Journal* (1975) und die drei Artikel, die unter dem Titel 'Forum Acmeism' in dem *Slavic and East European Journal* 32/1 (1988) veröffentlicht werden, vgl. Rusinko (1988), Pollak (1988) und Nesbet (1988).

⁴² Rusinko (1982), Harris (1982). Siehe aber auch die deutschsprachige Dissertation von Petra Hesse (1989).

die strukturalistischen Arbeiten ergänzen⁴³.

Justin D o h e r t y ist der erste Wissenschaftler, der eine Monographie über den Akmeismus vorlegt, die sowohl den historischen Fakten als auch der Theorie des Akmeismus Rechnung tragen möchte. Er begreift Akmeismus als ein "metaliterarisches Phänomen" (meta-literary phenomenon), das als "reflexives, kritisches (und selbst-kritisches) Moment" (reflective, critical (and self-critical) moment) die literarische Produktion begleitet⁴⁴. Damit folgt Doherty der kritischen Selbsteinschätzung der Akmeisten, nur ein mangelhaftes theoretisches System geschaffen zu haben, was gerade im Vergleich zum Symbolismus offensichtlich werde⁴⁵. Mangelnde akmeistische Theoriebildung, innere Widersprüche und das direkte, praxisbezogene Gespräch über Dichtung bewirken, daß Doherty in seiner 'close analysis' des "kritischen Diskurses" ("critical discourse") nur ein 'abstraktes' Modell des Akmeismus zutage fördern kann, ein Modell, das vor allem von der 'Gruppen-Intention' und nicht durch ein kohärentes System zusammengehalten wird⁴⁶. Dohertys Arbeit orientiert sich an bestimmten Schlüsselwörtern wie 'personale Identität' (self), 'Wort' (слово) oder 'Kultur' (культура), die eine gewisse theoretische Textur erschaffen sollen. Interessant ist seine Absicht, die schon in früheren Arbeiten beschriebenen sprachlich-kulturellen Paradigmata der Akmeisten in ein umfassenderes philosophisches Konzept einzufügen. Als einer der ersten versucht er, alle sechs Akmeisten zu beachten, sein Schwerpunkt liegt allerdings auf Nikolaj Gumilev, der als zentrale Achse der akmeistischen Bewegung betrachtet wird und als solche auch Gemeinsamkeiten und einen "überraschendes Maß an Übereinstimmung" (surprising degree of consistency) abzusegnen vermag⁴⁷. Er unternimmt nebenbei den Versuch einer Rekonstruktion von Gumilevs *ars poetica*.

Doherty konzentriert sich trotz seiner Betonung der Praxisorientierung der Akmeisten auf theoretische Texte und einige poetologische Dichtungen. Die Arbeiten Michael B a s k e r s hingegen sind vor allem deswegen bemerkenswert, weil sie sich fast ausschließlich den Dichtungen selbst als eigentlichem Nukleus für das akmeistische theoretische Nachdenken widmen⁴⁸. Basker zeigt an Gumilev, daß auch weniger bekannte Texte ein großes poetologisches Potential besitzen.

Oleg L e k m a n o v legt 1998 nach mehreren Vor- und Einzelveröffentlichungen die erste

⁴³ Vgl. hierzu zum Beispiel Kling (1995) und (1996).

⁴⁴ Doherty (1995, 5)

⁴⁵ Vgl. hierzu Mandel'stam (S II, 185) in seinem Aufsatz *O prirode slova* (Über die Natur des Wortes, 1921-22): "Die wenige Literatur über den Akmeismus und der Geiz seiner Anführer in bezug auf theoretische Äußerungen erschweren sein Studium." (Очень небольшая литература по акмеизму и скупость на теорию его вождей затрудняет его изучение).

⁴⁶ Doherty (1995, 6f.)

⁴⁷ Doherty (1995, 6)

⁴⁸ Siehe zum Beispiel Basker (1985) und (2000).

umfassende Monographie in russischer Sprache vor, die im Jahre 2000 zusammen mit anderen Arbeiten noch einmal neu aufgelegt wird⁴⁹. Er kritisiert vor allem die Unschärfe früherer Arbeiten, was die Eingrenzung der Autoren betrifft, d.h. die oft willkürlich erscheinenden Reduzierungen (zum Beispiel Gleb S t r u v e s Äußerung, der Akmeismus sei allein auf Mandel'stam reduzierbar⁵⁰) und Erweiterungen (Einbezug der ganzen *Cech poétov*) des Akmeistenkreises. Er versucht eine 'Einkreisung' des Themas, indem er zuerst den breitesten Kreis, die *Cech poétov*, dann den eigentlichen Kreis der sechs Akmeisten (wobei v.a. Gorodeckij eine Aufwertung erfährt) und schließlich den 'esoterischen Kreis', d.h. Achmatova, Gumilev und Mandel'stam analysiert⁵¹. Sowohl die sogenannten Vorläufer (Kuzmin, Annenskij) als auch die 'nach-akmeistischen' oder 'jüngeren' Akmeisten finden Berücksichtigung. Am wertvollsten sind u.a. die Stellen, in denen Lekmanov durch seine große Kenntnis der einzelnen Dichter die Dialogizität innerhalb der Mitglieder der *Cech poétov* und des Akmeistenkreises aufzeigt.

Anthologien über den Akmeismus

Es gibt insgesamt zwei Anthologien, die nur dem Akmeismus gewidmet sind. Zum einen die von Jurij I v a s k und H. W. T j a l s m a edierte Anthologie, die Akmeisten und verschiedene Mitglieder der *Cech poétov* zusammenstellt und sich dabei auf dichterische Texte beschränkt; zum anderen die 1997 von Tat'jana B e k herausgegebene Anthologie über den Akmeismus, die Gedichte, Manifeste und Kritiken (Blok, Žirmunskij) sowie Rezensionen und biographische Angaben über die sechs Akmeisten vereint⁵².

Neuere Editionen akmeistischer Autoren

Von den sechs Akmeisten sind Sergej Gorodeckij, Vladimir Narbut, Michail Zenkevič nur unvollständig in ein- oder zweibändigen Auswahlausgaben ediert⁵³. Gumilev, Achmatova und Mandel'stam erhalten schon in Emigrationsverlagen Gesamtausgaben⁵⁴. In den 90er Jahren entstehen für alle drei in Rußland historisch-kritische oder zumindest kritische Leseausgaben⁵⁵.

⁴⁹ Lekmanov (1996 I-II), (1998) und (2000)

⁵⁰ Vgl. Struves Vorwort zur New Yorker Mandel'stam-Ausgabe von 1955 – Mandel'stam (1955, 18) – in dem er äußert, in einem bestimmten Sinne könne man sagen: "Mandel'stam ist der Akmeismus und der Akmeismus ist Mandel'stam." (Мандельштам это акмеизм, а акмеизм это Мандельштам). Siehe hierzu auch Lekmanov (1998, 12).

⁵¹ Lekmanov (1998, 12)

⁵² Ivask, Tjalsma (1973) und *AntologAkme*

⁵³ *Gorodeckij I-II, Narbut, Zenkevič* (1994)

⁵⁴ Vgl. *Achmatova S I-IV; Gumilev SS I-III; Mandel'stam SS I-IV*

⁵⁵ Die Ausgaben sind mit Ausnahme Gumilevs abgeschlossen: *Achmatova SS I-VI; Gumilev PSS I-IV; Mandel'stam I-IV*.

Zum Verhältnis zwischen Symbolismus und Akmeismus

Fast alle Arbeiten über den Akmeismus gehen auf die eine oder andere Weise auf den Symbolismus ein. Dies beruht teilweise darauf, daß man den Mangel an akmeistischen theoretischen Schriften durch symbolistische Schriften auszugleichen versucht. So beginnt auch Dohertys Monographie mit einer Theorie des Symbolismus, weil die Akmeisten viele Ideen direkt oder modifiziert von den Symbolisten übernommen hätten⁵⁶.

Die meisten älteren Arbeiten legen den Schwerpunkt auf den Antagonismus und die Polemik zwischen Symbolismus und Akmeismus. Erst neuere Veröffentlichung wie der Briefwechsel zwischen Brjusov und Gumilev⁵⁷ oder Untersuchungen zum Einfluß Vj. Ivanovs⁵⁸ auf den Akmeismus, die zu den Arbeiten der exponierten symbolistischen Vorbilder Kuzmin und Annenskij⁵⁹ hinzukommen, gehen differenzierter auf die symbolistische Einflußnahme ein. Die Arbeit von Ol'ga Červinskaja (1997) macht sich das Verhältnis zwischen Akmeismus und dem Silbernen Zeitalter zum zentralen Anliegen. Sie versucht den *Akmeismus im Kontext des Silbernen Zeitalters und der Tradition* einzuordnen und ihm einen Platz innerhalb der modernistischen Strömungen zuzuweisen. Allerdings wird dabei der Akmeismus nicht genau von seinen Vertretern her definiert und auch das *Silberne Zeitalter* umfaßt neben Symbolisten zum Beispiel Imaginisten und viele andere literarische Gruppierungen⁶⁰.

⁵⁶ Doherty (1995, 7)

⁵⁷ *Perepiska 1994*

⁵⁸ Blinov (1998), Venclova (1997, 103-116)

⁵⁹ Tucker (1986)

⁶⁰ Červinskaja (1997). Darüber hinaus ist der Begriff 'Silbernes Zeitalter' (серебряный век) wertend und damit wissenschaftlich kaum brauchbar. Dabei wird ein 'Silbernes' von einem 'Goldenen Zeitalter' (золотой век) um bzw. nach 1800 abgesetzt.

II. Einige Grundzüge des europäischen Symbolismus

Wenn der russische Symbolismus trotz seiner spezifischen Besonderheiten mit der literarischen und kulturellen Bewegung des gesamteuropäischen Symbolismus wesentlich zusammenhängt, so lassen sich grob einige prinzipielle poetologische und pragmatische Grundzüge dieser Bewegung herausarbeiten, die in Folge den Akmeismus mitbestimmen und prägen. Ein komparatistischer Blick verdeutlicht, daß die Merkmale des Antimystischen oder Antimetaphysischen nicht zur Beschreibung der Verhältnisse zwischen Symbolismus und Akmeismus ausreichen.

Den Schwerpunkt des folgenden kurzen Überblicks über einige poetologischen Grundzüge des europäischen Symbolismus bilden die Interferenzen der einzelnen symbolistischen Strömungen in ihrem übernationalen Zusammenhang¹. Die einzelnen Ausführungen werden in den folgenden Kapiteln im Kontext des Akmeismus teilweise noch genauer dargestellt. Nach dem Versuch einer Beschreibung grundlegender Gemeinsamkeiten des europäischen Symbolismus soll in einem weiteren Schritt auf die Differenzen im russischen Symbolismus eingegangen und seine Spezifik und Eigenheit hervorgehoben werden. Einige russische Symbolisten der jüngeren Generation² lehnen wichtige Aspekte der westeuropäischen und russischen frühsymbolistischen Poetik ab. Vor allem die Frage der Autonomie von Kunst bewirkt einen Riß innerhalb der russischen Symbolisten und eine polemische Distanznahme zum französischen Symbolismus. Der Symbolistenstreit legt diesen Konflikt offen und soll mit Blick auf den Akmeismus kurz zusammengefaßt werden, denn die zentrale Figur des Streits, Vj. Ivanov, hat eine geradezu katalysatorische Wirkung auf die Akmeisten.

¹ Ich orientiere mich bei der Darstellung der einzelnen Stilmerkmale in diesem Kapitel an Paul Hoffmann (1987, 7), der den Symbolismus als "typologischen Begriff" profiliert hat, als ein "epochenübergreifendes, variables Ensemble formaler Merkmale als Legat jener Epoche an die folgende Moderne". Dieser Arbeit verdanke ich die vor allem am französischen und teilweise deutschen Symbolismus herausgearbeiteten Grundzüge des westeuropäischen Symbolismus. Hinsichtlich des russischen Symbolismus sind die Arbeiten Rolf-Dieter Kluges (1997) und Aage A. Hansen-Löves (1989 und 1998) grundlegend für dieses Kapitel. Einige Textbeispiele sind diesen Arbeiten entnommen. Hansen-Löve (1989, 8) ist vor allem an der Paradigmatik symbolistischer poetischer Texte interessiert, er verzichtet in den meisten Fällen auf "analytische Aussagen zum Funktionieren der einzelnen Paradigmata" innerhalb konkreter Texte. Kluge (1983 bzw. 1993 I und II) formuliert für den russischen Raum die Bedeutung des russischen Symbolismus für die nachfolgenden avantgardistischen Strömungen und betont, daß der Symbolismus nicht einen Endpunkt der Kunstströmungen des 19. Jahrhunderts, sondern den Anfang aller avantgardistischen Strömungen der Moderne markiert. Die außerordentliche Relevanz des Symbolismus für das moderne Schreiben wird dadurch hervorgehoben und nicht allein auf die Avantgarde-Bewegung eingengt.

² Ich verwende das stark vereinfachte und dichotome Symbolismusmodell für den russischen Symbolismus, da ich mich im Zusammenhang mit dem Akmeismus mehr am Symbolismus als einem europäischen Phänomen orientiere. Die Unterscheidung in "ältere" (старшие символисты, 1890-1900) und "jüngere Symbolisten" (младшие символисты, 1900-1910) ist wenig differenziert und zu sehr am "programmästhetischen Aspekt des Symbolismus" (Hansen-Löve 1989, 16) orientiert. Trotzdem ist diese Unterscheidung im Zusammenhang mit dem Akmeismus insofern nützlich, als sie eine an Pragmatisierung orientierte, von einer an autonomer Kunst orientierten symbolistischen Gruppe unterscheidet. Es ist von Vorteil, diese zwei Gruppen, die man gerne als rein ästhetisierende "Dekadenz" (декадентство) versus mystisch-ästhetischer 'Symbolismus' einander gegenüber stellt, nur als "Pole" (полюса) zu verstehen, wie Zara Minc (1979, 244) vorschlägt. Zu den verschiedenen Versuchen, ein Modell für den Symbolismus zu erstellen, vgl. Hansen-Löve (1989, 16f. und 29f).

II.1 Zur Entstehung des Symbolismus

Der Begriff 'Symbolismus' entsteht im Frankreich des 19. Jahrhunderts, und dort liegen auch die Anfänge aller symbolistischer Strömungen in den verschiedenen nationalen Literaturen³. Mit den vier bekanntesten französischen Vertretern Baudelaire, Verlaine, Rimbaud und Mallarmé ist allerdings schon eine große Varianz symbolistischen Schreibens angelegt, die sich später in ganz Europa verbreiten wird⁴. Die gesellschaftspolitischen Determinanten dieser literarischen Bewegung sind (nicht nur) von einer soziologisch orientierten Literaturwissenschaft herausgearbeitet worden⁵: Eine zunehmende 'Nutzlosigkeitssprechung' oder Utilitarisierung der Literatur durch die industrialisierte Gesellschaft beantwortet die Literatur mit einem radikalen Rückzug aus dem Bereich der gesellschaftlichen Nutzbringung bzw. der Ansiedlung des Nutzens in einem rein ideellen Bereich. Die Realität des Industriezeitalters mit ihrer "Dichtungsferne" provoziert die "Selbstgenügsamkeit" der Dichtung, die sich als radikalste Antiposition im Schlagwort des *l'art pour l'art* fokussiert⁶.

In Rußland mit seiner retardierten industriellen Revolution und der traditionellen Funktion der Literatur als Ersatzmedium für den philosophischen und gesellschaftlichen Diskurs, wodurch dem Dichter der Status eines "Propheten und Richters"⁷ zugesprochen wird, fällt die Umwertung der Aufgabe der Literatur weniger eindeutig zugunsten einer Entideologisierung und Entutilitarisierung der Literatur aus. Zwar findet sich auch hier die zumeist als *Décadence* gebrandmarkte Position einer völlig autonomen Kunst (Brjusov, Sologub u.a.), aber diese Position wird weit weniger selbstverständlich eingenommen als etwa in Frankreich. Die Kunst als autonomer Bereich wird öffentlich innerhalb symbolistischer Kreise in Frage gestellt und diskutiert. Der 1910 ausgetragene 'Symbolistenstreit' markiert diesen Zusammenhang paradigmatisch. Der Beziehung von Kunst und sozialer Wirklichkeit und dem Verhältnis von Kunst und Religion kommen in Rußland große Bedeutung zu, da man angesichts der bedrückenden sozialen Situation, in der die Mehrheit der Bevölkerung lebt, diese nicht ausklammern kann und will⁸. Im russischen Symbolismus gibt man somit den Anspruch an die Literatur, außerliterarische Aufgaben wahrzunehmen, weniger leicht auf bzw. es existiert ein größerer Rechtfertigungsbedarf für *l'art pour l'art*-Positionen (искусство для искусства). Vereinfachend kann von einer stärkeren Pragmatisierung der Literatur in Rußland gesprochen werden, die auf der langen

³ Dieser Theorie widersprechen einige russische Symbolisten im Symbolistenstreit von 1910 ausdrücklich.

⁴ Baudelaire ist im strengen Sinne nicht als Symbolist zu bezeichnen. Er wird aber schon von der Bewegung selbst, z.B. in Jean Moréas 'symbolistischem' Manifest von 1886, als wichtiger Vorläufer genannt.

⁵ Vgl. z.B. Zima (1998, 288) mit Bezug auf Mallarmé und allgemein Fähnders (1998, 2ff.).

⁶ Hoffmann (1987, 50)

⁷ Vgl. den gleichnamigen Artikel von Kluge (1982).

⁸ Deppermann (1984, 69)

Bezugnahme auf (links-)hegelianisches Heteronomitätsdenken beruht, d.h. Kunstwerke werden eher nach heteronomen soziopolitischen, religiösen oder anderen Kriterien bewertet, denn als völlig autonome oder ästhetisch geschlossene Gebilde aufgefaßt.

Trotz dieser Unterschiede soll der Versuch unternommen werden, allgemeine poetologische Prinzipien des Symbolismus zu formulieren, an denen sich sowohl der französische, deutsche oder russische Symbolismus orientieren. Selbst wenn der russische Symbolismus in der Auseinandersetzung mit den speziellen Implikationen des französischen Symbolismus Differenzen ausformuliert, scheint ihm doch das französische Modell – manchmal nur *ex negativo* nachweisbar – inhärent.

II.2 Aspekte symbolistischer Schreibens

Der Symbolismus erschafft ein völlig neues Verständnis von Dichtung und der Rolle des Dichters, das in Folge die moderne Lyrik prägen wird⁹. Selbst wenn der Symbolismus, wie in Rußland, direkt an spätrömantische Dichter anschließen kann, unterscheidet er sich doch in wesentlicher Hinsicht von seinen Vorgängern, weil nach Kluge “das Wagnis einer neuen kreativen, von jedem Realitätsbezug unabhängigen Kunst unternommen” wird¹⁰. Der Hinweis auf die neue *a m i m e t i s c h e* Kunst des Symbolismus ist von grundsätzlicher Bedeutung: Andeutung (намёк) und Evokation, Konnotation und Nuancierung (оттенок) sind das erstrebte Ziel. Der Symbolismus vollzieht Igor’ Smirnov zufolge eine “Entfremdung von der referentiellen Sprache” (отчуждение от референтного языка) bzw. reduziert die “Ebene der Referenz” der Sprache “auf Null” (план референции сводился к нулю)¹¹. Nicht mehr Wirklichkeitsnachahmung oder Wirklichkeitsbezug, sondern die “Semiotisierung der Wirklichkeit” (семиотизация действительности) wird nach Smirnov für den Symbolismus entscheidend¹². Damit geht eine vermehrte Arbeit an der Grammatik der Sprache einher und eine Verlagerung von der Inhalts- auf die Ausdrucksebene. Selbst der von der religiösen Grundaufgabe des russischen Symbolismus überzeugte Kobylinskij-Éllis beschreibt diese Verwandlung aller “Realia in Zeichen” 1910 als das Wesentliche symbolistischer Schreibens:

⁹ Ich verstehe ‘Moderne Dichtung’ hier im Sinne von Hugo Friedrich (1956) und M. Gasparov, d. h. alle moderne Strömungen vom Symbolismus bis Futurismus etc. sind darin eingeschlossen. Gasparov (1993,7) spricht von einer Poetik des russischen “Modernismus” (модернизм). Es ist der gebräuchliche russische Begriff für die Strömungen um 1900.

¹⁰ Kluge (1997, 44)

¹¹ Smirnov (1977, 33)

¹² Smirnov (1977, 24)

Чем глубже и сознательнее художественное творчество, тем более и более оно начинает смотреть на все видимое, реальное – лишь, как на *Gleichniss*, лишь как на значок, как на оболочку или символ великого неизвестного, определить которое и представляется возможным, единственно отправляясь от преходящего, как от искаженной и отраженной копии Вечного. Если мы добавим к этому, что основным учением, основным требованием и убеждением современного символизма является именно это самое воззрение на художественное творчество, как на *pretворение всех реальностей в значки*, то-есть символы воплощенных в них идей, то станет совершенно понятным, почему мы считаем именно современный символизм самой сознательной и самой высшей формой искусства.

Je tiefer und bewußter das künstlerische Schaffen ist, desto mehr beginnt es, alles Sichtbare, Reale nur als *Gleichnis* zu betrachten, nur als Zeichen, als Hülle oder als Symbol von etwas großem Unbekanntem, das man nur bestimmen kann, wenn man vom Vergänglichen als entstellter und widergespiegelter Kopie des Ewigen ausgeht. Wenn wir dazu ergänzen, daß die grundlegende Lehre, die grundlegende Forderung und Überzeugung des zeitgenössischen Symbolismus gerade eben diese Auffassung vom künstlerischen Schaffen als *Verwandlung aller Realia in Zeichen*, das heißt in Symbole der in ihnen erhaltenen Ideen ist, dann wird völlig verständlich, warum wir gerade den zeitgenössischen Symbolismus für die bewußteste und höchste Form der Kunst halten.¹³

Die Kategorie des *Neuen*, Ungewöhnlichen und Fremden, die auf die aktuellen Erfahrungen in der modernen Welt antwortet, wird aufgewertet¹⁴. Zinaida Gippius sucht in ihrem Gedicht *Pesnja* (Lied, 1893) “das, was es auf der Welt nicht gibt” (то, чего нет на свете)¹⁵. Dieses Neue schlägt sich in der Form selbst nieder, wie Lev Kobylinskij-Éllis schreibt:

Мы всегда непосредственно ощутим что-то новое, что-то неизведанное и раньше неизвестное, нечто гораздо более совершенное в самом построении и особенно в взаимном сочетании художественных образов, [...].

Wir spüren stets unmittelbar etwas Neues, etwas Unerforschtes und früher Unbekanntes, etwas viel Vollkommeneres im eigentlichen Aufbau und besonders in der gegenseitigen Verbindung der künstlerischen Gestalten und Bilder, [...].¹⁶

Die Fahrt hinein ins Unbekannte, Ungewöhnliche – die künstlichen Paradiese der Selbst-Experimente Baudelaires oder Brjusovs eingeschlossen – wird zu einer entscheidenden Erfahrung des symbolistischen Dichters¹⁷. Unabhängig davon, ob das auszudrückende Neue einen Zustand der Seele (*état d'âme*), eine religiöse Idee oder sogar eine Idee des Absoluten wie das metaphysische Nichts bei Mallarmé darstellt, kann die Evokation des *UnsaGBaren* allein durch eine subtile Kunst des Aussparens gelingen. Das Nicht-Gesagte, Weggelassene steigt in

¹³ Kobylinski-Éllis (1996, 18). Übersetzung nach Willich (1996, 287), zweite Hervorhebung von der Vf., A.W.

¹⁴ Meschonnic (1988, 70f.) zweifelt an der Relevanz dieser von Adorno beförderten Kategorie.

¹⁵ Gippius (1991, 27), vgl. Kluge (1997, 49)

¹⁶ Kobylinskij-Éllis (1996, 7), Übersetzung nach Willich (1996, 287).

¹⁷ Die Reise ist ein entscheidendes Motiv in Baudelaires *Les Fleurs du Mal*. Es klingt in Belyjs Wiederbelebung des *Argonauten-Mythos* an und bleibt auch bei den Akmeisten (Gumilev, Narbut, Mandel'stam oder Gorodeckij) aktuell.

seiner Bedeutung für die Dichtung. Rein bildlich kann sich dies im zunehmenden Weiß des Gedichts zeigen, wie etwa in Mallarmés *Un coup de dés* (Ein Würfelwurf, 1897). Schweigen und Verschweigen, Nicht-zu-Ende-Sprechen, Stummheit und Verstummen *sagen* mehr, wenn es um Unsagbares geht. Barthes folgert für Mallarmé, daß dessen "typographische Agraphie [...] um die spärlich gesetzten Worte eine Zone der Leere schaffen [will], in der das von seinen sozialen und schuldig gewordenen Harmonien befreite Wort endlich nicht mehr widerhallt"; und er bemüht in diesem überraschenden Zusammenhang Orpheus: "Diese Sprache Mallarmés ist wie Orpheus, der das, was er liebt, nur retten kann, indem er darauf verzichtet und der sich trotzdem ein wenig umwendet"¹⁸. Diese Verfahren beschränken sich aber keinesfalls auf den vielzitierten Mallarmé, auch Aleksandr Dobroljubov schafft beispielsweise in seiner Gedichtsammlung *Natura naturans. Natura naturata* (1895) ganz bewußt solche Leerstellen¹⁹.

Der Symbolismus befördert die *K ü r z e* des Gedichts an sich, d. h. eine Kürze, die sich als Reduzierung aufs Essentielle versteht und nicht als Aufforderung, Haikus zu schreiben – auch wenn asiatische Kultur und Literatur zu jener Zeit auch in Rußland *en vogue* sind. Dabei ist die Tendenz zur Kürze innerhalb der Symbolisten durchaus relativ, wenn man z.B. Vl. Solov'ev mit Blok oder Baudelaire mit Mallarmé vergleicht. Der symbolistische Dichter besitzt ein sensibles Bewußtsein für den Klang und die Form einschließlich deren Zusammenspiel mit dem Inhalt. Die durchkomponierte Form ist das Ziel – was nicht impliziert, daß das Gedicht in sich völlig kohärent und geschlossen ist²⁰. Eine mystische Totalität wie Mallarmés Idee des *Buchs* (Livre) wird zwar angestrebt, kann aber nicht mehr erschrieben werden. Man zielt mehr auf das Detail, die Assoziation, Auswahl oder den Moment der Ganzheitserfahrung in der Epiphanie.

Ein weiterer Knotenpunkt des symbolistischen Schreibens ist die *I d e n t i t ä t s p r o b l e m a t i k*. Das Ich als Fixpunkt der früheren Generation löst sich auf, Rimbauds vielzitiertes Satz aus einem seiner sogenannten 'Seher-Briefe' (du voyant) an Paul Demeny vom 15. Mai 1871, "Car Je est un autre", kennzeichnet diese Entwicklung. Egal ob die Nerven, ein Über-Ich oder ein entpersönlichtes 'Es' an die Stelle des Ich treten, die feste Identität eines erlebenden Ich gerät spätestens im Symbolismus völlig ins Wanken. In Rußland obsiegen Maskenspiel und Doppelgängerei. So beschreibt Blok 1910 im Rückblick auf seine frühen Verse und sein Drama

¹⁸ Barthes (1959, 70f.; 1953, 59): L'agraphie typographique de Mallarmé veut créer autour des mots raréfiés une zone vide dans laquelle la parole, libérée de ses harmonies sociales et coupables, ne résonne heureusement plus. [...] Ce langage mallarméen, c'est Orphée qui ne peut sauver ce qu'il aime qu'en y renonçant, et qui se retourne tout de même un peu;

¹⁹ Vgl. Hansen-Löve (1989, 195)

²⁰ Derrida (1990, ohne Seitenzahl) sieht die Kürze als allgemeines Kriterium des Gedichts, welches sich nach den Gegebenheiten des Erinnerungsvermögens ausrichtet: "Die *Ökonomie des Gedächtnisses*: Ein Gedicht muß kurz sein, elliptisch seiner Bestimmung, seinem Ruf nach, wie sehr es sich auch objektiv oder dem Anschein nach in die Länge zieht." (*L'économie de la mémoire: un poème doit être bref, par vocation elliptique, quelle qu'en soit l'étendue objective ou apparente.*).

Balagančik (Die Schaubude) die Folgen des Lebenskunst-Programms²¹ auf sein Bewußtsein:

[...] мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим 'анатомическим театром', или *балаганом*, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (ecce homo!).

[...] meine eigene Zauberwelt wurde zur Arena meiner persönlichen Handlungen, zu meinem 'anatomischen Theater' oder zu meiner *Schaubude*, wo ich selbst neben meinen erstaunlichen Puppen eine Rolle spiele (ecce homo!).²²

Ganz ähnlich, aber mit einem positiven Vorzeichen, erläutert Fernando Pessoa, dessen Name bezeichnenderweise übersetzt *persona* bedeutet, am anderen Ende des europäischen Kontinents seine berühmten 'Heteronyme': "Als privates Ich kennt der Autor in sich selbst überhaupt keine Persönlichkeit. Wenn er einmal eine Persönlichkeit in sich aufsteigen fühlt, bemerkt er bald, daß es sich um ein von ihm selbst verschiedenes, wiewohl ähnliches Wesen handelt"²³. In Belyjs hinsichtlich der Vervielfältigungen der Bewußtseinssebenen sehr interessantem, autobiographischem Roman *Kotik Letaev* (1917/18) sprechen mehrere Ichs, darunter auch ein pränatales. Belyj bekennt offen den Gebrauch von Masken für die Außenwelt²⁴. Mit der Formel "Grüß Dich, Seltsames" (Здравствуй ты, странное), macht sich Belyj in *Kotik Letaev* auf die Suche nach seinen eigenen Persönlichkeitsschichten, im Vor- und Unbewußten. In seinem viel später entstandenen Buch *Počemu Ja stal simbolistom ...* (Warum ich Symbolist wurde ..., 1928) schreibt er hierzu:

И с '7' лет до '47' лет (40 лет!) мое 'Я' с удивлением стояло перед другими 'Я' непонимающими проблему многообразия и режиссуры; другие 'Я' обвиняли мое 'Я' в измене, когда мое 'Я' ставило перед ними ту же тему поведения, но в другой вариации;

Seit meinem *siebten* bis zum *siebenundvierzigsten* Lebensjahr (40 Jahre) stand also mein 'Ich' verwundert vor den anderen 'Ich', die das Problem der Vielfalt und der Inszenierung nicht verstanden hatten; andere 'Ich' beschuldigten mein 'Ich' des Verrats, wenn mein 'Ich' ihnen ein und dasselbe Thema in anderer Variation vor Augen führte;²⁵

Mit dieser 'Auflösung' eines festen Ich-Begriffs, vollzieht sich gleichzeitig auch das Bestreben symbolistischer Autoren, sich in der Dichtung zu entpersönlichen, um auf diese Weise gleichsam eine überpersönliche Schreibweise zu erlangen. Mit Zufriedenheit berichtet Mallarmé

²¹ Siehe hierzu v.a. die Ausführungen von Schamma Schahadat (1998, 15-47, hier S. 16), die das Programm der Lebenskunst in einem "dritten Ort", einem "Zwischenraum" ansiedelt, in dem "Leben und Text interagieren".

²² *Blok V*, 429. In Rußland steht die spannungsreiche Beziehung von Individuum und Kollektiv (die Idee der *sobornost*!) im Vordergrund, so betrachtet Belyj (1994, 421) das Individuum als "soziales Ganzes" (социальное целое).

²³ Zitiert nach Pessoa's *Livro do Desassossego* (Buch der Unruhe, entst. 1913-34), vgl. Pessoa (1987, 7).

²⁴ Belyj (1994, 422)

²⁵ Belyj (1994, 420; 1987, 24)

beispielsweise seinem Freund Henri Cazalis am 14.5.1867 in einem Brief:

C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce que fut moi.

Ich muß dir beibringen, daß ich jetzt entpersönlicht bin und nicht länger der Stéphane, den du gekannt hast, – sondern lediglich ein Mittel, wodurch das Geistige Universum sichtbar werden und sich entwickeln kann durch das, was ich einst war.²⁶

Er bezieht sich dabei auf seine Erfahrung beim Schreiben des lyrischen Dramas *Hérodiade* (Herodias). Gerade Mallarmés Versuch einer *poésie pure*, einer völlig autonomen Dichtung, braucht einen unpersönlichen Dichter, denn das "reine Werk impliziert das beredte Verschwinden des Dichters, der die Initiative den Wörtern überläßt" (L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots)²⁷. Ziel des symbolistischen Dichters wird es, sich im Gedicht zu objektivieren, um gerade dadurch das numinose Andere zum Sprechen zu bringen. Ähnliches versucht auch Vj. Ivanov, allerdings mit einem umfassend religiösen Anspruch. Er beabsichtigt die radikale Opferung des Individuums zugunsten des Kollektiven, um dem Subjektivismus zu entkommen²⁸. Diese Linie einer Auslöschung des schreibenden Ich findet sich schon bei Solov'ev, der mit Bezug auf Tjutčev schreibt, daß es im Gedicht keinen Platz für die Subjektivität gebe²⁹.

Besonders wichtig ist das Verhältnis des im Gedicht Objektivierten zur Realität selbst, also die Frage nach der **Wirklichkeit** des **Gedichts**. Die amimetische Kunst des Symbolismus scheint gerade auf der Einsicht in die Schwierigkeit zu beruhen, Wirklichkeit sprachlich faßbar zu machen. Der symbolistische Dichter fühlt sich nicht mehr der *imitatio*, sondern der *creatio* von Wirklichkeit verpflichtet. Er strebt keine Mimesis gegenständlicher Erfahrung und Realität an, sondern eine Mimesis der Sprache. Der Symbolist bildet in radikaler Verschärfung romantischer Ansätze in seinen Gedichten keine Wirklichkeit mehr nach. Der im Realismus noch weitgehend unangefochtene Glaube, Wirklichkeit könne wahrgenommen, erkannt und beschrieben werden, gerät in die Krise. Wirklichkeit, besser noch, Wirklichkeiten, werden zu etwas Gesuchtem, das erst erschaffen und gefunden werden muß.

²⁶ Mallarmé (1995, 343), vgl. Hoffmann (1987, 129). Als einer der ersten Kritiker hat hierauf Roland Barthes (1989, 64) in seinem berühmt gewordenen Essay *La mort de l'auteur* (Der Tod des Autors, 1968) hingewiesen: "für ihn [Mallarmé], wie für uns, ist es die Sprache, die spricht, nicht der Autor; Schreiben bedeutet, mittels einer unverzichtbaren Unpersönlichkeit – die man niemals mit der kastrierenden Objektivität des realistischen Romanschriftstellers verwechseln darf – den Punkt abzuwarten, wo nur die Sprache agiert, 'handelt', und nicht 'ich'." (pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable – que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste –, atteindre ce point où seul le langage agit, 'performe', et non 'moi'.)

²⁷ Mallarmé (1945, 366)

²⁸ Vgl. auch Smirnov (1977, 65f.). Diese Zusammenhänge werden in Kapitel III.4.4. diskutiert.

²⁹ Solov'ev (1991, 420)

Welche neue Wirklichkeiten schafft aber der Dichter beim Schreiben, die dann der Leser analog hierzu beim Vorgang des Lesens erneut entstehen lassen muß? Das Außen bietet die Möglichkeit unausgedrücktes Inneres (innere Wirklichkeiten) zu artikulieren. Das ist die Absicht Baudelaires, die er in seinem Gedicht *Correspondances* (Übereinstimmungen, 1845/55) programmatisch zur Sprache bringt. Nur so vermag z.B. die Morgenröte zum Symbol der Krisenstimmung und der neuerwachten Hoffnungen des russischen Symbolismus zu werden³⁰. Anhand von Baudelaires Gedicht *Correspondances* expliziert Vj. Ivanov später seine Unterscheidung von idealistischem und realistischem Symbolismus, wobei er aber den 'westlichen' idealistischen Symbolismus aus Gründen eigener Legitimierung stark verkürzt³¹. Wichtiger ist die Tatsache, daß Baudelaire eine Innen/Außen-Richtung des Symbolisierungsvorgangs darlegt, während bei den religiösen russischen Symbolisten die hermetische Richtung eines Hier/Dort (bzw. 'das Andere im bekannten Hier') wiederbelebt wird³². Das von Efim Êtkind beschriebene Phänomen der "Doppelwelt" (двоемирие) ließe sich mit dieser Differenzierung auf den Symbolismus insgesamt anwenden³³. Es gibt somit prinzipielle Gemeinsamkeiten bei der Genese und Rezeption des Symbols: Das Symbol ist bei den Symbolisten lebendig und dynamisch, ein "lebendes Wort" (живое слово), das etwas symbolisch vermitteln soll³⁴. Mit Paul Ricœur kann man das Symbol als eine semantische Innovation verstehen, die durch die Spannung zwischen der Nähe zweier verbundener Ideen und ihrer logischen Distanz entsteht. Es ist eine Spannung (Belyjs Terminus 'Symbolisierung' ist hierzu analog) zwischen Identität und

³⁰ Gerade hier wird die 'Gefahr' einer Allegorisierung erkennbar, da sich der Wortschatz der Symbolisten allmählich fixiert. Deswegen spricht Mandel'stam (*S II*, 209) in *Zametki o poézii* (Bemerkungen über Poesie, 1923) zurecht von den insgesamt 500 Wörtern, auf die sich die Symbolisten beschränkten. Ähnliches führt Hansen-Löve (1989, 40) unter Berufung auf Smimov (1977, 25) aus: "Im Symbolismus erhält die "Dingwelt" ihren Sinn (ihre Zeichenhaftigkeit) aus ihrer "Projektion auf ein ideales Millieu" (идеальная среда), das ein "Feld reiner Relationen" ("Gattungsbegriffe") repräsentiert, dem der mehr abstrakte Teil der Lexik der natürlichen Sprache entspricht. Dies ist auch der Grund dafür, daß die semantische Welt des Symbolismus relativ beschränkt ist – d.h. über wenige "universelle" Termini verfügt – im Gegensatz zur "Realia"-Masse des realistischen Typs etwa." Vgl. Kap. III. 3.1.1 und 3.1.2.

³¹ *Ivanov II*, 547f. Mallarmé will durchaus nicht allein Gefühle und Stimmungen ausdrücken, sondern eine "idée pure", die etwas Transzendentes, Metaphysisches beinhaltet. An anderer Stelle spricht Ivanov (*II*, 574-586) vom 'assoziativen Symbolismus' Annenskij's. Das Baudelaire-Gedicht wird in III.2.1 noch genauer analysiert.

³² Der Begriff 'hermetisch' wird hier im ursprünglichen Sinne verstanden und nicht auf moderne hermetische Dichtung bezogen, z.B. auf die italienische Lyrik des 'ermetismo'. Es bezeichnet eine Hermes Trismegistos zugeschriebene Tradition, die von der Antike über Ficino, Paracelsus bis Swedenborg reicht. Dabei handelt es sich vornehmlich um okkulte, religiös-philosophische Offenbarungsschriften. Vgl. hierzu das unveröffentlichte Vortragsmanuskript 'Vom Lesen hermetischer Lyrik' (Vortrag vom 13.12.1990), das Paul Hoffmann mir großzügig zur Verfügung gestellt hat. Hier abgedruckt mit der freundlichen Erlaubnis von Eva Hoffmann.

³³ Êtkind (1996, 52) untersucht die "Doppelwelt" bzw. "Zweiweltigkeit" (двоемирие) bei Aleksandr Blok: Das 'Nahe' beleuchte bei ihm das 'Ferne'. Im Gegensatz zu Blok seien Bunin, Gumilev und Achmatova "einweltig" (одномирие).

³⁴ Siehe hierzu Belyjs (1994, 423; 1987, 30) Ausführungen: "[...] der Terminus Religion wurde erfahren als Sichschneiden, als Sichvereinigen, Verbinden von *Diesem* und *Jenem* (von Innerem und Äußerem), Bild für das Sichschneiden ist das Symbol;" ([...] религия в термине переживалась, как пересечение, соединение, связь этого и того (внутреннего и внешнего), а образ пересечения – символ).

Differenz. Die 'Wahrheit' der Symbols liegt in dieser referentiellen Gespanntheit; sie eröffnet eine prozeßhafte Sicht der Wirklichkeit, welche die implizite Ontologie, das Neue der symbolischen Aussage ist³⁵. Das Symbol ist somit ein Bild, das eine linguistische Perspektive, d.h. sprachliche Wirklichkeit eröffnet. Belyj macht diese Relation in einer ausführlichen Beschreibungen seines "Wahrnehmungs-Symbolismus" anschaulich:

[...] желая отразить существо состояния сознания (напуг), я беру пунцовую крышку картонки, упрятываю ее в тень, чтобы не видеть предметность, но цвет, я прохожу мимо пунцового пятна и восклицаю про себя: '*нечто багровое*'; '*нечто*' – переживанье; багровое пятно – форма выражения; то и другое; вместе взятые, символ (в символизации); '*нечто*' неопознано; крышка картонки – внешний предмет, не имеющий отношения к '*нечто*'; он же – видоизмененный тенями (багровое пятно) итог слияния *того* (безобразного) и *этого* (предметного) в то, что ни *то* и ни *это*, но *третье*; символ – этот третье; построив его, я преодолеваю два мира (хаотичное состояние испуга и поданный мне предмет внешнего мира); оба мира недействительны; есть *третий* мир; и я весь втянут в познание этого третьего мира, не данного душе, ни внешнему предмету;

[...] wenn ich das Wesen eines Bewußtseinszustands (Schreck) ausdrücken möchte, nehme ich den knallroten Deckel eines Kartons und verstecke ihn im Schatten, damit man das Gegenständliche nicht sehe, aber die Farbe, ich gehe an diesem knallroten Fleck vorbei und rufe für mich aus: '*etwas Knallrotes*'; '*Etwas*' ist das Erleben; der purpurne Fleck ist die Form des Ausdrucks; das eine wie das andere zusammengenommen sind das Symbol (in der Symbolisierung); das '*Etwas*' ist nicht erkannt; der Deckel des Kartons ist ein äußerer Gegenstand, der in keiner Beziehung zum '*Etwas*' steht; er ist jedoch, modifiziert durch die Schatten (Purpurfleck), das Resultat des Verschmelzens von *Jenem* (das Gestaltlose) und *Diesem* (das Gegenständliche) zu etwas, was weder das *Eine* noch das *Andere*, sondern ein *Drittes* ist. Das Symbol ist dieses Dritte; nachdem ich das Symbol geschaffen habe, überwinde ich zwei Welten (den chaotischen Zustand des Schreckens und das mir gegebene Objekt der äußeren Welt); beide Welten sind nicht wirklich; es gibt eine *dritte* Welt; ich bin ganz in die Erkenntnis dieser dritten Welt hineingezogen, die weder der Seele, noch dem äußeren Gegenstand gegeben ist;³⁶

Belyjs Ausführungen zeigen zuerst eine Verschiebung zum Modell Ricœurs. Er wird aber trotzdem von den Akmeisten angegriffen werden, da er letztendlich die 'referentielle Verbindung' aufkündigt, um ein 'Drittes' zu erschaffen, zu welchem der Karton (als Gegenstand) "keinerlei Beziehung" (не имеющий отношения) mehr hat. Entscheidend ist die Realisierung von etwas Neuem, Innerem im Gedicht durch die Entrealisierung der Wirklichkeit. Die Realia werden, wie Kobylinskij-Éllis oben schreibt, zu 'Zeichen': Belyjs Karton hat nichts mehr mit der üblichen Vorstellung von 'Karton' oder gar mit dem Referenzobjekt Karton in der Realität zu tun, sondern ist Zeichen bzw. Symbol für etwas Anderes, Unsagbares, das nur so im Gedicht realisiert werden kann.

Die Entstehung und das Funktionieren ist nur die eine Seite des Symbols. Die russischen

³⁵ Diese Definition folgt Ricœur (1975 und 1986).

³⁶ Belyj (1994, 418)

Symbolisten, die eine Theorie des Symbols entwickeln, vermitteln das bisher noch Unvermittelbare durch den aktiven, schöpferischen Leser. Schon Mallarmé weiß um die Wichtigkeit des Lesens: Er beschreibt das 'Lesen als eine Praxis' (*Lire – / Cette pratique*) und im Vorwort zu *Igitur ou la folie d'Elbehnon?* (*Igitur oder der Wahn des El-Behnon, 1867-1870, veröffentlicht 1925*) spricht er dem Leser die Aufgabe zu, die Dinge 'in Szene' zu setzen³⁷:

Ce Conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même.

Diese Erzählung wendet sich an die Intelligenz des Lesers, die die Dinge selber in Szene setzt.³⁸

Der Gewinn an suggestiver Wortkraft im Gedicht hat einen Verlust an begrifflicher Bestimmtheit zur Folge, der sich nicht mehr aufheben läßt. Nur der Leser kann durch seine Rezeptionstätigkeit diesen Mangel an Sinnkohärenz ausgleichen. Der Leser symbolistischer Texte muß wieder lesen lernen, da er eine neue Art von Text vor sich hat. "Dem Rezipienten", so Rolf-Dieter Kluge, "wird Ungewöhnliches zugemutet: das Akzeptieren einer fiktionalen Welt, die keinen Bezug zur Realität hat, aber auch nicht religiös oder philosophisch-spekulativ verankert ist, sondern als intelligible freie Schöpfung Daseinsrecht beansprucht. Sie ist eine andere Wirklichkeit, ohne nachahmende oder widerspiegelnde Beziehung zur außertextlichen Realität"³⁹. Die Texte widerstehen dem schnellen Konsum, deswegen wird nach Valéry aus dem "Konsumenten" ein "Produzent" (*C'est ainsi que le consommateur devient producteur à son tour*)⁴⁰. Nicht das Produkt, sondern die Produktion steht im Mittelpunkt. In Rußland erläutert vor allem Belyj die "Interaktion von Leseanweisung und schöpferischer Umgestaltung im Rezeptionsprozeß"⁴¹.

Die Begriffe Arbeit (*работа*), Komposition und Konstruktion werden für das symbolistische Schreiben entscheidend und ergänzen oder ersetzen die traditionellen romantischen Schlüsselbegriffe der Inspiration (*вдохновение*) oder Einbildungskraft. Die Vorstellung von der Genese eines Kunstwerk verändert sich völlig. Stefan George konnotiert folglich den Begriff der 'Mache' positiv. Selbst für die jüngere Symbolistengeneration, die sich noch an der 'Inspiration' orientiert, spielt die dichterische Arbeit eine eminent wichtige Rolle. Baudelaire verwendet den Begriff "Einbildungskraft" (*imagination*), meint aber, diese "zerlege" (*décompose*) die Schöpfung und schaffe dann etwas Neues⁴². Die Verbindung von Intuition und Intellekt, von Analyse und Synthese, wird typisch für den Symbolismus. E.A. Poe, Paul

³⁷ Mallarmé (1945, 386f.)

³⁸ Mallarmé (1945, 433)

³⁹ Kluge (1981, 269f.)

⁴⁰ Valéry (1957, 1347)

⁴¹ Kluge (1997, 76), siehe hierzu auch Deppermann (1982)

⁴² Baudelaire (1990, 321), vgl. Hoffmann (1987, 44)

Valéry, Valerij Brjusov oder Andrej Belyj verbinden profundes Wissen über dichterische Wirkung und dichterisches Handwerk mit philosophischer Reflexion und künstlerischer Intuition. Brjusov schreibt von 1912-1918 an theoretischen Arbeiten zur Verslehre: *Opyty po metrike i ritmike, po evfonii i sozvučijam, po strofike i formam* (Versuche über Metrik und Rhythmik, über Euphonie und Zusammenklang und über Strophik und Versformen)⁴³. Andrej Belyjs wissenschaftliche Analysen des Jambus in *Simvolizm* (Symbolismus, 1910) haben eine außerordentlich breite und tiefgreifende Wirkung auf viele Schriftsteller und formalistische Literaturwissenschaftler. Mandel'stam gibt zu, wie sehr er Belyjs Symbolismus-Buch schätzt, und Nabokov nennt es gar das wichtigste Buch über Verslehre, das er kenne⁴⁴.

Vorbild vieler Symbolisten ist in dieser Hinsicht Poes epochemachende Schrift *The Philosophy of Composition* (Philosophie der Komposition, 1846), die Baudelaire ins Französische und Bal'mont ins Russische übersetzt⁴⁵. Poe entwirft darin seine Prinzipien dichterischer Komposition und Wirkung, die wissenschaftliche Gültigkeit beanspruchen. Als Fallbeispiel dient sein Gedicht *The Raven* (Der Rabe)⁴⁶. Wurde bisher die Form aus dem Thema bestimmt, wird mit dem Symbolismus das Thema aus der Form entwickelt. Paul Hoffmann zufolge hat die Form den "Primat". "Dem Willen, der Arbeit, der Technik kommt neues Gewicht zu. Wie sehr aber auch die Ratio an Boden gewinnt, das irrationale Element bleibt auch weiter konstitutiv, ja es entfaltet sich, gesteigert in komplementärer Spannung"⁴⁷. Die Betonung der Arbeit zielt auf kein reines Handwerkertum, bildet aber die Grundlage symbolistischen Schreibens. Valéry erläutert analog hierzu 1933 die Entstehung seines Gedichts *Le Cimetière marin* (Friedhof am Meer, 1916-20), und auch "hier ist der Ausgangspunkt die Form. Doch im Unterschied zu Poe handelt es sich bei Valéry um die wahrheitsgemäße Wiedergabe seiner authentischen Erfahrung"⁴⁸. Kontingenz und Berechnung, Eingebung und Ausarbeitung greifen ineinander. Der Symbolist macht die Essayistik zu seinem zweiten Standbein. Mittels des Essays reflektiert er regelmäßig sein dichterisches Schaffen theoretisch. Mandel'stam, Gorodeckij oder Gumilev werden diese Tradition fortführen, denn die Poetik legt nicht mehr die Regeln und ihre Einhaltung dar, sondern versteht sich als Rechenschaftsbericht über das eigene Schreiben.

Die Erinnerung erfährt im Symbolismus eine Aufwertung. Der Symbolist betrachtet sich selbst und seine Handlungen durch den vermittelnden Filter der Erinnerung und Retrospektion. Nach Baudelaire ist "die Kunst eine Mnemotechnik des Schönen" (*l'art est une mnémo-*

⁴³ *Brjusov III*, 455-544

⁴⁴ N. Mandel'stam (1999, 183); für Nabokov vgl. Boyd (1990, 149) bzw. Nabokov (1997, 173).

⁴⁵ Der Begriff der Arbeit (*travail*) durchzieht nicht zufällig Baudelaires intime Aufzeichnungen *Fusées* (Raketen, 1855-62).

⁴⁶ Hier und im folgenden Absatz folge ich Hoffmann (1996, 1822).

⁴⁷ Hoffmann (1996, 1822f.)

⁴⁸ Hoffmann (1996, 1823)

technie du beau)⁴⁹. Nicht zufällig erscheint um die Jahrhundertwende eine große Anzahl von (fiktiven) Autobiographien und Tagebüchern. Der Glaube an die Erinnerungskraft kann bis ins Vorbewußte reichen, so z.B. in dem autobiographischen Roman *Kotik Letaev* von Belyj. Der darin leicht abgeändert zitierte Epigraph aus Tolstojs *Vojna i mir* (Krieg und Frieden) ist bezeichnend:

– Знаешь, я думаю, – сказала Наташа шепотом... – что когда вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того довоспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете...

– Weißt du, ich denke, – flüsterte Natascha..., – wenn man sich erinnert, erinnert, immerzu erinnert, dann erinnert man sich daran, was war, noch ehe ich auf die Welt kam....⁵⁰

Die verschiedenen Ich-Abspaltungen in Belyjs Roman sind geradezu besessen von der Erinnerung, der mit allen Sinnesorganen nachgespürt wird. Sie erfahren diese Erinnerung wie bei Proust über den Körper selbst, der sich als großartiger Erinnerungsspeicher erweist:

– Переходы, комнаты, коридоры напоминают нам наше тело; прообразуют нам наше тело, [...] Переходы, комнаты, коридоры напоминают нам наше прошлое; прообразуют нам наше прошлое; это – органы ... прошлой жизни...

– Passagen, Zimmer, Korridore erinnern uns an unseren Körper; bilden uns unseren Körper vor, [...] Passagen, Zimmer, Korridore erinnern uns an unsere Vergangenheit; bilden uns unsere Vergangenheit vor; sie sind Organe ... vergangenen Lebens...⁵¹

Die Erinnerung kann in Gedichte gewissermaßen als Erkenntnisstruktur eingehen⁵². Durch die Beschleunigung des allgemeinen Wandels kommt es zu einer Kräfteverschiebung zwischen dem Neuen einerseits und der Tradition und dem Dauerhaften andererseits⁵³. Das Ausschnitthafte, Ephemere und Fragmentarische wird zu einer konstitutiven Grunderfahrung des modernen Menschen, so daß Baudelaire 'modernité' in *Le peintre de la vie moderne* (Der Maler der modernen Welt, 1863) mit dem Flüchtigen gleichsetzt. Nicht mehr die dauernde, der Zeit enthobene Schönheit, sondern der vergängliche *A u g e n b l i c k* steht im Mittelpunkt der symbolistischen Ästhetik. Es entsteht ein "Kult des Augenblicks" (культ мгновения)⁵⁴. Man sucht hinter dem vergänglichen 'Aufscheinen' jetzt nur noch mittelbar Erreichbares, welches

⁴⁹ So Baudelaire (1990, 147) in *Salon de 1846*.

⁵⁰ Belyj (*S II*, 293). Es handelt sich um ein Zitat aus dem zweiten Buch von Tolstojs *Vojna i mir* (Krieg und Frieden).

⁵¹ Belyj (1993, 24; *S II*, 305)

⁵² Vgl. allgemein hierzu Koch (1988). Hansen-Löve (1988, 286) unterscheidet verschiedene Modi der Erinnerung und des Vergessens für den russischen Symbolismus.

⁵³ Vgl. hierzu J. Krauses Ausführungen zum Stichwort 'Ephemeres' in *Ästhetische Grundbegriffe II*, 240-260.

⁵⁴ Gasparov (1993, 9)

die Dichtung mittels Symbol oder Epiphanie für einen Moment zum Aufleuchten bringt. Der Augenblick wird zur 'Geburtsstunde des vollkommenen Gedichts'⁵⁵. Die Diskontinuität kann mittels der Dichtung für einen Augenblick poetische Kontinuität aufzeigen, Endlichkeit in einem Augenblick in Unendlichkeit umschlagen. Der Moment gerät zum Einfallspunkt für das ganz Andere im symbolistischen Gedicht. Er ermöglicht die mystische Schau der Symbolisten. In Hofmannsthals berühmten Aufsatz *Ein Brief* (1902), der vor allem als Chandos-Brief bekannt ist, wird die Epiphanie als Moment der Offenbarung beschrieben:

Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen.⁵⁶

Das Aufzeichnen der "allervergänglichsten Zustände der Seele" (самые мимолетные состояния души), so widersprüchlich sie auch sind, wird bedeutungsvoll; Bal'mont erhält deswegen den Titel eines "Sänger des Augenblicks" (певец мгновения)⁵⁷.

Weil sich die Symbolisten jeglicher moralischen Wertung enthalten und nicht selten einen dekadenten Relativismus⁵⁸ pflegen, kommt es bei vielen Autoren zur provozierenden *F e i e r* des *H ä ß l i c h e n*, Unreinen und Antilyrischen schlechthin. Die Relativität aller Werte ist die Basis für den dekadenten, aber folgerichtigen Kult des Satanischen unter Rückgriff auf die Schwarze Romantik⁵⁹. Wieder einmal ist es Baudelaire, der sich als erster konsequent dieser 'Ästhetik des Häßlichen' bedient. Rilkes *Malte* erinnert sich an Baudelaires Gedicht *Une Charogne* (Ein Aas) wegen dessen faszinierend naturalistisch beschriebenen Widerwärtigkeiten⁶⁰. Georges *Algabal* oder Przybyszewskis frühe Prosa versuchen sich ebenfalls an solchen antibourgeois Tabubrüchen, die sich gegen den Kult des Zwecks, der Produktion und des Fortschritts in der bürgerlichen Gesellschaft richten, auch wenn jede Provokation dabei mit der Zeit ihre Kraft verliert⁶¹. In Rußland sind insbesondere Bal'mont und Sologub als Vertreter einer solchen *Décadence* zu nennen.

⁵⁵ Hofmannsthal (1979, 509). In diesem Dialog *Gespräch über Gedichte* heißt es wörtlich: "Und diese Augenblicke sind die Geburten der vollkommenen Gedichte."

⁵⁶ Hofmannsthal (1979, 467)

⁵⁷ Gasparov (1993, 9). Die russische Tradition zeigt schon sehr früh Ansätze zu solch einer Augenblickserfahrung: Die Meditationen Fürst Andrej Bolkonskijs in *Vojna i mir* (Krieg und Frieden) sind sicherlich ein unerwartetes Beispiel hierfür. Diesen Hinweis macht Hillebrand (1999, 106f.).

⁵⁸ Vgl. hierzu Wunberg (2001, 68f.)

⁵⁹ Praz (1988)

⁶⁰ Rilke (1996 III, 505): "Erinnerst Du dich an Baudelaires unglaubliches Gedicht 'Une Charogne'?"

⁶¹ Vgl. hierzu Wertheimer (1978) und (2002).

Die auf Kürze und Konzentration gerichtete symbolistische Poetik wirkt sich auf die Literatur als Ganzes aus: Die Genre Grenzen werden überschritten, eine allgemeine *Lyrisierung* bzw. *Hybridisierung* der Genres erfolgt⁶². Die Wiedergeburt des lyrischen Dramas findet statt, ein Drama das nach Szondi "seine Wirklichkeit nicht auf der Bühne, sondern in der durch die Sprache evozierten Wirklichkeit der Imagination hat"⁶³. Mallarmé, Blok, Annenskij, Rilke, Hofmannsthal, Ivanov oder der Akmeist Gumilev schreiben allesamt lyrische Dramen. Bloks Drama *Balagančik* schreibt 1906 in der Inszenierung von Vsevolod Mejerchol'd Theatergeschichte, da es den Bruch mit dem Illusionstheater geradezu herausfordert. Nicht nur das Drama, auch die Prosa wird lyrisiert, genauer gesagt versteht man Lyrik und Prosa nicht mehr als Antagonisten⁶⁴. Lyrische Prosa entstehe, wenn "Verse und Prosa in einen geheimen Bund treten" (стихи и проза вступают в таинственный союз), schreibt Annenskij⁶⁵. Zu den bekanntesten Verfassern von Prosagedichten gehören Bertrand, Baudelaire, Turgenev, Rimbaud und Hofmannsthal. Joris-Karl Huysmans läßt seinen Helden Des Esseintes in *À Rebours* (Gegen den Strich, 1884) das Prosagedicht gar zum "sucus concretus" und "oleum essentielle" der Kunst apostrophieren⁶⁶. Zu einer besonders rhythmisierten Art von *Poème en prose* sind die vier Symphonien Belyjs zu zählen⁶⁷. Daneben entstehen in der russischen Literatur viele lyrische Tagebücher, in denen Gedichte – oft mit Datum versehen – die täglichen inneren und äußeren Ereignisse festhalten⁶⁸.

⁶² Hoffmann (1996, 1832f.) bzw. Kluge (1993 I, 153)

⁶³ Szondi (1991, 59)

⁶⁴ Vgl. hierzu die neue Arbeit von Ortlieb (2001).

⁶⁵ Annenskij (1979, 206)

⁶⁶ Huysmans (1992, 228)

⁶⁷ Kluge (1997, 75)

⁶⁸ Zum Beispiel Blok, G. Ivanov (1994, 30), Cvetaeva (v.a. ihren Band *Věrsty* (Werstpfähle) von 1921/22). Hansen-Löve (1989, 15) unterscheidet "Erzählkunst" von "Wortkunstwerk". Erzählkunst sei "grundsätzlich *syntagmatisch* perspektiviert" und referiere "auf ein Wahrscheinlichkeits- bzw. Wirklichkeitsmodell [...], das nicht auf der Morphem- oder Wortebene, sondern auf jener der komplexen narrativen Motive und Segmente zustande kommt". Dieses Schema kann nur bedingt verallgemeinert werden. Tatsächlich spricht Hansen-Löve dann auch in einer späteren Phase des Symbolismus von einer "Lyrisierung der Prosa" (ebenda) und nennt Belyjs *Pervaja (severnaja) simfonija* (Erste (nordische) Symphonie, 1900) als Beispiel.

II.3 Der russische Symbolismus

Der russische Symbolismus besitzt trotz seiner Interferenzen mit dem gesamteuropäischen Symbolismus nur ihm eigentümliche Züge, die ansatzweise zur Darstellung kommen müssen, um später das Selbstverständnis des Akmeismus besser erfassen zu können. Deswegen werden einige relevante geistesgeschichtlichen und gesellschaftlichen Zusammenhänge kurz ausgeführt⁶⁹.

Die Entstehung der symbolistischen Bewegung in Rußland trägt von Anfang an den Stempel der europäischen Krisenzeit des *Fin de siècle*. Die Beschwörung des 'Niedergangs' (упадок) geistigen Lebens einerseits und die Ankündigung eines 'Neuen Lebens' (новая жизнь) andererseits sind dabei gleichermaßen präsent und bedingen sich gegenseitig. Der russische Symbolismus ist somit Teil der religiösen und geistigen Erneuerungsbewegung der Jahrhundertwende in Rußland und Europa⁷⁰.

Die Intelligencija ist immer noch mit ihrer Rolle als Gegengewicht zum autokratischen Staat verbunden, der alle Gewalten an sich bindet. Seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts finden in Rußland Modernisierungen statt, welche sich allerdings immer im Rahmen der alten politischen autokratischen Ordnung bewegen. Die Kluft zwischen den Eliten und der breiten Unterschicht ist nach wie vor groß. Die Intelligencija hat an der Schwelle zum neuen Jahrhundert weiterhin die tragende Funktion der Kritik an Gesellschaft und Staat. Diese historische Perspektive legt die grundlegenden Besonderheiten des russischen Symbolismus offen, die neben anderen Faktoren zu den allgemeinsymbolistischen Grundprinzipien hinzutreten. Während der westeuropäische Literat sich zunehmend die Frage gefallen lassen muß, welchen Gebrauchswert seine Dichtung habe und den "Gebrauchswert (valeur-usage) der Schreibweisen durch einen Arbeitswert (valeur-travail)"⁷¹ apostrophiert oder sich in eine ästhetizistische Haltung zurückzieht, stellt sich die Frage durch die starke Heteronomisierung der Literatur für einen russischen Autor nicht in gleicher Weise. In der russischen Literatur und Literaturkritik herrscht seit den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts das Modell eines intendierten Wirklichkeitsbezugs vor. Dieser realistischen Position verschließen sich auch die Symbolisten zunächst nicht völlig. Am bekanntesten ist hier vielleicht Solov'evs Aufsatz *Pervyj šag k položitel'noj éстетike* (Erster Schritt zu einer positiven Ästhetik, 1894), in dem er sich mit Černyševskij auseinandersetzt und davor warnt, auf die bisherige Utilitarisierung der Literatur mit dem neuen Extrem der 'reinen Kunst' zu reagieren. Auch Merežkovskijs Aufsatz *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* (Über die Gründe des Verfalls und über die neuen Strömungen

⁶⁹ Ausführlicher hierzu Pyman (1994).

⁷⁰ Vgl. Deppermann (1984), Scherrer (1973)

⁷¹ Barthes (1953, 50 bzw. 1959, 59)

der modernen russischen Literatur, 1983), das oftmals als Manifest des russischen Symbolismus gesehen wird, verlangt keine völlige Autonomie der Kunst⁷². Die ältere Symbolistengeneration zeichnet sich insgesamt durch eine stärkere Schulung an den Realisten und Naturalisten aus⁷³. Kunst benötige die Wirklichkeit, v.a. aber brauche die Wirklichkeit die Kunst, um zu überleben: Merežkovskij strebt keine Unterordnung der Kunst unter die Belange der realen Welt an, wie sie von einigen Kritikern des *Narodničestvo* gefordert wird, sondern einen Ausgleich beider⁷⁴. Schon von daher ist das Selbstverständnis und die Wirkung der russischen Symbolisten nicht völlig mit ihren französischen oder belgischen Dichterkollegen vergleichbar: Utilitarismus wird nicht mit einem Rückzug auf die Sache der Dichtung, sondern mit dem Versuch der Erschaffung neuer geistiger Grundlagen für die Gesellschaft beantwortet. Diese **P r a g m a t i s i e r u n g** der russischen Literatur – einschließlich des Symbolismus – hat Blok später in seinem Essay *Bez božestva, bez vdochnoven'ja* (Ohne Gottheit, ohne Inspiration 1921) hervorgehoben und ihr Fehlen dem westlich geprägten Akmeismus zum Vorwurf gemacht. Er deklariert die Pragmatisierung in seiner Auseinandersetzung mit dem Akmeismus zur grundlegenden Differenz der russischen Literatur:

⁷² Es sind zwei Veröffentlichungen, mit denen man den Beginn des russischen Symbolismus markiert: Neben Merežkovskij Aufsatz, der die Niederschrift zweier Vorlesungen von 1892 darstellt, gehört hierzu noch Brjusovs fingierte Anthologie *Russkie simvolisty* (Russische Symbolisten, 1894/95) in drei Bänden.

⁷³ Eichenbaum (1980, 25) weist auf die modernistische Tradition der älteren Symbolistengeneration hin. Diese naturalistische Ausrichtung wirkt nach Chodasevič (*II*, 111) noch auf die Akmeisten. Er attestiert ihnen eine Nähe zum Naturalismus, vor der sie nur das 'symbolistische Verfahren' geschützt habe. Dabei nimmt er wohl die phänomenologischen und beschreibenden Akzente der Akmeisten in den Blick.

⁷⁴ Bei Merežkovskij zeigen sich zwei prägende Diskurse der russischen Geistesgeschichte, die den Symbolismus mitbestimmen, nämlich das Nachdenken über das Verhältnis Rußlands zu Europa und die seit Čadaev immer wieder aufgeworfene Frage nach einer Kontinuität innerhalb der russischen Kultur. Er gibt der neuen Strömung einen Platz in der Literaturgeschichte, indem er sie in die Nachfolge der Autoren des russischen Realismus (Gončarov, Turgenev, Tolstoj und Dostoevskij) und sogar des Populismus (*Narodničestvo*) stellt. Dies ist Teil seiner Strategie zur Schaffung eines Kontinuitätsmodells der russischen Kultur. Für Merežkovskij bedarf die russische Kultur dieser Kontinuität, da die Bedeutung der russischen Sprache für die Identitätsfindung des russischen Bewußtseins von zentraler Bedeutung sei, denn Rußland müsse sich seiner Kontinuität immer wieder neu versichern. Kontinuität findet die neue 'idealistische' Schule aber auch in einer anderen Rückversicherung: Für Merežkovskij (1995, 522-622) ist, wie später z.B. für Ivanov, nicht allein das 'Neue' des Symbolismus entscheidend, sondern auch die 'Tradition'. Der 'künstlerische Idealismus' sei keine 'Mode', sondern eine 'Rückkehr zum Alten, Ewigen'. Zentrum seiner Schrift ist seine Symboltheorie. Zum geistesgeschichtlichen Anspruch des Symbolismus tritt hier der formale. Mit 'Verfall' hat Merežkovskij nicht etwa Dekadenz im Blick, sondern den Verfall formaler und stilistischer Verfahren. Fragen der Ausdrucksebene gehören somit von Anfang an zu den Hauptthemen symbolistischer Theoriebildung. In seiner Symboltheorie (vgl. Kap. III. 3.3.2) sieht er das Symbol 'aus den Tiefen der Wirklichkeit' herausfließen und bringt so ein amimetisches Literaturverständnis mit dem realistischen Schreiben in Einklang. Wirklichkeitstreue und Natürlichkeit, Andeutung und Verschweigen, Polysemie und Offenheit, zeichnen Merežkovskij zufolge das Symbol aus. 'Mystischer Inhalt', 'Symbole' und die 'Erweiterung künstlerischer Empfänglichkeit' (Stichwort 'Impressionismus') werden als die drei Hauptelemente der Kunst definiert und vom plumpen Utilitarismus und Materialismus in Rußland (die populistische Kritik) und Westeuropa (Naturalismus, insbesondere Zola) abgesetzt. Auch die Implikate eines religiösen Symbolismus finden sich schon bei Merežkovskij: Er weist dem Glauben und dem 'mystischen Inhalt' eine zentrale Rolle zu und fordert letztendlich einen 'göttlichen Symbolismus'.

Ему [Гумилёву] в голову не приходило, что никаких чисто “литературных” школ в России никогда не было, быть не могло и долго еще, надо надеяться, не будет; что Россия – страна более молодая, чем Франция, что ее литература имеет свои традиции, что она тесно связана с общественностью, с философией, с публицистикой.

Er [Gumilev] hat nie daran gedacht, daß es in Rußland rein “literarische” Schulen niemals gegeben hat, nicht geben konnte und lange Zeit, muß man hoffen, nicht geben wird; daß Rußland ein jüngerer Land als Frankreich ist, daß seine Literatur seine eigene Tradition hat, daß sie eng mit der Gesellschaft, mit der Philosophie und mit der Publizistik verbunden ist.⁷⁵

Bei aller Vorsicht gegenüber diesen Worten Bloks als Teil einer Selbststilisierung darf dies auch nicht als reiner Abwehrgestus aufgefaßt werden. Die russische Intelligencija ist einerseits bemüht, der besonders schwierigen Situation der russischen Gesellschaft Rechnung zu tragen, andererseits verfolgt (und erleidet) sie die gleichen Brüche im geistigen Denken Europas, die sich mit den Namen Schopenhauers, Nietzsches, Wagners oder Ibsens verbinden. In dieser Spannung liegt die Besonderheit des russischen Symbolismus begründet. So gibt es gerade im russischen Symbolismus verschiedene typologische Modelle und aufeinanderfolgende Phasen, in denen die Pragmatisierung jeweils größer oder geringer ausfällt. Der Symbolistenstreit von 1910 macht dieses im russischen Symbolismus virulente Thema der pragmatischen Ausrichtung von Kunst noch einmal besonders deutlich. Vj. Ivanov, Blok und Belyj auf der einen Seite und Brjusov auf der anderen Seite streiten darüber, ob der russische Symbolismus autonom sei oder ob er etwas mit dem westeuropäischen Symbolismus gemeinsam habe⁷⁶. Diese Auseinandersetzung, die zwei Jahre vor der Gründung des Akmeismus in der Zeitschrift *Apollon* stattfindet, die kurze Zeit später zu einem wichtigen akmeistischen Sprachrohr wird, ist sicherlich prägend für diese postsymbolistische Gruppierung. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit und ihrer Fragestellung können nur die wichtigsten Punkte dieser symbolistischen Diskussion markiert werden, um einige neuralgische Punkte der symbolistisch-akmeistischen Polemik in einen größeren Zusammenhang stellen zu können.

Grundlegend für Ivanovs Schrift *Zavety simvolizma* (Vermächnisse des Symbolismus) und den Symbolismus der jüngeren Generation allgemein ist ein *d u a l i s t i s c h e s* Verständnis der Welt. Ivanov sieht die Welt in eine phänomenale Welt der Erscheinungen (мир явлений) und eine noumenale Welt des Wesenhaften (мир сущностей) gespalten, wobei Ivanov die Erfassung des Noumenon im Phänomen zum eigentlichen Ziel aller Kunst deklariert⁷⁷. Er zeigt hier seine innere Nähe zu der Tradition hermetischen Denkens. Hinzu tritt eine Skepsis gegenüber der Alltagssprache: Ivanov möchte eine Sprache, die sich nur an der “Adäquatheit des

⁷⁵ Blok VI, 177. Diese bewußte Abgrenzung Bloks und anderer jüngerer Symbolisten von den anderen Literaturen zeigt sich auch in dem Vorwurf des ‘Ausländertums’ der Akmeisten (vgl. Kap. III.2.4).

⁷⁶ Vgl. hierzu Kluge (1967, 74-77) und (1992, 53ff.), Willich (1996, 17f.), Pyman (1994, 331-336).

⁷⁷ Ivanov II, 591f. Man kann hier aber auch an Hegels Verständnis der Kunst als ‘sinnliches Scheinen der Idee’ erinnern.

Wortes" (адекватность слова), an "Verstand" (разум) und einer "unmittelbaren Mitteilung der 'schönen Klarheit'" (непосредственная сообщительность 'прекрасной ясности') orientiert, überwinden⁷⁸. Ivanov kämpft um die neuen Aufgaben und Ziele der Kunst in einem zunehmend materialistischen Zeitalter. Er betrauert, ähnlich wie dies heutzutage mit großem Pathos George Steiner tut, den Verlust der hieratischen Kraft der Sprache und lehnt folglich auch den Individualismus ab. Er sucht als Symbolist eine Sprache, die nicht mehr repräsentiert (Foucault), sondern den Leser in die Geheimnisse der Dichtung und somit des Lebens einweihet⁷⁹.

Слово-символ делается магическим внушением, *приобщающим* слушателя к мистериям поэзии.

Das Wort-Symbol wird zur magischen Suggestion, die den Zuhörer an den Mysterien der Dichtung *teilnehmen* läßt.⁸⁰

Ivanov zeigt in seiner Auffassung nur insoweit eine Verwandtschaft mit den Akmeisten, als er betont, daß er die *realiora* in den *realia* sucht. Er lehnt die Wirklichkeit also nicht per se ab und betont stärker als andere Symbolisten die Annahme der Realität⁸¹. Das mag die akmeistische Unterstreichung des 'Irdischen' befördert haben, allerdings trennt sie Ivanovs weitergehender Schritt: er nimmt die (unvollkommene) Wirklichkeit zwar an, sucht sie aber auf dem Weg zu den höheren Wirklichkeiten gleichzeitig zu überschreiten⁸². Er unterscheidet zwischen 'Schein' und 'Sein', während die Akmeisten schon dem 'Schein' Evidenz zusprechen oder diese Unterscheidung gar nicht mehr vornehmen.

Ivanovs Vorstoß in diese anderen Wirklichkeiten zieht ein verändertes Bild vom Dichter nach sich. Seine emphatisch vorgetragene Feststellung, daß der 'Dichter immer religiös sei – weil er immer Dichter sei' (Поэт – всегда религиозен, потому что – всегда поэт) und sein von der Romantik inspiriertes Modell der Lebenskunst (жизнетворчество) stößt bei den Akmeisten auf Unverständnis⁸³.

Bloks ebenfalls 1910 im *Apollon* publizierte Referat *O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma* (Über den gegenwärtigen Stand des russischen Symbolismus) bezieht sich explizit auf Ivanov und macht es sich zur Aufgabe, die abstrakte Sprache Ivanovs zu veranschauli-

⁷⁸ *Ivanov II*, 593, ursprünglich veröffentlicht im *Apollon* 8 (1910). Man erkennt hier schon die Wirkung von Kuzmins Essay *O prekrasnoj jasnosti* (Über die schöne Klarheit), der in der 4. Nummer des *Apollon* (1910) erschienen war.

⁷⁹ Foucault (1974, 91 ff.)

⁸⁰ *Ivanov II*, 593

⁸¹ Vgl. Kap. III.2.3.4.

⁸² *Ivanov II*, 598

⁸³ *Ivanov II*, 595, 600. Zum Einfluß der deutschen Romantik auf Ivanov und Blok siehe Kluge (1967, 75ff.).

chen⁸⁴. Grundsätzlich stimmt Blok mit den Aussagen Ivanovs überein. Auch er deklariert den Symbolisten als "Theurgen" (теург) und "Beherrscher eines geheimen Wissens" (обладатель тайного знания) und ähnlich wie Ivanov nimmt er Bezug auf Novalis' 'Blaue Blume'⁸⁵. Angesichts seiner eigenen Erfahrungen verweist er aber deutlicher auf die persönlichen Gefahren des Lebenskunst-Programms.

Belyj versucht in seiner Schrift *Venok ili venec* (Kranz oder Krone) Brjusov einen Widerspruch zwischen dem innerhalb des Symbolistenstreits erschienenen Artikels *O 'reči rabskoj' – v zaščitu poézii* (Über die Sklavensprache – zur Verteidigung der Dichtkunst) und seiner früheren Haltung nachzuweisen, in der er selbst das jetzt abgelehnte Lebenskunst-Programm verteidigt habe. Bei Belyj tritt die schon bei Ivanov und Blok offenbar gewordene Abneigung gegen eine Verwandtschaft des russischen mit dem französischen Symbolismus offen zutage, sieht er doch eine Einengung des Symbolismus auf literarische Fragen in dieser Annahme. Belyj, der Verfechter des 'Symbolismus als Weltanschauung', betont die Notwendigkeit philosophischer Grundlagen für den russischen Symbolismus⁸⁶.

Brjusov wiederum möchte eine angebliche "Binsenwahrheit" (азбучная истина) an Ivanov, Blok und Belyj vermitteln. Er betont im Gegensatz zu Belyj, daß der Symbolismus keine Ideologie, sondern allein eine künstlerische Methode sei. Die von Belyj abgelehnten literarischen Fragen betrachtet er geradezu als den Mittelpunkt der symbolistischen Poetik:

Символизм есть *метод* искусства, осознанный в той школе, которая получила название "символической". [...] Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи.

Der Symbolismus ist eine *Methode* der Kunst, die in jener Schule entwickelt wurde, die den Namen "symbolistische" erhielt. [...] Die Kunst ist autonom, sie hat ihre eigene Methode und eigenen Aufgaben.⁸⁷

Die vor 1910 erschienenen Schriften Bloks, Ivanovs oder Belyjs zeigen deutlich, wie weit diese davon entfernt sind, einen solchen 'literarischen Symbolismus' zu akzeptieren. Brjusovs Herbeizitieren von Verhaeren, George, Hofmannsthal oder Bal'mont als Vertreter eines säkularen Symbolismus – was gleichzeitig seine gute Kenntnis des europäischen Symbolismus belegt – hat keinen Erfolg, da die jüngeren Symbolisten mit großem Selbstbewußtsein ihre eigenen Vorbilder (Dante, Goethe, Novalis, Nietzsche, Wagner, Ibsen) benennen⁸⁸. Es sind allerdings Vorbilder, die belegen, daß der Symbolismus für sie kein Epochenstil, sondern eine schon

⁸⁴ Blok V, 426

⁸⁵ Blok V, 427; vgl. Kluge (1967, 76)

⁸⁶ Vgl. *Apollon* 11 (1910)

⁸⁷ Brjusov VI, 178

⁸⁸ Ebenda

immer lebendige und 'ewige' Stilformation darstellt.

Die Spaltung der russischen symbolistischen Bewegung überschneidet sich teilweise mit der Trennlinie, die den Symbolismus vom Akmeismus trennt. Die bewußt antireligiöse Ausrichtung und die Betonung der Autonomie der Kunst seitens der Akmeisten findet sich schon bei Brjusov. Im Gegensatz dazu zeigt die jüngere Symbolistengeneration noch Ähnlichkeit mit einem mittelalterlichen Denker, der die Welt als eine Anhäufung von Zeichen und als "Geheimschrift" (тайнопись) sieht, die gelesen werden muß⁸⁹. Die obenerwähnte 'Zweiweltigkeit' Bloks ist für die jüngeren Symbolisten symptomatisch⁹⁰. Sie ist Resultat der stärkeren Orientierung an der deutschen Romantik⁹¹. Nachweislich sind zwar auch die französischen Symbolisten von Novalis stark geprägt worden, doch berauben sie Novalis seines geschichtsphilosophischen Fortschrittsinns und verwandeln seine naturmythischen Tag- und Nachtwelten in künstliche Paradiese. Für Ivanov hingegen besitzen die Symbole Novalis' immer noch eine religiöse Aura, was ihre Herkunft aus dem Mythos bezeugt⁹². Wie in der deutschen Romantik, im *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* von 1797, wird Mythologisches und Poetologisches miteinander identifiziert und zu einem mythopoetischen Projekt ausgearbeitet⁹³. Der Versuch einer mythischen Rekonstruktion erhält noch keinen Zug ins Negative. Karl Heinz Bohrer unterscheidet zwei Projekte einer Neuen Mythologie, die zeigen, daß es schon in Idealismus und Romantik zwei differierende Ansatzweisen gibt: "Schellings 'Neue Mythologie' dagegen ist eine ästhetische Utopie, Schlegels 'Neue Mythologie' eine Utopie des Ästhetischen"⁹⁴. Versucht man eine analoge Einordnung der jüngeren Symbolisten in diese Zweiteilung, so versucht Ivanov, den Mythos eher im Sinne von Hegel und Schelling in ideologischer Absicht in Anspruch zu nehmen, während er dem rein ästhetisch-sprachlichen Weg von Friedrich Schlegels 'Neuer Mythologie' in dessen *Rede über die Mythologie* ablehnend gegenübersteht. Die moderneren Aspekte eines Novalis' – das Zerrissene, Widersprüchliche, Fragmentarische – oder der deutschen Romantik werden zumeist ausgespart. Erst bei Blok schimmert dieser Novalis durch, wenn ihm der romantische Auftrag an den Dichter zum "Fluch" der Kunst

⁸⁹ *Ivanov II*, 598

⁹⁰ Belyj (1994, 418) erkennt noch eine dritte Welt jenseits der Subjekt- und Objektwelt. Allerdings ist diese 'Doppelwelt' nicht für den Symbolismus als Ganzes typisch, gerade der Vergleich mit dem französischen Symbolismus kann einige Differenzen aufzeigen.

⁹¹ Vgl. hierzu Kluge (1967, 65-89).

⁹² Vordtriede (1963, 142) ist der Ansicht, daß die französischen Symbolisten Novalis' "Kühnheiten" (182), die er nur als Idee ausgesprochen, nicht aber in seinen Dichtungen verwirklicht habe, weiterentwickelten. Dieser radikalisierte, beim Wort genommene Novalis sei dann über die Symbolisten wieder nach Deutschland zurückgeleitet. Bezeichnend ist somit, daß es Ivanov im Unterschied dazu mehr um Novalis' Dichtungen geht.

⁹³ Kremer (2001, 110), Frank (1982, 153ff.). Das Fragment entstand im Umfeld des Tübinger Stifts (Hegel, Schelling, Hölderlin) und wurde von Franz Rosenzweig 1927 entdeckt, der ihm auch den Titel gegeben hat.

⁹⁴ Bohrer (1996, 586f.)

gerät⁹⁵. Das Nebeneinander zweier unterschiedlicher Konzepte für eine 'Neue Mythologie' erkennt auch Dietrich Wörn für die Zeit um 1800, indem er ein 'integrales' von einem 'esoterischen' Modell unterscheidet⁹⁶. Er zieht dabei eine Linie zum Symbolismus, in dem beide Vorstellungen präsent sind. Die Gewichtung beider Konzepte im europäischen Symbolismus sind unterschiedlich: Während der französische Symbolismus zum esoterischen Modell neigt, in Deutschland beide Richtung einen spannungsvollen Dialog eingehen, findet der integrale Mythos bei Blok und Vj. Ivanov herausragende Vertreter⁹⁷. Die Hinweise Bohrsers und Wörns lassen in der Auseinandersetzung zwischen den jüngeren Symbolisten und Akmeisten auch diesen Widerstreit beider Modelle erkennen.

⁹⁵ Kluge (1967, 80)

⁹⁶ Vgl. Wörn (1985): Das integrale Modell bezieht sich auf den 'objektiven', das esoterische auf den 'subjektiven Idealismus'. Das integrale Konzept ist kulturhistorisch und geschichtsphilosophisch ausgerichtet. Die soziale Funktion des Mythos wird der ästhetischen übergeordnet. Der esoterische Typus ist immanent ästhetisch, ahistorisch und spekulativ und orientiert sich an der Arabeske. Beide Typen interessieren sich für okkulte, spiritistische, theosophische oder gnostische Systeme, aber nur das integrale Konzept bettet die einzelnen esoterischen Richtungen in eine übergeordnete religiöse oder lebensphilosophische Weltanschauung ein.

⁹⁷ Wörn (1985, 212)

II.4 Exposition des Themas: auf der Suche nach dem goldenen Vlies – Belyjs *Zolotoe runo* (1903) und Mandel'stams *Zolotistogo meda struja* (1917)

Zwei Gedichte, die es ermöglichen, einige wichtige Differenz- und Interferenzpunkte zwischen Akmeismus und Symbolismus über einen detaillierten Vergleich herauszufiltern, sind *Zolotoe runo* (Das goldene Vlies) aus dem Jahre 1903 von Andrej Belyj und *Zolotistogo meda struja* (Ein Strom goldenen Honigs) von Osip Mandel'stam aus dem Jahr 1917⁹⁸. Da in den Forschungsarbeiten über den Akmeismus immer wieder der Mangel an theoretischen Schriften betont wird, scheinen gerade Gedichtanalyse und -vergleich zur Darlegung des Zusammenhangs von Symbolismus und Akmeismus geeignet zu sein. Die gesteigerte Referenzialität, die der akmeistische Text sucht, soll anhand eines typologischen Vergleichs aufgezeigt werden. Vielleicht kann hier an einem paradigmatischen Beispiel verdeutlicht werden, daß diese Wirklichkeitssuche nicht als reiner Gestus aufgefaßt werden darf, sondern sich strukturell auf die Anlage der Gedichte auswirkt. Belyj, einer der großen Neuerer des russischen Symbolismus, macht auch klar, wie avantgardistisch die Symbolisten hinsichtlich der äußeren Form des Gedichts im Vergleich zu den Akmeisten sind⁹⁹.

Über die Beziehung zwischen Andrej Belyj und Osip Mandel'stam sind schon einige grundlegende Forschungsarbeiten geschrieben worden, welche aber für diesen typologischen Vergleich nur am Rande herangezogen werden¹⁰⁰. Trotzdem sind die zwei Gedichte nicht ganz zufällig ausgewählt, verbindet beide doch ihre Bezugnahme auf das 'Goldene Vlies'. Mit dem Mythos der Argonauten – d.h. Jasons und anderer Helden Seefahrt nach Kolchis auf der Argo, um das 'Goldene Vlies' (золотое руно) zu finden – wird dabei auf ganz unterschiedliche Weise behandelt: Mandel'stams eher punktuelle Anknüpfung an den Mythos schafft eine räumliche und zeitliche Transzendierung der realen, gegenwärtigen Krim, so daß sich Gegenwart und Mythos überlagern. Bei Andrej Belyj wirkt der Argonautenmythos als Symbol oder geradezu als Allegorie für die Aufbruchstimmung eines neuen symbolistischen Weltverständnisses: Die mit einer Sonnenrüstung gewappneten Ritter der neuen Dichtung werden zu Argonauten, die auf dem Schiff der Dichtung, ihrer Argo, zu neuen Horizonten aufbrechen.

⁹⁸ Die Gedichte sind im Anhang abgedruckt.

⁹⁹ Trotzdem probiert Mandel'stam einige Jahre später mit seinem *Našedšij podkovu* (Hufeisenfinder, 1923) eine freie Formensprache aus. Bezeichnend für seine Skepsis gegenüber dem freien Vers ist aber, daß er sein Gedicht als 'Pindarfragment' bezeichnet und somit eine erneute Anbindung an die Tradition vollzieht. Pindars *Oden* wurden ja lange Zeit fälschlicherweise als formlos betrachtet.

¹⁰⁰ Zu Fragen der Poetik, der persönlichen Beziehung oder den intertextuellen Zusammenhängen einzelner Texte vgl. die Arbeiten von Mierau (1988), Margolina (1991), Kacis (1995) oder Sippl (1997).

Der 23-jährige Belyj schreibt sein zweiteiliges Gedicht *Zolotoe runo* in einer von neuen Erwartungen geprägten Zeit im Juli und Oktober 1903. Es erscheint in seinem ersten Gedichtbande *Zoloto v lazure* (Gold im Azur, 1904), hat zwei Teile und ist Belyjs Freund, dem Kritiker, Musikwissenschaftler und Herausgeber von *Musaget*, Ėmil Karlovič Metner, gewidmet¹⁰¹. Der erste Teil von *Zolotoe runo* besteht aus fünf vierzeiligen Strophen in dreihebigen Anapästen mit Kreuzreim (alternierend weibliche und männliche Reime). Im zweiten Teil wechseln sich Amphibrachien und Anapäste ab, so daß man von einem akzentuierenden Vers sprechen kann. Die Neuerungen in der Form besonders in diesem Teil sind offensichtlich: Das metrische Bild wird durch die Isolation eines Wortes im Gedicht durchbrochen, auch wenn das Metrum über die Versgrenze hinaus beibehalten wird:

Зовёт за собою
старик аргонавт,
взывает
трубой
золотою:

Der greise Argonaut
ruft hinter sich,
ruft an
mit einer goldenen
Trompete:

Durch diese Enjambements wird der Klangkörper der einzelnen Wörter, die im Deutschen leider fast nie entsprechend übersetzt werden können, im Gegensatz zu ihrer metrischen Einbindung stärker hervorgehoben. Die o-Assonanzen im Reim von *трубой* (Trompete) und *золотою* (golden) deuten in diesem Sinne das Blasen eines Horns an, was diesen Ruf auf dem goldenen Horn als emphatischen ersten Höhepunkt im Gedicht profiliert.

Der erste Teil des Gedicht setzt mit einer Lichtvision ein, die sich erst im letzten Vers der Strophe durch die Worte Sonnenschild (*солнечный щит*) als Sonnenuntergang zu erkennen gibt. "Äther" (*эфир*) und "Meer" (*море*) sind die großen räumlichen Begrenzungen für dieses kosmische Ereignis. Die im ganzen Gedicht dominierende Farbe Gold, Attribut der strahlenden Sonne, verweist auf den transzendenten Symbolwert der Sonne. In der vierten Strophe schließlich wird die Sonne über das Verb "untergegangen" (*закатилось*) und das Pronomen "es" (*оно*) – die Sonne ist im Russischen sächlich – mit dem goldenen Vlies (*закатилось оно [...] золотое руно*) rhythmisch in Verbindung gesetzt. Die Farbe Gold ist im Gedicht über die Verbindung mit der Sonne und dem Vlies selbst als Symbol des Unendlichen und Unerreichbaren konnotiert. Das Wort "Sonne" (*солнце*) wird erst in der dritten Strophe direkt ausgesprochen, taucht aber vorher in verschiedenen Bildern auf, die auf ihre runde Form und ihr Leuchten anspielen,

¹⁰¹ Von 1903-1905 versammelt sich um Belyj tatsächlich eine literarisch-philosophische Gruppe, die sich 'Argonautenkreis' nennt und die ein "esoterisches Ziel" hat, nämlich "eine Reise durch Nietzsche hindurch in der Hoffnung, das *Goldene Vlies* zu finden." ([...] цель эзотерическая – путешествие сквозь Ницше в надежде отыскать *золотое руно*." So Belyj (1997, 380) in seinem Brief an Metner [Medtner] vom 26. März 1903.

z.B. Sonnenschild, (Gold-)münze (червонец)¹⁰² oder Sonnengewebe¹⁰³. Viele dieser Bilder erweisen erst dann ihre ganze symbolische Bedeutungsfülle, wenn andere Wörter mit ihnen in Berührung kommen: Daß das Schild nicht nur eine Metapher für Sonne ist, sondern auch seinen kämpferischen Aspekt als Teil einer Rüstung beibehält, läßt sich beispielsweise erst erkennen, wenn im zweiten Teil vom Panzer aus Sonnengewebe die Rede ist; dabei überschneidet sich die anorganische Materie des Metalls von Panzer und Schild mit dem elementaren, feuerhaften und mit Leidenschaft assoziierten Wesen der Sonne.

Auffallend sind auch die in den ersten drei Strophen vorkommenden Anthropomorphisierungen: Der Äther ist verzückt, die Sonne wirft Zungen aus (wobei die andere Bedeutung des Wortes язык – Sprache – mitschwingt) und die Sehnsucht plätschert. In der dritten Strophe erhalten schließlich die Felsen die Form von Brüsten und das Licht der Sonne wird als flackerndes, zuckendes Gewebe bezeichnet. Die von der Sonne beschienene Natur wird in sinnlichen Bildern menschlicher Körperlichkeit gefaßt (Brüste, Zunge) und mit Gefühlen wie Verzückung und Sehnsucht ausgestattet. Genau in der Mitte der Strophe verwandeln sich dann der Ton und die Bilder dieser belebten Landschaft. Die Sonne wird nun direkt benannt, denn sie ist gesunken: солнце село. Das Verb in der Vergangenheitsform zeigt die faktische Abgeschlossenheit dieses Vorgangs an. Die Atmosphäre wandelt sich. Die Kälte, die die untergegangene Sonne hinterläßt, verdrängt die früheren Bilder. Nicht die Landschaft, sondern die "Kinder der Sonne" (дети солнца) leiden unter der fehlenden Sonne im direkten und übertragenen Sinne: Dem goldfarbenen, warmen und zauberischen Sonnenuntergang folgt die physische und emotionale Kälte (холод бесстрастья).

Die anschließenden Schreie der Albatrosse, die voller Schluchzen sind, fängt die Situation nach dem Sonnenuntergang ein. Warum aber verwendet Belyj gerade diese riesigen Meeresvögel als Boten einer nachenthusiastischen Zeit? Der Schrei des Albatros mag eine Anspielung auf Baudelaires Gedicht *L'Albatros* (Der Albatros) aus den *Fleurs du Mal* (Blumen des Bösen, 1857) sein, in dem dieser riesige Meeresvogel ähnlich wie sonst der Schwan als Allegorie für den Dichter dient. Denn so gewandt sich der Albatros, der Reisegefährte der Schiffe in der Luft (beim Dichten) erweist, so kläglich erscheint er auf der Erde, wenn er nicht fliegen (d.h. nicht dichten) kann:

¹⁰² Der "червонец" ist traditionell eigentlich eine Goldmünze. Besonders interessant ist, daß das Wort etymologisch mit dem polnischen 'czerwony' verwandt ist, und über das Ukrainische ins Russische gekommen ist, da das reine Gold (das червоное золото) dieser Münze in der roten Glut geprüfetes, reines Gold war. In diesem Sinne deutet червонец schon auf das purpurne Licht der untergehenden Sonne.

¹⁰³ Hansen-Löve (1998, 188) weist darauf hin, daß *Solnce* und *Zoloto* eine paronomastische Verknüpfung darstellt, die gewissermaßen eine "naturegegebene" Onomatopoeik aufrufe, die in sehr vielen Gedichttexten entfaltet worden sei.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!

Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!

Dieser geflügelte Reisende, wie ist er linkisch und schlaff!

Er, unlängst noch so schön, wie ist er lächerlich und häßlich.¹⁰⁴

Hansen-Löve weist darauf hin, daß dieser Vogel sehr oft bei Bal'mont "als Symbol für die Freiheit, deren Absturzgefahr sich der Dichter selbst aussetzt" vorkommt¹⁰⁵. Das ist eine Deutung des Vogels wie bei Baudelaire – vielleicht hat Belyj das Motiv des Albatros also über die Vermittlung Bal'monts aufgenommen. Der Albatros bietet mit seinem gefahrvollen Flug – Bal'mont spricht von der Gefahr des Abstürzens, wenn die Flügel des Vogels durch Feuchtigkeit schwer werden – auch ein Anknüpfungspunkt zum Schicksal der fliegenden Argo im zweiten Teil¹⁰⁶. Weitere Anspielungen sind mitzubedenken: Vielleicht leitet Belyj den Name Albatros von lat. weiß (albus) ab und bringt sich selbst als 'Belyj', der Weiße, in das Gedicht ein. Albatros läßt aber auch das provenzalische und italienische Wort für Morgenröte, Tagesanbruch (alba) anklingen. Durch diesen eher paronomastischen als etymologischen Sprachgebrauch, gelänge Belyj eine thematische Erweiterung des Themas der Morgenröte.

In der darauffolgenden Strophe wird zum ersten Mal eine noch unbekannte Stimme in direkter Rede kenntlich. Auch die Adressaten der Rede, die "Kinder der Sonne"¹⁰⁷, werden angerufen und die Verluste des Untergangs beim Namen genannt: Leidenschaft und Glück. Die letzte Strophe erstrahlt im Purpur der untergegangenen Sonne, wobei das Scheinen der Sonne nur noch in der Verneinung aufgerufen werden kann: "Kein Glänzen der Goldmünze" (Her сиянья червонца). Gerade die Verneinung in der Nennung (eine auch von Mandel'stam später vielgebrauchte Figur) macht die Abwesenheit des Erwünschten deutlich. Der Ort dieser Abwesenheit wird mit "überall" (езде) eher allgemein bezeichnet. Damit bleibt Belyj bei seinen bewußt unkonkret gehaltenen Ortsfestlegungen. Es sind Ortsbestimmungen einer kosmischen Sichtweise, in der Himmel, Erde und Meer feste horizontale Grenzlinien bilden und jede genauere Präzisierung unwichtig, ja oberflächlich erscheint.

Hat der erste Teil des Gedichts den Sonnenuntergang festgehalten, den man als Sinnbild für das Ende einer kulturellen Epoche lesen kann, so vollzieht der zweite Teil den Aufbruch in eine neue Zeit. Die hektische, aufgeregte Aufbruchstimmung wird schon durch die zu Beginn erwähnte freiere metrische Form markiert. Es lassen sich sieben Strophen von unterschiedlicher Länge und Form zählen. Das Gedicht setzt mit einem Brand des Himmelsgewölbes ein. Der Aufbruch – durch die anbrechende Morgenröte gekennzeichnet – steht bevor: Das Anlegen des

¹⁰⁴ Baudelaire II, 66f.

¹⁰⁵ Hansen-Löve (1998, 513)

¹⁰⁶ Es gibt auch ein Gedicht Nitzsches, das sich dem Albatros widmet: Es handelt sich um *Vogel Albatros* aus den *Idyllen aus Messina*.

¹⁰⁷ Vgl. Bal'monts *Budem kak sol'nce* (Wir werden der Sonne gleich)

Panzers aus Sonnengewebe, das Zusammenrufen der Argonauten (das Wort Argonaut fällt hier zum ersten Mal), die Ankündigung eines Endes der 'Leiden', sowie der wiederholte Aufruf "vernehmt, vernehmt" (внимайте, внимайте) werden in schneller, elliptischer Abfolge als vorbereitende Schritte zum Aufbruch zumeist im Imperativ verkündet. Die zweite Strophe steht wieder in direkter Rede, nur wird diesmal der Redner als alter Argonaut bezeichnet. Er ruft die 'freiheitsliebenden' Argonauten zur Fahrt auf. Eine neue Farbe, das Blau des Äthers, das Azur – traditionelles Symbol des Unsagbaren und Grenzenlosen – taucht hier im Kontext einer Reise ins Unendliche auf.

Die nur aus drei Versen bestehende nächste Strophe evoziert eine sich unter der Sonne langsam goldfärbende Landschaft und ein vor dem Aufbruch stattfindendes Sonnengelage. Dann verkündet ein lyrisches "wir" zweimal den rubinroten Himmel, der sich über den Argonauten aufbaut: "der ganze Himmel ist in Rubinen/ über uns" (всё небо в рубинах/ над нами). Nach dem Gold wird somit ein weiteres Mal eine unbelebte Materie, der rote Edelstein 'Rubin', mit dem Himmel in Zusammenhang gebracht und gleichzeitig etwas Unfaßbares, Ewiges suggeriert. Über eine wiederum allgemein gehaltene Ortsbenennung (на горных вершинах), die Lermontovs Übersetzung von Goethes *Wandrer's Nachtlied* anklingen läßt, wird dann die abfahrtbereite Argo gezeigt, die wie ein Vogel mit den Flügeln schlägt. Argo und Argonauten werden erst hier, im zweiten Teil des erneuten Sonnenanbruchs namentlich genannt, was Belyjs Verständnis des Argonautenkreises als einer Gruppe entspricht, die der Zukunft zugewandt ist und den "festen Glauben an das Wunder des Flugs" (бесконечно веря в чудо полета) besitzt¹⁰⁸. Die fünfte und letzte Strophe zeichnet sich wieder durch eine extreme Verkürzung der Verse aus. Die Perspektive ist umgekehrt: nicht die Argo, sondern die Erde entflieht, denn die Sichtweise im Gedicht ist die der enteilenden Argonauten. Die Worte "wieder" (опять) und "erneut" (вновь) werden wichtig, denn sie bringen das zyklische Zeitverständnis des Mythos zum Ausdruck, der ja in der letzten Strophe als Evokation des erneuten Auffindens des Vlieses vollzogen wird, wobei Belyj den Schwerpunkt von Nietzsches mit-schwingendem Gedanken der 'ewigen Wiederkehr' auf die Ewigkeit gelegt sehen möchte¹⁰⁹. Mit der Wiederholung von "erreicht/ ereilt" (настигает) fliegt die Argo ihrem Ziel entgegen:

настигает
наш Арго крылатый

erreicht
unsere geflügelte Argo

Опять настигает
свое золотое
руно...

Noch einmal erreicht sie
ihr goldenes
Vlies...

¹⁰⁸ Belyj (1994, 255)

¹⁰⁹ Die Bewegung der Spirale, d.h. die Bewegung zugleich auf einer Geraden und im Kreis, ist das Symbol hierfür. Vgl. Belyj (1994, 252).

Das Ziel ist Belyj wichtig, auch wenn dem (Wieder-)finden des 'Vlieses' schon die ironische Situation eines Untergangs eingeschrieben ist¹¹⁰. Die Schlußverse von Belyjs Gedicht zeigen eine Grundeigenschaft symbolistischer Texte: Die Worte 'entzünden' und 'erhellen' sich selbst, so wie es zuerst Mallarmé für die symbolistische Poetik beschrieben hat, das heißt, die Worte spiegeln und verwandeln einander. So enthüllt beispielsweise erst das Adjektiv *мировое* eine Bedeutung von *шар*, welche über Kugel und Ball hinausgeht: nämlich Erdball (eigentlich *земной шар*). "Wein" (*вино*) ersetzt wiederum die ausgesparte Farbe Rot als Äquivalent des Feuers und weist darüber hinaus von seiner klanglichen Struktur her auf "Vlies" (*руно*) und "Argo" (*Арго*): *vino – runo – argo*, auch wenn die *Argo* auf der ersten Silbe betont wird und so eher einen Kontrapunkt setzt.

Schiffe werden schon seit der Antike in Anspielung auf ihre Segel als 'geflügelt' bezeichnet. Hier, bei Belyj, sind die Flügel der *Argo* aber nicht allein im übertragenen Sinne gemeint (Flügel für Segel), sondern die *Argo* scheint tatsächlich etwas Zwitterhaftes zu symbolisieren, da der Verweis auf etwas Vogelähnliches beständig weiterentwickelt wird: zuerst der Albatros, dann das Schlagen der Flügel der *Argo* und schließlich "die geflügelte *Argo*" (*Арго крылатый*).

Liest man das Gedicht als Allegorie für den symbolistischen Aufbruch zu Beginn des Jahrhunderts – mit all seinen offensichtlichen Gefahren des Scheiterns –, so muß man den Nietzsche-Kontext einbeziehen. Die Morgenröte ist schon früh als Allegorie für den Anbruch von etwas Neuem verstanden worden, so in Jakob Böhm's *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*. Friedrich Schlegel verwendet beispielsweise in seinem *Gespräch über Poesie* das Bild von der *Morgenröte der neuen Poesie*¹¹¹. In seinem 1904 entstandenen Essay *Simvolizm kak miroponimanie* rekurriert Belyj aber auf Nietzsche, als einen Apologeten der Morgenröte¹¹². Kunst soll Ideen ausdrücken, sagt Belyj dort, Platon zitierend. Das im Gedicht *Zolotoe runo* Evozierte ist dabei weniger Idee als Sehnsucht nach einer Idee, die nicht auf den Begriff gebracht werden kann.

Задача теургов сложна. Они должны идти там, где остановился Ницше, – идти по воздуху. [...] Тогда, быть может, приблизятся горизонты ницшевских видений, которых сам он не мог

¹¹⁰ Noch deutlicher kommt Belyj auf dieses Scheitern in dem Gedicht *Argonavty* (*Argonauten*, 1904) zu sprechen. Dies zeigt seine Nähe zum Konzept der 'romantischen Ironie' der deutschen Romantik. Belyj vermittelt ähnlich wie die deutschen Romantiker das Paradox von Unendlichkeit und Endlichkeit, von Unabschließbarkeit und Universalanspruch mittels der Ironie.

¹¹¹ Vgl. den Abschnitt "Rede über die Mythologie" bei Schlegel. Da die Idee keine Anschauung erlaubt, sucht Schlegel nach einer Symbolsprache. Das Zeichen ist zugleich Zeichenverweisung (transzendentaler Charakter der Poesie).

¹¹² Nietzsche hat in *Menschliches, Allzumenschliches* allerdings auch die Abendröte zum Gegenstand seines Nachdenkens gemacht, vgl. Bohrer (1996, 445ff.).

достигнуть. Он слишком вынес перед этим. Слишком длинен был его путь. Он мог только усталый прийти к берегу моря и созерцать в блаженном оцепенении, как заревые отсветы туч несутся в вечернем потоке лучезарных смарагдов. Он мог лишь мечтать на закате, что это – ладьи огненного золота, на которых следует уплыть: [...] Уплыл ли Ницше в голубом море? Нет его на нашем горизонте. [...] Но и мы на берегу, а золотая ладья еще плещется у ног. Мы должны сесть в нее и уплыть. Мы должны плыть и тонуть в лазури.

Die Theurgen stehen vor einer schwierigen Aufgabe. Sie müssen gehen, wo Nietzsche haltmache sie müssen durch die Luft gehen. [...] Dann vielleicht werden die Horizonte der Visionen Nietzsches näherrücken, die er selbst nicht mehr gewann. Er hatte zuviel durchzumachen. Sein Weg war zu lang. Er war erschöpft, als er das Ufer des Meeres erreichte, und konnte nur noch in seligem Entzücken schauen, wie das Dämmerlicht der Wolken im abendlichen Strom leuchtender Smaragde schwimmt. Er konnte im Abendrot nur davon träumen, daß dies die Schiffe aus feurigem Rot seien, auf denen die Ausfahrt beginnt: [...] Ist Nietzsche im blauen Meer entschwebt? An unserem Horizont ist er nicht zu sehen. [...] Aber auch wir stehen am Ufer, und der goldenen Nachen wiegt sich vor uns im Wasser. Wir müssen uns hinsetzen und aufbrechen. Wir müssen fahren und eintauchen in den Azur.¹¹³

Genau diese von Nietzsche noch nicht gewagte Fahrt thematisiert Belyjs Gedicht, das er anschließend an dieser Stelle des obigen Zitats auch zitiert. Die Unsicherheit des vage angedeuteten Ziels ist dem Gedicht eingeschrieben und irritierte Leser wie Mandel'stam nachhaltig. Belyj selbst schreibt hierzu einmal selbstironisch in seiner vierten Symphonie: "Irgendwer hat irgendwen irgendwohin gerufen" (Кто-то кого-то куда-то звал)¹¹⁴. Die Dichtung Belyjs läßt sich nicht nur als nicht-diskursiv und selbstreflexiv beschreiben, sie ist konsequenterweise auch zeitlich und räumlich nicht verortet und unterläuft jegliche von außen kommende Festlegung. Die Wirklichkeitsreferenz ist der engen syntagmatischen Verbindung der Wörter untereinander gewichen. Erst im Kontext erschließt sich der Bedeutungshorizont der Worte.

Folgt man dem Selbstverständnis der Akmeisten scheint Belyjs *Zolotoe runo* wenig mit dem akmeistischen Anspruch an ein Gedicht gemeinsam zu haben. Aber dies gilt es zu präzisieren. Theoretisch ist das theurgische Programm, wie es Belyj oben formuliert – "Die Theurgen stehen vor einer schwierigen Aufgabe. Sie müssen gehen, wo Nietzsche haltmache – sie müssen durch die Luft gehen (идти по воздуху)" – für einen Akmeisten inakzeptabel. Gegen dieses Durch-die-Luft-Gehen, das sich im Bild der fliegenden Argo kristallisiert, gegen die Verweigerung Belyjs und anderer Symbolisten sich dem "blauen Gefängnis der drei Dimensionen" (*голубая тюрьма* трех измерений) auszusetzen, schreibt Mandel'stam in vielen Gedichten und Essays an¹¹⁵. In seinem Manifest *Utro akmeizma* (Morgen des Akmeismus, 1913) greift er den Begriff der drei Dimensionen auf und schreibt: "Bauen kann man nur im Namen der 'drei Dimensionen' (во имя 'трех измерений'), sie sind die Bedingung für jegliche Baukunst" und "Wir

¹¹³ Belyj (1994, 254); deutsche Übersetzung nach Bely/ Florenski (1994, 108)

¹¹⁴ Belyj (1997b, 289)

¹¹⁵ Vgl. Belyj (1994, 249)

fliegen nicht, wir steigen nur auf jene Türme, die wir selber bauen können" (Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить)¹¹⁶. Er widersetzt sich damit der davonfliegenden Selbstreferentialität der symbolistischen Rede:

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс 'соответствий', кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой.

Da führt also der professionelle Symbolismus hin. Die Wahrnehmung ist demoralisiert. Nichts Wirkliches, Echtes. Ein schrecklicher Kontertanz von 'Entsprechungen', die einander zunicken. Ewiges Zuzwinkern. Nicht ein klares Wort, nur Andeutungen, Nicht-zu-Ende-Sprechen. Die Rose nickt dem Mädchen, das Mädchen der Rose. Niemand will er selber sein.¹¹⁷

Mandel'stams Gedicht *Zolotistogo meda struja*, an dem die Verschiebungen der postsymbolistischen Dichtung beispielhaft gezeigt werden sollen, entsteht 1917 anlässlich seines Besuchs in Alušta auf der Krim. In einer zweiten Veröffentlichung in der Zeitschrift *Orion* widmete er es seinen Gastgebern Vera Arturovna Sudejkina und Sergej Jurevič Sudejkin mit dem Datums- und Ortsvermerk 11.8.1917 Alušta. Vera Sudejkina (in dritter Ehe verheiratet mit Igor Stravinskij) hat die Erinnerung an ihre Begegnung mit Mandel'stam später aufgezeichnet¹¹⁸.

Das Gedicht hat sechs vierzeilige Strophen mit alternierend männlichen und weiblichen Reimen. Das Metrum ist auch bei Mandel'stam sehr selten: Es handelt sich um einen 5-hebigen Anapäst, ein Versmaß, das in der griechischen Lyrik vor allem für Kampfgedichte, aber auch für die feierlichen Langverse bei Prozessionen Verwendung findet. In Mandel'stams Gedicht verleiht es besonders dem von Anfang an zentralen Thema der Zeit in der rhythmisch-metrischen Struktur Ausdruck: "Ein Strahl goldenen Honigs floß aus der Flasche/ So zäh und lang, daß die Gastgeberin zu sprechen vermochte" (Золотистого меда струя из бутылки текла/ Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела). Das Bild vom zähen Fluß des goldfarbenen Honigs als Träger der verlangsamten Zeit eröffnet das Gedicht und erscheint gleichzeitig im Metrum wieder. Gedeht und lang möchte Mandel'stam auch die Zeit seines Gedichts machen. Das verhaltene, getragene Versmaß des Anapäst unterstreicht dies. Der oben erwähnten Erinnerung Vera Stravinskajas zufolge wurde zum Tee tatsächlich Honig gereicht. Diesem realen Detail spricht Mandel'stam aber – im Kontext der Krim – eine mythische Bedeutung zu, weil er die Farbe des Honigs als goldenen Strahl beschreibt. Mit dem Adjektiv 'golden' oder 'goldfarben' suggeriert der Honig – ähnlich wie bei Belyj vorher – einen mythischen, extrem zeitlosen Wert und spielt zugleich auf Ambrosia (griech. für Unsterblichkeit) an, die Hauptnahrung der griechischen Götter, die auch oft als Honig oder Götterspeise interpretiert wurde.

¹¹⁶ Mandel'stam *S I*, 143 und 145

¹¹⁷ Mandel'stam *S I*, 182f.

¹¹⁸ Mandel'stam (1995, 547)

Schon in der nächsten Verszeile wird dann die mythologische Verdichtung gesteigert, indem ein mythologischer Ort aufgerufen wird, das antike Tauris – in der ersten Strophe das traurige, in der vierten Strophe das steinige Tauris genannt¹¹⁹ –, das der gegenwärtigen Krim annähernd entspricht. Schon bei der ersten Nennung wird auf seine traditionelle literarische Rolle als Ort der Verbannung und des Exils angespielt, denn die Hausherrin spricht vom Schicksal, daß sie (sie verwendet den Plural wir) nach Tauris geführt habe. Aus der Literatur sind die vom Schicksal dorthin Verbannten bekannt: z.B. Iphigenie, Tochter Agamemnons, welche zu ihrer eigenen Rettung in das Land der Taurer entführt wird, wo ihr Bruder Orest sie schließlich wiederfindet; der römische Dichter Ovid, der seine *Tristia*-Elegien und *Epistulae ex Ponto* unweit von Tauris, im skythischen Exil schreibt und auf dessen Schicksal Mandel'stams immer wieder in seinen Gedichten anspielt¹²⁰. *Zolotistogo meda struja* ist nicht zufällig ein Gedicht aus dem im Titel auf Ovid anspielenden Gedichtband *Tristia* von 1922. Die Krim (Tauris) und das Schwarze Meer bilden für Mandel'stam einen spezifisch russischen Zugang zur abendländischen Mythologie. Dadurch scheint die in der letzten Strophe aufgerufene Geschichte von Jason, der mit der Argo nach Kolchis (im heutigen Georgien) fährt, nicht mehr fern.

Am Schluß der ersten Strophe kommt die Hausherrin noch während des Verrinnens des Honigs zu Wort: "Hier, im traurigen Tauris" (Здесь, в печальной Тавриде). Mit dem deiktischen Pronomen "hier" (здесь), mit welchem das Gedicht in hinweisender Geste verortet wird, verstärkt noch durch den Gedankenstrich, wird der Leser mit dem Hier und Jetzt des Gedichts verbunden. Die vermutete Langeweile auf dieser Halbinsel, auf der ein anderes Zeitgefühl zu herrschen scheint, wird dementiert: "wir langweilen uns gar nicht" (мы совсем не скучаем). Trotzdem unterscheidet sich die taurische Welt von der übrigen. Hier scheinen die Hunde und Wächter allein zu sein, d.h. die Bewachten sind fern von den Wächtern beim Gott Bacchus, der in der dritten Strophe evoziert wird.

Im dritten Vers der zweiten Strophe folgt ein weiteres Bild für das verlangsamte Zeitgefühl, welches auf Tauris herrscht: "Wie schwere Fässer rollen die Tage dahin" (Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни). In einer anderen Fassung heißt es sogar "ziehen sich die Tage dahin" (тянутся дни)¹²¹. Schweigen, Stille, Einsamkeit und ein von Dingen und Menschen entferntes Dasein herrschen vor: "Fern in der Hütte sind Stimmen – du verstehst nicht, antwortest nicht" (Далеко в шалаше голоса – не поймешь, не ответишь). In der dritten Strophe wird der Blick erweitert. Eine Gartenlandschaft mit antiken architektonischen Fragmenten tut sich auf: Wein als Attribut des Bacchus und sonnenumstrahlte Berge werden erwähnt. Der Farbkontrast

¹¹⁹ Ein Thema, das sich bei Batjuškov und Puškin wiederfinden läßt.

¹²⁰ An Ovid erinnert übrigens schon Puškin in seinem Gedicht *K Ovidiju* (An Ovid) aus dem Jahr 1921. Vgl. hierzu auch Dutli (1995).

¹²¹ *Mandel'stam S I*, 478

zwischen braunem Garten und weißen Säulen sowie zwischen dunklen Rouleaus und sonnigen Bergen evoziert die Lichtverhältnisse einer südlichen Landschaft. Die Rouleaus vor den Fenstern werden anthropomorph, indem sie mit Wimpern verglichen werden. Durch die Nebeneinanderfügung von "Wimpern" (ресницы) und "Fenster" (окно), wird die Bedeutung von "Auge" (око) in окно aktiviert – ein semantisches Verfahren, das auch Belyj oben anwendet.

In den folgenden Strophen kommen farblich zu dem beständigen Gold als Attribut des Unvergänglichen, Göttlichen und Mythologischen (Goldener Honig, Goldene Meile, Goldenes Vlies) noch ein weißes Zimmer und rötliche, rostfarbene Beete hinzu. Die Farbskala bleibt auf wenige Farben beschränkt, diese spielen aber zusammen mit dem Licht eine wichtige Rolle als Vermittler von Atmosphärischem.

Der anschließende Ortswechsel in dieser Strophe findet eine kausale Erklärung, es ist die Zeit nach dem Tee: "Nach dem Tee gingen wir in den riesigen, braunen Garten hinaus" (После чаю мы вышли в огромный коричневый сад). Die Weinreben (das Gedicht trägt bei seiner Erstveröffentlichung 1918 den Titel *Vinograd*, also Weinstock, -rebe) sollen bestaunt werden. Die zentrale Stellung des Weines in den zwei mittleren Strophen wird von Mandel'stam (wie vorher bei Belyj im Fall der Sonne) langsam aufgebaut: der Einfluß des Weingottes Bacchus, der Vergleich der Zeit mit den schweren, gefüllten Fässern und die Weinreben selbst. Der Wein wächst dort, wo die Berge mit dem luftigen Glas zerfließen (Wein, Berg und Sonne werden als Trias evoziert). Der Garten, die Säulen und die Berge bilden eine Landschaft, in der sich die Menschen bewegen: "wir gingen hinaus" (мы вышли), "vorbei" (мимо), "wir gingen los" (мы пошли). In der vierten Strophe taucht dann ein sprechendes Ich auf, das sich als Sprechenden bewußt setzt: "Ich sagte" (Я сказал). Bei Belyj scheint hingegen das symbolistische Streben nach einer weitgehend entpersönlichten Lyrik bzw. sein Entwurf eines kollektiven Ich verwirklicht; es gibt in seinem Gedicht kein offen auftauchendes, lyrisches Ich, sondern ein "wir", das im Gestus einer verschworenen Gemeinschaft spricht¹²².

Die gekringelte Form der Weinranken wird metaphorisch durch lockige Reiter, die Anordnung der Weinstöcke mit einer antiken Schlachtanordnung ausgedrückt, wobei "die lockigen Reiter" (курчавые всадники) auch alliterativ mit der "krausen Reihe" (в кудрявом порядке) in Zusammenhang gebracht werden. Tauris wird als Bewahrer hellenischer Kultur und hellenischen Wissens gesehen, und erneut werden durch deiktisches "hier" (зот) die goldene Meile und die rostfarbenen Beete des hellenischen Kulturgartens räumlich verankert. Ausgangspunkt ist der Wein, der als seit altersher angebaute Kulturpflanze die zeitliche Kontinuität zu vermitteln vermag.

Die fünfte Strophe ist in einem neuen Ton verfaßt: die Stille wird als Spinnrad (wieder ein

¹²² Vgl. Kap. III. 4.4

Bild für die langsam verrinnende Zeit) in einem weißen Raum erfaßt. Die Versinnlichung des Gedichts wird somit über das Sehen hinaus, um den Geruch von Essig, Farbe und Wein gesteigert. Und wie zur Bestätigung Prousts, daß der Geruch mehr noch als das Sehen eine Erinnerungskraft besitzt, beginnt die anschließende Verszeile mit: "erinnerst Du dich" (помнишь). Die Forderung nach Erinnerungsleistung ist aber auch der Anfang einer neuerlichen Bezugnahme auf die griechische Vorzeit. Helena und *ex negativo* Penelope ("nicht Helena – die andere"; не Елена – другая) werden aufgerufen. Jetzt wird auch die Bedeutung des Spinnrads aus dem ersten Vers als Gerät von Penelopes häuslicher Beschäftigung verständlich. Ihr langjähriges Warten auf ihren Mann Odysseus ist ein weiteres, diesmal geradezu qualvolles Bild für das langsame Dahinfließen der Zeit: "wie lange stickte sie?" (как долго она вышивала?). Dann in der letzten Strophe, als habe die erste ungelöste Frage sofort eine weitere ausgelöst, beginnt das lyrische Ich mit einer wiederholten, beharrlichen Nachfrage nach dem goldenen Vlies: "Goldenes Vlies, wo bist Du, goldenes Vlies?" (Золотое руно, где же ты, золотое руно?). Die Wiederholung steigert wie bei Belyj die Sehnsucht nach diesem Vlies. Zugleich ist es der einzige Vers, in dem unmittelbar ein Du (das Goldene Vlies) angesprochen wird. Das Gedicht beantwortet diese Frage auf nicht-diskursive Weise:

Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.

Den ganzen Weg rauschten die schweren Meereswellen,
Und, nachdem er das Schiff verlassen hatte, welches das Leinen auf den Meeren rissig machte,
kehrte Odysseus zurück, voller Raum und Zeit.

Der Mythos vom Goldenen Vlies wird mit Odysseus verbunden, nachdem Penelope ihn im Gedicht schon angekündigt hat. Damit macht Mandel'stam Odysseus zu einem Mitglied der Argonauten um Jason¹²³. Meer, Welle, Schiff, Segelleinen stehen (nicht zufällig) am Schluß des Gedichts und markieren so noch einmal den Horizont des Mittelmeer- und Schwarzmeerraums. Das Rauschen der schweren Wellen erinnert den Leser erneut an die Langsamkeit der schweren Fässer aus der ersten Strophe. Das Rauschen, das langsame Verklingen der Zeit, erscheint diesmal in Gestalt der Meereswellen. Erst von der letzten Strophe her, der Satz erstreckt sich dabei über drei Verse, wird deutlich, daß es auch um die lange Odyssee des Trojabezwingers geht. Odysseus Suche nach der Heimat wird so mit Jasons Suche nach dem Goldenen Vlies in der Fremde zusammengebracht. Suche und Aufbruch stehen wie bei Belyj

¹²³ Dutli (1985, 318) verweist auf den Anfang des 31. Sonett aus Joachim Du Bellays *Les regrets* (1558) als 'Subtext': "Glücklich derjenige, der wie Odysseus, eine schöne Reise machte/ Oder wie jener der das Vlies eroberte, / und dann zurückgekehrt ist voller Gewandtheit und Verstand" (Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,/ Ou comme celui-là qui conquiert la toison,/ Et puis est retourné, plein d'usage et raison).

auch hier bei Mandel'stam vor dem Finden. Höchstens in der Sprache selbst kann etwas gefunden werden und der Schluß verweist eben auf diese Lesart des Gedichts: Der Leser des Gedichts ist nach dem Lesen gleich Odysseus von Zeit und Raum angefüllt. Die beim Lesen (und Schreiben) verstrichene Erzählzeit hat die im Gedicht evozierte, erzählte Zeit akkumuliert. Die schon bei Rimbaud (*Le Bateau ivre*) verwendete Metapher von der Dichtung als Schifffahrt ist hier unmittelbar in Sprache verwandelt. Das Schiff (das Gedicht) und der Held Odysseus (der Leser) mühen sich beim Segeln (also beim Lesen) ab, denn die Fahrt geht über den eindeutigen Sinn der Worte hinaus und bleibt somit prinzipiell offen. Am Schluß, nach der Heimkehr, ist Odysseus – wie der Leser – im Besitz einer Fülle raum-zeitlicher Erfahrung.

Von der letzten Strophe her gelesen, scheint der Anapäst nun geradezu die Wellen des Gedichts auf dem Meer der Sprache zu evozieren – ein Gedanke, der sich auch in vielen anderen Gedichten Mandel'stams findet, zum Beispiel in *Bessonica. Gomer* (Schaflosigkeit. Homer, 1915). Die Erinnerung hilft bei der Verzeitlichung und Verräumlichung des Gedichts: Namen (Bacchus, Helena, Goldenes Vlies, Odysseus), Orte (Tauris, Hellas), die direkt oder indirekt ausgesprochen werden (präsent sind indirekt Kolchis, Jason, Medea, das Schwarze Meer oder Penelope), sind die Eckpunkte der Reise des Lesers durch den Mythos – wobei (und das ist die Absicht des Akmeisten Mandel'stam) der reale Raum der Gegenwart, also Mandel'stams Krim-Besuch, mit dem vergangenen Raum verbunden wird. Tauris – dies wird in der 4. Strophe explizit ausgesprochen – hat die Tradition hellenischen Denkens bewahrt. Das scheinbar so unbedeutende Wörtchen "hier" (вот) öffnet mit seinem hinweisenden Charakter den mythischen Raum und vergegenwärtigt ihn im Gedicht. Vergleichbar bewirkt auch ein einzelnes Wort wie Weinrebe ein Hinüberschlagen in die andere Zeit.

Eine Bedeutungsebene des Argonautenmythos hat bisher noch wenig Beachtung gefunden und kann wieder auf Belyj zurückweisen: Die Suche nach dem Vlies bedeutet auch das erstmalige Befahren eines Meeres. Der Argonautenmythos ist der Mythos, der von der Ausfahrt zu noch völlig Unbekanntem berichtet: die Begegnung mit dem Fremden, mit der fremden Kultur der Kolcher, einer fremden Frau (Medea) und den unbekanntem Gefahren eines fremden Meeres. Dies wurde auch in der Weltliteratur thematisiert. Dante hat den Argonautenmythos mehrmals als Vorbild für die eigenen Grenzüberschreitungen in der *Commedia* (seine Reise durch Hölle, Fegefeuer und Paradies) verwendet. Nicht zufällig kommt er am Schluß seiner Reise noch einmal auf den Argonautenmythos zurück:

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.¹²⁴
(Par. XXXIII, 94-96)

Ein Augenblick ist mir ein größerer Schock/ als
fünfundzwanzig Jahrhunderte zuvor das Abenteuer/
das Neptun den Schatten der Argo
bestaunen ließ./

¹²⁴ Zitierte nach Dante Alighieri (1997, 920f.)

Die Argo ist im griechischen Mythos das erste Schiff, das die Ausfahrt in eine noch nicht kolonialisierte, 'zivilisierte' Gegend wagt, so daß dessen Rumpf – Dante zufolge – sogar Neptun in seinen Wassertiefen verwundert nach oben blicken läßt. Der Symbolist Belyj und der Akmeist Mandel'stam schließen sich auf ihre Weise in ihren Texten an diese Fahrt an.

Nicht alles, aber vieles, was die Beziehung eines postsymbolistischen, akmeistischen Autors zur symbolistischen Dichtung auszeichnet, zeigt sich in diesen zwei Gedichten. Beide Gedichte illustrieren eine Arbeit am einzelnen Wort: Ein Geflecht an vor- und rückverweisenden Bezügen spannt sich über das Gedicht, wodurch etymologische Verwandtschaften oder paronomastische Beziehungen eines Wortes mit anderen freigesetzt werden (al'batros und alba oder okno und oko etc.). Die Semantik der Wörter erfährt einen Bedeutungszuwachs. In beiden Gedichten schaffen wenige Allusionen und Aussparungen ein Mehr an suggestiver Atmosphäre, ganz gleich ob es die südliche Landschaft im Gedicht Mandel'stams oder die eher in kosmischen Größen dimensionierten Räume Belyjs sind.

Von der metrisch-rhythmischen und typographischen Form her zeigt sich Belyj als der modernere Dichter. Während Mandel'stam eher auf eine dichte Verknüpfung einzelner Wortteile im Rhythmus achtet, hebt Belyj – noch vor Majakovskij – einzelne Wörter durch Isolierung und durch Brechung der metrisch-rhythmischen Einbindung hervor.

Mandel'stams Gedicht zeigt ganz deutlich den Hang, das Gedicht zu versinnlichen. Diese Tendenz haben die Akmeisten ganz bewußt vorangetrieben – was nicht heißt, daß sie sich nicht auch bei den Symbolisten finden läßt. Riechen, Schmecken und Sehen sind Mandel'stam zufolge äußerst wichtig und finden in seine Gedichte Eingang (hier zum Beispiel in der fünften Strophe). Auch in späteren Essays hat er anhand der Impressionisten und einiger Naturforscher auf die Bedeutung von Licht und Schatten, Farbe und Geruch hingewiesen²⁵. Belyjs Welt ist vielleicht weniger sinnlich, aber sehr viel suggestiver, da er Farbe und Landschaft auf die Evokation des Sonnenuntergangs und des Sonnenaufgangs hin ausrichtet. Überraschend ist die Wichtigkeit der Farbgebung, die man von einem Symbolisten erwartet, die bei einem Akmeisten aber eher überrascht. Beide benutzen Gold als Kennzeichen für etwas Über-die-Zeit-Hinausragendes, Unendliches. Während aber bei Mandel'stam die tatsächliche, physikalische Zeit immer präsent ist als Anfangs- und Endpunkt einer allein während des Lesens stattfindenden Entzeitlichung, evoziert Belyj eher symbolische als tatsächliche zeitliche Koordinaten. Ähnliches läßt sich in bezug auf den Raum feststellen. Auch hier ist Mandel'stam – selbst wenn er nicht die Krim, sondern das antike Tauris nennt – eher konkret. Die Datums- und Ortsangabe "11. August 1917, Alušta" steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Gedicht. Während Belyjs Datumsangabe "April bzw.

²⁵ Vgl. hierzu seine *Putešestvie v Armeniju* (Reise nach Armenien, 1933).

Oktober 1903, Moskau" keinen unmittelbaren Bezug anbietet¹²⁶.

Bei Belyj sind die 'Gipfel der Berge', Sonne, Meer oder der Sonnenuntergang Zeichen des Erhabenen. An ihnen soll das Unfaßliche, Unsagbare symbolisch angedeutet werden. Das Erhabene ihrer Ausstrahlung wird zum Symbol des Unbeschreiblichen, an dem sich das Menschliche mißt. Dagegen vermitteln die sonnenbeschiedenen Berge Mandel'stams eher Atmosphärisches als Erhabenes. Ivanov hätte wahrscheinlich gesagt, hier würden allein 'Stimmungen' aber keine 'Symbole' vermitteln.

Einen ähnlichen Unterschied zeigt ein Blick auf den Umgang mit dem Mythos. Bei Mandel'stam erfolgt die Anlehnung an den Mythos der Argonauten eher in einem Modell mythen-schaffender Dichtung mittels Name, Zitat und Deixis, bei der sich die empirische Wirklichkeit beständig mit der Wirklichkeit des Mythos überschneidet. Ausgangspunkt hierfür kann ein konkretes Ereignis (der Besuch), ein Zeitpunkt (das Datum), ein Ort (die Krim), ein Wort (Honig), ein Name oder Rhythmus sein. Mandel'stam bleibt immer im *D i a l o g* mit der *R e a l i t ä t*, ja erweist sich als geradezu realitätsbesessen, ohne dabei aber naturalistisch zu sein. Deswegen finden sich bei ihm auch eine Vielzahl von Alltagsgegenständen (Fässer, Spinnrad, Essig oder Hunde), die die mythologischen Anspielungen nicht stören, sondern vorbereiten oder evozieren, während sich bei Belyj Gegenstände finden, die mythologisch besetzt sind, Rituale vorbereiten oder Erlesenheit andeuten (goldene Trompeten, Edelsteine, Sonnengewänder)¹²⁷. Mandel'stam erschafft eine eigene Realität, die mit der tatsächlichen interferiert. Bei Belyj sind diese Überschneidungen mit der Wirklichkeit bewußt getilgt oder ironisch gebrochen. Der Argonautenmythos wird als völlig neuer, symbolistischer wiedererschaffen. Damit verbleibt Belyj ganz im Kontext der mythopoetischen Symbolsprache, bei der der Mythos selbst transformiert wird und eine neue (utopische) Idee anbietet.

Während bei Belyj ein kollektives 'wir' auftaucht, tritt das Ich bei Mandel'stam – nach einer Phase der entpersönlichten symbolistischen Gedichte – wieder selbstverständlicher als einfaches, nüchternes Ich auf, das nicht mehr viel mit einem romantischen Ich gemein zu haben scheint und sich auch nicht selbstbewußt als erlebendes Ich geriert. Das neue Ich in den Gedichten Mandel'stams versucht sich zu allererst im Gedicht zu erfassen. Das Ich zentriert nicht mehr das Gedicht wie im klassischen Erlebnisgedicht, sondern das Gedicht kreist das Ich ein. In diesem Gedicht Mandel'stams setzt es sich gestisch, postuliert sein Dasein mittels Doppelpunkt, Pronomen und Verb: Я сказал.

¹²⁶ Diese Angaben fehlen bezeichnenderweise in der Erstveröffentlichung (siehe Anhang). Beide Gedichte sind zudem mit Widmungen versehen.

¹²⁷ Die frühen Gedicht Belyjs erinnern an die Interieurs vieler dekadenter Romane, z.B. bei Huysmans.

III. Akmeismus

III.1 Einleitung und Überblick

Но вся современная русская поэзия вышла из родового символического лона. У читателя короткая память – он этого не хочет знать. О, жолуди, жолуди, зачем дуб, когда есть жолуди!

Doch die ganze zeitgenössische russische Poesie ist aus dem Schoß der symbolistischen Sippe hervorgegangen. Der Leser hat ein kurzes Gedächtnis, er will davon nichts wissen. O Eicheln, Eicheln, wozu die Eiche, wenn es doch die Eicheln gibt.¹

Dieser Ausspruch Mandel'stams von den symbolistischen Wurzeln der zeitgenössischen russischen Dichtung in seinem Essay *Vypad* (Ausfall, 1924) findet sein Pendant in einem von Anatolij Najman überlieferten Satz Anna Achmatovas, daß "der Symbolismus vielleicht die letzte große Strömung der Dichtung überhaupt" (символизм, может быть, вообще последнее великое направление в поэзии) sei². Keine Arbeit über den Akmeismus läßt deswegen den Symbolismus gänzlich außer acht. Lekmanov vergleicht in seiner Arbeit symbolistische Dichter mit akmeistischen, und auch Justin Doherty beginnt seine großangelegte Darstellung des Akmeismus mit den symbolistischen Poetiken Bloks, Belyjs, Vj. Ivanovs und Annenskij³. Über das symbolistische Krisenjahr 1910 hinaus versucht er dann in einem chronologischen Abriß den langsamen Entstehungsprozeß des Akmeismus nachzuzeichnen und ihn als post-symbolistische Bewegung zu definieren, d.h. als eine Bewegung, die sich in einem langsamen Differenzierungsprozeß zum Symbolismus herausbildet⁴.

Der Schwerpunkt in diesem Kapitel soll nicht auf den genauen historischen Abläufen⁵ der symbolistisch-akmeistischen Kontakte und Beziehungen liegen, sondern auf den poetologischen Entwicklungslinien. Die fehlende theoretische Basis des Akmeismus wird als wichtiger Unterschied zwischen Symbolismus und Akmeismus herausgestellt⁶. Mandel'stam selbst bekennt 1922, daß die spärlichen theoretischen Äußerungen seiner Anführer das Studium dieser Gruppe erschwerten⁷. Die sehr viel praxisnähere Orientierung der Akmeisten, d.h. die Erfahrungen, die

¹ Mandel'stam S II, 212

² Najman (1999, 32)

³ Lekmanov (1998) und (2000)

⁴ Doherty (1995, 66) gibt zu bedenken, daß das Krisenjahr 1910 und die *Apollon*-Debatte zu einem Mythos von der Entstehung des Akmeismus geführt habe. Damit will er dem Eindruck entgegenwirken, der Akmeismus sei aus dem Nichts entstanden.

⁵ Vgl. hierzu Doherty (1995) und Lekmanov (1996 I).

⁶ So Doherty (1995, 61): "Acmeism is not a self-explanatory concept – unlike Symbolism, for instance, it does not have an obvious theoretical grounding as a literary movement; and its general aims and principles may therefore be less important than its practice."

⁷ Mandel'stam S II, 185

die späteren Akmeisten bei den Diskussionen in der *Cech poétoŭ* und in Ivanovs *Oiščestvo revnitelej chudožestvennogo slova* (Gesellschaft der Verteidiger des künstlerischen Wortes) sammeln, werden für die Herausarbeitung ihres eigenen dichterischen "Geschmacks" (вкус) grundlegend⁸. Doherty begreift diese in der Praxis entstandene Erfahrung als Gegensatz zu den "erhabenen Ansprüchen" (lofty pretensions) der Symbolisten. Die Differenz zu den Symbolisten sei nicht allein äußerlich über eine Polemik des Andersseins entstanden, sondern schon innerlich im Akmeismus angelegt, da die Akmeisten aus den individuellen Differenzen und Auseinandersetzungen eine produktive Stärke machten⁹. Dieser Vorstellung von einer im Dialog einer Dichtergruppe entstandenen akmeistischen Poetik stimmt auch Lekmarov zu¹⁰. Aus dieser inhärenten Dialogizität der akmeistischen Theorie folgert er, daß neben den wenigen theoretischen Texten vor allem die künstlerischen Texte zur Analyse der zentralen Diskussionspunkte und dichterischen Prinzipien des Akmeismus herangezogen werden müssen¹¹.

III.2 Symbolistische Anfänge

III.2.1 Die Welt als Phantom: zu einer Polemik in den akmeistischen Manifesten

Es existieren insgesamt drei Manifeste, in denen die Akmeisten sich und ihre Poetik selbst darzustellen versuchen: Gumilevs *Nasledie simvolizma i akmeizm* (Das Erbe des Symbolismus und der Akmeismus) erscheint zusammen mit Gorodeckijs *Nekotorye tečenija sovremennoj russkoj poézii* (Einige Strömungen der zeitgenössischen russischen Dichtung) 1913 in der Januar-Nummer der Zeitschrift *Apollon*. Mandel'stams ebenfalls zu dieser Zeit entstandener Artikel *Utro akmeizma* kann erst 1919 in der unbekanntenen Zeitschrift *Sirena* durch den persönlichen Einsatz Narbut's, welcher der Herausgeber dieser Zeitschrift ist, publiziert werden¹². Lekmanov vermutet, daß Sergej Makovskij, der Herausgeber des *Apollon*, die Publikation von

⁸ Ebenda

⁹ Doherty (1995, 62)

¹⁰ Lekmanov (1996 I, 170) verweist auf die zentrale Bedeutung der von Gumilev angeleiteten Lektüre im Dichterkreis. Die Fähigkeit spontaner, detaillierter Kritik sei von jedem Mitglied erwartet worden. Die gemeinsame Arbeit habe einen gemeinsamen 'Geschmack' entstehen lassen.

¹¹ Siehe Basker (2000)

¹² Michajlov und Nerler, die Herausgeber und Kommentatoren der zweibändigen Mandel'stam-Ausgabe von 1990 (*Mandel'stam S II*, 438), verweisen auf die internen Bezüge des Artikels zu anderen Programmschriften, wie zum Beispiel zu den Artikeln von Vj. Ivanov und Belyj in der Zeitschrift *Trudy i dni* (1912), zum kollektiven futuristischen Manifest *Posčečina obščestvennomu vkusu* (Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack, Dezember 1912) oder zu Kručenyčs *Deklaracija slova, kak takovoe* (Deklaration des Wortes als solches, April 1913). Man kann deshalb Chardžiev (*Mandel'stam* 1973, 255) zustimmen, daß die letzte Fassung des Manifests vom Mai 1913 stammt, auch wenn die Anfänge aus dem Jahre 1912 sind, wie der handschriftliche Vermerk Mandel'stams in einem Exemplar der Zeitschriftenausgabe zeigt. Vgl. hierzu auch den Kommentar von Mec (*Mandel'stam* 1990, 334f.).

Mandel'stams Artikel verhindert, da er den akmeistischen Einfluß auf seine Zeitschrift zu mindern sucht¹³. Auch Gorodeckijs Manifest hat konkrete Kritik erfahren. Vor allem Anna Achmatova und Nadežda Mandel'stams haben versucht, sein Manifest zu diskreditieren, was wegen der späteren politischen Haltung Gorodeckijs verständlich, historisch aber nicht korrekt ist: So berichtet Anna Achmatova in ihrer autobiographischen Prosa, Makovskij sei zu ihnen nach Carskoe selo gefahren, um Gumilev zu bitten, das Manifest nicht zu veröffentlichen, da es nur Gumilev nachahme. Sie wertet Gorodeckijs Manifest und seine Stellung ab und identifiziert sich mit den Ansichten in Mandel'stams Manifest¹⁴. Nadežda Mandel'stam kritisiert zurecht Gorodeckijs mangelnde moralische Integrität und seinen politischen und literarischen Opportunismus in der Sowjetzeit. Aber auch seine akmeistischen Jahre werden dabei leider nachträglich abgewertet: Sie stempelt ihn als "überflüssigen Akmeisten" (лишний акмеист) ab¹⁵. Der konformistische Lebenslauf Gorodeckijs führt so nach der Revolution zu einer pauschalen Abwertung, weswegen sein Manifest kaum Beachtung gefunden hat. Erst kürzlich hat sein Text eine Aufwertung erfahren: Ingold bewertet als einer der ersten das Manifest Gorodeckijs als "brillant ausformulierte[n]" Text, der sogar "argumentativ noch stärker durchgebilde[t]" sei als Gumilevs Ausführungen¹⁶.

Im Zusammenhang mit der Fragestellung dieser Arbeit erscheint es von größerer Relevanz, die inneren Gemeinsamkeiten und Unterschiede der drei Manifeste zu untersuchen, als die Publikations- und Rezeptionsgeschichte. Wichtig bleibt der Umstand, daß Gorodeckijs Text am Beginn aller drei akmeistischer Programmschriften steht. Er hatte seinen Ruf als Literat gerade in symbolistischen Kreisen affirmiert und seine Vorträge fanden Beachtung. Sein Aufsatz ging aus einem Vortrag vom 19. Dezember 1912 im Kellercafe *Brodjačaja sobaka* (Der streunende Hund) hervor, der den Titel *Simvolizm i akmeizm* (Symbolismus und Akmeismus) trug¹⁷. Aus den Diskussionen um diesen Text entsteht Gumilevs Manifest, das in Anspielung an Ivanov in der Zeitschriftenveröffentlichung anfänglich den Titel *Zavety simvolizma i akmeizm* (Die Vermächnisse des Symbolismus und der Akmeismus) erhält¹⁸. Nur Gumilevs und Mandel'stams Manifest tragen das Wort 'Akmeismus' im Titel, Gorodeckijs Manifest kommt äußerlich mit einer recht unspektakulären Überschrift aus, erst beim Lesen zeigen sich die manifestartigen Züge.

Manifeste sind sicherlich eine sehr spezielle Textsorte, da sie in der Regel viel behaupten

¹³ Lekmanov (1998, 52f.) hebt die Aussage von Bogomolov und Malmstad (1996, 149f.) hervor, daß der *Apollon* in den ersten Jahren keinesfalls das akmeistische Sprachrohr gewesen sei, als das es immer dargestellt werde.

¹⁴ Vgl hierzu N. Mandel'stam (1990, 31ff.)

¹⁵ N. Mandel'stam (1990, 31)

¹⁶ Ingold (2000, 200)

¹⁷ Siehe die Ausführungen von Timenčik und Stepanov (*Gumilev S III*, 378).

¹⁸ *AntologAkme*, 353

und 'offenkundig machen', aber nur sehr wenig darstellen oder erklären. In allen drei Texten wird denn auch vieles behauptet, vieles verdammt und vieles gut geheißten. Zu beachten ist ihr futurischer und imperativischer Charakter: Ein Manifest, so Wilpert, beginnt mit der "Kritik des Bestehenden, artikuliert das neue Selbstverständnis, steckt den Erwartungshorizont ab und endet in oft utopischen Zukunftsprojektionen"¹⁹. Manifeste geben nur eine beschränkte und oft sogar mißverständliche Hilfestellung bei der Analyse, wie ein Autor oder eine Gruppe von Schriftstellern tatsächlich schreibt, da sie meist einen persuasiven und appellativen Ton besitzen. Sie können aber sehr wohl die Tendenz anzeigen, wie einer bestimmten Gruppierung zufolge geschrieben werden soll. Die Texte proklamieren einen neuen Stil oder eine neue Richtung und kümmern sich zunächst wenig um die Realisierung des Manifestierten oder eine Beweisführung zu den Thesen. Es gibt aber auch eine Reihe von Gedichten, die als offensichtliche Programmgedichte zu verstehen sind²⁰.

Es wäre unangebracht, die Akmeisten allein an der Treue zu ihren Leitsätzen zu messen, dazu ist zu vieles bei ihnen zu wenig differenziert. Andererseits dürfen die in den Manifesten niedergeschriebenen Maximen und Ansichten gerade aufgrund ihres Imperativs nicht ignoriert werden. Gumilev und Mandel'stam haben sich zudem nie von ihnen distanziert. Die Manifeste können deswegen helfen, die literarischen Perspektiven und Projekte nachzuzeichnen, die beide zusammen mit Gorodeckij anzuregen suchten. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Wechselwirkung mit dem Symbolismus. Das Besondere der akmeistischen Manifeste liegt darin, daß sie sich durch Retrospektion auszeichnen, d.h. der Blick auf den Symbolismus ist bezeichnend und bildet den Ausgangspunkt für die 'akmeistische Zukunft'.

Ingold erklärt das Jahr 1913 zum Jahr des großen Bruchs in der russischen Geschichte des 20. Jahrhunderts²¹. Nicht nur im kulturellen Bereich, auch in Politik, Wirtschaft oder Gesellschaft erweist sich 1913 als Schwellenjahr – so erscheint die bekannte futuristische Programmschrift *Posŕeĉina obŕŕestvennomu vkusu* (Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack) in diesem Jahr. Die Jahre von 1910 bis zum Weltkrieg sind mit Gruppenbildungen und Manifesten angefüllt, weswegen es innerhalb der Dichterschaft (*Cech poĕtov*), die in ihrem Selbstverständnis zunächst kein bestimmtes ideologisches oder literarisches Programm verfolgt²², zu einer zunehmenden Polarisierung kommt. Gerade die Aktivitäten auf futuristischer Seite

¹⁹ Wilpert (2001, 501)

²⁰ Dazu gehören im weitesten Sinne alle von Gumilev (*Perepiska*, 512) als 'akmeistisch' bezeichneten Gedichte in der dritten Ausgabe des *Apollon* von 1913. Gumilev (*PSS II*, 295) nennt sie auch eine "Illustration" (иллюстрация) zu den Manifesten. Besonders wichtig sind Mandel'stams Gedicht *Notre Dame* oder Gumilevs *Pjatyŕopnye jamby*. Vgl. hierzu Kling (1995) und Steiner (1977).

²¹ Vgl. Ingold (2000)

²² Gorodeckij (vgl. Ingold 2000, 350) schreibt in seinem Manifest von 'praktischen dichterischen Aufgaben', die gegen die Orakelhaftigkeit des Symbolismus stehen.

drängen die Mitglieder wohl zur Formulierung eines eigenen poetologischen *credo*²³. Den akmeistischen Programmen sind somit die Diskurse ihrer Zeit eingeschrieben, und sie ähneln äußerlich folglich weniger symbolistischen theoretischen Schriften als den Manifesten der anderen 'Ismen' dieser Jahre. Die Kampfrhetorik der Avantgarde hinterläßt in den akmeistischen Manifesten ihre Spuren und trägt zur mißverständlichen Rezeption bei, bei der sich selbst Symbolisten und Realisten in der Kritik einig sind²⁴.

Das Jahr 1913 steht im Zeichen des Aufbruchs und der Erneuerung, was zu einer einzigartigen Amalgamierung von Tradition und Innovation führt²⁵. Der Akmeismus erscheint als ein Legat dieser Entwicklung. Im Unterschied zum absoluten Neuerertum der Futuristen, werfen die Akmeisten die Klassiker nicht 'vom Dampfer der Geschichte', sondern versuchen im Gegenteil, deren explosives Potential aufzuzeigen²⁶.

Versucht man den kleinsten gemeinsamen Nenner bzw. die Überschneidungspunkte aller drei Manifeste zu benennen, käme man auf eine recht geringe, aber nicht unwichtige Anzahl von Themen: Die Theorie der Korrespondenzen, der Bezug zur französischen Literatur, die Idee des Gleichgewichts und die Betonung der literarischen 'Schwere', die sich gegen eine Fixierung auf erlesene und erhabene Themen auflehnt. Selbst wenn diese Überschneidungen kaum die Essenz akmeistischen Schreibens ausdrücken können, erhellen sie die Frage nach den symbolistisch-akmeistischen Differenzen, da sich alle drei Themen auf poetologische Aspekte des Symbolismus beziehen. Man kann hinsichtlich der Manifeste somit die These formulieren, daß allen drei Akmeisten bei aller individueller Ausformulierung akmeistischer Grundprinzipien zumindest der Widerspruch dem Symbolismus gegenüber gemeinsam ist.

Zuerst ist die offene Absicht zu erkennen, sich explizit auf die französische Literatur zu beziehen, am stärksten zeigt sich dies vielleicht bei Gumilev, der ja seine offene Ablehnung des 'Germanischen' deklariert²⁷. Dies steht im offenen Widerspruch zu den jüngeren Symbolisten, die immer wieder ihre Unabhängigkeit vom französischen Symbolismus hervorheben und sich programmatisch an die deutsche Literatur anlehnen.

Besonders wichtig erscheint im Zusammenhang mit dem Symbolismus der Bezug zur

²³ Wie überhaupt die Unterschiede zum Futurismus deutlich erkennbar sind. Besonders Mandel'stam nimmt – wie gesagt – in seiner Programmschrift auf den Futurismus Bezug. Nach Ingold (2000, 197f.) bewegen sich die Akmeisten gewissermaßen auf einem "Zweifrontenkrieg" mit Futurismus und Symbolismus. Der Zusammenhang zwischen Akmeismus und Futurismus ist ein Desiderat der Forschung auf das hier leider nicht weiter eingegangen werden kann.

²⁴ Zur Rezeption vgl. Lekmanov (1998, 54f.)

²⁵ Vgl. Ingold (2000, 9)

²⁶ Dies hat Mandel'stam (*S II*, 172) später in die Formel gegossen, daß die klassische Dichtung die Dichtung der Revolution sei. Es mag als Versuch gesehen werden, der aufkommenden und staatlich verordneten kulturellen Amnesie entgegenzuwirken.

²⁷ Allerdings mag dies auch Geste sein, da Gumilev (*S III*, 379) um diese Zeit tatsächlich in einem 'romanisch-germanischen Kreis' und mit Johannes von Günther verkehrt.

Theorie der Korrespondenzen, die sich an Baudelaires Gedicht *Correspondances* orientiert. Sie wird von allen drei Akmeisten diskutiert und dabei keinesfalls nur pauschal abgelehnt²⁸. Baudelaires Gedicht, das zeigt schon die Rezeption durch Ivanov, wird zu einem wichtigen Punkt bei der Diskussion um den Symbolismus. Hintergrund ist das Analogiedenken des Symbolismus, das in einer Tradition steht, die von Hermes Trismegistos²⁹ über Ficino, Cusanus, Agrippa von Nettesheim, Paracelsus und Böhme bis zu Novalis, Baudelaire, Mallarmé oder Valéry reicht, und deren Reflexe sich noch bei Benjamin finden³⁰. Gerade an der Jahrhundertwende tritt die Krise eines neuen Wirklichkeitsverständnisses in der Literatur offen zutage. Die Literatur orientiert sich nicht mehr an einem Bezug zur Realität und sucht deswegen neue "innen- und außerästhetische Verweisungszusammenhänge"³¹. In Folge dessen werden neue Pragmatisierungs- und Entpragmatisierungsversuche in Gang gesetzt. Man versucht zum Beispiel, originelle paronomastische Zusammenhänge zwischen Wörtern zu stiften (Chlebnikov beherrscht diese Technik besonders gut), da man sich mit der Arbitrarität und Konventionalität der Zeichen nicht zufrieden gibt, oder entdeckt das im Gefolge der Romantik stehende Analogiedenken wieder, indem man Mystik, Theosophie, Esoterik und Religion, kurz, alle durch das empirisch-naturwissenschaftliche Bewußtsein der Neuzeit verdrängte Denkart, wiederbelebt. Dies muß als ernstzunehmender Reflex auf eine Vereinseitigung im neuzeitlichen Denken verstanden werden, birgt aber Gefahren in sich. Gorodeckij zufolge ist in den 10er Jahren die Bedrohung durch das gegenteilige Extrem zu spüren, der Irrationalismus kippe jegliche Ratio, weswegen er auch von der "Häresie" (ересь) der Symbolisten spricht³². Alle drei Akmeisten beziehen sich auf dieses Analogiedenken, das im Symbolismus zu neuen Ehren kommt. Überraschend dabei ist, und das wird sich im folgenden zeigen, daß sie das Analogiedenken gegenüber dem Symbolismus verteidigen und schützen. So ist Gorodeckij's Kritik nur graduell: Nicht das Korrespondenzdenken an sich, sondern das schiere Ausmaß, mit dem dieses das symbolistische Denken beherrscht, fällt seiner Kritik zum Opfer.

²⁸ Gerade dieses Gedicht wird dann von Ivanov zum Anlaß genommen, seine Unterscheidung zwischen assoziativem bzw. idealistischem und realistischem Symbolismus zu treffen. Trotzdem betonen die Akmeisten eher die Gemeinsamkeiten zwischen der Sichtweise Ivanovs und Baudelaires, die auf ihrem Analogiedenken beruht. Sie vernachlässigen dabei die Differenzierung, ob sich die Analogie am Gegensatz eines Innen/ Außen, Hier/ Dort oder Phänomen/ Noumenon ausrichtet.

²⁹ Bezeichnenderweise nennt Lozinskij, der mit dem Akmeismus sympathisierte, in einem Brief vom 21. Oktober 1915 an Gumilev (*PSS II*, 295) die jüngere Symbolistengeneration "Adepten des Großen Trismegistos" (адепты Великого Трисмегиста), die sich mit der Enthüllung von Geheimnissen beschäftigten. Er sieht sein Gumilev gewidmetes Gedicht *Kamen 'ja* und Gumilevs *Pjätistopnyje jamby* bewußt außerhalb dieser hermetischen Tradition und stellt sie sogar in ein autobiographisches Licht.

³⁰ Vgl. zu diesem Zusammenhang vor allem Funk, Mattenklott, Pauen (2001, 7-43), welche die Charakteristik und Geschichte des Ähnlichkeitsdenken gerade in seiner Bedeutung für die Ästhetik der Moderne darstellen. 'Ähmlichkeit' wird dabei von den Autoren eng mit Begriffen wie 'Analogie' oder 'Korrespondenz' verbunden (ebenda, 7).

³¹ Funk, Mattenklott, Pauen (2001, 30)

³² *AntologAkme*, 203

Заставляя слова вступать в соединения не в одной плоскости, а в непредвидимо разных, символисты строили словесный монумент не по законам веса, но мечтали удержать его одними проволоками "соответствий". Они любили облекаться в тогу непонятности; это они сказали, что поэт не понимает сам себя, что, вообще, понимаемое искусство есть пошлость... Но непонятность их была проще, чем они думали.

За этой бедой шла горшая. Что могло поставить преграды вторжению символа в любую область мыли, если бесконечная значимость составляла его неотъемлемый признак?

Indem die Symbolisten die Worte dazu zwangen, nicht nur mit einer Ebene Verbindungen einzugehen, sondern mit unabsehbar vielen, errichteten sie ihr Wortmonument nicht nach dem Gesetz der Schwerkraft, sondern gaben sich dem Traum hin, es einzig und allein mit den Leitdrähten der "Korrespondenzen" aufrecht zu erhalten. Sie hüllten sich liebend gern in die Toga der Unverständlichkeit; sie waren es, die sagten, der Dichter könne sich selber nicht verstehen und überhaupt sei verständliche Kunst eine schiere Banalität... Jedoch war ihre Unverständlichkeit simpler als sie es sich dachten.

Auf dieses Übel folgte noch ein schlimmeres. Was konnte dem Eindringen des Symbols in sämtliche Gedankensphären Schranken setzen, wenn doch die endlose Bedeutungshaftigkeit sein unabdingbares Merkmal war?³³

Für Gorodeckij wird 'Korrespondenz' gleichbedeutend mit absichtlicher, banalisierter Unverständlichkeit und 'endloser Bedeutungshaftigkeit'. Aus einer fruchtbaren und anstrengenswerten Polysemie und Offenheit wird so Beliebigkeit. Er bekennt sich damit keinesfalls zu einem mimetischen Literaturverständnis, versucht aber das Werk vor einem Abdriften in die absolute Referenzlosigkeit und reine Zeichenhaftigkeit in Schutz zu nehmen.

Символизм, в конце концов заполнив мир "соответствиями", обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность.

Der Symbolismus hat letztlich die Welt, indem er sie mit "Korrespondenzen" erfüllte, in ein Phantom verwandelt, dem nur insoweit Wichtigkeit zukommt, als diese Welt von anderen Welten durchwirkt und erleuchtet wird – so hat er ihre hohe Selbstwertigkeit verringert.³⁴

Die symbolistische Welt gleiche einem Phantom, lautet das Fazit Gorodeckijs. Chodasevič hat dies mit seiner wohl auf Gorodeckij bezogenen Feststellung flankiert, die Akmeisten hätten einen Kampf gegen "die Verwandlung der Welt in eine Chimäre" (превращение мира в химеру) geführt³⁵. Ob Phantom oder Chimäre, gemeint ist die Welt als Trugbild und Schein, hinter der das wahre Sein erst gefunden werden muß. Um dieser zunehmenden Verflüchtigung des Materiellen und Sachlichen entgegenzuwirken, wertet Gorodeckij das Irdische um seiner selbst willen auf. Die Betonung des Irdischen hängt also unmittelbar mit der Theorie der Korrespondenzen zusammen. Er betont, daß jedem Wort nicht nur aufgrund seiner Referenz-

³³ *Antologakme*, 203; deutsche Übersetzung nach Ingold (2000, 349) mit einer kleinen Veränderung.

³⁴ *AntologAkme*, 205; deutsche Übersetzung nach Ingold (2000, 350).

³⁵ *Chodasevič II*, 111

bzw. Analogiefähigkeit im Gedicht sein Platz zukommt, sondern daß das Wort unabhängig davon einen eigenen Wert besitzt. Dieser Selbstwert wird von Gumilev in seinem Manifest ebenfalls hervorgehoben. Gumilev spricht hingegen nur kurz von der vielgerühmten "Theorie der Korrespondenzen" (теория соответствий) der französischen Symbolisten und verweist dann auf ihren angeblich nicht-romanischen Ursprung, was er als Grund für ihre Unschärfe zu erkennen glaubt³⁶.

Mandel'stam hingegen ruft in seinem Manifest ein bekanntes Bild aus Baudelaires Gedicht *Correspondances* ins Gedächtnis: den "Wald der Symbole" (forêts de symboles)³⁷.

Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в "лесу символов", потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес – божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма.

Notre-Dame ist ein Fest der Physiologie, deren dionysische Entfesselung. Wir wollen uns nicht mit einem Spaziergang im 'Wald der Symbole' zerstreuen, denn wir haben einen unberührteren, dichteren Wald: die göttliche Physiologie, die unendliche Komplexität unseres dunklen Organismus.³⁸

Mandel'stam zeigt hier keine prinzipielle Ablehnung der Korrespondenztheorie. Er verleiht ihr vielmehr mittels des Organismus eine neue Referenzebene und schafft so einen Bezug zum Menschen selbst. Er sucht die Analogien nicht außen, sondern in den Körperwelten, in der Innenwelt des Organismus. Es ist sogar typisch für das Analogiedenken, den Organismus als etwas Gott-Gegebenes zu verstehen, dessen Zusammenhänge nicht kausal auflösbar sind³⁹. Der Wald als Analogie zum Leben, genauer zum Organismus taucht ebenso in seinem Programmgedicht *Notre Dame* auf, in dem er vom "undurchdringlichen Wald" (непостижимый лес) spricht⁴⁰. Die Komplexität und Undurchdringlichkeit, auf die er hinweist, schützen vor einfachen und schnellen Antworten.

In einem späteren Aufsatz nimmt Mandel'stam noch einmal auf Baudelaires Gedicht Bezug. Er findet, daß die Symbolisten die Bilder ausweiden und mit "fremden Inhalten" (чужим содержанием) anfüllen, so daß man "statt eines symbolistischen 'Walds der Korrespondenzen'" (Вместо символического "леса соответствий") eine "Ausstopfwerkstatt" (чучельная

³⁶ Siche Gumilev (1990, 56). Trotz Gumilevs wenig sachlicher Äußerungen zur 'germanischen' Literatur hat die deutsche Romantik tatsächlich über die Rezeption in Frankreich in diesem Punkt zentrale Bedeutung für die Moderne erlangt. Vgl. hierzu G. Funks Artikel über Baudelaires Poetik des Ähnlichen (Funk u.a. 2001, 80), der auf die Arbeiten von Vortriede (1963) und Béguin (1972) hinweist.

³⁷ *Baudelaire III*, 68.

³⁸ *Mandel'stam S II*, 144

³⁹ Funk, Mattenklott, Pauen (2001, 11ff.)

⁴⁰ *Mandel'stam S I*, 83f. Das bezieht sich vielleicht auf Gumilev, der glaubt, es sei eine sehr viel komplexere Aufgabe eine Kathedrale zu bauen als einen Turm.

мастерская) bekomme⁴¹. Er kritisiert nicht die Korrespondenzen an sich, sondern die Verwirklichung dieses Projekts, das mit einem Verlust des 'Korrespondierenden', also des Repräsentierten ende. Damit interpretiert er 'Korrespondenz' zeichentheoretisch. Das extreme, nur auf ein höheres Ziel ausgerichtete Analogiedenken birgt die Gefahr der Entrealisierung der Zeichen und zerstört letztendlich die symmetrische Struktur der Analogie selbst. Nur die Anerkennung des Eigenwertes jeder Erscheinung kann diese Gefahr bannen.

Die Folge dieser Verschiebungen im Korrespondenzdenken bei den Akmeisten ist eine neue Einschätzung der Subjekt-Objekt-Konstellation. Charakteristisch für die meisten historischen Formen des Ähnlichkeitsdenken ist die "Abwesenheit der Dichotomien von Subjekt und Objekt, von Zeichen und Bezeichnetem sowie von Wesen und Erscheinung"⁴². Diese Abgrenzungen werden auch den Symbolisten fragwürdig und ihre Überwindung wird zum erklärten Ziel. Alles verschwindet in einem Wirbel der Grenzenlosigkeit: Sprache, Wort, Bezüge. Die eher von neokantianischen und phänomenologischen Ansichten geprägten Akmeisten fordern die Grenzziehung zwischen Subjekt und Objekt neu ein oder suchen eine neue Beziehung zwischen ihnen. Gumilev betont am Anfang seines Manifestes deswegen nicht zufällig, daß der Akmeismus eine "genauere Kenntnis der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt" suche (более точного знания отношений между субъектом и объектом), als dies im Symbolismus der Fall gewesen sei⁴³. Jedes Ding habe seinen Eigenwert, seine Daseinsberechtigung und sei nicht einfach in ein anderes Dasein transformierbar. Zur Verdeutlichung dieser Begrenzungen zwischen den Phänomenen werden Begriffe wie "Grenze" (грань), "Trennwand" (перегородка), "teilen, trennen" (разделить) oder "Schranke" (преграда) von den drei Akmeisten in den Manifesten aufgegriffen⁴⁴. Das akmeistische Programm der Dinglichkeit ist somit Gegenprogramm zur Entdinglichung und völligen Vergeistigung der Welt im Symbolismus. Gumilev zufolge betrachten die Symbolisten analog zu den englischen Romantikern einen See nicht als ein Stück Naturschauspiel, sondern als einen potentiellen Vermittler der 'Geheimnisse des Universums', ein Analogon zu etwas Unausprechlichem⁴⁵. Ein solches Denken in Ähnlichkeiten und Gleichnissen lehnt ein beschreibendes, referentielles 'Dichten' ab, weswegen Mallarmé das Nennen ausdrücklich durch die 'Evokation' ersetzt⁴⁶. Erst bei den Akmeisten gewinnt das Beschreiben als Akt der Realitätsgewinnung und im Extremfall sogar als reine, erregende Anschauung wieder neues Gewicht. Es ist als emphatisches Gegenprogramm zu

⁴¹ *Mandel'stam S II*, 182

⁴² Funk, Mattenklott, Pauen (2001, 11)

⁴³ Gumilev (1990, 55) Vgl. hierzu auch Gumilev (1990, 180)

⁴⁴ Vgl. *Mandel'stam S II*, 145, Gumilev (1990, 56) und Gorodeckij (AntologAkme, 203). Zu den Auswirkungen dieser Vorstellungen auf das Sprachverständnis vgl. Kap. III.3.

⁴⁵ Gumilev (1990, 242)

⁴⁶ Mit der Bedeutung des Beschreibens bei den Akmeisten befaßt sich das Kap. III.4.2.

einem Analogiedenken zu verstehen, das die Welt vom Schicksal befreien will, nur das Phantom einer höheren Welt darzustellen.

III.2.2 Aspekte akmeistischen Schreibens

Der im vorigen Kapitel dargelegte Gedichtvergleich und die Manifeste zeigen einige wichtige Punkte akmeistischen Schreibens, die für die weitere Analyse hilfreich sind. Wichtige Differenzen haben nicht nur Forschungsarbeiten aufgezeigt, sondern auch Autoren wie Celan, Brodskij oder Kušner, für die die akmeistischen Autoren wichtige Orientierungsmarken bei der Ausformulierung ihrer eigenen Poetik darstellen. Ihre Sichtweise ist hilfreich beim Versuch, das Besondere der akmeistischen Poetik aufzuzeigen⁴⁷. Die folgenden Aspekte stehen dabei keinesfalls immer im Gegensatz zu den symbolistischen und zeigen oft nur leichte Modifikationen oder Schwerpunktverlagerungen, die in den folgenden Kapiteln vertieft und ausdifferenziert werden.

Die Aufstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Trotzdem scheint sie als eine summierende Darstellung akmeistischer Maxime nützlich, da sie ein erstes Instrumentarium für die weitere Analyse darstellt und die einzelnen Untersuchungsbereiche bestimmt. Literaturwissenschaft versucht besonders im Hinblick auf die Formulierung von Schreibweisen und Stilformationen zu verallgemeinern und generalisieren, darf dabei aber die Texte als individuelle Ausdrucksform nicht (völlig) aus dem Blick verlieren und so über das eigentliche Ziel hinaus gehen. Andererseits ist ein solcher Versuch, insofern er seine Ansichten nicht zementiert und festschreibt, für die Lesbarkeit und den Erkenntnisgewinn bestimmter Texte und Autoren sinnvoll. Die Aspekte sollen deswegen Anhaltspunkte für die Untersuchung bieten.

Amimetisches Wirklichkeitsverständnis – persönliches Sprechen

Die Wirklichkeit des akmeistischen Gedichts beruft sich nicht darauf, eine der Realität nachgebildete sekundäre Wirklichkeit zu sein, denn die Akmeisten haben die symbolistische Lektion von der sprachlichen 'Verfaßtheit' von Texten gelernt. Sie arbeiten an der Sprache und versuchen nicht, mittels der Sprache Wirklichkeiten abzubilden. Trotzdem ist eine neue, überraschende Art von Realismus erkennbar. Diese Realitätsnähe hat eine Basis in der Referenz auf den Sprecher: Im akmeistischen Gedicht spricht weniger ein 'Es', ein sublimiertes Ich oder ein die Übersicht habendes 'Ich', vielmehr mißt ein konkretes Individuum Wirklichkeit aus. Das symbolistische Identitätsproblem wird durch die Akmeisten nicht gelöst oder beiseite geschoben, es dominiert aber nicht mehr. Das Gedicht erfährt eine generelle Personalisierung, da der

⁴⁷ Im Hinblick auf Mandel'stam siehe Werberger (1997) und (2001/2002). Zu Kušner entsteht eine Arbeit von Matthias Jacob, dem ich wertvolle Hinweise zu diesem Autor verdanke.

Akmeist kein völlig unpersönliches Sprechen mehr anstrebt. Selbst unter Beibehaltung eines gewissen Grades an Objektivierung und geprägt von der Einsicht, daß der entstandene Text nach dem 'Geschriebensein' ein Eigenleben führt, wird ein Gedicht deutlicher als das Produkt eines Individuums und nicht als Resultat einer Gruppe oder eines gänzlich entindividualisierbaren Subjekts aufgefaßt. Das individuelle Sprechen verbürgt, daß der Möglichkeitssinn den Wirklichkeitssinn nicht vollständig verdrängt, so daß Gegebenes und Mögliches in einem ausgeglichenen Verhältnis zueinander stehen.

Die akmeistische Poetik interessiert sich ausdrücklich für den Menschen, was einen starken Bezug zum menschlichen Organismus und Leib einschließt. Der Innen- und Außenbereich des Menschen findet Aufmerksamkeit und löst die Fixierung auf das Jenseits ab. Dieser psychologische Blick zeigt, wie sehr der Akmeismus einem Symbolismus verwandt ist, der eine Auslotung von 'Weltinnenräumen' (Rilke) sucht. Die Akmeisten klammern Kosmisches und Mythologisches keinesfalls aus, insofern es zum Erfahrungsbereich des Menschen gehört und kein rein esoterisches Wissen darstellt. Wenig Affinität besteht hingegen zu einer 'Doppelwelt', wie sie die jüngeren russischen Symbolisten auszeichnet. Die dualistische Sicht auf die Welt wird aufgegeben.

Wörtlichkeit

Mit dem dualistischen Wirklichkeitsverständnis wird auch die symbolistische Tendenz zu einem parabelhaften, gleichnishaften Schreiben aufgegeben. Man betont nun deutlich den primären Wortsinn vor dem metaphorischen und verhält sich gegenüber einem symbolischen Sprechen und einer an den Neoplatonismus angelehnten Ästhetik der Ähnlichkeit und der Korrespondenzen skeptisch. Das Wort gewinnt dagegen geschichtliche Tiefe. Das Schlagwort lautet nun nicht mehr 'Durchsichtigkeit' und 'Durchlässigkeit', sondern 'Schwere', 'Last'. Die historische und alltagssprachliche Wortsemantik findet erneut Beachtung. Sie wird zu einem Stimulus des Schreibens. Über einen ungewöhnlichen Kontext werden dem Wort neue Konnotationen zugeführt, etymologische Beziehungen nachgezeichnet oder die nicht mehr spürbare Metaphorik der Worte wiederbelebt (Potebnjas 'innere Form'). Trotz dieser veränderten Sprachauffassung hat auch bei den Akmeisten das Arbeiten mit dem Signifikanten, mit der lautlichen Seite des sprachlichen Zeichens Priorität. Sie fassen Gedichte jedoch nicht primär als Ideenvermittler auf.

Irdisches – Alltägliches – Exotik – Detail

Die Aufmerksamkeit gegenüber dem Alltäglichen tritt bei Achmatova, Narbut oder Mandel'stam zur symbolistischen Suche nach dem Neuen hinzu. Der Detailblick besteht in vielen Gedichten neben den großen Themen. Damit lösen die Akmeisten auf ihre Weise Mallarmés Diktum ein, daß das 'Nennen' aus der Dichtung zu verbannen sei. Gumilev betont deswegen,

Achmatova 'zeige' in ihren Gedichten auf Phänomene, 'erkläre' sie aber nicht⁴⁸. Das Eigentümliche vieler akmeistischer Texte beruht gerade auf dem gleichzeitigen Vorhandensein einer genauen, detaillierten Sichtweise auf die Phänomene der Welt und dem Versuch, Welt zu erschließen. Der Makrokosmos existiert neben dem Mikrokosmos. Die Deskription ist ein Akt der Wirklichkeitsversicherung und keine Explikation oder Deutung von Realität.

Der Relativismus der dekadenten oder ästhetizistischen Symbolisten bewirkt zwar die Einebnung von Kategorien wie Gut und Böse, alles 'Gewöhnliche' ist ihnen aber trotzdem verhaßt. Erst Symbolisten wie Rilke oder Annenskij nehmen sich Alltagsphänomenen an. Überraschenderweise schreibt aber auch Mallarmé *Vers de circonstance* (Gelegenheitsgedichte), denen Alltägliches und Unscheinbares nicht fremd ist, die aber bezeichnenderweise erst postum, 1920, erscheinen⁴⁹. Die Betonung des Alltäglichen findet bei den Akmeisten zu einer besonderen Blüte. Primuskocher (Mandel'stam) und Handschuh (Achmatova) gehören von da an zu den selbstverständlichen Gegenständen in Gedichten.

Überraschend ist die Exotik, die sich bei Gumilev und Narbut als Ergebnis der Afrikareisen findet und beispielweise ein Pendant im (kaukasischen) Orientalismus der russischen Romantik besitzt⁵⁰. Aber auch hier wandern beide in den Spuren des Symbolisten Arthur Rimbaud. Das Vorzeitliche (Mandel'stam, Zenkevič) und das Häßliche (Zenkevič), wobei dieses Häßliche im Gegensatz zu Baudelaire von einem großen Maß an Nüchternheit und Konkretheit geprägt ist, das an Benn erinnert, finden ebenfalls Eingang in akmeistische Gedichte.

Der weltliche Handwerker-Dichter – Metaphysik der Sprache

Als Gegenbewegung zur Auffassung eines gewichtigen Teils des russischen Symbolismus, daß der symbolistische Dichter ein Theurg oder religiöser Dichter zu sein habe, findet bei den Akmeisten eine Verweltlichung und Entromantisierung des Dichters statt: Das akmeistische Ideal orientiert sich am namenlosen, einfachen Handwerker. Damit erfährt der symbolistische Begriff der dichterischen Arbeit eine Fortentwicklung und Verstärkung. Denn die Säkularisierung des Dichterbilds ist schon im symbolistischen Formideal angelegt und keineswegs, wie oft betont, eine völlige Neuentwicklung der Akmeisten. Allerdings stellt der symbolistische Arbeitsbegriff eher einen Reflex auf die Pragmatisierung der Arbeitswelt dar, während er bei den Akmeisten zusätzlich ein Gegengewicht zur neoromantischen Intuition der jüngeren Symbolisten bildet. Die Überbetonung des Handwerklichen bei den Akmeisten innerhalb der Literaturwissenschaft folgt aus der Ausweitung des theurgischen, auf Inspirationsmodellen

⁴⁸ Gumilev (1990, 182)

⁴⁹ Vgl. die neue Ausgabe dieser Verse Mallarmés (1996, 34f.) und das Vorwort von Yves Bonnefoy, das dieser erstaunlichen Seite Mallarmés nachgeht.

⁵⁰ Zum Thema 'Afrika und Gumilev' gibt es schon einige Arbeiten, siehe hierzu Matlaw (1975) und Vj. Vs. Ivanov (1991).

beruhenden Dichtungsmodells auf den Symbolismus generell. Vergleicht man den Akmeismus hingegen mit dem französischen Symbolismus oder Brjusov, ist dieser Faktor weit weniger auffällig. Die akmeistische Scheu vor einem Begriff wie "Inspiration" (вдохновение) folgt aus der Abwehr der Vorstellung, der Dichter sei eine Art Werkzeug Gottes. Ein Bild wie die 'diktierende' Muse wird dagegen als Allegorie kultureller Kontinuität, wie es zum Beispiel das Achmatova-Gedicht *Muza* (Muse, 1924) impliziert, weiterhin akzeptiert. Eine solche Muse muß eher als Quelle literarischer Inspiration oder akmeistische Metapher auf die Intertextualität verstanden werden. Der 'andere' Text – im Falle des Gedichts *Muza* zum Beispiel Dantes *Commedia* – fungiert als Impulsgeber des akmeistischen Gedichts.

Aus analogen Gründen lehnen die Akmeisten die Vorstellung einer direkten Bindung zwischen Dichtung und Religion ab. Dichtung wird nicht mehr als metaphysisch im eigentlichen Sinne verstanden. Nur noch in der Sprache selbst kann ein Zugang in transzendente Welten geschehen.

Das Unsagbare

Die Kunst des gleichnishaften Ausdeutens der Wirklichkeit verliert bei den Akmeisten an Wichtigkeit und ist nicht mehr bestimmend für ihre Welt- und Sprachansicht. Man tauscht im Gegenteil gern alle Erklärungen gegen das Unerklärliche ein: Das Unsagbare soll unsagbar bleiben. Diese Prämisse kleidet sich gern in eine Tautologie. Texte sollen schwierige Fragen stellen, aber nicht beantworten. Der Respekt vor dem Unsagbaren erinnert an religiöse Gebote, wie das islamische Abbildungsverbot, das jüdische Verständnis, der Name Gottes sei unaussprechlich oder den russischen Bilderstreit. Der Sprache werden Einschränkungen auferlegt, was nicht mit einem anti- oder areligiösen Akt verwechselt werden darf, sondern nur von der Verweigerungshaltung zeugt, den jüngeren Symbolisten auf ihrem Weg in eine ontologisch andere Welt und ein ganz anderes Sprechen zu folgen. Dabei kann sich das Unaussprechliche in seiner Vieldeutigkeit als durchaus lebendig, sinnlich und sprachlich evident erweisen.

Lyrisierung

In diesem Punkt ist die Nähe des Akmeismus zum Symbolismus am offensichtlichsten: Die Lyrik rangiert weiterhin an erster Stelle. Auch andere Gattungen erfahren bei den Akmeisten eine Lyrisierung. Gumilev schreibt wie die Symbolisten Versdramen. Und selbst in den Prosa-ersuchen zeigt sich häufig noch eine Schreibweise, die in ihrem Sprachbewußtsein, in Assoziationskraft und Handlungsarmut an das lyrische Genre erinnert. Ein wichtiger Zuwachs ist der Essay.

Klassizismus – Dialogisierung – Kultur

Auf den ersten Blick fällt die akmeistische Zurückhaltung gegenüber den formalen Neuerungen der Symbolisten auf. Ihr großes Interesse an Geschichte und Tradition und die Erfahrung, daß eine große Formfreiheit aufgrund der fehlenden Reibungsflächen das Schreiben oft erschwert, schafft das ungewöhnliche Nebeneinander von traditionellen und avantgardistischen Elementen. Alltagssprache und Alexandriner, Sehnsucht nach Weltkultur und ein phänomenologischer Blick auf das Unscheinbare treffen hier aufeinander.

Durch den Sinnüberschuß, den der Symbolist in seinen Gedichten produziert, entsteht ein Text, der das eine Mal als hermetisch, das andere Mal als offen bezeichnet wird und den Leser bei der Lektüre immer vor das gleiche Problem stellt: Wie kann und soll ich lesen? Der Leser wird somit zu einem wichtigen Teil des Kunstwerks, da er ein mitschaffender, kreativer Rezipient werden muß⁵¹. Symbolismus und Akmeismus benötigen als moderne Strömungen beide gleichermaßen den Leser. Neu sind die Gedanken, die sich die Akmeisten dabei über den Adressaten machen. Der Dialog mit dem unbekanntem Adressaten baut erneut eine Referenz auf, die für den Leser später spürbar wird. Der Akmeist schreibt keinen Monolog am Adressaten vorbei, sondern der Adressat wird ihm der unersetzliche Ansprechpartner, der erst die Entstehung des Gedichts ermöglicht. Mandel'stam und Gumilev reflektieren in theoretischen Texten die Frage, inwieweit Texte in Richtung auf einen Adressaten geschrieben werden und welche Bedeutung das 'Du' für das schreibende 'Ich' hat. Das akmeistische Gedicht bekommt einen unbekanntem Gesprächspartner, dem es sich 'zuschreibt' (Celan). Mandel'stams Diktum, es gebe keine Lyrik ohne Dialog, bezieht sich vor allem auf diese Fragen der Dialogisierung. Überlagert ist dieser (ideal gedachte) Leser, zu dem der Dichter immer eine gegen Anbiederung schützende Distanz hält, von anderen konkreten Gesprächspartnern, die in Widmungen oder im Gedicht selbst auftauchen.

Nicht nur der Adressat trägt zur Dialogisierung und Referenzsteigerung des Gedichts bei, ähnlich wirkt die Nennung von Namen, Texten, Orten oder Ereignissen. Durch die Anreicherung des Gedichts mit Namen vernetzt es sich mit der 'Weltkultur' und wird somit ein Teil von ihr.

Verzeitlichung – Verräumlichung

Die Akmeisten favorisieren ganz deutlich eine gesteigerte zeitlich-räumliche Situierung ihrer Texte. Durch konkrete Zeit- und Ortsangaben wird das Gedicht verortet⁵². Neben der starken Rückbindung an das Vergangene und der damit einhergehenden Betonung der Erinnerungskraft

⁵¹ Siehe Kluge (1993 I, 153)

⁵² Diese Tendenz findet sich vereinzelt schon bei den Symbolisten, so etwa bei Blok. Aber erst bei den Akmeisten werden Zeit- und Ortsangaben beinahe programmatisch verwendet.

von Dichtung zeigen sie eine große Affinität zur Gegenwart, da diese immer den Ausgangspunkt für eine Ana- oder Prolepse darstellt. Das insbesondere im frühen Symbolismus so erfolgreiche Verfahren der Epiphanie wird fortgeschrieben, da es sehr gut in die akmeistische Poetik paßt, die Zeitliches und Ewiges, Endliches und Unendliches auf diese Weise zusammenbindet.

Gleichgewicht – Harmonie – Klassizismus

Man würde der symbolistischen Poetik auf den ersten Blick kaum eine Präferenz für Harmonie zusprechen. Akmeistische theoretische Texte beschwören dagegen immer wieder ein solches harmonisches Gleichgewicht der Kräfte. Auch aus diesem Grund hat man die Akmeisten gerne mit der klassizistischen oder apollinischen Ästhetik in Zusammenhang gebracht. Mandel'stams angebliche Begeisterung für Winckelmann und Goethe, dessen Begriff der *Weltliteratur* Mandel'stams Sehnsucht nach *Weltkultur* angeregt haben dürfte, sind in dieser Hinsicht bezeichnend⁵³.

Der 'Klassizismus' der Akmeisten ist ein Konstrukt aus verschiedenen Strömungen und Verfahren und wird zur Legitimierung unterschiedlichster Anliegen verwendet: als Bezugnahme zur Antike und zur Tradition, als Ausdruck des Mißtrauens gegenüber Formexperimenten oder als ein Angriff gegen das Paradigma der Unverständlichkeit und Dunkelheit.

III. 2.3 Symbolistische Lehrer

Vier Symbolisten⁵⁴ sollen hinsichtlich ihrer spezifischen Relevanz für den Akmeismus untersucht werden, da sie von unmittelbarer Bedeutung für das Selbstverständnis der Akmeisten sind. Vor allem B r j u s o v und A n n e n s k i j betrachten die Akmeisten als ihre 'Lehrer'. Vjačeslav I v a n o v entwickelt sich – teilweise wider Willen – zu einer bedeutsamen Figur für den Akmeismus, eine Tatsache auf die am deutlichsten Mandel'stam hinweist⁵⁵. K u z m i n wird wegen seines Essays *O prekrasnoj jasnosti* (Über die schöne Klarheit, 1910) oft als Vorläufer des Akmeismus bezeichnet, dabei ist sein Verhältnis zu den Akmeisten sehr viel komplexer und ambivalenter, als es zunächst scheint.

B l o k kann kaum eine Orientierungsfigur der akmeistischen Bewegung genannt werden, er

⁵³ Deswegen taucht der Begriff 'Weltkultur' (мировая культура) wohl erst in den 30er Jahren auf, zu einer Zeit, in der sich Mandel'stam besonders intensiv mit Goethe beschäftigt (siehe seine armenischen Reiseaufzeichnungen, seine Aufsätze und seinen Radioessay über den jungen Goethe, vgl. N. Mandel'stam 1999, 296). Zu Winckelmann siehe N. Mandel'stam (1999, 293) oder Eshelman (1993, 31). Ein Winckelmann von 1801 in französischer Übersetzung ist in den Restbeständen der Bibliothek Mandel'stams erhalten, vgl. Frejdin (1991, 231-239).

⁵⁴ Vernachlässigt wurde Andrej Belyj, der aber im folgenden immer wieder zitiert werden wird und auch in der vorausgehenden Gedichtinterpretation Raum erhalten hat.

⁵⁵ *Mandel'stam S II*, 185. Ivanov ist zudem in vielen wichtigen Zirkeln präsent.

ist aber für die Akmeisten eine Ausnahmefigur, die von ihnen in 'distanzierter Verehrung' anerkannt wird. Blok selbst sucht den Dialog mit den Akmeisten (v.a. mit Gumilev), um sich dann wieder mit dem Gefühl des Nicht-verstanden-Werdens und Nicht-Verstehens von ihnen abzuwenden. Die Untersuchung seines Vorwurfs, die Akmeisten seien 'unrussisch' und 'ausländisch', soll das Kapitel abschließen.

III.2.3.1 Brjusov – der "Meister" (mêtr)

Seit der Veröffentlichung des leider unvollständigen Briefwechsels mit Gumilev, ist Valerij Brjusovs Einfluß auf den Hauptinitiator und Kopf der *Cech poëtov* und somit auf die ganze Dichtergilde und die Akmeisten unbestritten⁵⁶. Trotzdem finden Annenskij und Kuzmin in der Forschung eine sehr viel größere Beachtung, da sie als symbolistische Außenseiter das prädestinierte Vorbild für die Akmeisten abzugeben scheinen.

Brjusov ist gleich Vološin oder Annenskij ein am westlichen Symbolismus orientierter Dichter, der auf besonders intensive Weise die französischen und belgischen Symbolisten rezipiert, deren säkularisierte Poetik bei vielen religiös orientierten russischen Symbolisten Ablehnung hervorruft. Beim Symbolistenstreit nimmt er die Gegenposition zu Belyj, Vj. Ivanov und Blok ein. Poetologisch müßte Brjusov den Akmeisten besonders nahe stehen, tatsächlich aber wird er in ersten Arbeiten zum Akmeismus wenig erwähnt. Auch die Akmeisten selbst sind mit Ausnahme Gumilevs äußerst zurückhaltend oder überraschend kritisch gegenüber Brjusov. Er wird weder wie Annenskij verehrt, noch wie Ivanov angegriffen⁵⁷. Man rezipiert ihn als einen formalistischen, aber 'substanzlosen' Dichter, der wenig Angriffsfläche bietet. Er ist für die Akmeisten somit kein Dichter, der 'Einflußangst' auslöst. Eine Mitschuld daran trägt sicherlich Brjusovs Kritik am Akmeismus, die sich 1913 in dem Aufsatz *Akmeisty* (Akmeisten) entlädt⁵⁸. Tatsächlich ist Brjusovs Beitrag zur Entstehung einer akmeistischen Poetik kein geringer.

Gorodeckij und Gumilev schätzen Brjusov weitgehend uneingeschränkt, aber distanziert. Gumilev darf als Schüler Brjusovs gelten, der seine Bekanntschaft mit diesem an Gorodeckij weitervermittelt⁵⁹. Gumilev steht gerade in der Anfangsphase seines Schreibens in einem intensiven Briefwechsel mit Brjusov und über seine führende Rolle in der *Cech poëtov* gibt er

⁵⁶ Vgl. das Vorwort von Timenčik und Ščerbakova in *Perepiska* (1994), auf dem auch Teile dieses Kapitels über Brjusov beruhen.

⁵⁷ In Mandel'stams (*S II*, 285) Essay *Burja i natisk* (Sturm und Drang, 1923) gibt es nach jahrelangen kritischen Tönen auch Versöhnliches über Brjusov. Er nennt ihn dort den 'konsequentesten und fähigsten' aller russischen Symbolisten.

⁵⁸ Vgl. Brjusov (1990, 393-400)

⁵⁹ Das allgemeine Verhältnis Gumilevs zu Symbolismus beschreibt Kling (1995) sehr detailliert.

auf indirektem Wege dieses im Dialog mit Brjusov entstandene Wissen weiter. Ein Blick auf das besondere Verhältnis zwischen Brjusov und Gumilev zeigt, worin die Anziehungskraft Brjusovs für Gumilev besteht und warum Brjusov für die Akmeisten ein wichtiges Initiationsmoment birgt. Die zu einem Großteil rein briefliche Beziehung zwischen 'maître' Brjusov und seinem 'Meisterschüler' Gumilev offenbart die enge Verflochtenheit des Akmeismus mit dem Symbolismus und ist aufschlußreich für die mit der Zeit immer erfolgreicherer Versuche des Jüngeren, sich vom Einfluß des Älteren zu lösen.

Die eigentliche Kontaktaufnahme beginnt mit Brjusovs Rezension von Gumilevs erstem Gedichtband *Put' konkvistadorov* (Der Weg der Konquistadoren, 1905), den er in der Zeitschrift *Vesy* äußerst kritisch, aber auch anerkennend bespricht⁶⁰. Die Wirkung auf Gumilev ist die größtmögliche: Er kauft die verbliebene Auflage in den Buchläden auf und verbrennt sie. Ab Februar 1906 vertieft sich dann die Bekanntschaft beider durch den einsetzenden Briefwechsel. Erst 1913 findet diese Beziehung wohl aufgrund von Brjusovs kritischem Artikel über den Akmeismus ihr abruptes Ende.

Dem zunächst verschwiegen und privat gehaltenen Briefwechsel geht eine Einladung Brjusovs an Gumilev voraus, bei *Vesy* mitzuarbeiten. Gumilev sendet Brjusov in den folgenden Jahren verschiedene Texte, zu denen letzterer kritisch oder lobend Stellung nimmt. Brjusov hilft dem jungen Gumilev auch in praktischer Hinsicht: Er schickt ihm beispielsweise ein Empfehlungsschreiben, damit dieser während seines Aufenthalts in Paris den Mallarmé-Schüler René Ghil treffen kann.

Gumilev nimmt die Rolle des Schülers in den ersten Jahren gerne an⁶¹. So kommen Timenčik und Ščerbakova in ihrer Einschätzung des Briefwechsels zum Schluß, daß der darin stattfindende 'Fern'-Unterricht eine "außergewöhnliche Rolle" (исключительная роль) in der Entwicklung Gumilevs spiele⁶². Brjusov ist sich seiner Rolle als Lehrer, Meister und "Moskauer Magier" (московский маг) schon früh bewußt, so betont er in seinem Artikel *Škola i poëzija*⁶³ als einer der ersten russischen Symbolisten überhaupt die Wichtigkeit, das 'Handwerk' (ремесло) des Dichtens zu beherrschen und zu vermitteln. Gumilevs 'Lehrjahre' bei ihm sind deswegen vor allem Fragen der Technik und der Form gewidmet, da dies die Kritikpunkte Brjusovs in seiner Rezension von *Put' konkvistadorov* waren. Unter den angesprochenen Themen finden

⁶⁰ Brjusovs (1990, 165) Rezension erscheint in der Zeitschrift *Vesy* 11 (1905).

⁶¹ So berichtet Gumilev (*Perepiska 1994*, 479) in einem Brief, den er am 15.6.1908 aus Carskoe Selo an Brjusov schickt, Vj. Ivanov sei der Meinung, in seinem Gedichtband *Romantičeskie cvety* (Romantische Blüten, 1908) spüre man Brjusovs Einfluß, wobei er anfügt, daß er sich beim nächsten Treffen mit Ivanov aufrichtig für diese Meinung bedanken wolle.

⁶² *Perepiska 1994*, 400. Leider sind die drei wichtigsten, von Gumilev immer wieder gelesenen Briefe Brjusovs nicht erhalten.

⁶³ Dieser Artikel wird in *Avrelij* (Škola i poëzija. Beilage zur Zeitung *Russkij listok* (74) 1902, 17. März) veröffentlicht, siehe *Perepiska 1994*, 408.

sich zum Beispiel die Erweiterung der metrischen Vielfalt, der Rat, sich in einem eigenen Essay Gedanken über die Metrik zu machen, oder die Frage des unreinen Reims. Auch die Einheitlichkeit eines Gedichtbands findet als wichtiges Qualitätskriterium seinen Niederschlag in den Briefen. So schreibt Gorodeckij in einem Aufsatz von 1907, Brjusov habe als erster von einer Gedichtsammlung "Organisiertheit" (организованность) verlangt, worauf viele Dichter angefangen hätten, ihre Bücher planvoll zu einer Einheit von Gedichten, Gedichtzyklen und schließlich zu einem Gedichtbuch zu ordnen⁶⁴.

Aber Gumilev lernt von Brjusov neben der Technik des Verses auch die Technik des Unterrichtens, das *Pathos* der 'V e r s l e h r e' (пафос 'стихоучительства')⁶⁵. Ohne die solchermaßen geschulte Persönlichkeit Gumilevs hätten die Treffen der *Cech poëtov* wahrscheinlich einen anderen Verlauf genommen. Das offene Gespräch über die eigenen Gedichte in einem größeren Kreis und der bewußte Schwerpunkt auf der dichterischen Praxis ist zu einem großen Teil dem Einsatz und Charisma Gumilevs zuzuschreiben.

Brjusov erkennt durch die Beschäftigung mit den französischen und belgischen Symbolisten die Wichtigkeit der dichterischen Arbeit und Praxis für sich selbst und hält an diesem Grundsatz sein Leben lang fest⁶⁶. Aus dieser Brjusovschen Einsicht mag zu einem großen Teil Gumilevs ähnlichgeartete Position resultieren, die er in einem angeblich besonders oft wiederholten Baudelaire-Zitat resümiert, daß alles auf der Welt von der Aufmerksamkeit und der Übung abhängt. Selbst die Inspiration sei die Frucht unermüdlicher Gymnastik⁶⁷. Die akmeistische Schule folgt durch die Vermittlung Brjusovs und später auch Annenskij's diesem symbolistischen Prinzip mit großem Nachdruck.

Eine weitere akmeistische Affinität zu Brjusov beruht auf dessen Zurückhaltung gegenüber den 'Unendlichkeitsbestrebungen' vieler seiner symbolistischen Kollegen. Gumilev trifft bei Brjusov auf Äußerungen, die Ähnlichkeit mit einigen akmeistischen Sentenzen haben. Die akmeistische Skepsis gegenüber den idealistischen Konzepten eines 'realistischen Symbolismus' und seiner Wirklichkeitsferne findet ihren Ausdruck in einem bewußten Rückzug auf das

⁶⁴ So Gorodeckij in *Knigi i pisateli*, veröffentlicht in *Reč'* 342 (1907), 21. Dez. Siehe hierzu das Vorwort von Brjusov (I, 604) zu *Urbi et Orbi*, in dem er sagt, daß der Gedichtband keine 'zufällige' Sammlung sei, sondern ein 'Buch', ein geschlossenes Ganzes darstelle, durchdrungen von einem einheitlichen Gedanken.

⁶⁵ *Perepiska 1994*, 403

⁶⁶ Vgl. hierzu Gumilevs (1990, 155) Urteil über Brjusov in einer Rezension zu dessen *Zerkalo tenej* (Spiegel der Schatten, 1912): "Die völlige Beherrschung der Technik macht aus ihm einen Meister des russischen Verses. Man kann ihn nicht lieben, aber ihn lesen oder sogar von ihm lernen muß man." (Полное обладание техникой делает из него мэтра русского стиха. Его можно не любить, но читать и даже изучать его должно).

⁶⁷ Vgl. Vitvijckaja (1922). Dieser Hinweis findet sich in *Perepiska 1994*, 409. Es handelt sich wohl um ein ungenaues Zitat aus Baudelaire's (1990, 545) Schrift *Conseils aux jeunes littérateurs* (Ratschläge für junge Schriftsteller, 1846), in der er unter der Überschrift "Du travail journalier et de l'inspiration" rät: "Die Inspiration ist offenkundig die Schwester der täglichen Arbeit." (L'inspiration est décidément la sœur du travail journalier). Diese Baudelaire abgesehene Ansicht vertritt auch Rilke in einem Brief an Lou Andreas-Salomé vom 12.5.1904, in der er sich dem Arbeitsethos des "toujours travailler" verpflichtet.

irdische Dasein, was Brjusov schon 1904/05 am Schluß seines Gedichts *K sčastlivym* (Den Glücklichen) umschreibt:

И есть иль нет дороги сквозь гроба,
Я был! я есмь! мне вечности не надо!

Und ob es einen Weg durchs Grab gibt oder nicht,
Ich war! Ich bin! Ich brauche keine Ewigkeit!⁶⁸

Mandel'stam hätte für sein vielzitiertes Gedicht *Net, ne luna, a svetlyj ciferblat* (Nein, nicht der Mond, sondern ein leuchtendes Zifferblatt, 1912) hierin ein Vorbild sehen können.

Auch die akmeistische These, daß man das Nichterkennbare nicht erkennen kann, wie es Gumilev in seinem Manifest formuliert (непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать), ist sehr nah an der tautologischen Formulierung Brjusovs von 1908⁶⁹:

Да, для меня трансцендентное есть трансцендентное, т.е. абсолютно непостижимое и всякого суеверия я чужд совершенно.

Ja, für mich ist das Transzendente das Transzendente, d.h. das absolut Unfaßbare, und mir ist jeder Aberglaube fremd.⁷⁰

Die Akmeisten markieren nicht zuletzt über Brjusov eine Trennlinie zwischen dem französischen Symbolismus eines Mallarmé und dem russischen Symbolismus der jüngeren Generation: Mallarmé ist im Gegensatz etwa zu Ivanov ausgesprochen säkular ausgerichtet und die Sprache bekommt bei ihm eine neue Macht zugesprochen. In der Radikalisierung Nietzsches sieht er das Wort selbst sprechen⁷¹. Diese neue Metaphysik der Sprache erkennt Gumilev schon 1908 bei Brjusov:

Он [Брюсов] разделяет мечты Малларме и Рене Гиля о возвращении слову его метафизической ценности [...].

Er [Brjusov] teilt die Träume Mallarmés und Rene Ghils, dem Wort seinen metaphysischen Wert zurückzugeben [...].⁷²

Blok lehnt diese von den Akmeisten übernommene Sprachmetaphysik ab und zeigt damit die

⁶⁸ *Brjusov I*, 435, vgl. *Perepiska 1994*, 403.

⁶⁹ Gumilev (1990, 57)

⁷⁰ Brief Brjusovs vom 12. März an E.A. Ljackij.

⁷¹ Vgl. hierzu Foucault (1966, 316f. bzw. 1974, 370): "Auf jene Frage Nietzsches: Wer spricht? Antwortet Mallarmé [...], daß das, was spricht, in seiner Einsamkeit, seiner zerbrechlichen Vibration, in seinem Nichts das Wort selbst ist – nicht die Bedeutung des Wortes, sondern sein rätselhaftes und prekäres Sein." (A cette question nietzschéenne: qui parle? Mallarmé répond, et ne cesse de reprendre sa réponse, en disant que ce qui parle, c'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en sont néant le mot lui-même – non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire).

⁷² Gumilev (1990, 76f.), vgl. auch *Perepiska 1994*, 403.

Differenz zwischen der jüngeren Symbolistengeneration einerseits und der älteren Symbolistengeneration und den Akmeisten andererseits. So notiert er am 22.10.1920 in seinem Tagebuch eine Diskussion am Abend des 21. Oktobers in einem Dichterklub (*Klub poëtov na Litejnoj*). Anwesend sind u.a. Nikolaj Ocuq, Gumilev und Mandel'stam. Blok paraphrasiert Gumilevs Ansicht, das Irrationale sei allein in der Sprache zu finden und verweist dann auf dessen Gedicht *Slovo* (1921), das an diesem Abend wohl vorgelesen wird.

По Гумилеву – рациональное все (и любовь и влюбленность в том числе), иррациональное лежит только в языке, в его корнях, невыразимое. (В начале было Слово, из Слово возникли мысли, слова, уже непохожие на Слово, но имеющие однако источником Его; а все кончится Словом – все исчезнет, останется одно Оно.)

Laut Gumilev ist alles rational (darunter auch die Liebe und die Verliebtheit), das Irrationale gibt es nur in der Sprache, in ihren Wurzeln, das Unaussprechliche. (Im Anfang war das WORT, aus dem Wort entstanden die Gedanken, Worte, die dem WORT schon nicht mehr ähnlich waren, aber ES trotzdem noch als Quelle haben; und alles endet mit dem WORT – alles verschwindet, allein ES bleibt.)⁷³

Blok mutet eine solche Vergöttlichung und Sakralisierung der Sprache fremd an. Die Stelle zeigt weniger, daß Gumilev seine akmeistischen Anfänge abgelegt hat, wie das für das Gedicht *Slovo* schon vermutet wurde⁷⁴, als daß der Akmeismus Metaphysik nur innerhalb sprachlicher Grenzen ansiedelt.

Nach Gumilevs Rückkehr aus dem Ausland 1908 werden Ivanov und Annenskij zu wichtigen Orientierungsfiguren, Brjusov bleibt aber weiterhin die beherrschende Gestalt⁷⁵. Er widmet ihm seinen Gedichtband *Žemčuga* (Perlen, 1910): Meinem teuren Lehrer Valerij Brjusov (Моему дорогому учителю Валерию Брюсову). Das Buch markiert eine Wende in Gumilevs Schreiben: Es bringt ihm zum ersten Mal breite Anerkennung und Aufmerksamkeit ein und kann als Resultat seines Dialogs mit Brjusov angesehen werden⁷⁶. Zusammen mit der wachsenden Wirkung Ivanovs, seiner Präsenz in der *Akademija sticha* (Versakademie) und der neuen Tätigkeit in der entstehenden Zeitschrift *Apollon* führt dieser persönliche Erfolg Gumilevs aber zur langsamen Abkehr von Brjusov.

Das eigentliche Ergebnis des Briefwechsels mit Brjusov ist Gumilevs Hinwendung zu 'technischen' Fragen und das "Studium formaler Meisterschaft" (студия формального мастерства)⁷⁷. Nachdem der Schüler glaubt, das nötige Können erreicht zu haben, kühlt sich

⁷³ Blok (1989, 305)

⁷⁴ Vgl. hierzu das Vorwort von Pavlovskij in Gumilev (1988, 59).

⁷⁵ *Perepiska 1994*, 403

⁷⁶ *Perepiska 1994*, 404

⁷⁷ *Perepiska 1994*, 404

das Verhältnis beider zueinander ab. Mit seinen Rezensionen, die später in dem Band *Pis'ma o russkoj poézij* (Briefe über die russische Poesie) zusammengefaßt werden, tritt Gumilev seit 1908 immer stärker selbst als Kritiker auf, der Aufmerksamkeit bei angehenden Schriftstellern findet.

Sein gewandeltes Selbstverständnis spiegelt sich auch im Verhältnis zu Vj. Ivanov wieder. Nach der scharfen Kritik Ivanovs an seinem Gedicht *Bludnyj syn* (Der verlorene Sohn, 1911) beschließt Gumilev, die *Obščestvo revnitatelej chudožestvennogo slova* zu verlassen und gründet einen eigenen Kreis, aus dem später die *Cech poëtov* hervorgehen wird. Gumilev fühlt sich nicht mehr als der Anfänger von *Put' konkvistadorov* und ist nicht mehr gewillt, Ivanovs Kritik in gleicher Weise anzunehmen, wie vorher die Brjusovs.

Die Wirkung Brjusovs auf den Akmeismus ist insgesamt gesehen eher eine indirekte, über Gumilev und Gorodeckij vermittelte. Es überrascht auf den ersten Blick, daß trotz der Nähe seines poetologischen *credo* zum Akmeismus, Brjusov in der *Cech poëtov* und bei den anderen Akmeisten keinesfalls großen Anklang findet⁷⁸. Seine Ablehnung des Akmeismus als "Erfindung" (выдумка), sein offenes Unverständnis gegenüber den Abgrenzungsversuchen der Akmeisten von den Symbolisten mag daran Schuld sein⁷⁹. Aber auch wenn sich an Brjusovs streitbarer Persönlichkeit oder seinem Auftreten als *maitre* die akmeistischen Geister scheiden, so ist sein Einfluß auf die Praxis akmeistischen Schreibens dennoch von großer Bedeutung.

III.2.3.2 Annenskij – der *andere* Symbolist

Innokentij Annenskij wird gern als "russischer Mallarmé" (русский Малларме) bezeichnet und auch er selbst bekennt den tiefen Einfluß, den der französische Symbolismus auf ihn ausgeübt hat⁸⁰. Ähnlich wie Stéphane Mallarmé arbeitet und lebt er zurückgezogen als Lehrer und Direktor an verschiedenen Schulen. Seine letzten 10 Jahre (1896-1906) verbringt er in Carskoe selo, dem Sommersitz der Zaren, dem Ort, an dem Puškin das Lyzeum besuchte. Im Gegensatz zu Mallarmé versammelt sich um ihn aber nicht einmal pro Woche, an einem 'jour fixe' (les mardis), ein elitärer Kreis, um über Literatur zu diskutieren. Annenskij's Einfluß auf das literarische Leben Rußlands bleibt zu seinen Lebzeiten immer äußerst gering. Erst post mortem wird er dann von den Akmeisten zu einer ihrer größten Leitfiguren und Lehrer ernannt, so daß man in der Folgezeit beinah von einem Annenskij-Kult sprechen kann⁸¹.

⁷⁸ *Perepiska* 1994, 405. Vgl. auch die Kommentare zum Briefwechsel zwischen Brjusov und Ivanov in *Literaturnoe Nasledstvo* (1976, 530-53).

⁷⁹ So Brjusov (1990, 393) in seinem kritischem Artikel über den Akmeismus von 1913.

⁸⁰ Vgl. hierzu Dubrovkin (1998, 350f.) bzw. den Brief Annenskij's (1979, 482) an A.V. Borodina vom 26.11. 1908. Allgemeines zu Annenskij findet sich bei Ingold (1970) und Ronen (1984).

⁸¹ Doherty (1995, 48)

Es gibt einige äußere Faktoren für die Anziehungskraft Annenskij auf die Akmeisten: Er ist ein Außenseiter innerhalb der Symbolisten, Lehrer in Carskoe selo, dem 'klassischen' Ort der russischen Literaturgeschichte, studiert wie Vj. Ivanov klassische Philologie (er tritt v.a. durch seine Euripides-Übersetzungen hervor), übersetzt französische Literatur der Parnassiens und Symbolisten und ist mit einem Teil der Akmeisten persönlich bekannt (Gumilev, Achmatova, Mandel'stam u.a.)⁸². Über die Person und das Werk Annenskij können die Akmeisten somit an verschiedene literarische Zeiträume – wie die 'klassische' Periode der russischen Literatur (Deržavin, Puškin oder Baratynskij) und die antike Dichtung – anknüpfen und diese dann in eine spannungsvolle Beziehung mit der modernen Dichtung des Symbolismus setzen⁸³. Ebenso einflußreich für seine Sonderstellung ist Annenskij's skeptische Haltung gegenüber den Versuchen der jüngeren Symbolisten, der Dichtung und dem Dichter eine wichtige weltanschauliche Stellung zuzusprechen.

Vieles in Annenskij's Werk findet sich auch bei anderen symbolistischen Autoren, wenn auch weniger ausgeprägt oder anders akzentuiert. Vj. Ivanov möchte ihn als Vertreter eines besonderen symbolistischen Schreibtypus – des 'assoziativen Symbolismus' – sehen⁸⁴. Im Vergleich mit Belyj oder Vj. Ivanov zeigt er allerdings deutlich Züge eines Antipoden⁸⁵. Er spricht sich ähnlich wie Brjusov gegen ein Vorherrschen mystischer Ziele in der Dichtung aus und zweifelt an der Existenz einer einzigen objektiven, höheren Wahrheit. Aber selbst dann, wenn andere Symbolisten ihn als eigenständige oder eigenwillige Dichterpersönlichkeit betrachten, versteht man ihn doch immer als Symbolisten.

Er zeigt in seiner Poetik deutliche Übereinstimmungen mit den Grundzügen des französischen⁸⁶ und russischen Symbolismus. So ist sein vielbeachteter Psychologismus, seine Fähigkeit, Techniken der psychologischen Erzählweise in die Dichtung zu integrieren, eine Variante oder Weiterentwicklung des symbolistischen Seelenzustandes (*état d'âme*), den Ivanov als impressionistisch verachtet⁸⁷. Seine im Zusammenhang mit dem Akmeismus oftmals gerühmte Aufmerksamkeit für das Detail und das Alltägliche findet sich ähnlich bei Sologub oder Rilke, denn es sind durchaus nicht nur die 'großen Themen', die den Symbolismus charakterisieren.

⁸² Er ist Direktor am Lyzeum von Carskoe selo, als Nikolaj Gumilev in die 7. Klasse geht. Später besucht Gumilev Annenskij regelmäßig. Anna Achmatova lernt Annenskij über Gumilev kennen. Annenskij rezensiert u.a. Gumilev's *Romantičeskie cvety* wohlwollend. Vgl. Timenčik (1981, 182) und Tucker (1986, 88ff).

⁸³ Darauf verweist auch Ljunggren (1997, 17). Sie spricht von Annenskij's 'klassischer Aura' und weist darauf hin, daß Makovskij ihn als Lyriker-Hellenist (лирик-элленист) tituliert.

⁸⁴ Ivanov (II, 573-586) verweist auf die angeblich großen Unterschiede zwischen seinem 'realistischen' Typus zu Annenskij's 'assoziativem' Typus des Symbolismus. Der Symbolismus Annenskij's (und Mallarmés) wird dabei als überholt charakterisiert.

⁸⁵ Doherty (1995, 59) schreibt als Fazit: "[...] it is clear that in important ways he [Annenskij] opposed what most Symbolists represented."

⁸⁶ Dabei erwähnt ihn Donchin (1959) in ihrem Buch nur einmal.

⁸⁷ *Ivanov II, 574*

Insgesamt unterstreicht Annenskij eher die Nähe als die Distanz der Akmeisten zum Symbolismus. Annenskij verschiebt nur die akmeistischen Koordinaten zum frühen russischen und westeuropäischen Symbolismus.

Neben der teilweise konstruierten und überbetonten Außenseiterposition Annenskij, die sich vor allem auf seine mangelnde Bekanntheit, seine Nichtzugehörigkeit zu den symbolistischen Zirkeln oder seine Hinwendung zum westlichen Symbolismus stützt, gibt es einige konkrete poetologische Züge in Annenskij's Schreiben, die für den Akmeismus bedeutsam werden: seine Verweigerungshaltung gegenüber einer neuerlichen Pragmatisierung von Kunst (d.h. seine Antiposition zum 'theurgischen Symbolismus'⁸⁸), seine wirksame Vereinigung von Tradition und Kreativität – er bringt die moderne symbolistische Dichtung mit der antiken Dichtung in einen neuen Zusammenhang – und seine an Mallarmé erinnernde Betonung der rein sprachlichen Verfaßtheit von Dichtung.

Der Hinweis, daß Annenskij vom literarischen Establishment nicht akzeptiert worden sei, ist noch kein ausreichender Grund dafür, daß die Akmeisten Annenskij als einen ihrer wichtigsten Lehrer postulieren⁸⁹. Von viel wesentlicherer Bedeutung ist, daß die Akmeisten Annenskij postum eine eigene Haltung in dem ein Jahr nach seinem Tod stattfindenden Symbolistenstreit zusprechen. Gumilev schreibt 1910, Annenskij fühle sich "ideell" (идейно) nicht dem Kreis der russischen Symbolisten zugehörig, obwohl er die gleichen französischen Dichter lese bzw. sich um die gleichen Probleme kümmere, weil er dies alles "im Namen von etwas anderem" (во имя иного) mache⁹⁰. Gumilev möchte in Annenskij einen Dichter sehen, der sich nicht um weltanschauliche Fragen, um ein zuviel oder zuwenig in puncto gesellschaftspolitischen Engagements der Literatur sorgt⁹¹. Der Symbolismus als Ganzes macht Gumilev zufolge einen entscheidenden Schritt hin zu einem entpragmatisierten Literaturbegriff und weg von einem besonderen russischen Kultur- und Literaturverständnis des 19. Jahrhunderts, bei dem sich die Literatur in besonderer Weise den Forderungen nach Partei- und Stellungnahme verpflichtet fühlt⁹². Gumilev nennt in seiner Rezension von Annenskij's *Kiparisovyj larec* (Zypressenschatulle, 1910) Brjusov einen Vorkämpfer gegen diese so tief verwurzelten Tendenzen der russischen Kultur und Literatur. Implizit konstatiert Gumilev eine Rückständigkeit der russischen Literatur im Vergleich mit dem Westen, eine fehlende literarische Freiheit, die Brjusov

⁸⁸ Vgl. hierzu Doherty (1995, 49).

⁸⁹ Ebenda

⁹⁰ Gumilev (1990, 99f.)

⁹¹ Gumilev (1999, 100)

⁹² Siehe Kluge (1982, 15-24)

einzuholen versucht habe⁹³. Innokentij Annenskij selbst geht nach Gumilev einen Weg, der sich nicht um diese Auseinandersetzung zwischen *l'art pour l'art* und pragmatischen Positionen kümmert. Er wird somit als 'anderer' Symbolist profiliert, den künstlerische Fragen bewegen⁹⁴. Mit Annenskij versucht Gumilev den Polarisierungen innerhalb des russischen literarischen Lebens zu entgehen, die zum Zeitpunkt von Gumilevs Rezension im Symbolistenstreit von 1910 neu aufbrechen. Annenskij sorgt sich im Verständnis Gumilevs weder um die Befreiung der Literatur aus den Händen der Gesellschaftskritik, noch um die neuerliche Aufgabe der Kunst, Religion zu werden. Er bemüht sich in dieser Auffassung allein um das beste sprachliche Bild, die beste Metapher oder das „harmonische Gleichgewicht zwischen Bild und Form“ (гармоническое равновесие между образом и формой), verfolgt also nur literarische Fragen⁹⁵. Tatsächlich hat sich Annenskij bei all seiner Liebe für die französischen Parnassiens nie polemisch für oder gegen ein *l'art pour l'art*-Modell ausgesprochen, wie das z.B. Théophile Gautier in seinem Vorwort zum Roman *Mademoiselle de Maupin* (1835) tut, statt dessen hat er viele genaue und kenntnisreiche Essays über die russischen Realisten geschrieben, die bezeugen, daß ihm die Belange der realistischen Autoren genauso wenig fremd sind wie die der Symbolisten.

In *O prirode slova* (Über die Natur des Wortes, 1922) beschreibt Mandel'stam rückblickend den 'Traum' der Akmeisten von der "Schaffung einer organischen Poetik" (о создании органической поэтики), die keinen normativen, sondern einen biologischen Charakter hätte und den Kanon im Namen "der inneren Annäherung eines Organismus" (во имя внутреннего сближения организма) zerstörte⁹⁶. Dieser Traum von einer organischen Dichtung bezieht sich in einem ganz konkreten Aspekt, nämlich in der Beziehung von Eigenem und Fremdem in der Dichtung, auf Annenskij. Mandel'stam glaubt bei ihm zu erkennen, wie organisches Dichten auszusehen habe: "das ganz Schiff ist aus fremden Bohlen gefügt, aber es hat seine eigene Gestalt" (весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать)⁹⁷. Dieser Merksatz kann sowohl auf den Dichter, als auch auf das Gedicht bezogen werden, was Mandel'stam in *Našedšij podkovu* in metapoetologischer Weise eindrücklich zeigt. Immer wieder wird vor allem von semiotischer und strukturalistischer Seite auf die akmeistische Poetik der kulturellen

⁹³ Wenn Gumilev die Meinung vertritt, daß die angestrebten Neuerungen im Westen schon 'Gemeinplätze' seien, zeigt sich eine Seite des Akmeismus, die Blok später als eine neue Form des 'Westlertums' kritisieren wird (vgl. Kap. III.2.4.).

⁹⁴ Hier ergibt sich eine Parallele zum Prinzip des Handwerklichen beim Akmeismus oder zu Mandel'stams Auffassung, daß sich der Akmeismus allein um einen neuen 'Geschmack' bemühe. Dies ist oftmals als Versagen der Akmeisten gedeutet worden: Da sie keine eigene Theorie erstellten, zögen sie sich angeblich auf die Position von 'reinen Formalisten' zurück.

⁹⁵ Gumilev (1990, 100)

⁹⁶ Mandel'stam *S II*, 185

⁹⁷ Mandel'stam *S II*, 266

Erinnerung verwiesen, auf ihre ausgeprägte Technik, Fremdes und Vergangenes aufzunehmen und in einen neuen Kontext einzubauen. Annenskij wird in diesem Zusammenhang seltener erwähnt, tatsächlich scheint er aber eine wichtige Orientierungsfigur darzustellen⁹⁸. Vergleichbar mit Hölderlin schafft bei Annenskij das Fremde erst die Möglichkeit, Eigenes zu finden und zu erlernen. Deswegen geht über das Kennenlernen des Fremden dem Dichter das Eigene und Zeitgenössische auch nicht verloren, wird also nicht 'gestaltlos', vielmehr findet das Eigene auf diesem Weg erst überhaupt seine authentische "Gestalt" (статья)⁹⁹. Das Fremde und zeitlich längst Vergangene verliert sich in der neuen Textgestalt nicht, sondern scheint im Neuen auf und bewirkt die eigentliche moderne Spannung dieser Denkfigur. Gumilev beschreibt diesen Zusammenhang in metaphorischer Weise und in Anspielung auf ein Gedicht Annenskij: Dichten bedeute für Annenskij, "mit fremden Tränen zu weinen und mit fremden Lippen zu schreien", um die "eigenen Lippen das Schweigen zu lehren" (плакать чужими слезами и кричать чужими устами, чтобы научить свои уста молчанью)¹⁰⁰. Den Akmeisten zufolge versteht es Annenskij im Gegensatz zu Ivanov, das zeitlich und kulturell Fremde als Eigenes und Heutiges aufzuzeigen¹⁰¹. Mandel'stam hat für diese besondere Arbeitsweise Annenskij das Wort vom "inneren Hellenismus" (внутренний эллинизм) geprägt¹⁰². Annenskij nimmt vorweg, was bei den Akmeisten, vor allem bei Achmatova und Mandel'stam, Programm wird: Temporal und kulturell ganz unterschiedlich markierte Texte werden von ihrer direkten zeitlichen Abhängigkeit befreit und durch das schreibende Ich neu koordiniert – eine Technik, die Mandel'stam über die Philosophie Bergsons theoretisch zu untermauern sucht. Die positive, weil erfüllte und akkumulierte Bergsonsche Dauer (durée) steht der Vorstellung einer physikalisch-technischen Zeit (temps) entgegen. In der durée geht nichts verloren, da sie mit dem inneren Zeitverständnis und dem Erinnerungsvermögen der Menschen verwandt ist¹⁰³. Dieses Zeitverständnis haben die Akmeisten in Annenskij Dichtungen wiedergefunden.

Der von Gumilev oder Mandel'stam gern erwähnte Hinweis auf die Relativität von Worten wie 'Ewigkeit' oder 'Augenblick' bzw. das Umschlagen des einen in das andere in der Epiphanie hat ebenfalls eine Quelle in Annenskij. So sieht Gumilev in einem Vers Annenskij ein Beispiel dafür, wie das 'Ewige' und der 'Augenblick' als schon nicht mehr zeitliche Begriffe im herkömmlichen Sinne im synthetischen Bewußtsein (Dauer) erfaßt werden können. Der besagte

⁹⁸ Eine Ausnahme bildet hier Timenčik (1981).

⁹⁹ Vgl. hierzu Annenskij's Artikel *Antičnyj mif v sovremennoj francuzskoj poézii* (Der antike Mythos in der zeitgenössischen französischen Poesie) in *Germes* 7-10 (1908), auf den Gumilev hinweist.

¹⁰⁰ Gumilev (1990, 92)

¹⁰¹ Vgl. Kap. III.5.3.

¹⁰² *Mandel'stam S II*, 181

¹⁰³ Vgl. hierzu vor allem Lachmann (1990, 361ff.) und Werberger (1995).

Vers hat nicht zufällig als Kapitelüberschrift das mathematische Unendlichkeitszeichen.¹⁰⁴

2. ∞

[...]

Там Бесконечность – только миг,¹⁰⁵

[...]

Dort ist Unendlichkeit nur ein Augenblick,

Annenskij's besondere Auffassung von der Wirkung fremder Texte beruht auf seiner Einstellung zum Prozeß des Lesens. Er erarbeitet geradezu eine *Ästhetik des Lesens* in *Čto takoe poézija* (Was ist Poesie?, 1911), wobei Lesen und Schreiben für ihn austauschbare Vorgänge darstellen, da sie beide schöpferisch sind. So beschreibt er im Vorwort zu seiner Essay-Sammlung *Knigi otraženij* (Bücher der Spiegelungen) den Lektüreprozeß als kreativen Akt, der an das strukturalistische und poststrukturalistische Lektüreverständnis Barthes und Derridas erinnert:

Эта книга состоит из десяти очерков. Я назвал их *отражениями*. И вот почему. Критик стоит обыкновенно вне произведения: он его разбирает и оценивает. Он не только вне его, но где-то над ним. Я же писал здесь только о том, что *мною владело*, за чем я *следовал*, чему я *отдавался*, что я хотел сберечь в себе, сделав собою.

Вот в каком смысле мои очерки – *отражения*, это вовсе не метафора. [...]

Самое чтение поэта есть уже творчество.

Dieses Buch besteht aus zehn Essays. Ich habe sie *Spiegelungen* genannt. Und hier, warum: Der Kritiker steht üblicherweise außerhalb des Werks: er zerlegt und bewertet es. Er ist nicht nur außerhalb, sondern irgendwo über ihm. Ich aber habe hier allein über etwas geschrieben, das *mich gefangen nahm*, dem ich *folgte*, dem ich *mich hingab*, das ich *in mir aufbewahren wollte*, indem ich es *mir zu eigen machte*.

In diesem Sinne sind also meine Essays *Spiegelungen*, es ist überhaupt keine Metapher. [...]

Schon selbst die Lektüre eines Dichters ist ein Werk.¹⁰⁶

Die Aufsätze dieses Buches sind das Resultat eines Leseprozesses, der nicht nur analysiert, sondern auch die beim Lesen gewonnenen Eindruck neu synthetisiert – also im Sinne Mandel'stams eine organische Lektüre darstellt. Das Werk ist *opera aperta* (Eco), ein offenes Kunstwerk und jeder Leser oder Zuhörer erschafft 'ewig' Hamlet neu. "Die Schöpfungen der Dichtung projizieren sich im Unendlichen" (Создания поэзии проектируются в бесконечном) schreibt er in *Čto takoe poézija*, und: "Kein einziges großartiges Werk der Dichtung wird zu Lebzeiten des Dichters zu Ende gesprochen" (Ни одно великое произведение поэзии не остается доказанным при жизни поэта)¹⁰⁷. Für Annenskij konstituiert sich der Autor durch die Lektüre seiner literarischen Vorfahren und beim Schreiben ist er sich bewußt, daß diese

¹⁰⁴ Vgl. hierzu auch Gumilev (1990, 181).

¹⁰⁵ Annenskij (1990, 55). Die Verszeile ist dem zweiten Teil des Gedichts *Poézija* (Dichtung) entnommen.

¹⁰⁶ Annenskij (1979, 5)

¹⁰⁷ Annenskij (1979, 205)

anwesend sind und an den neuen Texten 'mitschreiben'. Mandel'stam hat dies in *Šum vremeni* (Das Rauschen der Zeit) noch markanter zu der These zugespitzt, nur gelesene Bücher und nicht die persönlichen Erfahrungen machten die Biographie eines Dichters aus¹⁰⁸. Dies korrespondiert auch mit Blooms Auffassung, daß ein Gedicht "notwendig von *anderen Gedichten*" handle bzw. immer "eine Antwort auf ein Gedicht" sei¹⁰⁹. Die Position des Autors ist zwar für Annenskij wichtig, hat aber nichts Geniehaftes mehr an sich, sondern ist ein durch vielfältige Lektüre geprägtes individuelles Bewußtsein.

Am Beispiel Homers zeigt Annenskij, daß es immer wieder neue Lesarten eines alten Textes gibt. In den alten Zeilen Homers ist ein 'neuer', nicht-historischer Homer zu finden, der eine Spielart des 'ewigen' Homers darstellt¹¹⁰. Diese geschichtslose Sicht auf Texte zeigt wiederum eine Nähe zu Ivanov, der selbst Symbolismus als eine ewige und unhistorische Bewegung verstanden wissen wollte. Mandel'stam hat als aufmerksamer Leser von Annenskij's Essay *Čto takoe poézija* diesen Gedanken aufgenommen und modifiziert. Er stellt ihn in einen zeitgeschichtlichen Zusammenhang. Ihm geht es nicht um die Rekonstruktion eines historischen Homer, sondern um die Einbindung Homers in den Leserhorizont:

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 удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл.

Oft bekommt man zu hören: das ist gut, doch es ist von gestern. Ich sage aber: Das Gestern ist noch nicht geboren. Es war noch nicht wirklich da. Ich möchte von neuem einen Ovid, einen Puschkin, einen Catull, ich kann mich mit dem historischen Ovid, Puschkin oder Catull nicht zufrieden geben.¹¹¹

Annenskij lehrt, daß die Literatur einen offenen Raum bildet, der im Bewußtsein des Schriftstellers angesiedelt ist und aus dem dieser schöpfen kann. Der Text wird beim Lesen neu geboren und gewinnt neue Kraft¹¹².

"Annenskij's Glaube an die Macht des Wortes ist grenzenlos" (Вера Анненского в могущество слова безгранична) schreibt Mandel'stam 1913 und versucht damit zu erläutern, warum Annenskij mit *Famira-kifared* (Thamyras der Kitharöde, 1913) ein Lesedrama schreibt, dessen Eignung für das Theater "zweifelhaft" (сомнительно) erscheint, da das Theaterstück

¹⁰⁸ Mandel'stam S II, 41

¹⁰⁹ Bloom (1975, 18 bzw. 1997, 28): "Let me reduce my argument to the hopelessly simplistic; poems, I am saying, are neither about 'subjects' nor about 'themselves'. They are necessarily about *other poems*; a poem is a response to a poem, as a poet is a response to a poet, or a person to his parent."

¹¹⁰ Annenskij (1979, 204)

¹¹¹ Mandel'stam S II, 169.

¹¹² So Ulrich Schmid in seinem Nachwort zu Annenskij (1998, 170f.) und mit Verweis auf Ingold (1970, 134).

“die Darstellung selbst” (само исполнение), die Performanz, also rein sprachlicher Natur ist¹¹³. Es müßte Mallarmé und insbesondere dessen *Hérodiade* bemüht werden, um einen mit Annenskij vergleichbaren Text anführen zu können. Beide lyrischen Dramen verlegen die dramatische Handlung in die Sprache selbst und wollen sie allein dort aufgehoben wissen. Mandel'stam vergleicht Annenskij's Texte deswegen mit der Musik, die sprachlich ‘verkörpert’ sei, also das symbolistische Ideal einer ‘musique parlée’ (Mallarmé) verwirklicht. Mandel'stam spricht sich dagegen aus. “Тимпанон и Флейта, которые превращены в слово, возвращать в первобытное состояние звука?” ([...] тимпан и флейту, претворенные в слово, возвращать в первобытное состояние звука?)¹¹⁴. Der Zusammenhang zeigt, daß Annenskij vielleicht diejenige Figur unter den russischen Symbolisten ist, die mit der Arbeit an der Sprache am weitesten geht. Er lenkt seine Aufmerksamkeit auf die *V i r t u a l i t ä t e n* der Sprache. “Die Gestirne”, sagt Annenskij in einem Brief an Maksimilian Vološin, sind “*Worte*”, “*nichts als Worte*” allein daher rühre “ihre Schönheit, Brillanz, Aufregung und Schwermut” (они – слово и что ничем, кроме слова, им, светилам, не быть, что отсюда и их красота, и алмазность, и тревога, и уныние)¹¹⁵. Im gleichen Brief möchte er auf der anderen Seite dem “Kult” (культ) der hohen und geheimnisumwitterten Worte zuvorkommen und betont: “das *schrecklichste* und *mächtigste* Wort, d.h. das *geheimnisvollste* Wort, ist vielleicht gerade das *alltägliche* Wort (что самое *страшное* и *властное* слово, т.е. самое *загадочное* – может быть именно слово – *будничное*)¹¹⁶. Die Hervorhebung der Materialität der Sprache und der Verweis, daß auch das gewöhnlichste Wort einen unbekanntem Vorrat an Wirkung und Bedeutung in sich birgt, ist für die Akmeisten eine entscheidende Anregung. Sprache wird für Mandel'stam zum einzigen Zentrum der russischen Kultur und die russische Dichtung als ‘Akropolis’ zu seinem Wahrzeichen, und deswegen, so ließe sich folgern, schenken die Akmeisten der russischen Sprache und nicht der Religion oder Theosophie die größte Aufmerksamkeit¹¹⁷. Dal's Wörterbuch wird in Mandel'stams Verständnis zu einer “geflügelten Festung des Nominalismus, mit hellenischem Geist ausgestattet für den unaussprechlichen Kampf gegen das formlose Element, gegen das Nicht-Sein” (крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием) und Annenskij ist der herausragende Lehrmeister, “Vertreter eines heroischen Hellenismus, einer kämpferischen Philologie” (представитель эллинизма героического, филологии воинствующей)¹¹⁸.

¹¹³ Mandel'stams (*S II*, 257f.) Rezension zu I. Annenskij's *Famira-kifared* (1913).

¹¹⁴ Ebenda

¹¹⁵ Brief vom 6.3. 1909 (Annenskij 1979, 486). So ist es auch kein Zufall, wenn Anna Achmatova auf die Vorbildschaft Annenskij's für Chlebnikov verweist. Vgl. *Achmatova II*, 203.

¹¹⁶ Ebenda

¹¹⁷ *Mandel'stam S II*, 180

¹¹⁸ *Mandel'stam S II*, 180

Annenskij's eigene Aussagen zu seinen lyrischen Dramen beweisen seinen Glauben an eine Magie des Wortes, die gerade in der Lyrik geschaffen werden kann und die sich nicht an der 'Verflachung' und 'Abnutzung' der Sprache im Alltag beteiligt. Er bekennt sich zur symbolistischen Differenz zwischen Alltags- und Literatursprache:¹¹⁹

Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому. Тем-то и отличается поэтическое словосочетание от обыденного, что за ним *чувствуется мистическая жизнь слов, давняя и многообразная*, и что иногда какой-нибудь стих задевает в вашем чувствилище такие струны, о которых вы и думать позабыли. *Но я не люблю качаться, и мне вовсе не надо ни ребусов, ни анаграмм, ни таинственных собак на спичечных коробках ...*

Ich brauche ganz und gar nicht die Verbindlichkeit eines einzigen und allgemeinen Verständnisses. Im Gegenteil, ich halte es für einen Vorzug des lyrischen Dramas, wenn man es auf zwei oder mehrere Arten verstehen kann, oder – wenn man es nicht völlig erfassen kann – es einfach fühlt und dann gedanklich selbst zu Ende führt. Dadurch unterscheidet sich das dichterische vom gewöhnlichen Wortgefüge, daß man hinter ihm das *mystische Leben der Wörter verspürt, das althergebracht und vielgestaltig* ist, und daß irgendein Vers manchmal in Ihrem Gefühlsvermögen solche Saiten berührt, an die zu denken, Sie schon vergessen haben. *Aber ich liebe es nicht, zu schwanken und kann weder Rätsel, noch Anagramme oder geheimnisvolle Hunde auf Streichholzschachteln gebrauchen ...*¹²⁰

Die symbolistische Poetik Annenskij's läßt sich nicht auf ein absichtvolles Verdunkeln und Verschlüsseln reduzieren. Ivanov's Kritik an einem "Symbolismus dichterischer Rätsel" (символизм поэтических ребусов) scheint ungerechtfertigt¹²¹. In der letzten Strophe seines Gedichts *Поэту* (Dem Dichter) äußert er sich ähnlich wie die Akmeisten zur Klarheit des Ausdrucks: "Liebe das klar Getrennte und die Strahlen" (Люби раздельность и лучи)¹²². Es wäre voreilig, Annenskij einen oberflächlichen, nur auf Effekt versessenen Wortverrätsler zu nennen. Wenn er von 'Vielgestaltigkeit' spricht, möchte Annenskij nicht wie die meisten Symbolisten die Bezüge im Gedicht absichtlich vage machen, sondern nur vieles mitsprechen lassen. Ivanov's Kritik beruht auf Annenskij's Mangel an ideeller Beseeltheit und theurgischer Präntention. Die nach Ivanov daraus entstehende Gefahr der Selbstbezüglichkeit stempelt ihn schnell zu einem Wortverrätsler, wo es Ivanov um die Enthüllung von Worten und Welten geht.

Ein klare Differenz zu Belyj oder Ivanov und eine Parallele zu Mallarmé und zu den Akmeisten stellt Annenskij's 'materialistische' Sprachmystik, sein oben geäußerter Glaube, an das 'mystische Leben der Wörter' dar. Diese Auffassung steht im Widerspruch zu der Suche nach

¹¹⁹ Vgl. Annenskij (1979, 466) Skepsis gegenüber einer mißbrauchten und lügnerischen Sprache, die er in seinem Brief vom 25.6. 1906 an A.V. Borodina ausdrückt.

¹²⁰ Annenskij (1979, 333f). Kursivierung der Vf., A.W. Interessant an dieser Stelle ist, daß Annenskij kurz vorher ein Gedicht S. Gorodeckij's von 1907 als Muster für die symbolistische Kryptogramm (!)-Manier zitiert.

¹²¹ *Ivanov II*, 611

¹²² Annenskij (1990, 206)

einer mystischen Idee hinter und jenseits der Wörter. Annenskij versteht 'Sprachmaterialismus' nicht als Aufforderung zu Rätseln, Rebussen und Anagrammen. Wörter haben für ihn ein 'althergebrachtes', 'vielgestaltiges', d.h. ein synchron und diachron mit Bedeutung ange-reichertes Leben, das im Gedicht wiederbelebt werden soll¹²³. Gerade dies vermag die Lyrik als 'dichterisches Wortgefüge' im Gegensatz zum 'gewöhnlichen' Wortgefüge der Alltagssprache mit ihrer verflachten Semantik. Die Sprache der Poesie soll also Funktionen übernehmen, die die Alltagssprache nicht zu erfüllen vermag. Der 'vielfache Schriftsinn' der poetischen Sprache trägt für Annenskij das Signum wirklicher Kunst.

In seinem erstmals in den 50er Jahren veröffentlichten Gedicht *Poëtu* betont Annenskij in eindrucksvoller Weise die Abhängigkeit des Dichters von der "M a c h t der D i n g e" mit ihren drei Dimensionen:

Всегда над нами – власть вещей
С её триадой измерений.

Immer ist die Macht der Dinge über uns
Mit ihrer Triade der Dimensionen.¹²⁴

Die Erde mit ihren Grenzen, ihrer Vielfalt und ihrem Reichtum an Phänomenen wird als Raum poetischen Sprechens verstanden. Die Beschränkung auf die drei Dimensionen stellt für die Symbolisten keine Selbstverständlichkeit dar, da sie vielmehr Entgrenzung anstreben. Annenskij vertritt auch in diesem Fall eine Auffassung, die eher eine Verwandtschaft mit dem Akmeismus zeigt: Die Anziehungskraft der Dingkörper im Raum läßt den Dichter nicht los. Seine Aufmerksamkeit wird immer wieder von der 'Macht der Dinge' angezogen, der er sich nicht entziehen kann¹²⁵. Einige Jahre nach diesem Gedicht verpflichtet sich Mandel'stam in kämpferischer Weise bewußt den von Annenskij hervorgehobenen drei raumschaffenden Dimensionen, wenn er in *Utro akmeizma* schreibt: "Bauen kann man nur im Namen der "drei Dimensionen", weil sie die Bedingung für jegliche Baukunst darstellen" (Строить можно только во имя "трёх измерений", так как они есть условие всякого зодчества)¹²⁶. Dem Lob der akmeistischen Unterwerfung unter die Dreidimensionalität folgt bei Mandel'stam der Vorwurf der Mißachtung dieser Regel durch den Symbolismus. Annenskij, dessen Gedicht Mandel'stam vielleicht in einer Abschrift kennt, erscheint hier ein weiteres Mal als Gewährsmann eines anderen Symbolismus. Die Symbolisten sind nicht alle 'Entgrenzer' und die Akmeisten keineswegs ausschließlich 'Bewahrer' der erdgebundenen Grenzen und Kräfte. In den 30er Jahren,

¹²³ Vgl. Annenskij (1979, 93). Hier zeigt sich die Wirkung Potebnjas auf den Symbolismus und Postsymbolismus. Die 'innere Form' des Wortes assoziiert Potebnja mit der historischen, sprich etymologischen, Entwicklung des Wortes. Ein Zusammenhang, der hier allerdings nicht dargestellt werden kann. Vgl. hierzu Lachmann (1990, 128-153).

¹²⁴ Annenskij (1990, 205)

¹²⁵ So zuerst Ginzburg (1997, 292-330).

¹²⁶ Mandel'stam *S II*, 143

unter ganz anderen literaturpolitischen Bedingungen, ist Mandel'stam selbst fasziniert von einer Überwindung des Raum-Zeit-Kontinuums, wovon vielleicht am eindrucksvollsten seine *Verse vom unbekanntem Soldaten* (Stichi o neizvestnom soldate, 1937) zeugen. In den 10er Jahren ist aber offensichtlich, daß die Akmeisten die Entgrenzung der Wirklichkeit nicht mehr als oberstes Prinzip ihrer Dichtung sehen. Schon Annenskij bemüht ein nationales Klischee, wenn er bei Tjutčev eine "slavische Sympathie zum Grenzenlosen und Geheimnisvollen" (слав. симпатия к беспредельному и таинственному), die so wenig das Konturierte liebt, zu erkennen glaubt. Mit den Akmeisten scheint das Pendel in die andere Richtung auszuschlagen¹²⁷. Alle Symbolisten besitzen den gemeinsamen Impuls, den groben Positivismus und Naturalismus ihrer Zeit zu überwinden. Insbesondere die ältere Symbolistengeneration – und nach Ejchenbaum zeigt vor allem Annenskij mehr als andere ältere Symbolisten viele Züge dieser Generation¹²⁸ – profitiert aber auch von der Genauigkeit und Beobachtungsgabe der realistischen Schriftsteller, die sie zu einer Grundlage ihrer Poetik machen. Dies zeigt sich besonders bei Annenskij, für den Lidija Ginzburg zufolge der Realismus eine Art Geburtshelfer darstellt¹²⁹. Annenskij's Fähigkeit des genauen Betrachtens und Wahrnehmens wird von akmeistischer Seite registriert und wiederbelebt. Annenskij's Achtung vor dem Alltäglichen, dem unscheinbaren Detail und der vergänglichen, endlichen Wirklichkeit verbindet ihn mit einem Schriftsteller wie Ivan Turgenev (und nicht allein mit dessen Prosagedichten).¹³⁰ Die zweite Strophe des Gedichts *Toska vokzala* (Die Schwermut des Bahnhofs) zeigt, wie differenziert er die Stimmung eines Bahnhofs erzeugt:

[...]

Полумертвые мухи
На забитом киоске,
На пролитой извештке
Слепы, жадны и глухи.

Halbtote Fliegen
an dem vernagelten Kiosk
auf dem verschütteten Kalkwasser
Blind, gierig und taub.

Флаг линяло-зеленый,
Пара белые взрывы,
И трубы отдаленной
Без отзыва призывы.
[...]

Ausgebleichte grüne Flagge,
Weiße Stöße des Dampfes,
Und der Ruf einer fernen
Dampfpeife ohne Widerhall.¹³¹

¹²⁷ Zitiert nach *Russkie pisateli I*, 87. Dieser Zusammenhang beleuchtet noch einmal Bloks (siehe unten) späterem Ausfall gegen die 'vornehmen Ausländer', die Akmeisten, von einer anderen Seite her.

¹²⁸ Ejchenbaum (1980, 25)

¹²⁹ Ginzburg (1997, 293)

¹³⁰ Vgl. hierzu auch Ljunggren (1997, 11 ff.)

¹³¹ Annenskij (1990, 116)

Auch wenn sich viele Gedichte Annenskij durch ihre Bildlichkeit, die nuancierte Verwendung der Farbadjektive, die Kondensate symbolistischer Motive oder durch die melancholische Stimmung deutlich von akmeistischen Gedichten unterscheiden, so zeigt obiges Beispiel doch gut, daß bei Annenskij die 'Beschreibung' das Resultat genauen Sehens und Grundlage für jegliche Sublimierung der phänomenalen Welt ist. "Verstehen" (понять) bedeutet "sehen, mit dem Tastsinn prüfen" (увидеть, проверить осязанием)¹³². Erst die genaue Beobachtung und Wiedergabe des Details kann die Stimmung erschaffen. So stimmungstrunken viele Verse auf den ersten Blick erscheinen, so genau versuchen sie doch Wirklichkeitsausschnitte wiederzugeben. Zum *état d'âme* tritt die Analyse der materiellen Welt¹³³. Gumilev bemerkt, Annenskij schätze die "Kleinigkeiten" (мелочи), die "Details unserer Kultur" (детали нашей культуры) und verstehe diese mit dem Ganzen zu verbinden¹³⁴. Annenskij stimmt mit Mallarmé überein, der in der *Enquête de Jules Huret. Sur l'évolution littéraire* (Umfrage von Jules Huret. Über literarische Evolution, 1891), betont, daß eine Sache (objet) suggeriert (suggérer) und nicht genannt (nommer) werden dürfe. Danach folgt die berühmte Stelle über das Entstehen eines Symbols: "nach und nach einen Gegenstand erstehen lassen, um einen Seelenzustand zu zeigen, oder umgekehrt einen Gegenstand wählen und daraus einen Seelenzustand hervorgehen lassen, vermöge einer Reihe von Entzifferungen" (évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements)¹³⁵. Das erinnert erneut an Belyjs oben zitierte Schilderung vom Akt des Symbolisierens, nur ist bei Belyj der Seelenzustand ein Bewußtseinszustand (состояние сознания) und das Symbolisieren ein ontologischer Vorgang. Die detaillierte Beschreibung kann man als Äquivalent zu Mallarmés (und Belyjs) Versuch verstehen, 'nach und nach einen Gegenstand entstehen zu lassen'. Es handelt sich nur um eine Beschreibung, die sich am Auswählen, Weglassen und Suggestieren orientiert und dem symbolistischen Verbot des Nennens somit nicht entgegensteht. Annenskij folgt keinem naturalistischen Schreibimpuls, aber er sieht mehr als andere Symbolisten den Konnex zwischen Naturalismus und Symbolismus. Das Detail bleibt für Annenskij die Grundlage seines 'Verstehens' von der Welt, es wird nicht wie bei Belyj der Entmaterialisierung der Gegenstände geopfert¹³⁶. Für Annenskij kann gerade die Einmaligkeit eines Wirklichkeitsausschnitts eine Perspektive zur Erkenntnis darstellen. Die Außenwelt bleibt Bezugspunkt des lyrischen Ichs. Annenskij versteht Wirklichkeit immer als das Nicht-Ich, dem das Ich nicht entkommen kann. Alles gerät in den Blick dieser negativen Dialektik Annens-

¹³² Dies folgert Mandel'stam (*III*, 297) in seinem Radioessay über Goethe.

¹³³ Vgl. hierzu Doherty (1995, 53ff.)

¹³⁴ Gumilev (1990, 214).

¹³⁵ Mallarmé (1998, 66f.)

¹³⁶ Belyj (1994, 418)

kijs¹³⁷:

<p>И грани ль ширишь бытия Иль формы вымыслом ты множишь, Но в самом Я от глаз Не Я Ты никуда уйти не можешь</p>	<p>Und ob Du auch die Grenzen des Seins erweiterst Oder die Formen durch Erdichten mehrst Aber selbst <i>Ich</i> kannst Du den Augen des <i>Nicht-Ichs</i> Niemals entgehen.¹³⁸</p>
--	--

Das Subjektive wird dabei durch die Außenwelt objektiviert und entpersönlicht – man denke nur an Annenskij's berühmtes Pseudonym für seinen Gedichtband *Stille Lieder* (Тичие песни, 1904): Nik. Т-о, im Sinne von никто (niemand)¹³⁹. Das Ich spiegelt sich nicht in der Wirklichkeit, sondern inszeniert im Gedicht seine Auflösung in der Welt der Phänomene. Wiederum zeigt sich eine Nähe zu Mallarmés Glauben an eine unpersönliche oder überpersönliche Sprechweise, wenn Annenskij seine Seele als ein "Atom des Weltgeistes" (атом мирового духа) mit dem verbunden sieht, was sie 'nicht ist'¹⁴⁰. Annenskij's Prinzip der Entpersönlichung ist den Akmeisten nicht unbedingt Vorbild, sie widersetzen sich zum Teil diesem Bestreben, aber es scheint ihnen näher als viele 'hypertrophe Ichs' in anderen Gedichten¹⁴¹.

Die Lyrik Anna Achmatovas steht Annenskij am nächsten und kann die Unterschiede im Ausdruck der Subjektivität sichtbar machen. Beide achten auf das Unscheinbare, Belanglose und meiden die großen Themen, die viele symbolistische Dichtungen in die Nähe der Allegorie gebracht haben¹⁴². Achmatova geht noch einen Schritt weiter als Annenskij, sie verzichtet bezeichnenderweise auch auf die allegorisierende Großschreibung von Begriffen wie Langeweile (скука) oder Schwermut (тоска)¹⁴³. Bei Anna Achmatova zeigt sich die akmeistische Wende zu einem persönlichen Sprechen in den frühen Gedichten, in denen sie die Verwendung solcher Abstrakta immer mehr einschränkt. Der oft gemachte Hinweis auf ihren psychologischen Gestus ist Folge dieser persönlicheren Schreibweise. Das Ich führt ein Gespräch mit den Dingen (des Alltags), und sie gewinnen von daher ihre besondere, sinnhafte Bedeutung. Die Personalpronomen я (ich) und ты (du) sind eine Konstante in ihrem Frühwerk. Die Betonung der Dinglichkeit leistet sich einen neuen Subjektivismus und handelt gewichtige Themen wie Melancholie eher als individuelles Fallbeispiel ab und nicht über Selbstvergessenheit wie bei Annenskij¹⁴⁴.

¹³⁷ Vgl. hierzu Smirnovs (1977, 72-84, v.a. 80).

¹³⁸ Annenskij (1990, 205)

¹³⁹ Gleichzeitig zieht *Nikto* anagrammatisch seinen Vornamen *Innokentij* zusammen. Siehe Ingold (1992, 350).

¹⁴⁰ Brief Annenskij's (1979, 466) vom 25.6. 1906 an A.V. Borodina. Schon Mallarmé (1995, 343) schreibt in einem Brief davon, daß er beim Schreiben "unpersönlich" (impersonnel) sei.

¹⁴¹ Siehe Kap. III.4.4.

¹⁴² Siehe Kap. III.3.3

¹⁴³ Ginzburg (1997, 321)

¹⁴⁴ Zum Thema Melancholie und Annenskij vergleiche die neue Arbeit von Isabelle Guntermann (2001).

III.2.3.3 Kuzmin – der Protoakmeist?

Kuzmins Bedeutung für den Akmeismus wird zum ersten Mal von Viktor Žirmunskij hervorgehoben und seither kontinuierlich weitertradiert, dabei ist Kuzmin kein ‘Vater’ oder gar ‘Mitglied’ des Akmeismus¹⁴⁵. Er bietet vielmehr ähnlich wie Annenskij den postsymbolistischen Strömungen vielerlei Anknüpfungspunkte und darf vielleicht als Anreger gelten oder einfach als Autor, der in den 10er Jahren wie die Akmeisten eine kritische Einstellung zu einigen Aspekten des symbolistischen Schreibens in Rußland einnimmt.

Es gibt persönliche Kontakte zwischen den Akmeisten – v.a. Gumilev – und Kuzmin¹⁴⁶. Gumilev und Kuzmin lernen einander durch die Vermittlung Aleksej Tolstojs im Januar 1909 kennen¹⁴⁷. Kuzmin, Gumilev, Tolstoj und Petr Potemkin gründen im selben Jahr die Zeitschrift *Ostrov*, die bald wieder eingestellt werden muß. Aus der *Ostrov*-Gruppe geht später dann die *Apollon*-Redaktion hervor¹⁴⁸. Kuzmin dient Gumilev als Sekundant bei seinem Duell mit Vo-lošin am 22. 11. 1909, und den Januar und Februar 1912 verbringt er bei den Gumilevs in Carskoe selo. Dort entsteht wahrscheinlich auch das Vorwort zu Achmatovas erstem Gedichtband *Večer* (1912), das sie sehr schätzt und später immer wieder erwähnt¹⁴⁹. Den Höhepunkt dieser von 1909 bis 1912 dauernden Freundschaft bildet schließlich der Austausch von Widmungsgedichten¹⁵⁰.

Kuzmin besucht einige Male die *Cech poëtov*, stellt ab 1912 seine Besuche aber völlig ein und distanziert sich von den Akmeisten¹⁵¹. Ein Streit aufgrund einer verletzenden Rezension Gumilevs in der achten Nummer des *Apollon* (1912) scheint der Endpunkt einer persönlichen Auseinandersetzung zu sein¹⁵². Den sich formierenden Akmeisten bringt Kuzmin wenig Sympathie und oft sogar offene Ablehnung entgegen:

21.2 Гумми уговорил меня остаться Ходили вечером, рассуждая о стариках и “цехе” ...
1.3 [...] ... На “цехе” Городецкий и Гумилёв говорили теории не весьма внятные.[...]

¹⁴⁵ Žirmunskij (1977, 107-109). Lekmanov (2000, 11f.) zeigt, daß der Hinweis, mit Kuzmin beginne der Akmeismus, ein Gemeinplatz der sowjetischen Forschung seit Michajlovskij (1939) ist. Achmatova hat gegen diese Vereinnahmung schon früh protestiert.

¹⁴⁶ Harer (1993, 45f.)

¹⁴⁷ *Gumilev S III*, 359

¹⁴⁸ Vgl. hier und im folgenden Harer (1993, 45f.), dem dieses Kapitel viele Hinweise verdankt.

¹⁴⁹ *Achmatova SS I*, 567-569, Achmatova (1996, 522 und 539)

¹⁵⁰ Es handelt sich um das Gedicht *Nadpis' na knige* (Inschrift auf einem Buch, 1909) und die Erzählung “*Vysokoe iskusstvo*” (“Hohe Kunst”, 1910) von Kuzmin, sowie die Gedichte *V biblioteke* (In der Bibliothek, 1909) und das Akrostichon *Mošč' i nega* (Stärke und Wonne) von Gumilev. Die Briefe Gumilevs an Kuzmin wurden von Timenčik (1987) publiziert.

¹⁵¹ Timenčik (1974, 31-32)

¹⁵² Harer (1993, 46)

17.3 [...] Гумми говорил умный вздор, я и Женя (Зноско-Боровский) восставали....

21.2 [...] Gummi überredete mich zu bleiben ... Man ging abends, über die Alten und die 'Gilde' diskutierend

1.3. [...] ... Bei der 'Gilde' formulierten Gorodeckij und Gumilev unklare Theorien.

17.3. [...] Gummi sprach gescheitens Unsinn, ich und Ženja (Znosko-Borovskij) empörten uns...¹⁵³

Kuzmin und die Akmeisten stimmen zwar in ihrer Ablehnung symbolistischer Pragmatisierungsversuche überein, diese Gemeinsamkeit reicht aber für Kuzmin nicht aus, sich der akmeistischen Schule anzuschließen. Er scheint gerade in einer Zeit überall entstehender Schulen und 'Ismen' keine Notwendigkeit zu sehen, eine weitere literarische Schule mit ihren Doktrinen und Manifesten zu befördern¹⁵⁴.

Kuzmins Bedeutung für die Akmeisten liegt auf poetologischer Ebene: Wenn im Kontext des Akmeismus der Name Kuzmin Erwähnung findet, dann zumeist im Zusammenhang mit seinem 1910 im *Apollon* veröffentlichten, berühmt gewordenen Essay *O prekrasnoj jasnosti. Zametki o proze* (Über die schöne Klarheit. Bemerkungen zur Prosa)¹⁵⁵.

[...] – пишите логично [...], будьте понятны в ваших выражениях [...]: в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, – и вы найдете секрет дивной вещи – *прекрасной ясности*, – которую назвал бы я 'klarизмом'.

[...] – schreiben Sie logisch [...] seien Sie in ihren Aussagen verständlich [...]: in der Erzählung sollte erzählt, im Drama gehandelt werden, die Lyrik den Versen vorbehalten sein; lieben Sie das Wort wie Flaubert, seien Sie sparsam mit den Mitteln und geizig mit Worten, seien Sie genau und ursprünglich – dann werden Sie das Geheimnis einer herrlichen Sache finden – die schöne Klarheit, die ich 'Klarismus' nennen würde.¹⁵⁶

Die in diesem Essay geäußerte Konzeption des **K l a r i s m u s** (klarизм) wird immer wieder als protoakmeistische Deklaration gesehen. Kuzmin hingegen versteht seine Forderungen als allgemeingültig und von jeglicher Schule unabhängig¹⁵⁷. Oftmals wird unterschlagen, daß *O prekrasnoj jasnosti* vorwiegend Fragen der Prosa behandelt, worauf auch der Untertitel *Zametki o proze* hinweist, und die Prosa bei den Akmeisten anfangs sicher nicht im Mittelpunkt ihrer

¹⁵³ Harer (1993, 46), *Gumilev S III*, 374

¹⁵⁴ Harer (1993, 49) zitiert hierzu eine Stelle aus *Razdum'ja i nedoumen'ja Petra Otšel'nika* (Denken und Staunen Petr Otšel'niks, 1914).

¹⁵⁵ Vgl. hierzu Ivanov (1990), Lekmanov (1998, 45-50), das Verhältnis einzelner Akmeisten zu Kuzmin behandeln Barnstead (1982 und 1986), Frejdin (1990) und Timenčik (1978). Eigentlich müßte es "wunderbare" Klarheit heißen, üblich geworden ist aber die Übersetzung "schöne" Klarheit.

¹⁵⁶ *Kuzmin III*, 10. Der Begriff Klarismus hat sogar Eingang in deutsche Sachwörterbücher gefunden: vgl. Wilpert (2001) oder das 'Handbuch literarischer Fachbegriffe' von Otto Best aus dem Jahre 1996.

¹⁵⁷ Dabei gibt es intertextuelle Bezüge zu Vj. Ivanov, vgl. Barnstead (1982)

Aufmerksamkeit stand¹⁵⁸.

Besondere Aufmerksamkeit widmet Kuzmin Fragen des Gattungsstils, so daß man seinen Essay auch mit der klassizistischen Stillehre in Verbindung gebracht hat. Er appelliert aber nicht an die Stillehre und Normen der Literatur des 18. Jahrhunderts, sondern an eine übergeordnete Instanz dieser Epoche: die Vernunft. Sein Essay ist eine Apologie vernunftgeleiteten Schreibens. Kuzmin spricht den logischen Geist des Künstlers an und erinnert dabei an die ästhetischen Prämissen des französischen Symbolisten Paul Valéry¹⁵⁹. Kuzmin versteht die Kunst ganz im Sinne der symbolistischen Ästhetik als Konstruktion, Formgebung und 'Planmäßigkeit' (планомерность). Selbst den Begriff der 'Harmonie' (стройность) integriert er noch in seine Auffassung vom richtigen Schreiben¹⁶⁰. Er fordert Klarheit und "Logik" (логичность) und lehnt "Geschmacklosigkeit" (безвкусице), absichtsvolle "Konturlosigkeit" (отсутствие контуров), "unnötigen Nebel" (ненужный туман) und eine "akrobatische Syntax" (акробатский синтаксис) ab¹⁶¹. Die dualistische Weltsicht vieler Symbolisten rechtfertigt seiner Meinung nach keinerlei Ungenauigkeit. Nur weil die 'andere' Welt begrifflich nicht faßbar ist, muß dies nicht mit Vagheit beantwortet werden. Die Charakteristik, die Rilke seinem *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zuschreibt, "Er war ein Dichter und haßte das Ungefähre", paßt in dieser Hinsicht auch auf Kuzmin¹⁶². Es wäre ein Mißverständnis, verstünde man Kuzmins Ausführungen in *O prekrasnoj jasnosti* prinzipiell als antisymbolistisch, nur um ihn so besser als Akmeisten profilieren zu können. Die Aufmerksamkeit gegenüber der Konstruktion eines Gedichts und das geplante, auf Wirkung zielende Verfassen eines Textes stellt seit E.A. Poes *The Philosophy of Composition* und bis zu Valéry ein Grundprinzip symbolistischen Schreibens dar, auch wenn dies im russischen Kontext nicht überall akzeptiert wird¹⁶³. Nicht zufällig erwähnt Kuzmin deswegen in seinem Essay Poe, dessen dunkle Gedanken und Einfälle in eine "kristalline Form" (кристальная форма) gehüllt seien¹⁶⁴. *O prekrasnoj jasnosti* korrigiert also nur die Meinung, daß ein diskursiv nicht vermittelbarer und polysemer Inhalt auch eine unklare Form nach sich ziehen müsse. Im Kontext des europäischen Symbolismus ist dieser Essay deswegen kaum bilderstürmerisch zu nennen.

In "*Vysokoe iskusstvo*" ("Hohe Kunst", 1910) spricht Kuzmin das Thema von *O prekrasnoj jasnosti* noch einmal ironisch und in narrativer Form an. Die kurze Erzählung ist Nikolaj

¹⁵⁸ Vgl. Harer (1993, 44), Malmstad (1978, 135)

¹⁵⁹ Valérys "Plädoyer für die strenge Form" wird oft als eine "klassizistisch" wirkende Konzeption verstanden, so Wuthenow (1997, 10). Valérys und Kuzmins Eintreten für das Konstruktive und Methodische eint beide.

¹⁶⁰ Kuzmin III, 6f. Siehe hierzu das Kapitel III.5 über den Neoklassizismus.

¹⁶¹ Kuzmin III, 6f. Wahrscheinlich ein Hinweis auf Belyj und Remizov.

¹⁶² Vgl. Rilke (1955 VI, 863). Für diesen Hinweis danke ich Paul Hoffmann.

¹⁶³ So versteht Belyj (1990, 356) Kuzmin gar als "Antagonisten der Symbolisten" (он – антагонист символистам).

¹⁶⁴ Kuzmin III, 6

Gumilev gewidmet und nimmt verschiedene im Jahre 1910 aktuelle Diskurse auf. In der Ehe von Konstantin Petrovič Ščetikin und Zoja Nikolaevna Ščetikina spiegelt Kuzmin einerseits die Spannungen innerhalb der Symbolisten und andererseits zwischen den Symbolisten und einer neuen Dichtergeneration, die schon akmeistische Züge trägt, wider. Zoja zeigt Ähnlichkeit mit Zinaida Gippius und inhaltlich scheint Kuzmin in Polemik mit Ivanovs *Zavety simvolizma* zu treten.

Konstantin wird als neuer Dichtertypus eingeführt (weder “Träumer” (мечтатель) noch “Positivist” (позитивист)), der sich nicht um die “großen Probleme” (широкие вопросы) kümmert, sondern konkrete, praktische Probleme beantworten möchte, was an die akmeistische Ablehnung der großen Themen und letzten Dinge erinnert¹⁶⁵.

Такое практическое [...] восприятие вещей, конкретность и способность ограничивать свои отношения данным жизненным случаем, [...] казались мне весьма знаменательными.

Diese praktische [...] Auffassung von den Dingen, diese Sachlichkeit und die Fähigkeit, seine Beziehungen auf den gegebenen, aktuellen Fall zu beschränken, [...] erschien mir höchst bedeutungsvoll.¹⁶⁶

Konstantins Frau vertritt einige negative Aspekte der Symbolisten im Verständnis Kuzmins. Zoja gibt sich mit ihrem schwärmerischen Charakter ganz der Idee der ‘Hohen Kunst’ hin. Der Künstler ist ein ‘Wahnsinniger’ und ‘Prophet’, ‘anders’ als alle anderen¹⁶⁷. Sie ist theosophisch inspiriert und ihr Ideal ist das Leben als Kunst. Dadurch nimmt sie großen Einfluß auf das Schreiben und Leben ihres Mannes. Die schriftstellerischen Resultate dieser Einflußnahme lehnt der Ich-Erzähler, der die ersten Versuche Konstantins noch lobt, ab. Konstantins Werk macht auf ihn den Eindruck von Nebel, Verschwommenheit (туманное творение), Aufgeblähtheit, hohlem Pathos und fehlender Authentizität¹⁶⁸. Zoja hingegen interpretiert das Unverständnis des Erzählers als Resultat seines mangelnden Pathos und seiner Herkunft aus dem ‘gefühllosen Petersburg’¹⁶⁹. Mit diesem Hinweis spielt Kuzmin auf den alten Antagonismus zwischen Petersburg und Moskau an. Gemäß dieses Stereotyps wird Petersburg im Gegensatz zum russischen Moskau als die europäische Stadt herausgestellt, die von Peter dem Großen auf dem Reißbrett nach dem klassizistischen Harmonieideal geplant wurde. Diese kunstvolle,

¹⁶⁵ Kuzmin I, 408

¹⁶⁶ Kuzmin I, 408

¹⁶⁷ Kuzmin I, 414

¹⁶⁸ Kuzmin I, 415. ‘Authentizität’ ist ein Stichwort, das im folgenden wenig Beachtung findet und von den Akmeisten auch selten gebraucht wird. Dabei sind sie durchaus auf der Suche nach einer neuen, für den Leser spürbaren Authentizität im Schreiben, die sich der angeblichen ‘Künstlichkeit’ der symbolistischen Lebenskonstruktionen widersetzt. Die Kritik, daß die symbolistischen Texte vage, nebelhaft und verschwommen seien, deckt sich mit den Vorwürfen in den akmeistischen Manifesten.

¹⁶⁹ Kuzmin I, 415

künstliche Entstehung von Petersburg hat aber in Moskauer Perspektive die besagte 'Gefühllosigkeit' zur Folge. Kuzmin wird später wie Annenskij und die Akmeisten immer wieder mit Petersburg und einem klassizistischen, vernünftigen, aber inspirationslosen (also un russischen) Schreibstil verbunden werden.

Die Widmung an Gumilev ist weniger biographisch – man hat versucht in Konstantin Nikolaj Gumilev zu sehen – als dichtungstheoretisch aufzufassen. Kuzmin und Gumilev lehnen das "hochtrabende und trostlose Geschwätz" (возвышенное и унылое празднословие) ab und sehen die allgemeine "Abkehr vom Leben mit seinen Mühen und Freuden" (отвращение от жизни с ее трудами и радостями) mit einiger Besorgnis¹⁷⁰. Mit seiner Kritik an einer Entmaterialisierung und Idealisierung der zeitgenössischen Literatur nimmt Kuzmin viele Punkte der Akmeisten vorweg.

Überraschend ist die "handwerklich-architektonische Metaphorik"¹⁷¹ von Kuzmins Schriften, die an die 'architektonischen Gedichte' Mandel'stams in *Kamen* erinnert oder an die der Architektur entnommenen Bilder in *Utro akmeizma*.¹⁷² Die Dichtung strebt der Architektur als klare, harmonische, geplante Konstruktion nach, wobei Architektur hier auch einen transzendenten Charakter (z.B. die gotische Kathedrale) haben kann. Selbst die Formlosigkeit ist Kuzmin zufolge immer eine geplante und genau überlegte Formlosigkeit:

[...] творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя починены законам ясной гармонии и архитектоники.

[...] auch die Werke des unversöhnlichsten, undeutlichsten und formlosesten Schriftstellers sind den Gesetzen klarer Harmonie und Architektur untergeordnet.¹⁷³

Akmeisten und Kuzmin eint beide ein 'apollinischer Grundzug'. Kuzmin verweist selbst auf diesen Sachverhalt: Der 'apollinische Blick' auf die Kunst sei ein "trennender, formender, genauer und harmonischer" (разделяющий, формирующий, точный и стройный)¹⁷⁴. Barnstead glaubt feststellen zu können, daß Kuzmins Essay auf Thesen Ivanovs anspielt und ihnen entgegengesetzt ist¹⁷⁵. Kuzmin setzt dem dionysischen Rausch bewußt das apollinische Maß entgegen, das im Russischen mit Westeuropa assoziiert wird¹⁷⁶.

Kuzmin steht zusammen mit Brjusov und Annenskij für die formalistische, 'westliche' Seite

¹⁷⁰ Kuzmin I, 423

¹⁷¹ Harer (1993, 45). Neuere Arbeiten glauben darin eine freimaurerische Metaphorik zu erkennen

¹⁷² Auch das Interesse an Architektur hat Kuzmin mit Valéry gemeinsam, vgl. Kap. III.3.1.5.

¹⁷³ Kuzmin III, 6

¹⁷⁴ Kuzmin III, 7

¹⁷⁵ Barnstead (1982, 5f.)

¹⁷⁶ Vgl. hierzu M. Bezrodnyjs Artikel zur Rezeption der Begriffe 'Apollinisch' und 'Dionysisch' im russischen Sprachraum in *Ästhetische Grundbegriffe II*, 265-271.

des russischen Symbolismus, die insbesondere von den jüngeren Symbolisten abgelehnt wird: Ivanov stellt in einem Aufsatz die Konzepte Barbarentum und Hellenismus gegenüber, wobei er Barbarentum mit dem "Königreich der Form" (царство формы), "formalem Bau" (формальный строй) und Apollo, Hellenismus hingegen mit dem "Königreich des Inhalts" (царство содержания), "Chaos" (хаос) und Dionysos identifiziert¹⁷⁷. Kuzmin bezeichnet er im gleichen Artikel als Teil des barbarischen Elements und als Klassizisten¹⁷⁸. Auch wenn die binäre Opposition Form/Inhalt zu grob und erzwungen erscheint, zeigt sie doch die Verwerfungen innerhalb der russischen symbolistischen Strömung auf, eine Grenze, die sich bei den Post-symbolisten dann in einen Riß verwandelt. Kuzmin wäre in diesem Schema sicherlich auf einer Seite mit den Akmeisten anzusiedeln.

III.2.3.4 Vj. Ivanov – eine akmeistische Fehllektüre?

Ваши семена глубоко запали в мою душу,
и я пугаюсь, глядя на громадные ростки.

Ihr Samen hat sich tief in meine Seele eingepägt,
und ich erschrecke, wenn ich auf die riesigen
Keime blicke.

(Aus einem Brief Mandel'stams an Vj. Ivanov
vom 20. Juni 1909)¹⁷⁹

"Dichterischer Einfluß" (poetic influence) – so die Überzeugung Harold Blooms – hat nicht unbedingt etwas mit "verbalen Ähnlichkeiten" (verbal resemblances) zu tun¹⁸⁰. Diese Feststellung scheint besonders auf die Beziehung zwischen Vj. Ivanov und die Akmeisten zuzutreffen, deren Verhältnis durch heftige Auseinandersetzungen geprägt ist. Den Höhepunkt des Streits stellt die Diskussion um das von Ivanov kritisierte Poem Gumilevs *Bludnyj syn* (Der verlorene Sohn, 1911) dar, die am 13. April 1911 entbrennt¹⁸¹. Die Äußerungen seitens der Akmeisten zu Ivanov sind überaus kritisch. Gumilev spricht von einem Abgrund (пропасть) zwischen dem Akmeismus und Ivanov, Mandel'stam betont in seinem Manifest die Fragwürdigkeit von Ivanovs symbolistischer Formel 'a realibus ad realiora' und Gorodeckij ist der Ansicht, gerade Ivanov trage die Schuld dafür, daß Mystik, Religion, Theosophie und Spiritis-

¹⁷⁷ *Ivanov III*, 70. Mandel'stam kodiert hingegen Ivanovs Hellenismus-Begriff völlig um.

¹⁷⁸ Diese Stelle wird nach Barnstead (1982, 6) zitiert, da Ivanov sie später wegfällen läßt. Tatsächlich erscheint die Kombination von Barbarei und Klassizismus zumindest ungewöhnlich.

¹⁷⁹ *Mandel'stam IV*, 13

¹⁸⁰ Bloom (1997, 29 bzw. 1975, 19)

¹⁸¹ *Gumilev S III*, 369f. und *Gumilev PSS II*, 231ff.

mus in den Symbolismus hineingetragen wurden¹⁸². Die Ablehnung fällt ziemlich einstimmig aus, auch wenn Mandel'stam in den 20er Jahren die Bedeutung Ivanovs für die "akmeistische Theoriebildung" (построение акмеистической теории) erneut herausstreichen wird¹⁸³. Die Aufmerksamkeit gegenüber Ivanov scheint auf einer Art 'antithetischer Liebe' zu beruhen, die allerdings entscheidenden Einfluß auf die Akmeisten gewinnt¹⁸⁴. Wie Tomas Venclova richtig bemerkt hat, scheint die Poetik Ivanovs paradoxerweise wichtiger für die Akmeisten als die Poetik Brjusovs¹⁸⁵. Dies trifft vor allem auf Ivanovs Schriften, weniger auf seine Gedichte zu. Ivanov ist wie kein anderer Schriftsteller des Symbolismus in den verschiedenen literarischen Zirkeln zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Theoretiker präsent, so daß sich auch die Akmeisten immer wieder mit ihm auseinandersetzen, nach seiner Anerkennung streben und seine Ablehnung fürchten müssen. Das Verhältnis der akmeistischen Poetik zur Poetik und Ästhetik Ivanovs kann deshalb mit Bloom zurecht als subversiv und antithetisch beschrieben werden. Selbst wenn die Bloomsche 'Figur' von der 'Subversion des Einflusses' auf das generelle akmeistische Verhältnis zu den Symbolisten nicht anwendbar ist, beleuchtet sie gut die Relation zu Ivanov.

Einige prinzipielle poetologische Unterschiede zwischen Ivanov und dem Akmeismus fallen sofort auf: Ivanov ist im Gegensatz zu den Akmeisten von einer christlichen Ästhetik geprägt, die schon das Frühwerk beeinflusst¹⁸⁶. Seine Auffassung von der Aufgabe und dem Wesen der Kunst wird hiervon entscheidend geprägt. Seine Antikenrezeption wird einer christologischen Umarbeitung unterworfen, was sich auf sein Sprach- und Wirklichkeitsverständnis auswirkt. Sprache endet für Ivanov da, wo sie im christlich-mystischen Verständnis 'zu leuchten' anfängt, d.h. Sprache muß überwunden werden, indem sie durchsichtig gemacht wird für anderes: Schein muß Sein werden. Sprache ist bei Ivanov nur auf den ersten Blick autotelisch, wie man das für den Symbolismus gern als Grundregel konstatiert, denn letztendlich genügt sie sich nicht selbst, sondern wird von ihm nur als Instrument zur Überwindung der niederen Wirklichkeit verstanden. Sein Blick auf die Wirklichkeit ist immer ein doppelter, beeinflusst von dem beständigen Streben, hinter die sichtbare Wirklichkeit zu gelangen.

Es lassen sich vielerlei persönliche Kontakte zwischen einzelnen Akmeisten und Ivanov

¹⁸² Gumilev (1990, 166): *Mandel'stam S II*, 144; *AntologAkme*, 203

¹⁸³ *Mandel'stam S II*, 185. Ähnlich positiv schätzt Gumilev Ivanov noch 1909 ein. In einem Brief an Brjusov (*Perepiska* 1994, 491) vom 24.4. berichtet er, daß er erst über die Vorlesungen Ivanovs langsam verstanden habe, was ein Vers eigentlich sei.

¹⁸⁴ Bloom (1997, 31)

¹⁸⁵ Venclova (1997, 103-116)

¹⁸⁶ Diese und weitere Hinweise in diesem Kapitel verdanke ich Diana Staudachers noch unveröffentlichter Arbeit über die "Christologische Ästhetik Vj. Ivanovs". Sie hat ihre profunden Kenntnisse über Ivanov großzügig mit mir geteilt. Durch Einzelgespräche und ihre Vorträge im Kolloquium von Professor Rolf-Dieter Kluge konnten immer wieder die Zusammenhänge zwischen Ivanov und den Akmeisten besprochen werden.

aufzählen. Gumilev nimmt im Frühjahr 1910 an den Diskussionen teil, die sich aus den Vorträgen Ivanovs und Bloks entwickeln. Die Vorträge werden in der Moskauer *Obščestvo svobodnoj estetiki* (Gesellschaft für freie Ästhetik) und der Petersburger *Obščestvo revnitatelej chudožestvennogo slova* (Gesellschaft der Verteidiger des künstlerischen Wortes) gehalten. Den erhaltenen Dokumenten zufolge, steht Gumilev von Anfang an in Opposition zum 'theurgischen Symbolismus' und Ivanov¹⁸⁷. Noch bevor Ivanovs Vorträge in der achten Nummer des Jahrgangs 1910 als Aufsatz unter dem Titel *Zavety simvolizma* (Vermächtnisse des Symbolismus) im *Apollon* erscheinen, veröffentlicht Gumilev in der siebten Nummer seinen Artikel *Žizn' sticha* (Das Leben des Verses), der schon künftige akmeistische Überzeugungen anklingen läßt. *Žizn' sticha* richtet sich in vielem gegen Ivanov. Gumilev bekennt sich aber am Schluß noch zum Symbolismus, so daß er selbst seinen Artikel wohl als (kritischen) Beitrag zur symbolistischen Theorie betrachtet. Gumilev versteht sein Schreiben zu diesem Zeitpunkt noch nicht als antisymbolistisch, er versucht nur Einzelaspekte zu korrigieren¹⁸⁸.

Es gibt einige Punkte im theoretischen und dichterischen Schaffen Ivanovs, die die Akmeisten interessieren, so beispielsweise seine ganzheitlich-organische Sichtweise vom Menschen oder sein Interesse an der phänomenalen Welt. Wie Venclova zeigt, hat auch die Dialogizität der Akmeisten ihren Ausgangspunkt bei Ivanov¹⁸⁹. Selbst das Gedenken und Erinnern findet man bei Ivanov als poetologischen Begriff, wobei als Subjekt des Gedenkens Gott auftritt. Die Akmeisten in ihrer stärker griechisch-anthropozentrischen Lesart nehmen den Gedanken des Erinnerns auf, stellen aber den Menschen in den Mittelpunkt.

Auch in anderen, kleineren Bereichen der Ivanovschen Ästhetik verschieben die Akmeisten die Akzente. So existiert der Begriff der Arbeit auch bei Ivanov. Es finden sich sogar Anklänge an Mandel'stams Auffassung vom mittelalterlichen Künstler, wenn Ivanov das gotische Handwerk als 'Dienst' bezeichnet. Der Symbolist kann allerdings für Ivanov kein reiner Handwerker sein, denn das hieße sich als Dichter den Richtlinien einer pragmatischen, allein am Arbeitswert orientierten Weltsicht ausliefern und auf religiös-metaphysische Instanzen zu verzichten¹⁹⁰.

In direkter Opposition zu Ivanov steht Gumilevs Auffassung, daß das Kunstwerk von seinem Schöpfer unabhängig sei und Kunst keine Analogie zum Leben bilde. Damit stellt er sich gegen die Auffassung vom Dichter als gottähnlichem Schöpfer und die Funktion der Kunst als Lebensgestaltung (жизнетворчество). Die Frage, ob die Kunst dem Leben oder nur sich selbst

¹⁸⁷ Gumilev PSS II, 201. Darin wird auf den Artikel von Kuznecova (1990) verwiesen.

¹⁸⁸ Es finden sich viele Ansätze, die später zu akmeistischen Prinzipien ausgebaut werden, wie etwa die Idee des organischen Gedichts oder der Gedanke des Gleichgewichts (равновесие), bei dem alle Phänomene als gleichwertig und gleichrangig betrachtet werden. Der Beitrag ist meiner Meinung nach trotzdem nicht 'antisymbolistisch' wie im Nachwort der neuen Gumilev-Gesamtausgabe gefolgert wird (Gumilev PSS II, 202f.).

¹⁸⁹ Venclova (1997, 103-116)

¹⁹⁰ Vgl. Kap. III.4.5.

diene, stellt sich bei den Akmeisten nicht mehr auf gleiche Weise¹⁹¹. Kunst ist für die Akmeisten vielmehr Ausdruck des Lebens und stellt einen Wesenszug menschlichen Lebens dar. Sie steht damit nicht außerhalb des Lebens und benötigt keine rechtfertigende Instanz oder einen Auftrag. Schon in seinem akmeistischen Manifest wünscht sich Mandel'stam eine größere Zurückhaltung gegenüber theoretischen Fragen der Kunst und spricht rückblickend nicht von der Poetik oder Ästhetik des Akmeismus, sondern in absichtlicher Untertreibung von einem neuen "Geschmack" (вкус), auch wenn dieser Geschmack sich für die Symbolisten als "tödlich" erwiesen habe¹⁹². Als Ausgangspunkt für seine dichtungstheoretische Polemik hat Ivanovs ästhetische Theorie und sein Versuch, den Sinn der Kunst außerhalb des Alltagsbereichs zu suchen, als Negativfolie mitgewirkt¹⁹³.

Als wichtigste produktive Fehllektüre der Akmeisten in Ivanovs Werk erweist sich die Stellung des Irdischen und Phänomenalen in seiner Ästhetik. Dieser heute mit der Dichtung des Akmeismus assoziierte Aspekt hat trotz aller Umarbeitung und Modifizierung seine Wurzeln in der Ästhetik Ivanovs. Ivanov akzentuiert in seinen ästhetischen und poetologischen Schriften nachdrücklich die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit als Grundlage dichterischen Schreibens. In seiner christologischen Ästhetik ist dies Teil seiner *Annahme der Welt* (принятие мира). Dabei versteht er die Wirklichkeit aufgrund des Sündenfalls als unvollkommen und schuldbeladen und folgert deswegen, daß sich an die Annahme der Welt eine Umgestaltung derselben anschließen müsse, d.h. also gleichsam eine 'Heilung' der Wirklichkeit. Damit nähert sich Ivanov dem dualistischen Wirklichkeitsverständnis Bloks an¹⁹⁴.

Die Akmeisten folgen indessen zwar Ivanovs Aufforderung Wirklichkeit, anzunehmen und machen dies gar zu einer grundsätzlichen Pflicht des Dichters, sie verweigern sich aber einem Weiterschreiten zu höheren Wirklichkeiten und damit der eigentlichen Absicht Ivanovs. Die Wirklichkeit bei den Akmeisten bleibt opak, während sie bei Ivanov durchsichtig für die höhere Wirklichkeit werden soll. Dies ist vielleicht der Grund dafür, daß seine Gedichte trotz der 'Realitätsannahme' seltsam realitätsenthoben wirken. Wie Husserls phänomenologisches Projekt, auf das weiter unten noch Bezug genommen werden wird, nehmen die Akmeisten die durch den Sehsinn erfaßten Erscheinungen und Daten ernst und ordnen diese nicht sogleich der Reflexion unter. Sie lehnen eine Sichtweise auf die Wirklichkeit ab, die auf die 'Aufdeckung' der Beziehung zwischen dem 'Phänomenalen' und dem 'Noumenalen' zielt und geben sich zunächst mit den Erscheinungen selbst zufrieden¹⁹⁵.

¹⁹¹ Siehe *Ivanov III*, 62f.

¹⁹² *Mandel'stam S II* 141 und 185

¹⁹³ *Gumilev PSS II*, 202

¹⁹⁴ Die grundlegende Idee hierfür stammt von Solov'ev.

¹⁹⁵ Vgl. hier und im folgenden *Ivanov II*, 597 und das Kapitel III. 4.1 über Phänomenologie und Akmeismus.

Für Ivanov liegt der letztendliche Wert der Welt und ihrer Phänomene darin begründet, daß sie das Vehikel sind, um in ihnen mittels des künstlerischen Akts eine andere Sphäre und Dimension aufzuzeigen. Von daher wird verständlich, warum Sprache für Ivanov *ein Instrument* auf dem Weg zum Mythos bleibt. Sie bekommt bei ihm nicht selbst eine metaphysische Rolle zugesprochen wie bei den französischen Symbolisten, den Akmeisten oder später bei Brodskij. Trotzdem respektiert Ivanov im Gegensatz zu Belyj deutlicher die phänomenale Welt als Wert an sich¹⁹⁶. Hier trennt beide vielleicht die christliche bzw. theosophische Weltanschauung. Die phänomenale Welt muß für Ivanov keine apokalyptische 'Transformation' durchlaufen, sondern 'Transfiguration' in einem mittelalterlich-theologischen Sinne sein, d.h. Enthüllung eines der Welt immanenten Sinnes¹⁹⁷. Die Akmeisten schätzen Ivanovs Aufwertung der 'Realia' in seinem realistischen Symbolismus. Der Ivanovsche Dialog mit den Dingen, unter Ausblendung des Ziels dieses Gesprächs, die Erkenntnis des wahren Wesens der Dinge, wird so zu einem entscheidenden akmeistischen Verfahren. Es ist eine Dialogizität ohne Metaphysik, welche die Akmeisten von Ivanov entlehnen. Die Verwandlung einer sinnlich wahrgenommenen und versprachlichten Wirklichkeit in etwas Übersinnliches, das außerhalb der Sprache liegt, ist ebensowenig Teil akmeistischen Schreibens wie der mythenschaffende Anspruch von Ivanovs Kunst, mittels des Symbols dynamische 'actio' zu erreichen. Sie machen sich nur den ersten Schritt seiner Poetik zu eigen und versuchen wie Adam, erneut sehen zu lernen. Ein Programm, das übrigens zur gleichen Zeit auch für Rilke einen entscheidenden Schritt in seiner Dichtungstheorie bedeutete¹⁹⁸. In dieser Hinsicht hat Ivanov (zusammen mit Annenskij) eine ähnlich wichtige Rolle für die Akmeisten, wie Rodin für Rilke.

Die akmeistische und Ivanovsche Poetik deckt den komplexen Zusammenhang zwischen Tradition und Erfindung auf, den die Intertextualitätsforschung zu ihrem Zentrum machte. Schon Valéry konstatiert, daß "stets das *Machen* das *Gemachte* wiederholt – oder widerlegt; es in einem anderen Ton wiederholt, es läutert, vereinfacht, mit Neuem belädt oder überlädt; oder ihm widerspricht, es auslöscht, umkehrt, leugnet; es folglich voraussetzt und unsichtbar von ihm Gebrauch gemacht hat. Entgegengesetztes entsteht aus Entgegengesetztem"¹⁹⁹. Gerade Ivanov wird in den folgenden Untersuchungen deswegen immer wieder herangezogen, um die

¹⁹⁶ Doherty (1995, 41)

¹⁹⁷ Ich verdanke Dietrich Wörm den Hinweis, daß sich Ivanov (vgl. sein Dostoevskij-Buch) an der spätantiken und mittelalterlichen Lehre vom mehrfachen Schriftsinn orientiert. Bei Ivanov bleibt der *sensus litteralis*, der wörtliche Sinn, der Ausgangspunkt für den Aufstieg in höhere Sinnbezirke.

¹⁹⁸ Siehe hierzu die berühmt gewordene Passage Rilkes (1955 VI, 710) über das Sehen ("Ich lerne sehen...") in *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*.

¹⁹⁹ So hat Valéry (1957, 634 bzw. 1992, 22) schon vor Bloom die Beziehung zwischen Tradition, Einfluß und Nachahmung in seinem *Lettre sur Mallarmé* (Brief über Mallarmé, 1927) sehr anschaulich charakterisiert: "que toujours *ce qui se fait répète ce qui fut fait*, ou le réfute: le répète en d'autres tons, l'épure, l'amplifie, le simplifie, le charge ou le surcharge; ou bien le rétorque, l'exterminie, le renverse, le nie; mais donc le suppose, et l'a invisiblement utilisé. Le contraire naît du contraire."

zuweilen paradox verlaufenden Zusammenhänge zwischen dem symbolistischen ‘Gemachten’ und dem akmeistischen ‘Machen’ zu erläutern.

III.2.4 A. Blok und die “vornehmen Ausländer” (znatnye inostrancy)²⁰⁰

Mandel'stams Antwort auf die Frage, was denn Akmeismus sei: “Sehnsucht nach Weltkultur” (тоска по мировой культуре) stammt aus den 30er Jahren²⁰¹. Auch wenn diese Antwort sich vielleicht erst im Kontext veränderter Zeitumstände so präzise fassen ließ, zeigt sie doch deutlich, wie stark sich die Akmeisten an den antiken, westeuropäischen und sogar orientalischen Literaturen orientierten²⁰². Dieser Blick aus Rußland hinaus hat ihnen aber nicht nur Lob, sondern vor allem harsche Kritik eingetragen, besonders, wenn es sich um den französischen Symbolismus handelte. Schon der Symbolistenstreit zeigt, wie nachdrücklich Ivanov, Blok und Belyj ihre Eigenständigkeit und Unabhängigkeit vom französischen Symbolismus betonen, den sie mit dem Modell einer autonomen Kunst gleichsetzen. Diese mit Vehemenz hervorgehobene Eigenart des russischen Symbolismus wird wie viele andere Aspekte dieser Diskussion im Kontext der Auseinandersetzung zwischen Symbolisten und Akmeisten wiederbelebt. Es ist vor allem Bloks Essay von 1921, “*Bez božestva, bez vdochnoven'ja*”. *Cech akmeistov* (“Ohne Göttlichkeit, ohne Inspiration”. Die Akmeistengilde), der diesen Zusammenhang verdeutlichen kann.

Der Essay spielt im Titel auf Puškins Gedicht *K*** (Ja pomnju čudnoe mgnoven'e)* (An***, Ich erinnere mich eines wunderbaren Augenblicks, 1825) an und stellt die bittere Abrechnung Bloks mit dem Akmeismus dar, den er seit seiner Entstehung kritisch begleitet hat. Insbesondere Gumilev und Blok ringen seit 1912 immer wieder um gegenseitige Anerkennung und um Verständnis²⁰³. “Niemand, auch kein Futurist hat die jungen Akmeisten mit derart böswilliger Voreingenommenheit verfolgt wie der große Blok”, schreibt Ingold, und dies verwundere um so mehr, als die akmeistischen Programmschriften viel gemäßigter seien als die futuristi-

²⁰⁰ So lautet Bloks (VI, 184) Bezeichnung für die Akmeisten.

²⁰¹ Vgl. auch N. Mandel'stam (1999, 296)

²⁰² Auch ihre Anstrengungen hinsichtlich des Übersetzens sind in diesem Zusammenhang zu sehen.

²⁰³ Bloks Interesse an den postsymbolistischen Strömungen läßt sich anhand seines Tagebuchs nachweisen (vergleiche seine Einträge vom 12.11. 1912; 12.1, 25.3, 20.4. und 4.5. 1913). Siehe hierzu auch das 1913 entstandene Kapitel *Gumilev i Blok* (Gumilev und Blok) in Chodasevič' (IV, 80-94) Erinnerungsbuch *Nekropol'* (Nekropolis). Ein Grund für den scharfen Ton Bloks ist vielleicht nicht auf poetologischer, sondern auf ideologischer Ebene zu suchen, nämlich in Bloks Revolutions- und Rußlandbild, das für ihn gerade nach der Revolution (1921) besonders relevant wird. Die Akmeisten betreiben nach Blok ‘Häresie’, weil sie die russische Idee, die Bestimmung Rußlands nicht akzeptieren, während die Futuristen von Anfang an als ‘Andersgläubige’ verstanden werden.

schen²⁰⁴. Vielleicht aber war es gerade diese Nähe der Akmeisten, die Blok besonders unerbittlich machte, da er in ihnen Nachfolger sah, die die symbolistische Poetik übernahmen, ihrer 'Seele' beraubten und gewissermaßen aushöhlten.

Blok beschreibt den Akmeismus als 'seelenlos', 'fremd' und 'formalistisch'. Seinem vom deutschen Idealismus geprägten Dichtungsverständnis ist die akmeistische Theorie ein Dorn im Auge und brandmarkt sie als 'unrussisch'²⁰⁵. Auch wenn Blok, wie Amanda Haight anmerkt, beim Schreiben dieses Artikels noch nicht wissen kann, wie sehr die Worte 'fremd' und 'formalistisch' in der Sowjetunion der 20er und 30er Jahre mißbraucht werden würden, zeigen Bloks Vorwürfe deutlich, wie vergiftet das Klima schon Anfang der 20er Jahre war²⁰⁶. Form wird kurz danach zu einem politischen Kampfbegriff²⁰⁷.

Bei der Verteidigung des Russischen schreckt Blok in diesem kurz vor seinem Tode entstandenen Artikel vor Gemeinplätzen nicht zurück, wie sie eigentlich v.a. der Westen über Rußland befördert hat, wenn er schreibt, den Akmeisten fehle das Wichtigste, die 'Seele'. Blok konstatiert eine 'seelenlose Theorie' (бездушная теория) und in Anwendung seines Lebenskunstprogramms hält er auch das Leben der Akmeisten für seelenlos:

{...} ибо Н. Гумилев и некоторые другие 'акмеисты', несомненно даровитые, топят самых себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; [...] они не имеют и не жалеют иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: *душу*

{...} denn N. Gumilev und einige andere zweifellos begabte "Akmeisten" ertränken sich selbst im kalten Sumpf seelenloser Theorien und in jeglichem Formalismus. [...] sie haben nicht den Schatten einer Vorstellung vom russischen Leben und dem Leben in der Welt im Allgemeinen, was sie nicht einmal bedauern; in ihrer Dichtung (und folglich auch in ihnen selbst) verschweigen sie das Wichtigste, das einzig Wertvolle: *die Seele*.²⁰⁸

Blok belebt erneut den Topos vom rationalen Westen, um dann zu folgern, daß Gumilev Moskau und Petersburg für Paris halte²⁰⁹. Die russische Literaturtradition im Verständnis Bloks erfordert aber eine andere Auffassung von Literatur. Blok verweist auf die außerordentliche Rolle des Schriftstellers im Rußland des 19. Jahrhunderts, der das durch Zensur und fehlende

²⁰⁴ Ingold (2000, 198)

²⁰⁵ Vgl. hierzu Kluge (1967, 65ff.)

²⁰⁶ Haight (1994, 92)

²⁰⁷ Vgl. hierzu Günther (1973)

²⁰⁸ *Blok VI*, 183

²⁰⁹ Auch Gumilev (1990, 147) hat sich dieses Ost/West-Musters bedient, dessen Ursprünge bis in die Zeit Peters des Großen zurückreichen und durch die Slavophilendebatte des 19. Jahrhunderts nachhaltig in das russische Selbstverständnis eingehen. Gumilev macht sich über die im Westen kursierende 'l'âme slave' lustig. Puškin dient ihm als gelungenes Beispiel einer Überwindung dieser Pole. Brjusov bezeichnet er hingegen als 'Europäer' und Vj. Ivanov als Dichter 'aus dem Osten'.

Institutionen gesellschaftspolitische Vakuum durch seine schriftstellerische Arbeit zu ersetzen suchte.

Ему в голову не приходило, что никаких чисто 'литературных' школ в России никогда не было, быть не могло и долго ещё, надо надеяться, не будет; что Россия – страна больше молодая чем Франция; что её литература имеет свои традиции, что она тесно связана с общественностью, с философией, с публицистикой."

Er ist nicht darauf gekommen, daß es in Rußland niemals 'literarische' Schulen gab, geben konnte und hoffentlich lange Zeit noch nicht geben wird; daß Rußland ein jüngerer Land als Frankreich ist; daß seine Literatur ihre Tradition hat, daß sie eng mit der Öffentlichkeit, der Philosophie und der Publizistik verbunden ist.²¹⁰

Für Blok stellt 'das Russische' das Original dar, das er Gumilevs vermeintlichen Übersetzungen aus dem Französischen entgegensetzt. Kornej Čukovskij berichtet von einem Streit Bloks mit Gumilev, in dem Blok Gumilev als französischen Schriftsteller bezeichnet habe, der kein Russisch spreche²¹¹. Blok nennt die Gedichte Gumilevs "kalt und ausländisch" (холодное и иностранное)²¹². Wahrscheinlich hat er hierbei nicht einmal die vielen exotischen Motive und Nachdichtungen orientalischer Lieder im Blick, sondern bemängelt ganz allgemein, das fehlende 'russische' Element. Die Akmeisten bekommen so von Blok den Stempel einer Kopie aufgedrückt, der sie in ihrer Eigenständigkeit diskreditieren soll.

Das einzig positive Zugeständnis, daß sich Blok gegenüber den Akmeisten abringt, ist ein Abgrund zwischen Theorie und Praxis, der die Theorie somit überflüssig macht. Auf diese Weise gibt Blok im Nachhinein seinem aggressiven Artikel – der sogar die Gedichte Achmatovas als trostlos und selbstbezogen angreift – noch eine versöhnliche Note. Mit der kurz darauf erfolgenden Erschießung Gumilevs (25. 8. 1921) und dem Tode Bloks (7.8.1921) findet die Debatte zwischen Akmeismus und Symbolismus ein jähes Ende.

Blok betrachtet die Akmeisten nicht wie Žirmunskij 1916 als Überwinder, sondern als Zerstörer des Symbolismus. Er scheint gerade die Nähe und gleichzeitige Fremdheit der Akmeisten als Bedrohung wahrzunehmen und erklärt so die Futuristen, dem Evolutionsprinzip folgend, für bedeutender. Blok hat den überzogenen Anspruch der Akmeisten, die 'akme', also Blüte der russischen Moderne zu sein, als persönlichen Angriff empfunden.

Im Vorwort seines Poems *Vozmezdje* (Vergeltung), an dem Blok von 1910-1921 arbeitet, findet sich ebenfalls ein Ausfall gegen den Akmeismus, bei dem er Egofuturismus und Futuris-

²¹⁰ Blok VI, 177

²¹¹ Blok VI, 519: "Überhaupt... ist das, was Sie sagen für mich nichts Russisches. Das kann man sehr schön auf französisch sagen. Sie sind zu sehr Literat und zudem ein französischer." (Вообще... то, что вы говорите, для меня не русское. Это можно очень хорошо сказать по-французски. Вы – слишком литератор, и притом французский).

²¹² Blok VI, 181

mus nur ganz allgemein kritisiert: Obwohl die Akmeisten den Menschen in den Mittelpunkt ihrer Dichtung stellten, schreibt Blok, sei dies ein ganz 'anderer' Mensch, "bar jeder Menschlichkeit" (без человечности)²¹³. Er interpretiert das Jahr 1910 als Krisenjahr des Symbolismus, in Folge dessen jene Richtungen, die eine "feindliche Haltung" (враждебная позиция) zum Symbolismus einnehmen, entstanden seien²¹⁴. In der Frage des Menschlichen zeigt sich von daher eine grundlegende Differenz beim Denken der strukturellen Verbindung von Religion und Kunst: Blok greift hier auf kirchliche und philosophische Kritiken der Kunst zurück, die Kunst als dämonisch, verführerisch und als ein 'Hinaustreten aus dem Menschlichen' begreifen²¹⁵. Von daher speist sich vielleicht eine Quelle, die für die Zerrissenheit Bloks in Zusammenhang mit den Fragen der Kunst und der Literatur verantwortlich ist.

Ratio vs. Gefühl, Frankreich vs. Rußland, fremd vs. russisch, formalistisch vs. gehaltvoll, seelenlos vs. inspiriert, menschlich vs. unmenschlich, mit diesen Dichotomien markiert Blok noch einmal die Fronten, die auf lange Zeit das Eigentliche der akmeistischen Schreibweise verzerren werden. Obwohl die Akmeisten gerade Blok von ihrer Kritik oft ausnehmen, wird dieser zum schärfsten Kritiker²¹⁶. Um so stärker ist deswegen die Wirkung dieses Artikels, der erst 1925 in verstümmelter Form erscheinen kann.

²¹³ Blok III, 296

²¹⁴ Blok III, 296

²¹⁵ Diesen Hinweis verdanke ich Paul Hoffmann (vgl. sein unveröffentlichtes Thesenpapier *Lyrik und Religion (Bausteine zu einem Essay)*), das er mir zur Verfügung gestellt hat.

²¹⁶ Mandel'stam beispielsweise stellt ihn in vielen seiner kritischen Artikel als Ausnahme unter den Symbolisten heraus.

III.3 Das akmeistische Wort

III.3.1 Sprachtheoretische Ansätze Mandel'stams und des Akmeismus

Über die Untersuchung wichtiger Gedichte und theoretischer Aussagen Mandel'stams, Gumilevs und Gorodeckijs lassen sich einige Grundkonstellationen des akmeistischen Sprachverständnisses zusammenfassen. Dabei legen die Akmeisten den Schwerpunkt auf das Wort selbst, was schon aus Gumilevs Gedicht *Slovo* oder Mandel'stams wichtiger Stein-Metapher in *Kamen'* ersichtlich wird. Die akmeistische Poetik liebt das Spiel mit den Worten, weiß aber gleichzeitig, daß sich das Stein-Wort danach sehnt, "in freudiger Wechselwirkung mit seinesgleichen" (в радостном взаимодействии себе подобных) zu stehen, als Teil eines "Kreuzgewölbes" (крестовый свод), d. h.: Erst im pragmatischen Zusammenhang mit anderen Worten, gleichsam im Netz der Sprache, vermag das Wort seine "Dynamik" (динамика) zu entwickeln¹.

III.3.1.1 Die symbolistische Abweichung und der Akmeismus

Ein Merkmal symbolistischen Schreibens ist das bewußte Abweichen (écart) von der scheinbar "direktesten Ausdrucksweise" (l'expression la plus directe)². Das Ziel ist nicht mehr die unmittelbare Mitteilung eines Gedankens oder eines Sachverhalts. Die Sprache begnügt sich, ihr Ziel in sich selbst zu haben. Maurice Blanchot folgert in Anlehnung an Mallarmé, daß den Worten selbst die Initiative überlassen werde und sie so ihre beschreibende oder dienende Funktion aufgäben; die symbolistische Dichtung verstehe sich als ein autonomes "Universum von Worten", deren Bezüge, Komposition und Vermögen sich am "Traum", einer "Figur" oder dem Rhythmus orientieren³. Auch im russischen Symbolismus läßt sich diese Verschiebung in völlig neue "Erlebnisbereiche" konstatieren, indem "Bilder und Metaphern", wie Kluge schreibt, zunehmend "bezuglos" werden⁴. Gerade die Metapher, die nach Aristoteles als Abweichung definiert ist, wird so zum zentralen Stilmittel der Symbolisten⁵.

¹ *Mandel'stam S II*, 143. Natürlich spielt auch die Syntax eine Rolle bei den Akmeisten, am deutlichsten ist dies vielleicht bei Anna Achmatova zu erkennen. Vgl. hierzu Ejchenbaum (1980, 28ff.).

² Valéry (1957, 1457). An dieses symbolistische Modell schließen auch die formalistischen Verfahren der Verfremdung und Entautomatisierung (Šklovskij) an.

³ Blanchot (1955, 42): "Cela signifie d'abord que les mots, ayant l'initiative, ne doivent pas servir à désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais qu'ils ont leurs fins en eux-mêmes. [...] Sous cette perspective, nous retrouvons la poésie comme un puissant univers de mots dont les rapports, la composition, les pouvoirs s'affirment, par le son, la figure, la mobilité rythmique, en un espace unifié et souverainement autonome."

⁴ Kluge (1981, 263)

⁵ Zur Metapher bei Aristoteles vgl. Ricœur (1986, 23); Genaueres hierzu in Kap. III.3.3.

Die unmittelbare Ausdrucks- und Mitteilungsfähigkeit der Sprache ist nicht mehr der Mittelpunkt symbolistischen Schreibens, denn in Zeiten der zunehmenden Utilitarisierung soll Dichtung sich prägnant von nicht-dichterischen Schreibweisen unterscheiden. Die Symbolisten sehen das Dichterische gerade in der Abweichung von der direkten Mitteilungsfunktion der Sprache begründet. Vielleicht liegt die Präferenz der Symbolisten auch deswegen auf der Lyrik, weil sie als die am wenigsten 'nutzbare' Gattung erscheint. Diese zweckfreie Poetik dringt in andere Genres ein, so zum Beispiel in die Essays Aleksandr Bloks, die sich vielfach bewußt begrifflicher Festlegung verweigern.

Das mittlerweile fast schon trivial gewordene Diktum von der 'Selbstbezüglichkeit der Sprache' im Symbolismus ist ebenso eine Folge dieses symbolistischen Anliegen, die Alltagssprache von der dichterischen Sprache zu unterscheiden⁶. So distanziert sich Blok 1912 in *Iskusstvo i gazeta* (Die Kunst und die Zeitung) beispielhaft von der pragmatischen Zeitungssprache:

Итак, душа искусства, которая во все времена имеет целью, пользуясь языком, цветами и формами нашего мира как средством, воссоздавать 'миры иные', – и душа газеты, которая имеет целью борьбу и заботы только нашего мира, [...] – что им друг до друга.

Also, die Seele der Kunst, die zu allen Zeiten das Ziel hat, mittels Sprache, Farben und Formen unserer Welt 'andere Welten' wiederzuschaffen, – und die Seele der Zeitung, die nur Kampf und Sorgen unserer Welt als Ziel hat [...], was haben sie miteinander zutun?⁷

Ivanov verallgemeinert diese symbolistische Auffassung von der prinzipiellen Verschiedenheit der dichterischen und umgangssprachlichen Schreibweise, indem er sie als prinzipiell zeitloses Element der Dichtung definiert: Dichterische Sprache sei in jeder wichtigen lyrischen Epoche der Umgangssprache entgeggestellt.⁸

Die Akmeisten folgen dieser grundlegenden Sprachdichotomie. Wenn sie von Sprache sprechen, haben sie wie die Symbolisten immer die dichterische Sprache im Blick. So schreibt Mandel'stam, daß "jeglicher Utilitarismus eine Todsünde" gegen die russische Sprache sei⁹. Allerdings erweitert Mandel'stam seine Palette der Mißbräuche von Sprache um die 'Anthroposo-

⁶ Bei den Symbolisten der jüngeren Generation kommt hinzu, daß sie statt einem 'Hier' und 'Jetzt', ein 'Dort' zum Thema ihrer Dichtungen machen. Die 'anderen Welten' werden zu ihrem Hauptinteressensgebiet. Sie wollen die Grenzen ihrer menschlichen Existenz überschreiten und 'wie die Sonne' werden, da die Welt als ein Gefängnis verstanden wird (siehe Bal'monts *Budem kak solnce*). Eine Ausnahme stellt hier, wie oben gezeigt, Ivanov dar, der im 'Hier' zumindest ein Vehikel zum Überschreiten in 'wirklichere Welten' sieht. Das Sprachverständnis der russischen symbolistischen Poetik folgt in seiner Dichotomie von Alltagssprache und dichterischer Sprache dieser zwiespältigen Einstellung zur Welt, die Étkind (1996, 50-59) in bezug auf Blok mit *двоemiрием* umschrieben hat

⁷ Blok V, 475f.

⁸ Ivanov III, 122

⁹ Mandel'stam S II, 176: Всяческий утилитаризм есть смертельный грех против эллинистической природы, против русского языка [...].

phie' und 'mystische Intuition' und richtet sich hiermit im besonderen gegen Andrej Belyj und die jüngere Symbolistengeneration¹⁰.

Die Akmeisten sind sensibilisierter gegenüber den durch das symbolistische Sprachverständnis entstehenden Schwierigkeiten. Die Worte verlieren nach Paul Ricœur bei den symbolistischen Versuchen, den zertretenen, alltagssprachlichen Pfaden der Sprache auszuweichen, die "Identität" (l'identité), denn der Symbolismus sucht nicht mehr die Denotation, sondern die Konnotationen der Wörter¹¹. Die Symbolisten erweitern den ohnehin vagen, polysemen Charakter der Worte und reißen die verschwommenen Grenzen der Wortbedeutung teilweise völlig ein. Sie arbeiten mit der Physiologie der Sprache selbst und lassen so den Bezug der Sprache zur Wirklichkeit sekundär erscheinen. Der symbolistische Dichter schafft auf diese Weise eine eigene Welt in der Sprache: "Ich bin der Gott einer geheimnisvollen Welt/ die ganze Welt ist nur in meinen Träumen" (Я – бог таинственного мира,/ Весь мир в одних моих мечтах.) schreibt Sologub in einem Gedicht 1896¹².

Insbesondere zwei Entwicklungen beschleunigen die Skepsis der Akmeisten gegenüber einer Sprache ohne den geringsten pragmatischen Bezug: Einerseits sehen sie im Bestreben des Wortes, Musik zu werden und seine semantische Qualität zu vernachlässigen, die Gefahr einer abdriftenden Polysemie. Andererseits erkennen sie die hierzu gerade gegenläufige Entwicklung einer Festschreibung des Wortes auf neuer Ebene. Zum einen sind es Gedichte wie Bal'monts *Pesnja bez slov* (Lied ohne Worte) oder *Čeln tomlen'ja* (Kahn der Sehnsucht), die durch ihre Fülle von Alliterationen und Assonanzen den Eindruck hinterlassen, daß dem Signifikat im Wortzeichen keinerlei Bedeutung mehr zukommt. Das Gedicht besteht nur noch aus einer Kaskade von genau gesetzten Lautfolgen, die völlig freie Bezüge aufweisen¹³. Zum anderen wird überraschenderweise bei diesem radikal formalisierten Gebrauch des Wortes, dieses Wort zunehmend eingeeignet, da es durch den wiederholten Gebrauch zu einem Schlüsselwort wird. So kommt es zu einer ungewollten Beschränkung des Vokabulars auf einige wenige mit Bedeutung aufgeladene Worte. Das symbolistische Vokabular ist keineswegs eindeutig und ein Wort wird selbst von einem einzigen Autor ganz unterschiedlich gebraucht, trotzdem ist die Feststellung Mandel'stams, die Symbolisten hätten zusammen höchstens über einen Wortschatz von 500

¹⁰ Mandel'stam S II, 176

¹¹ Ricœur (1975, 148). Konnotation wird hier verstanden als sekundäre Bedeutung, die ein Wort neben einer primären besitzt. Neuere Autoren (z.B. Eco) unterstreichen, daß diese Konnotation allein auf kultureller Verbindlichkeit beruht (vgl. Nöth 2000, 150). Gerade diese kulturelle Verbindlichkeit sehen die Akmeisten bei den Symbolisten sanktioniert.

¹² Sologub (1975, 176)

¹³ Mandel'stam liest später mit großer Begeisterung Chlebnikov, der Bal'monts Neuerungen aufgenommen und weiterentwickelt hat. Ihn interessieren vor allem Chlebnikovs etymologische und pseudoetymologische Wortgrabereien, da sich seine Vorstellung von Etymologie an der 'inneren Form des Wortes' (Potebnja) orientiert. Die 'innere Form' (внутренняя форма) korrespondiert mit dem originären Bild, das die Worte schafft und durch die Verwendung langsam verblaßt.

Wörtern verfügt, nicht ganz von der Hand zu weisen¹⁴. Die Motivuntersuchungen von Minc, Hansen-Löve oder von Belyj selbst zeigen, wie wichtig ihnen bestimmte Schlüsselworte oder Wortfelder wie zum Beispiel Schneesturm, Schnee, Nebel, Winter, Sonne, Flamme, Mond, Stern, Gestirne etc. werden¹⁵. Mit der Zeit laufen diese aus Motivfeldern stammenden Symbole Gefahr, emblematisch gelesen zu werden. Statt lebendiger Metaphern, dynamischer Symbole entsteht ein festgefahrener Lesemechanismus. Die Worte bekommen durch die ständige Wiederholung eine neue und relativ feste Referenz im Rahmen und im System der Poetik des russischen Symbolismus. Sie erscheinen als Teil einer Geheimsprache und werden vom Leser als Rätsel und Verschlüsselung aufgefaßt. In der Zeit der Entstehung des Akmeismus scheint gerade dieses Moment einer semantischen Einengung und Konventionalisierung eingesetzt zu haben.

Gumilev ist dieses Phänomens schon 1908 überdrüssig, wenn er in einer Rezension über Remziow schreibt: "Diese Taschen-'Symbole', die mehr den Rätseln aus Kinderzeitschriften ähneln, fangen ernstlich an zu langweilen." (Эти карманные 'символы', больше похожие на ребусы из детских журналов, начинают серьезно надоедать)¹⁶. Die Akmeisten gehen diesen Schlüsselwörtern deswegen mit Bedacht aus dem Weg – ohne dabei der Gefahr zu entgehen, selbst neue (Stein, Spitze, leerer Himmel, Turm etc.) zu erschaffen¹⁷. In der Anfangsphase des Akmeismus wehrt man sich vehement gegen die ritualisierten Symbolwörter und spricht statt dessen vom 'Mond als Zifferblatt' – um eins der bekanntesten akmeistischen Gedichte Mandel'stams zu zitieren. Für dieses Verfahren glaubt man sich auf Ahnen berufen zu können, die Legitimation ausstrahlen, so wird der Mond Mandel'stam zufolge als 'neutraler Gegenstand' schon bei François Villon aus dem 'dichterischen Gebrauch' verbannt¹⁸.

Trotz dieser Sprachprobleme, derer sich die Akmeisten zunehmend bewußt werden, hat die Dichtung Mandel'stams und des Akmeismus ihre Wurzeln in der autotelischen Sprache des Symbolismus. Auch akmeistisches Schreiben versteht Sprache nicht mehr als Vehikel, um eine sekundäre Welt nach dem Vorbild der realen als Text zu erschaffen. Statt dessen soll Sprache die Realität neu kreieren. Das Ziel ist nicht *imitatio* von Realität, sondern *creatio* von Wirklich-

¹⁴ Mandel'stam S II, 209.

¹⁵ Vgl. Hansen-Löve (1998, 24), der auch auf Minc (1999) und Koževnikova (1986, 10), welche die Wortfelder Tod, Leben, Zeit, Ewigkeit, Traum, Liebe etc. ausmacht, verweist. Belyj untersucht in *Počizija slova* (Dichtung des Wortes, 1922) die Lyrik Bloks nach Motiven. Wörn (1974, 524) stellt mit Bezug auf Bloks Drama *Pesnja sud'by* (Lied des Schicksals), aber auch seine Lyrik, fest, daß "eine relativ begrenzte Anzahl von Leitsymbolen in immer neuer Weise verknüpft und variiert" werden. Wörn führt dies auch auf Bloks Lektüre von Wagners Theorie des Leitmotivs in dessen Schrift *Oper und Drama* zurück.

¹⁶ Gumilev (1990, 211)

¹⁷ Vgl. zu den akmeistischen Schlüsselwörtern Ginzburgs Nachwort zu Mandel'stam (1990, 266f).

¹⁸ Mandel'stam S II, 138. Oder siehe hierzu die Zweifel des Ichs in Gumilevs Gedicht *Sovremennost'* (Gegenwart, 1914), ob das 'Leuchten' vom Mond oder der Laterne stamme. Allerdings beschreibt schon Blok in seinem berühmten Gedicht *Neznakomka* (Die Unbekannte, 1906) den Mond als Scheibe (диск).

keit. In diesem Sinne steht die Sprache der Akmeisten also deutlich in der Nachfolge der Symbolisten, was auch die frühen Gedichte Gumilevs, Gorodeckijs und Mandel'stams belegen¹⁹. Einige Beispiele unterstreichen diesen Zusammenhang: Mandel'stams semantische Evokationen durch Paronomasien, Homonymien, Assonanzen und sein großer Bilderreichtum verdeutlichen, daß ihm der Zeichencharakter des Geschriebenen bewußt ist. Ein ähnliches Sprachbewußtsein läßt sich auch in Narbut's Gedicht *Gadan'e* (Wahrsagung, 1913) finden. Auch er verschiebt Sprache in Zeichenzonen, die nur noch vom Sprachbewußtsein des Autors und Lesers getragen werden, so daß, wie Kluge schreibt, der Leser in den "ästhetischen Vorgang einbezogen" wird²⁰. Trotzdem korrigieren die Akmeisten das symbolistische Sprachverständnis an einigen wichtigen Punkten. Auf der Ebene der Wirklichkeitsdarstellung läßt sich diese Korrektur als zunehmende Referenzialität beschreiben, auf der Ebene der Sprache als eine Betonung der Wortidentität.

III.3.1.2 Polysemie und Identität – die akmeistische Rehabilitation des 'Logos'

Akmeistisches Schreiben möchte neben dem Prinzip der Abweichung, das sich aus der Polysemie der Worte speist, der Identität der Worte gerecht werden. Mandel'stam verteidigt das Identitätsprinzip mit viel Emphase in seinem akmeistischen Manifest. "A = A: was für ein wunderbares poetisches Thema" (A=A: *какая прекрасная поэтическая тема*"); er widersetzt sich damit der kanonisch gewordenen Definition der Metapher: A ist B²¹. Dieser Ausspruch Mandel'stams zeugt von einer bewußt überzogenen Polemik gegenüber dem metaphorischen Sprach- und Wirklichkeitsverständnis der Symbolisten. Mit seiner Ablehnung des "A ist B" trägt Mandel'stam auch Vj. Ivanovs "zweifelhaftes a realibus ad realiora" zu Grabe, das er als Ausdruck einer Wirklichkeits- und Sprachflucht zu decouvrieren sucht²². Ivanovs Überzeugung, man könne kein Symbolist sein, wenn die Worte "sich selber gleich seien" (*равны себе*) mißbilligt ganz offen die Selbstbezüglichkeit des Wortes zugunsten einer dualistischen Sicht, die die Worte als Echo von unbekanntem, anderen Klängen versteht²³. Die Akmeisten lehnen eine nurnmehr metaphorische Redeweise und die damit verbundene Wirklichkeitsbeschreibung

¹⁹ Gorodeckij veröffentlicht seine ersten Gedichte als Symbolist. Er ist mit Blok befreundet und steht Čulkovs Bewegung für einen 'mystischen Anarchismus' nah. Von daher rührt vielleicht auch die Empörung Bloks, wenn Gorodeckij den Symbolismus im November und Dezember 1912 angreift. Zunächst versucht er mit ihm zu sprechen und nimmt seine Äußerungen nicht ernst, kurz darauf spricht er nur noch vom 'impertinenten Akmeismus und Adamismus', gegen den etwas unternommen werden müsse. Siehe hierzu die Tagebucheinträge Bloks (1989, 154 und 163) vom 21. November und 17. Dezember 1912.

²⁰ Kluge (1981, 262)

²¹ Mandel'stam *S II*, 144; bzw. Ricœur (1986, VI) in seinem Vorwort zur deutschsprachigen Ausgabe von *La métaphore vive*.

²² Mandel'stam *S II*, 144

²³ Ivanov *II*, 609

der Symbolisten ab. Man fühlt sich dem "Prinzip der Identität" (закон тождества) verpflichtet und als Geschenk für die Annahme dieses Identitätsprinzips erhält der Akmeist "alles Existierende als Lebensbesitz auf Lebenszeit" (пожизненное ленное обладание все сущее)²⁴. Obige Polemik verdeckt die Tatsache, daß der Akmeismus die Metapher keinesfalls generell ablehnt, ihrer sich sogar gerne bedient. Entscheidend ist hingegen, daß die *R e f e r e n z* der Metapher als unentbehrlich empfunden wird²⁵. Nach Ricœur wird der metaphorische Sinn keineswegs durch die Suspension des erstgradigen, wörtlichen Sinns geschaffen, sondern beide treten in eine dynamische Beziehung zueinander²⁶. Es tritt also eine Spannung zwischen wörtlicher und metaphorischer Interpretation in einem Satz auf, die die Basis der Metapher bildet. Die Akmeisten sind sich der Wichtigkeit von Polysemie und Metaphorik bewußt, denn Ricœur zufolge bezeugt "die Polysemie [...] den offenen Charakter der Worttextur: ein Wort ist dadurch definiert, daß es mehrere Bedeutungen hat und neue erhalten kann." (La polysémie atteste le caractère ouvert de la texture du mot: un mot est ce qui a plusieurs sens et qui peut en acquérir de nouveaux)²⁷. Die Metaphorik, die auf dieser Polysemie aufbaut, kämpft nach Ansicht Mandel'stams mit dem "Determinismus in bezug auf die Poesie" (борется с детерминизмом в применении к поэзии) und ist somit essentiell für die Dichtung²⁸. Man würde die Akmeisten mißverstehen, sähe man sie als Verfechter einer fragwürdigen 'Eindeutigkeit'. Die Akmeisten lehnen die Polysemie keinesfalls ab, erinnern nur daran – mit nicht geringem Selbstbewußtsein verstehen sie sich ja als "'Gewissen' der Poesie" ('совесть' поэзии)²⁹ –, daß Polysemie kein Freibrief für Beliebigkeit sein darf und Metaphorik immer auf einer Abweichung *von etwas* (Modus, Identität etc.) beruht. Polysemie bedeutet, daß "die Identität eines Wortes im Verhältnis zu den anderen Wörtern zugleich eine innere Heterogenität, eine Pluralität zuläßt, so daß ein und dasselbe Wort je nach dem Kontext verschiedene Bedeutungen erhalten kann", wobei die Heterogenität die Identität des Wortes nie völlig aufhebt, denn Synonyme, Klassifizierung oder das Sprachbewußtsein des Sprechers schaffen eine "gewisse Sinnidentität" (une certaine

²⁴ Mandel'stam *S II*, 144

²⁵ Ricœur (1986, III) betont im deutschen Vorwort, daß er sein Buch gerade "im Hinblick auf dieses Plädoyer für die metaphorische Referenz geschrieben" habe. Deswegen scheint lohnenswert, das akmeistische Metaphernverständnis mit Ricœur zu lesen.

²⁶ Ricœur (1986, 215 bzw. 278). Vgl. hierzu Eggs Aufsatz zum Stichwort 'Metapher' im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* (2001, 1100), in dem dieser betont, daß Metapher in der griechischen und lateinischen Rhetorik auf Übertragung und nicht auf Substitution beruhe.

²⁷ Ricœur (1986, 71 und 1975, 150)

²⁸ Mandel'stam *III*, 410.

²⁹ So rückblickend Mandel'stam (*SS IV*, 33) in einem Brief an Lev Gornung vom Juli/August 1923. Eine analoge Aussage macht die späte Achmatova (1996, 650), indem sie dem Akmeismus ein "Gefühl für Verantwortlichkeit" (чувство ответственности) zuspricht, das es bei den Symbolisten nicht gegeben hätte.

identité de sens) in der Bedeutungspluralität³⁰.

Dichterische Sprache lebt von der Polysemie des Wortes, das weiß trotz seiner Apologie der Identitätslehre auch Mandel'stam. Er reflektiert ausführlich die Frage von Identität und Polysemie und sieht in der dichterischen Sprache zwei Pole am Werk: auf der einen Seite die zunehmende Monosemierung, Vereindeutigung eines Wortes, auf der anderen Seite ständiges Aufbrechen dieses einen Sinns durch die Heterogenität:

Рискуя показаться чрезвычайно элементарным, донельзя упростить предмет, я изобразил бы отрицательный и положительный полюсы в состоянии поэтического языка как буйное морфологическое цветение и отверждение морфологической лавы под смысловой корой, Поэтическую речь живит блуждающий, многосмысленный корень.

Auch auf die Gefahr hin, allzu elementar zu erscheinen und den Gegenstand unzulässig zu vereinfachen, würde ich den negativen und positiven Pol der poetischen Sprache als ungestümes, morphologisches Aufblühen und als Verhärtung der morphologischen Lava unter der Bedeutungskruste darstellen. Eine umherirrende, vieldeutige Wurzel belebt die poetische Sprache.³¹

Das polyseme Wort wird bei Mandel'stam durch etymologische, phonetische oder semantische Parallelen mit anderen Wörtern sichtbar gemacht. Dadurch kann es existieren und ist gegenüber 'toten', 'abgenutzten' Wörtern abgrenzbar. In einer Rezension über Severjanin von 1913 kritisiert er deswegen dessen Tendenz zur Verwendung von Neologismen und Anachronismen, von Wörtern also, die noch keine bzw. keine Geschichte mehr besitzen³²:

Не чувствуя законов русского языка, не слыша, как растет и прозябает слово, он предпочитает словам живым слова, отпавшие от языка или не вошедшие в него.

Ohne Gefühl für die Gesetze der russischen Sprache und ohne zu hören, wie ein Wort wächst und dahinvegetiert, zieht er lebendigen Wörtern solche Wörter vor, die von der Sprache abgefallen oder nie in sie eingegangen sind.³³

Vieldeutigkeit ist auch für Mandel'stam notwendige Voraussetzung der Dichtung und unersetzliches Pendant der Wörtlichkeit. Wäre das Wort nicht offen und könnte neue Bedeutungen erhalten, würde es unbrauchbar werden und das Vokabular müßte "ins Unendliche" (à l'infini)

³⁰ Ricœur (1986, 68); Ricœur (1975, 148): [...] l'identité d'un mot par rapport aux autres admet en même temps une hétérogénéité interne, une pluralité, telles que le même mot peut recevoir des acceptions différentes selon les contextes.

³¹ Mandel'stam *S II*, 208

³² Dabei hat Mandel'stam (*S II*, 116) prinzipiell keine Einwände gegen das Auffinden ungewöhnlicher oder gar wissenschaftlicher Worte. Er schreibt in der *Putešestvie v Armeniju*, daß er sich auch deswegen für Armenien und seine Sprache interessiere, weil das "phonetische Erz" (фонетическая руда) Europas am versiegten sei.

³³ Mandel'stam *S II*, 256

ausgedehnt werden³⁴. Andererseits würde eine unendliche Polysemie das Wort zu einer Absurdität machen und Texte könnten völlig beliebig verstanden werden.

Mandel'stam beabsichtigt mit seiner Verteidigung der Wörtlichkeit keinesfalls, das Wort mit einem Ding zu identifizieren oder seine Bedeutung auf die 'Übersetzung seiner selbst' zu reduzieren³⁵. Er benennt das Wort vielleicht deswegen mit dem griechischen Wort "Psyche". Das Wort als Psyche legt seinen Ding-Leib ab, vergißt ihn aber nicht, d.h. es bleibt eine geistige Verbindung bestehen³⁶.

Wenn Mandel'stam in den 10er Jahren in Auseinandersetzung mit dem Symbolismus die Identität des Wortes betont, so verlagert sich dieser Schwerpunkt später auf die Polysemie des Wortes. Dies ist eine Folge der veränderten Zeitumstände und bildet eine Parallele zu den Schriften Michail Bachtins, der sich wie Mandel'stam gegen die Monologisierung von Sprache und Kultur wendet. In einer bekannten Definition aus den 30er Jahren in *Razgovor o Dante* wird das Wort von Mandel'stam als ein 'Strahlenbündel' bezeichnet:

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося 'солнце', мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить – значит всегда находиться в дороге.

Jedes beliebige Wort ist ein Strahlenbündel, und der Sinn bricht in verschiedenen Richtungen aus ihm hervor und strebt nicht auf einen offiziellen Punkt zu. Wenn wir Sonne sagen, verrichten wir eine gewaltige Reise, an die wir uns so sehr gewöhnt haben, daß wir schlafend fahren. Gerade dadurch unterscheidet sich Poesie von automatischer Rede, daß sie uns weckt und uns inmitten des Wortes aufrüttelt. Dann erweist es sich als weitaus länger, als wir gedacht haben, und wir erinnern uns, daß Sprechen bedeutet, immer unterwegs zu sein.³⁷

Im Hinblick auf das Zusammenspiel von Polysemie und Identität anerkennt Mandel'stam die Existenz eines Fluchtpunkts beim Sprechen. Das dichterische Wort entsteht dadurch, daß es den Schwerpunkt auf den Weg des Sprechens, auf die Abweichungsoptionen (Pluralität, Polysemie) und nicht auf den offiziellen, konventionellen Endpunkt (Identität) setzt. Während die Symbolisten die Vieldeutigkeit des Wortes als Grundlage der Metaphorik für sich entdecken und nutzen, sind sich die Akmeisten stärker des Zusammenhangs von Identität und Pluralität des Wortes

³⁴ Ricœur (1986, 68); Ricœur (1975, 148)

³⁵ Mandel'stam *S II*, 183: Вель слово не вещь. Его значимость нисколько не перевод его самого.

³⁶ Mandel'stam (*S II*, 171 und 183) reflektiert in seinen Essays *O prirode slova* und *Slovo i kul'tura* sehr ausführlich über das 'Wort'. Er bezeichnet das Wort als "Psyche" (Психея), "Bild" (образ) und "verbale Vorstellung" (словесное представление). Aber seine Überlegungen kreisen auch um den Zusammenhang zwischen Wort und Ding als spezifisch akmeistisches Thema (vgl. hierzu auch Kapitel III.4.2). Dabei zeigen sich Anklänge an ein triadisches Zeichenmodell, in dem neben Vorstellung und Lautbild, auch dem Referenten ein Platz zukommt.

³⁷ Mandel'stam *S II*, 223. Diese Ausführungen Mandel'stams zeigen ihre Verwandtschaft mit Šklovskijs formalistischer Entautomatisierungsidee.

bewußt und beziehen dies in ihre Poetik mit ein. Sie begreifen die Idee der *völligen* Unabhängigkeit der dichterischen Sprache von der Alltagssprache zunehmend als Illusion und Gefahr und pragmatisieren das symbolistische Sprachverständnis nachhaltig. Während man auf ideeller Ebene von einer Betonung der Autonomie der Kunst sprechen kann, siedeln sie die Sprache durchaus in einem heteronomen Kontext an. Dies kann man als *Umkehrung* der Prämissen der jüngeren Symbolistengeneration sehen, die die Kunst deutlich als heteronom (v.a. religiös) ansehen, der Sprache aber eine autonome Rolle einräumen.

Mandel'stam vollzieht in seinen Gedichten eine Gratwanderung zwischen Wörtlichkeit und Polysemie, ohne daß er der einen oder anderen Seite völlig nachgäbe. Weltkrieg, Revolution, Bürgerkrieg und die zunehmende Ideologisierung machen die Notwendigkeit, beide Seiten zu beachten, nur noch schmerzhafter deutlich. Höhepunkt sind seine *Stichi o neizvestnom soldate* (Verse vom unbekanntem Soldaten, 1937), in denen es Mandel'stam gelingt, die bitteren realen Erfahrungen des Stalinismus und des Krieges in eine für jeden Leser sehr anspruchsvolle Sprache zu bannen, die alle Register sprachlicher Ausdrucksformen zieht, ohne esoterisch zu erscheinen³⁸. Realismus und Sprachbewußtsein gehen eine Verbindung ein, ja erschaffen eine Art 'Sprachrealismus', der diskursiven Redeformen hier überlegen scheint.

Grundlage des akmeistischen Gedichts ist das Wort, denn die Realität in der Dichtung ist 'das Wort als solches' schreibt Mandel'stam³⁹. Alle 'Elemente' des Wortes, d.h. die semantisch-inhaltliche, formale, lautliche oder historische Seite des Wortes soll Beachtung finden. Diese Ausgeglichenheit fordern auch Gorodeckij und Gumilev in ihren Manifesten ein. Damit soll die eingeschränkt symbolistische Sichtweise vom Wort überwunden werden.

Медленно рождалось 'слово как таковое'. Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием. От этого ненужного почета Логос только проигрывает. Логос требует только равноправия с другими элементами слова.

Langsam wurde das 'Wort als solches' geboren. Alle Elemente des Wortes wurden Schritt für Schritt, eines nach dem anderen, in die Vorstellung von der Form hineingezogen, aber nur der bewußte Sinn, der Logos, wird bis jetzt irrtümlich und willkürlich als der Inhalt betrachtet. Durch diese überflüssige Hochachtung verliert der Logos nur. Der Logos fordert allein die Gleichberechtigung mit den anderen Elementen des Wortes.⁴⁰

Das 'Wort als solches' ist ein Schlagwort der Futuristen⁴¹ und zeigt die Richtung an, gegen die die Akmeisten opponieren: Futuristen und Symbolisten entledigen sich mit großer Radikalität

³⁸ Siehe hierzu die Untersuchung der Mandel'stamschen Sprachspiele durch Amelin/Morderer (2001).

³⁹ *Mandel'stam S II*, 142

⁴⁰ *Ebenda*

⁴¹ Vgl. hierzu das Manifest *Slovo kak takovoe* (Das Wort als solches, 1914) von Kručenyč und Chlebnikov.

des Logos, zeichentheoretisch gesprochen: des Signifikats'. Die Akmeisten wollen den primären Sinn des Wortes nicht mehr vernachlässigen. Gorodeckij begreift deswegen das Wort als "Festung" oder "Bollwerk" (твердыня) und nicht als 'Chamäleon'⁴². Die W ö r t l i c h k e i t wird für die Akmeisten zum Garanten wider eine symbolistische Lautmalerei oder eine futuristische Wortzertrümmerung und gleichzeitig Grundlage jeglichen Übersetzens⁴³. Ein Motto aus Dantes *Convivio* – die Akmeisten sind bekanntlich ambitionierte Dante-Leser – kann das Verhältnis der Akmeisten zur Wörtlichkeit verdeutlichen⁴⁴. Dante unterscheidet in Anlehnung an die Bibelexegese "vier Schriftsinne" (quattro sensi): senso litterale, allegorico, morale und anagogico. Der "buchstäbliche Sinn" (senso litterale) muß dabei "immer vorangehen als jener, in dessen Aussage die anderen eingeschlossen sind, und ohne welchen es unmöglich und unvernünftig wäre, die anderen, besonders den allegorischen, anzugehen", denn "die buchstäbliche Aussage" ist immer das "Zugrundeliegende und die Materie der anderen"⁴⁵. Der buchstäbliche Sinn ist "das Fundament für die drei übertragenen Bedeutungsebenen" und hat somit Priorität vor den anderen⁴⁶. Dantes "bewußtes Beharren auf dem Literalsinn als unhintergehbarem Ausgangspunkt aller weiteren Bedeutungen"⁴⁷ ist für die Akmeisten wichtig⁴⁸. Die Wörtlichkeit wird im Unterschied zur übertragenen Wortbedeutung als primär verstanden. Später wird sich Paul Celan aufgrund seiner Erfahrungen mit einer für Ideologien anfälligen 'reinen Dichtung' dem Akmeismus und Mandel'stam zuwenden⁴⁹. In einem Entwurf zur *Niemandsrose* zieht Celan als Motto neben der Widmung an Mandel'stam einen Vers Dantes aus dem *Inferno* (XXXII, 12) in Betracht: si che dal fatto il dir non sia diverso (daß von der Sache die Rede sich nicht unterscheide)⁵⁰. Bei Mandel'stam findet er seine Abneigung gegen absolute Metaphern wieder, die er in seiner Büchnerpreisrede *Der Meridian* bekundet. So spricht Mandel'stam einmal ironisch über die Auswirkungen symbolistischer Ideale: "[...] der

⁴² *AntologAkme*, 204

⁴³ Vgl. hierzu auch Umberto Eco (1990, 26 und 28) bzw. (1992, 40 und 42), der einem Kapitel seines Buches *Die Grenzen der Interpretation* die Überschrift "Verteidigung des wörtlichen Sinns" (Difesa del senso letterale) gibt. Eco gibt zu, daß das Prinzip der Wörtlichkeit "banal" (banale) und "konservativ" (conservatore) klinge, möchte aber trotzdem keinesfalls davon abrücken.

⁴⁴ Mandel'stam zitiert in seinem *Razgovor o Dante* (Gespräch über Dante, 1933) aus dem *Convivio*, kannte diesen Text also nachweislich – wahrscheinlich sogar schon vor 1933.

⁴⁵ Dante Alighieri (1996, 8ff). Im italienischen Original: E in dimostrar questo, sempre lo litterale dee andare innanzi, si come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico. [...] Onde con ciò sia cosa che la litterale sentenza sempre sia subietto e materia de l'altre [...].

⁴⁶ Kommentar von Thomas Ricklin zum *Convivio*, siehe Dante Alighieri (1996, 114).

⁴⁷ Dante Alighieri (1996, 117)

⁴⁸ Dies beeinflußt auch ihr Interesse und ihre Arbeit am Übersetzen. Lauer (2000, 494f.) spricht vor allem mit Hinweis auf Lozinskij und Zenkevič von einer akmeistischen Übersetzerschule.

⁴⁹ Vgl. hierzu und insbesondere zur Wörtlichkeit bei Celan die Studie von Paul Hoffmann (2001, 92).

⁵⁰ Celan (1996, 5)

Topf möchte nicht mehr kochen und fordert für sich eine absolute Bestimmung.“ ([...] печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного назначения)⁵¹.

Die Akmeisten beachten, wie oben gezeigt, erneut den wörtlichen Sinn – Mandel'stam nennt ihn “Logos” (логос) bzw. “bewußten Sinn” (сознательный смысл). Sie agieren damit nach Mandel'stam in Widerspruch zu den Futuristen, die ihn ‘über Bord’ geworfen und damit im wesentlichen den groben Fehler ihrer Vorgänger, der Symbolisten, wiederholt hätten⁵². Die Akmeisten sind in puncto ‘Wörtlichkeit’ bewußt antimodernistisch – aber nur in dem Sinne, in dem man auch Celan als antiavantgardistisch bezeichnen kann⁵³. Begriffe wie Identität, Logos oder Sinn, die seit der Dekonstruktion in Zusammenhang mit einem ‘logozentrischen’ Weltbild (Derrida) gesehen werden, markieren den metaphysischen Zusammenhang, von dem sich Mandel'stam auch nach 1913 nie völlig distanziert. Gorodeckij bekennt im Vorwort zu *Cvetuščij posoch* (Blühender Stab, 1914), er sei als Akmeist in bezug auf die von Natur aus schon brüchige Beziehung zwischen Ding und Wort, die im Symbolismus noch mehr verdunkelt worden sei, “nach Kräften einfach, direkt und redlich” (по мере сил, прост, прям и честен)⁵⁴. Das akmeistische Schlagwort vom “Gleichgewicht” (равновесие) sucht ein Equilibrium zwischen den verschiedenen ‘Elementen des Wortes’⁵⁵. Die Akmeisten setzen weder die lautliche Seite des Wortes absolut – wie in den oben erwähnten Gedichten Bal'monts – noch beabsichtigen sie, das Wort in seine morphologischen oder gar phonetischen Komponenten zu zerschlagen und neu zusammensetzen – wie die Futuristen. Mandel'stams Manifest wendet sich somit bewußt gegen Symbolismus und Futurismus.

Mit Blick auf den Symbolismus ist das sprachliche Vorbild und Ideal für Mandel'stam und die Akmeisten keine ‘musique parlée’ mehr, obwohl Mandel'stam noch in seinem Gedicht *Silentium* von 1910 schreibt: “Wort, kehre in die Musik zurück” (И, слово, в музыку вернись)⁵⁶. Die von den französischen und russischen Symbolisten übernommene Begeisterung für die Musik und die dadurch gesteigerte Aufmerksamkeit für die Musikalität der Sprache bleibt Mandel'stam zwar erhalten, die Musik ist aber nicht mehr Idealbild der Dichtung, da die semantische Seite des Wortes wieder eine angemessene Berücksichtigung finden soll. Sprache kann, ja darf, nicht Musik sein, weil die Semantik für sie essentiell ist:

⁵¹ Mandel'stam *S II*, 183

⁵² Mandel'stam *S II*, 142

⁵³ Celan (1999, 166) spricht sich in seinen Notizen zum *Meridian* beispielsweise mit großer Vehemenz gegen die Vertreter der konkreten Dichtung aus. Er versteht ihre Texte als ‘keimfrei’, ‘erkünstelt’ und ‘synthetisch’: “Das Keimfreie ist das Mörderische: [...] im formal designing ist der Faschismus heute.” Er zieht eine Linie von der reinen Dichtung des Symbolismus zur konkreten Dichtung in der Nachkriegszeit. Siehe hierzu Kap.IV.3.

⁵⁴ Zitiert nach Gumilev (1990, 179)

⁵⁵ Vgl. Gumilev (1990, 55): “Gleichgewicht der Kräfte” (равновесие сил); Gorodeckij (*AntologAkme*, 203): “Kunst ist vor allem der Zustand des Gleichgewichts” (искусство есть состояние равновесия прежде всего).

⁵⁶ Mandel'stam *S I*, 71

Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов.

Für die Akmeisten ist der bewußte Sinn des Wortes, der Logos, eine genauso herrliche Form wie die Musik für die Symbolisten.⁵⁷

Entsprechendes äußert Gumilev in einem Aufsatzfragment, wenn er schreibt, die Symbolisten hätten alle musikalischen Möglichkeiten des Wortes genutzt und dargelegt, daß ein und dasselbe Wort in verschiedenen lautlichen Kontexten 'etwas anderes' bedeutet. Sie hätten aber ein Problem damit zu zeigen, daß 'dieses andere' (это иное) auch zur "ursprünglichen" oder "authentischen" Bedeutung (подлинное значение) des Wortes gehöre⁵⁸. Polysemie stellt auch für Gumilev eine grundlegende Eigenschaft des Wortes dar. Er wirft den Symbolisten somit überraschenderweise eine Einengung dieser Vieldeutigkeit vor. Man darf vermuten, daß er diese Einengung in der Alltagsbedeutung erkennt, so daß das Wort besonders seine hieratische oder esoterische Bedeutungsebene hervorkehrt.

Die akmeistische Poesie arbeitet mit der Semantik des Wortes und sucht nicht mehr wie Blok den "Geist der Musik" (дух музыки)⁵⁹. Im Zusammenhang mit dem antiken Griechenland formuliert Mandel'stam einmal seine Einwände gegen eine "reine Musik" (чистая музыка) und nennt das Wort den "notwendigen, treuen Wächter" (необходимая, верная стража) der Musik⁶⁰. Demzufolge zeichnet sich Sprache im Gegensatz zu anderen künstlerischen Ausdrucksformen gerade dadurch aus, daß ihr das Bedeuten und Sagen zutiefst zueigen ist. In einem Aufsatz-Fragment aus dem Jahre 1914 kommt Gumilev auf die Fähigkeit der Symbolisten zu sprechen, die musikalischen Eigenschaften des Wortes produktiv zu nutzen, kritisiert aber auch ihren fehlenden Sinn für die 'authentische Bedeutung'. Selbst Blok gibt in seinem Tagebuch Gumilevs Ansicht wieder, daß "das Wort nur das bedeuten solle, was es bedeute" (слово должно значить только то, что он значит), was er als 'dummen', psychologisch aber verständlichen Protest gegen Ivanov sieht, der ja die Wörter nicht als 'sich selbst gleichend' begreift⁶¹. Gerade Mandel'stam, der von den Symbolisten lernt, daß die "Arbeit am Wort" (работа над словом) das Gedicht ausmache, ist das Signifikat, die Bedeutung der Worte nicht gleichgültig⁶². Und Gumilev zitiert nicht umsonst in dem frühen Aufsatz *Žizn' sticha* Oscar Wildes Aufsatz *The Critic as Artist* (Der Kritiker als Künstler, 1890), dessen frühe Essays für

⁵⁷ Mandel'stam S II, 142

⁵⁸ Gumilev (1990, 268)

⁵⁹ Die Nietzscheanische Idee vom 'Der Geist der Musik' ist, wie Rolf-Dieter Kluge (1967, 121-128) gezeigt hat, von entscheidender Bedeutung für die Poetik und Ästhetik Bloks.

⁶⁰ Mandel'stam S II, 159

⁶¹ Belyj/Blok (2001, 450) bzw. Blok (1989, 121), *Ivanov II*, 609.

⁶² Mandel'stam S II, 288

ihn generell sehr wichtig sind, um auf die Besonderheit des Wortes im Gegensatz zu anderen 'künstlerischen Materialien' hinzuweisen⁶³:

For the material that the painter or sculptor uses is meagre in comparison with that of words. Words have not merely music as sweet as that of viol and lute, colour as rich and vivid as any that makes lovely for us the canvas of the Venetian or the Spaniard, and plastic form no less sure and certain than that which reveals itself in marble or in bronze, but thought and passion and spirituality are theirs also, are theirs indeed alone.

Denn das Material, dessen sich der Maler oder Bildhauer bedient, ist im Vergleich mit dem Wort geradezu dürftig. Worte besitzen nicht nur einen Klang, so lieblich wie der von Viola oder Laute, Farben, reicher und lebendiger als die, die uns auf den Leinwänden der Venezianer und Spanier in Entzücken versetzen, und plastische Form, nicht weniger klar und bestimmt als die von Marmor und Bronze, sondern auch Gedanken, Leidenschaft und Geistigkeit, Eigenschaften, die ihnen ganz allein zukommen.⁶⁴

Wilde hebt an dieser Stelle des als Dialog angelegten Essays die Besonderheit sprachlichen Ausdrucks hervor. Die Musik, die in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidende Relevanz als Vergleichsebene zur Dichtung gewinnt, hat für lange Zeit den zukünftigen Weg der Dichtung vorgezeichnet⁶⁵. Im Jahre 1913 aber läßt die einseitige Analogie mit der Musik die Akmeisten erneut die Resistenz des Verbalen gegenüber dem Musikalischen hervorheben.

Die Wörtlichkeit, das 'klare Wort' erhält im Akmeismus unerwartete Aufmerksamkeit und wird dem Prozeß der Symbolisierung entgegengestellt, bei dem die Sinnbildung des Wortes dauernd aufgeschoben wird:

Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс 'соответствий', кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой.

Es gibt nichts mehr Wirkliches, Authentisches. Ein schrecklicher Kontertanz von 'Entsprechungen', die einander zunicken. Ewiges Zuzwinkern. Nicht ein klares Wort, nur Andeutungen, Nicht-zu-Ende-Sprechen. Die Rose nickt dem Mädchen zu, das Mädchen der Rose. Niemand will er selber sein.⁶⁶

Das Wort Rose – vielleicht eines der strapaziertesten Bilder der orientalischen und abendländischen Dichtung – soll stellvertretend für eine Vielzahl von Symbolen wieder seine 'Identität'

⁶³ Gumilev (1990, 47 und 283). Vielleicht entstammt sogar die Anregung zur Schaffung einer Dichtergilde sogar diesem Aufsatz Wildes (1970, 354), denn dort ist kurz vor dem angeführten Zitat auch von den griechischen Kunst- und Handwerkskorporationen (Arts and Crafts guilds) die Rede.

⁶⁴ Wilde (1970, 354); Wilde (2000, 111)

⁶⁵ Baudelaire und Mallarmé setzen sich beide früh mit dem Werk Wagners auseinander, das auch für die russischen Symbolisten so große Bedeutung gewinnt, vgl. Kluge (1967, 84-91). Detaillierte Auskunft über die Relation zwischen Musik und der französischen symbolistischen Dichtung gibt der Artikel 'Musique' von Michèle Finck in *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours* (2001).

⁶⁶ Mandel'stam S II, 182f.

zurückgewinnen. Gorodeckij wird in seinem Manifest voller Überzeugung schreiben: "Bei den Akmeisten ist die Rose wieder als solche schön, durch ihre Blütenblätter, ihren Duft und ihre Farbe, und nicht durch ihre denkbaren Ähnlichkeiten mit der mystischen Liebe oder womit sonst noch." (У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь ещё)⁶⁷. Die Wahrnehmung der Rose als einfacher Blume, die schon an sich eine Vielfalt von Assoziationen aufweist, noch ehe man sie als Symbol für etwas versteht, soll bei den Akmeisten ihr Recht bekommen. Die 'lebendige Rose' als Vorzeigesymbol wird dabei zu einem Kampfbegriff, den Mandel'stam 1922 noch einmal zur akmeistische Losung deklariert: "Weg vom Symbolismus, es lebe die lebendige Rose" (Прочь от символизма, да здравствует живая роза)⁶⁸. Der akmeistische Ruf nach einer neuen Art von Realismus (auch wenn sie diesen Begriff ablehnen) oder einer neuen Authentizität gründet trotz dieses naiv anmutenden Beharrens, eine 'lebendige Rose' zu erschaffen, auf dem ernstzunehmenden Anliegen eines neuen ursprünglichen Sprechens. Es ist der Gedanke eines orphischen oder adamitischen Sprechens, das immer wieder in der Literaturgeschichte auftaucht. Der Gedanke, man könne Dinge wieder in ihrer Ursprünglichkeit erfassen, bekommt Auftrieb bei den Akmeisten⁶⁹. Gumilev konstruiert in seinem Gedicht *Snova more* (Erneut das Meer, 1913) eine sprechende Erde: "Und die Erde spricht, singt" (А земля говорит, поет). Das metaphorische Sprechen wird in der Folge auf ein Minimum eingeschränkt, ein emphatisches Sehen bestimmt die Dichtung. Das 'Neue Sprechen' basiert auf einem neuen, unverstellten und entautomatisierten Sehen. So finden sich in Gumilevs Gedichtband *Kolčan* (Der Köcher, 1916), das eine Vielzahl explizit akmeistischer Gedichte aus den Jahren 1912 und 1913 versammelt, immer wieder die Formeln 'Ich sehe...', 'Ich betrachte...', auf die beschreibende Passagen und Strophen folgen⁷⁰. Mandel'stam wird dieses Pathos eines ursprünglichen Sehens weitertragen. Seine *Putešestvie v Armeniju*, seine Studien über die Wahrnehmungsweisen der Naturforscher und über die französischen Impressionisten zeigen eine Fülle von Beobachtungen des menschlichen Sehvermögens. Mandel'stam prüft die Möglichkeiten, die eigenen Sehgewohnheiten immer wieder zu verändern, um dann auch sprachlich neue Wege gehen zu können.

⁶⁷ *Antolog Akme*, 205

⁶⁸ *Mandel'stam S II*, 185

⁶⁹ Vgl. hierzu Kap. III. 4.2.

⁷⁰ Zum Beispiel die in den Gedichten *Vozvraščenie* (мы видели), *Ptica* (Вот я вижу), *Snova more* (И я видел) oder *Dožd'* (Я гляжу).

III.3.1.3 Wort und Geschichte – das Wort als ‘mineralogische Verdichtung’ der Zeit

Um einem Wort einen buchstäblichen Sinn zusprechen zu können, muß man den Kontext und die Entstehungsgeschichte des Wortes kennen, denn der buchstäbliche oder wörtliche Sinn ist historisch-kulturell bedingt. Es gibt aber auch eine etymologische Dimension des Wortes, die dem Sprecher nicht mehr bewußt ist. Potebnja nennt sie die ‘innere Form’ (внутренняя форма) nennen⁷¹. Diese ‘innere Form’ korrespondiert mit einem angenommenen ursprünglichen Bild und verblaßt dann mit der Zeit. Die ‘innere Form’ könnte man im Unterschied zum lexikalischen Sinn der Bedeutung (значение) als etymologischen Sinn bezeichnen. Für Potebnja sind alle Worte anfänglich Bilder und besitzen diese ‘innere Form’.

Die Akmeisten sind wenig an wissenschaftlichen Beweisen interessiert, sie begreifen das Wort aber als Ergebnis eines historischen Prozesses und versuchen dies im Gedicht zu berücksichtigen. Dichtung ist in Mandel’stams berühmter Formulierung “ein Pflug, der die Zeit so aufreißt, daß die Tiefenschichten der Zeit, ihre Schwarzerde zutage tritt.” (Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху)⁷². Er verpflichtet sich einer Dichtung, welche die geschichtliche Dimension und langsame Genese der Sprache ernst nimmt. In seinen Gedichten führt er die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Wortes dem Leser neu vor Augen. Gleichzeitig ist Sprache das Resultat eines Prozesses, an dem jeder Sprecher teilhat:

Жизнь языка открыта всем, каждый говорит, участвует в движении языка, и каждое сказанное слово оставляет на нем свежую борозду.

Das Leben der Sprache steht allen offen, jeder spricht, nimmt an der Bewegung der Sprache teil, und jedes gesagte Wort hinterläßt auf ihr eine frische Furche.⁷³

Wenn man von einer semantischen Poetik Mandel’stams und Achmatovas spricht, so kann man präzisieren, daß ihre Gedichte vor allem einer historischen Semantik verpflichtet sind, auch wenn diese nicht unbedingt wissenschaftlichen Ansprüchen genügt. Die Sprache legt per se Zeugnis von früheren Zeiten ab und die Dichtung vermag diese mittels Wort, Reim oder Metrum ans Tageslicht zu bringen. Die ‘Schwere’, das ‘Gewicht’ und die ‘Last’, zu der sich Gumilev, Gorodeckij und auch Mandel’stam in ihren Manifesten immer wieder bekennen, meint auch dieses historische Gewicht des Wortes, das sie als Widerstand begreifen, bei dessen

⁷¹ Vergleiche hierzu Potebnjas (1835-1891) Buch *Mysl’ i jazyk* (Sinn und Sprache) von 1862. Zu Potebnja siehe die Ausführungen von Renate Lachmann (1990, 128ff.). Mandel’stams (*S II*, 182) Erläuterungen über den Zusammenhang von Wort und Bild spiegeln Potebnjas Gedanken wieder.

⁷² *Mandel’stam S II*, 169

⁷³ *Mandel’stam S II*, 262

Überwindung Energien freigesetzt werden.

Im Unterschied zu den Symbolisten betonen die Akmeisten stärker die Historizität von Sprache als "wogendes Meer von Ereignissen" (волнующееся море событий)⁷⁴. Sie suchen keine zeitlosen, unendlichen und transzendenten Räume, sondern machen Geschichte zu einem zentralen Anliegen ihrer Dichtungen. Die akmeistische Dichtung schöpft ihre Kraft aus dem kulturgeschichtlichen Reservoir der Sprache. Die "Beimischungen, Kreuzungen und fremden Einflüsse", die Mandel'stam in der "russischen Sprache" ausmacht, werden dabei kreativ genutzt⁷⁵.

Narbut geht so mit seinen Gedichten buchstäblich an die Grenze der russischen Sprache: zum Ukrainischen. Die Ukrainismen werden zu seinem Markenzeichen, eines, das er mit Gogol's Prosa gemeinsam hat. Verschiedene Sprecher (parole) und fremdsprachliche Einflüsse haben zur Vielstimmigkeit der Sprache als Ganzes (langue) beigetragen, die jetzt ein Potential darstellt, das genutzt werden kann. Mandel'stam verwendet sehr kämpferische Ausdrücke, um das Potential einer solchermaßen durch Geschichte reich gewordenen Sprache zu erläutern:

Поэтическая речь никогда не бывает достаточно "замирена", и в ней через много столетий открываются старые нелады, – это янтарь, в котором жужжит муха, давным-давно затянутая смолой, живое чужеродное тело продолжает жить и в окаменелости.

Dichterische Rede ist nie ausreichend "befriedet", in ihr brechen nach vielen Jahrhunderten alte Unstimmigkeiten auf, – sie ist ein Bernstein, in dem die Fliege summt, die vor langer, langer Zeit vom Harz umschlossenen wurde, der lebendige, fremdstämmige Leib lebt noch in der Versteinerung fort."⁷⁶

Das Wort 'Stein' verwendet Mandel'stam hier nicht im Sinne von Abgeschlossenheit und Unveränderlichkeit, sondern er macht über die Anleihe beim Stein die Entstehungsgeschichte des Wortes evident. Durch die mineralogische und geologische Metaphorik schreibt er dem Wort-Stein Erdgeschichte ein. Die Untersuchung seiner 'mineralogischen' Substanz erhellt vergangene Ereignisse. Es ist deswegen kein Zufall, wenn sich bei Mandel'stam häufig mineralogische Bilder finden lassen. Wie der Mineraloge im Stein das Klima und die Katastrophen früherer Zeiten wiederfindet, sucht der Dichter in der Sprache die Ereignisse der Vergangenheit. Der Stein ist das 'impressionistische Tagebuch des Wetters', 'eine meteorologische Verdichtung', wird Mandel'stam in den 30er Jahren im *Gespräch über Dante* in Fortführung und Erweiterung der Stein-Metapher schreiben:

⁷⁴ Mandel'stam S II, 176

⁷⁵ Mandel'stam S II, 175: Русский язык [...] сложился из бесконечных примесей, скрещиваний, прививок и чужеродных влияний.)

⁷⁶ Mandel'stam S II, 208

Тут я понял, что камень как бы дневник погоды, как бы метеорологический сгусток. Камень не что иное, как сама погода, выключенная из атмосферического и упрятанная в функциональное пространство. [...] Камень – импрессионистский дневник погоды [...].

Plötzlich verstand ich, daß der Stein gleichsam ein Tagebuch des Wetters ist, gleichsam meteorologische Verdichtung. Der Stein ist nichts anderes, als das Wetter selbst, das aus dem atmosphärischen Raum ausgeschlossen und in den funktionalen Raum in Verwahrung gegeben wurde. [...] Der Stein ist das impressionistische Tagebuch des Wetters.⁷⁷

Als Ahnherren einer an der Mineralogie orientierten Dichtung, die die Wechselbeziehungen von Stein und Kultur ausleuchten, macht Mandel'stam Dante und Novalis aus⁷⁸. Mandel'stam bleibt nicht der einzige Akmeist mit einer Vorliebe für Steine. Der Hang zur Mineralogie und Vor- und Frühgeschichte kennzeichnet auch Zenkevič' *Dikaja profira* (1912). In diesem Gedichtband finden sich Titel wie *Zemlja* (Erde), *Vody* (Wasser), *Kamni* (Steine) oder *Metally* (Metalle). Die geologische Ausrichtung Zenkevič' bemerkt schon 1914 Vladislav Chodasevič, der diese Verbundenheit mit der Geologie allerdings lächerlich und unangebracht findet⁷⁹.

Das akmeistische Sprechen vom Wort als Stein betont insgesamt den geschichtlichen Horizont der Sprache. Dichten wird so zu einem kulturellen Akt, der die Erinnerung an frühere Zeiten und Sprachen wachhält und immer wieder mitbedenkt.

III.3.1.4 Exkurs I: Das akmeistische Ideal einer 'organischen Poetik'

[...] so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistig-organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.

(J.W. Goethe: Einleitung <In 'die Propyläen'>)⁸⁰

Die Vorstellung einer organischen Poetik gehört zu den Eigentümlichkeiten des akmeistischen Selbstverständnisses⁸¹. Bild, Wort, Sprache, Stimme und Dichtung werden am Grad ihrer

⁷⁷ Mandel'stam *S II*, 251

⁷⁸ Zu Novalis vgl. Irene Bark (1999). Barks Arbeit beinhaltet auch ein Kapitel über Celan. Nach Markov (1988, 134) interessieren sich schon Vj. Ivanov und Brjusov für Edelsteine und Mineralisches (ein Hinweis von Hansen-Löve 1998, 579). Sie verwenden sie aber nicht in dieser historischen Ausprägung.

⁷⁹ Chodasevič *I*, 415: Геолог улыбнется над ней, не понимая, зачем науку его излагают стихами. Vgl. auch *Antolog Akme*, 303.

⁸⁰ Goethe (1998, 461f.)

⁸¹ Das Nebeneinander einer mineralogischen und organischen Poetik irritiert auf den ersten Blick zurecht. Wie paßt eine Metaphorik der Erstarrung und Versteinerung mit einer Metaphorik des Wachsens und der Entfaltung zusammen? Beide verbindet aber der gemeinsame Bezug zur Evolution, einmal im organischen, einmal im

‘Organik’ gemessen. Diese Aufmerksamkeit gegenüber dem Organischen ist gewiß ein Reflex auf die Lebensphilosophie der Zeit, insbesondere auf die vitalistische Philosophie Bergsons, aber auch auf Ansätze Goethes. Man kann darin nur ansatzweise eine wirkliche Theorie erkennen, insgesamt bleiben die wenigen, aber stetigen Aufrufe, organisch zu schreiben, recht fragmentarisch. Die wenigen theoretischen Auslassungen zeigen aber die Richtung an, auf die sich dieses Schreiben hinbewegt: Es zielt auf eine stoffliche und ganzheitliche Sicht des Wortes, eine Versinnlichung der Sprache, einen physiologischen Blick auf das Gedicht und ein Sprechen, in das sich immer wieder ein persönliches Ich einmischt.

In der Willensbekundung, auf organische Weise zu sprechen, zeigt sich das symbolistische ‘Erbe’. Die Beachtung der Physis der Sprache ist die Errungenschaft der Symbolisten und sie hat in ihrer radikalen, einseitigen Ausformung – wie oben gezeigt – bei den Akmeisten nicht nur positiven Anklang gefunden. Das eigentlich Akmeistische ist deswegen in diesem Zusammenhang wohl im anthropologischen Rahmen zu sehen, bei dem an das Gedicht ein menschliches Maß angelegt wird. Dies zeigt sich in der gewandelten Auffassung vom Sprechenden. Bei den Akmeisten – man denke hier nur an die frühen Gedichte Anna Achmatovas – spricht kein unpersönliches ‘es’ oder überdimensioniertes ‘Ich’ mehr, sondern ein Individuum, ein wiedererkennbares ‘Ich’. Und wenn doch einmal die Sprache selbst zum Sprechen gebracht werden soll, spricht sie erkennbar irdisch inspiriert: Sie ‘pfeift, schnalzt, raschelt oder glitzert’, d.h. das Ich wird an das Körperliche zurückgebunden.⁸² Der körperliche Vorgang verbürgt das Ich⁸³. In einem beeindruckenden, aber leider fragment gebliebenen Kapitel aus *Putešestvie v Armeniju* beschreibt Mandel’štam diese bleibende Sehnsucht nach einem Erkennen der eigenen Leiblichkeit, des eigenen “Кnochenbaus” (кость)⁸⁴.

In *O prirode slova* erkennt Mandel’štam rückblickend den Traum von der Schaffung einer “organischen Poetik” (органическая поэтика) als Ziel der akmeistischen Bewegung, einer Poetik, die keinen normativen, sondern einen biologischen Charakter habe und den Kanon im Namen “der inneren Zusammengehörigkeit eines Organismus” (во имя внутреннего сближения организма) zerstöre; den Akmeismus bezeichnet er nachträglich als eine “organische Schule der russischen Lyrik” (органическая школа русской лирики)⁸⁵. Man könnte diese Bemerkungen Mandel’štams aus den 20er und 30er Jahren als Versuche einer nachträglichen Revision und Mystifikation abtun, fände man nicht schon beim frühen Gumilev Hinweise

anorganischen Bereich.

⁸² Dieses Zitat stammt aus dem Essay *Zametki o poézii*, in dem Mandel’štam (*S I*, 209) über Pasternak spricht.

⁸³ Mandel’štam *S II*, 183, siehe hierzu Kap. III.4.4. Die Idee der Körperlichkeit findet als sinnliche Sprache auch Ausdruck in der symbolistischen Poetik. Bei den Akmeisten, v.a. Mandel’štam, wird die Körperlichkeit an den menschlichen Leib zurückgebunden. Diese physiologische, d.h. die Lebensvorgänge im Organismus betreffende Analogie erschafft die organische Poetik.

⁸⁴ Mandel’štam *S II*, 363

⁸⁵ Mandel’štam *S II*, 185

darauf, daß die Akmeisten tatsächlich eine Art organischer Transformation der Lyrik beabsichtigten. Amanda Haight bezeugt noch Jahrzehnte später, der Akmeist Michail Zenkevič, sei, als er Anna Achmatova traf, davon beeindruckt gewesen sei, daß sie Dichtung für etwas "Organisches" (something organic) halte⁸⁶. Bei Mandel'stam bildet das Interesse an der Biologie und Organik geradezu eine Grundkonstante seines Werkes, die ihn mit Goethe oder Novalis verbindet⁸⁷.

Das erste richtiggehende Bekenntnis zum "Organismus" (организм) und zur "Organisation" (организация) findet sich in Mandel'stams Manifest und wird von ihm als Parallele zur mittelalterlichen Kultur und Ästhetik interpretiert⁸⁸. Der menschliche, von Gott gegebene und daher in seiner Komplexität immer dunkel und geheimnisvoll bleibende Organismus ist die Quelle dieser Sichtweise. Die organische Poetik widersteht der Leere. Vehement sprechen sich die Akmeisten – ähnlich wie Ivanov – gegen einen ästhetizistischen Nichtskult, gegen eine Abstraktion und Gestaltlosigkeit, die "zwischen Sein und Nichtsein" (между бытием и небытием) verwelke, aus⁸⁹.

Die Parallelisierung zur christlichen Kunst des Mittelalters ist kein Spezifikum Mandel'stams, sondern läßt sich ebenso bei Gumilev wiederfinden. Organismus und Leiblichkeit wird bei Mandel'stam (vielleicht eine weitere Verbindung zu Ivanov) mit dem Christentum in Verbindung gebracht: "Die christliche Welt ist Organismus, lebendiger Leib." (Христианский мир – организм, живое тело)⁹⁰. Für den Christen sei das Wort Leib (слово – плоть) und so spricht er in Anspielung auf das Johannes-Evangelium immer wieder auf die Verleiblichung des Wortes an⁹¹. Eine ähnliche Allusion auf Johannes findet sich in Gumilevs Gedicht *Slovo*, dem Mandel'stam das Motto zum Aufsatz *O prirode slova* entnimmt. Die Schlußverse von *Slovo* setzen das negativ verstandene unorganische Wort ins Bild:

И как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

Und wie Bienen in einem verlassenen Bienenstock
riechen tote Worte schlecht.⁹²

Das lebendige Wort ist ein zum Leib gewordenes Wort, d.h. es hat Form angenommen, birgt Leben in sich und legt seine innere Verbindung zum Menschen offen, da dieser es ausspricht. Das tote Wort ist hingegen das sterile, artifizielle, formlose Wort, das sich nicht am Menschen

⁸⁶ Haight (1976, 19) bzw. (1994, 33)

⁸⁷ Vgl. hierzu v.a. *Razgovor o Dante und seine Putešestvie v Armeniju*.

⁸⁸ *Mandel'stam S II*, 143

⁸⁹ So Gorodeckij (*AntologAkme*, 205), vgl. auch *Mandel'stam S II*, 144.

⁹⁰ *Mandel'stam S II*, 160

⁹¹ *Mandel'stam S II*, 168 und 176

⁹² *Mandel'stam S II*, 172

und seiner Kultur und Geschichte orientiert und nur reines Zeichen ist⁹³. Das Wort darf seiner geschichtlichen Wurzeln und seiner kulturelle Kontinuität nicht verlustig gehen⁹⁴.

Die eindringlichsten Aussagen zu einer organischen Poetik stammen aus den 20er Jahren, da sich durch die abgeklungene Polemik mit den Symbolisten und die zunehmende Indienstnahme der Literatur durch den Staat neue Problemzusammenhänge ergeben. Hat man vorher gegenüber den Symbolisten die Semantik verteidigt, so schützt man jetzt die 'Semantik der Form'. Je mehr das Wort zu einem reinen Mitteilungsinstrument wird, geeignet für Ideologie, Propaganda und Betrug, je mehr die materielle, etymologische oder poetische Seite des Wortes vernachlässigt wird, desto mehr Bedeutung erlangt die Ausdrucksebene der Dichtung. In den 20er Jahren gewinnt die in den ersten akmeistischen Schriften angelegte Idee des Organischen deutliche Konturen. Die dabei gezogenen Analogien beziehen sich auf keine zweite Welt, sondern auf den menschlichen Körper.

Die gotische Kathedrale Notre Dame von Paris wird zum Sinnbild dieser Organismus-Idee und in dem Gedicht *Notre Dame* von Mandel'stam programmatisch in Verse gefaßt. Noch im Jahr 1922 wird Mandel'stam eine Zeile aus diesem Gedicht zur Unterstreicherung seiner Organismusidee zitieren⁹⁵. Die gotische Kathedrale durchsticht den Himmel und füllt somit die Leere mit Sein. Sie versinnbildlicht so nach Mandel'stam das Selbstverständnis des gotischen Menschen und seiner Position im Kosmos. Auch das Gedicht *Pust' imena..* (Mögen die Namen..., 1914) stellt ein Bekenntnis zu einem Humanismus dar, der den Menschen ins Zentrum allen Tuns stellt. Nicht die Bedürfnisse des Imperiums und der Macht, versinnbildlicht in der Stadt Rom und seinen Bauten, sondern die Bedürfnisse des Menschen sind die Meßlatte, mit der gemessen wird:

Не город Рим живет среди веков,
А место человека во вселенной!

Nicht die Stadt Rom lebt durch die Jahrhunderte,
Sondern der Ort des Menschen im All!⁹⁶

Wie Dutli schreibt, ist "der Mensch (als *Ort im All*)" das "Maß der Dinge" und er verweist auch auf den neun Jahre später geschriebenen Essay *Gumanizm i sovremennost'* (Humanismus und Gegenwart, 1923), in dem Mandel'stam nach Revolution und Bürgerkrieg versucht, das

⁹³ Vgl. hierzu Mandel'stams (*S II*, 142) Unterscheidung zwischen Wort (слово) und Zeichen (знак) in *Utro akmeizma*. Das Zeichen ist ein automatisiertes Wort, bei dem Sinn (смысль) und Inhalt (содержание) zusammenfallen, die phonetische Seite des Wortes also keine Rolle spielt. Dadurch wird das Wort zum 'Eisenbahnampel'-Zeichen reduziert. Mandel'stam setzt eine nur kommunikative Sprachfunktion mit automatisierten Zeichen von einer poetischen, mit sinnlich erfahrbaren Worten ab. Das lebendige Wort im Gedicht zeichnet sich im Gegensatz zum mechanischen Zeichen dadurch aus, daß es das Wort als Ganzes zum Vorschein bringt.

⁹⁴ *Mandel'stam S II*, 177. Mandel'stam projiziert in Polemik mit Ćaadaev die russische Geschichte auf die russische Sprache.

⁹⁵ Vgl. *Mandel'stam S II*, 187 und *S I*, 83.

⁹⁶ *Mandel'stam S I*, 96

Menschenleben als unhintergehbare Größe zu installieren, die keiner Ideologie oder Idee geopfert werden darf⁹⁷. Selbst die sogenannte "soziale Architektur" (социальная архитектура) muß Mandel'stam zufolge den Menschen als Ziel und nicht als Instrument ansehen, wie die Erbauer der ägyptischen Pyramiden oder anderer orientalischer Großbauten es getan haben⁹⁸. Mandel'stam warnt hier vor der menschenverachtenden Weise, in der Stalin beim Bau von Kanälen, Straßen oder Bauten den Menschen zur Erreichung seiner Zwecke einsetzt. Die mittelalterliche Kathedrale dient ihm hingegen als Beispiel für die organische Verschmelzung von antithetischen Ideen.

Notre Dame

Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика, и – радостный и первый –
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план,
Здесь позаботилась подпружник арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростником рядом – дуб, и всюду царь –
отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра, –
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам...

Notre Dame

Wo der römische Richter das fremde Volk
richtete,/ Steht die Basilika, – und sowohl freudig
als auch erstmalig –/ Wie einst Adam, indem er die
Nerven ausdehnte./ Spielt das leichte Kreuzgewöl-
be mit den Muskeln.//

Aber von außen zeigt sich der geheime Plan,/
Hier sorgte sich die Kraft der [Gurten]bögen,/ Da-
mit durch die schwere Masse die Mauern nicht
zerstört werden./ Und der Pfeiler des tollkühnen
Gewölbes stillsteht.//

Labyrinth der Elemente, unfaßbarer Wald,/
Verstandesabgrund der gotischen Seele,/
Ägyptische Macht und christliche Scheu,/
Neben dem Schilfrohr: die Eiche, und überall
herrscht das Lot.//

Aber umso aufmerksamer, Bollwerk Notre
Dame,/ Ich deine ungeheuren Rippen studierte, –/
Desto öfter dachte ich: aus böser Schwere/
Schaff auch ich irgendwann Schönes.⁹⁹//

Das Gedicht wird 1913 in der dritten Nummer der Zeitschrift *Apollon* veröffentlicht, zusammen mit anderen Gedichten, die Gumilev als explizit akmeistisch bezeichnet¹⁰⁰. Das lyrische Ich legt seine Eindrücke und sein Verständnis der Pariser Kathedrale dar und umschreibt gleichzeitig ästhetische Vorstellungen und Schaffensprinzipien. Dies wird besonders im letzten Vers

⁹⁷ Mandel'stam (1988, 225)

⁹⁸ *Mandel'stam S II*, 205

⁹⁹ *Mandel'stam S I*, 83f.

¹⁰⁰ Zu den wichtigsten Arbeiten über das Gedicht *Notre Dame* gehören Steiner (1977) und Kantor (1991).

deutlich. Zunächst hebt Mandel'stam in jeder Strophe einen anderen Aspekt hervor: Die Ursprünglichkeit der Basilika, die im Vergleich mit Adam mündet (1. Strophe); die Offensichtlichkeit der Form, die sich in ihrem 'geheimen Plan' zu erkennen gibt (2. Strophe); der Zusammenklang von Elementarem und Vernünftigem, von Macht und Scheu (3. Strophe) Schwere und Schönheit¹⁰¹. Eine in der gotischen Kathedrale ins 'Gleichgewicht' gebrachte Antithetik ist somit vielleicht das bestimmende Thema des Gedichts, was sich auch an der Wahl des Verses zeigen läßt: Erneut wählt Mandel'stam den Alexandriner, den 6-hebigen jambischen Vers, der durch seine Zäsur nach dem dritten Versfuß ideal dazu geeignet ist, in zwei Halbversen Unterschiedliches zusammenzubinden, was sich besonders schön in der dritten Strophe zeigt. Auch das Organische selbst wird in diesem Gedicht thematisiert. Die gotische Kunst scheint auf eindrucksvolle Weise Natur in kulturelle Monumente zu bannen. Tiere, Bäume und Pflanzenornamente werden in Stein gehauen. In diesem Sinne vergleicht Mandel'stam in *Notre Dame* das Kreuzgewölbe mit Nervenfasern und die Gewölberippen mit menschlichen Rippen. Der menschliche Körper und die ihn umgebende Pflanzen- und Tierwelt gehen in die gotische Architektur ein. Mit Schilfrohr zielt Mandel'stam immer auch auf die von Pascal übernommene Metapher für den Menschen als 'denkendes Schilfrohr'. In *Notre Dame* stellt er dieses denkende Schilfrohr neben die Eiche. Mensch und Natur stehen somit eng beieinander.

Gumilevs Interesse am Organischen beruht auf einer Analogiebildung zwischen Leib und Gedicht. Wie Mandel'stam schreibt Gumilev in *Žizn' sticha* (1910), daß eine 'geheimnisvolle' Ähnlichkeit zwischen der Herkunft eines Gedichts und der Herkunft lebendiger Organismen bestehe¹⁰². Das Gedicht, ein "Abdruck des herrlichen menschlichen Körpers" (слепком прекрасного человеческого тела), erscheint ihm als die höchste Stufe der Vollkommenheit und deswegen bezeichnet er Gedichte als "lebendige Wesen" (живые существа)¹⁰³. Noch 1921, in seinem Todesjahr, wiederholt Gumilev diese Überzeugung vom Gedicht als "lebendigem Organismus" (живой организм) und vergleicht die Dichtungstheorie konsequenterweise mit der Anatomie und Physiologie¹⁰⁴.

Sprache wird bei den Akmeisten anthropomorph, indem sie nicht mehr als ein den Menschen gegebenes Instrument gesehen wird, sondern als Sinnesorgan, das die *conditio humana* untersucht¹⁰⁵. Die organische Poetik beruht auf einem Verständnis von Sprache, das Sprache nicht mehr nur als Medium für Welt und Subjekt, sondern als einen Teil des Menschen betrachtet – man könnte damit auch von einer anthropologisierten Poetik sprechen. Somit lassen sich die

¹⁰¹ Vgl. zum Thema der Antithetik Gasparov (2000, 27).

¹⁰² Gumilev (1990, 47)

¹⁰³ Gumilev (1990, 49)

¹⁰⁴ Gumilev (1990, 66)

¹⁰⁵ Ganz ähnlich begründet Brodskij das Ethos der Poesie, vgl. Kap. IV. Vgl. zu diesem Thema vor allem Eskin (2000) und Ingold (1992).

“Vorstellungen” (представления) nicht mehr allein “als objektive Gegebenheiten des Bewußtseins” (как объективную данность сознания) begreifen, sondern “als Organe des Menschen, genau wie die Leber, genau wie das Herz”(как органы человека совершенно так же точно, как печень, сердце)¹⁰⁶. Dieser Traum von einer organischen Dichtung, d.h. einer Dichtung, die den Menschen und sein Begreifen der Welt in den Mittelpunkt stellt und die Sprache nicht mehr als vermittelnde Instanz zwischen Bewußtsein und Welt betrachtet, prägt viele akmeistische Gedichte.

III.3.1.5 Exkurs II: Stein, Architektur und Schrift

Stéphane Mallarmé beginnt das Vorwort zu seinem Essayband *Divagations* (Abschweifungen, 1897) mit einer Selbstkritik: “Ein Buch von der Art, wie ich sie nicht liebe, hingestreut und bar jeder Architektur.” (Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d’architecture)¹⁰⁷. Seine Selbstkritik gilt einem Buch, dem Mallarmé auf vielerlei Weise versucht hat, Form zu geben, auch wenn dies auf den ersten Blick nicht leicht zu erkennen ist. Seine Kritik unterstreicht den hohen Anspruch an die Form bei den Symbolisten. Selbst bei den gegenüber Formexperimenten aufgeschlossenen Symbolisten drückt sich der Wille aus, Texte zu konzipieren und zu planen. Die Akmeisten schließen an diese Entwicklung an, konzentrieren sich dabei aber auf die Vollendung klassischer Formen und meiden den experimentellen Vers, weswegen man sie oft mit den Parnassiens in Zusammenhang bringt. Eine wirkliche Abkehr vom Primat der Form vollziehen erst Teile der futuristischen Bewegung und der Surrealismus mit seiner *écriture automatique*.

Mit den Parnassiens und den Symbolisten avanciert die Architektur zu einem Vorbild für die Literatur. Ein Höhepunkt ist dabei Valérys Dialog *Eupalinos ou l’Architecte* (Eupalinos oder der Architekt, 1921), den Rilke übersetzt. Dabei spricht Valéry der Architektur eine ähnliche Bedeutung zu wie der Musik, beide weisen über sich hinaus, haben eine Struktur, Form und Ordnung und verleihen ‘Gesetzen’ Gestalt. Musik und Architektur werden von Valéry somit nicht im Sinne von Schopenhauer gedacht, d.h. sie sind nicht Abbild des Weltwillens bzw. des irrationalen Urgrunds allen Daseins. Durch die Analogie zwischen Architektur und Musik betont Valéry die ‘Dingferne’ der Architektur: “Dem Stein und der Luft verständliche Formen mitteilen; sehr wenig dabei von den wirklichen Dingen entlehnen, die Welt so wenig wie möglich nachahmen; das wäre also das, was die beiden Künste gemeinsam haben.” (Imposer à la pierre, communiquer à l’air, des formes intelligibles; n’emprunter que peu de chose aux

¹⁰⁶ Mandel’stam *S II*, 185

¹⁰⁷ Mallarmé (1976, 69 bzw. 1998, 131)

objets naturels, n'imiter que le moins du monde, voilà bien qui est commun aux deux arts)¹⁰⁸. Die Hinweise auf Mallarmé oder Valéry zeigen, daß das akmeistische Interesse an der Architektur nicht etwas völlig Neues in der modernen Poetik darstellt¹⁰⁹. Spezifisch akmeistisch ist, daß Architektur nicht nur als Vergleichsbasis für Struktur und Ordnung gesehen, sondern auch der körperlich-materielle und dauerhafte Aspekt architektonischer Bauten positiv aufgefaßt wird. *Kamen* ' , das russische Wort für Stein, das sich anagrammatisch im griechischen Wort *akme* wiederfindet, wird bei den Akmeisten zur Metapher für das Wort¹¹⁰. Aus der Fortschreibung dieser Metapher resultiert das Interesse an der Architektur als Analogon für das Gedicht und am Bauen im Sinne von Schreiben. Bauen und Formgebung sei das Ziel der Akmeisten, führt Mandel'stam in seinem Manifest aus. Insbesondere Mandel'stam fühlt sich Zeit seines Lebens vom "Dämon" (демон) der Architektur verfolgt¹¹¹. Das Wort vergleicht er mit einem rohen Stein, dem im Gebäude der Dichtung ein 'anderes Dasein' verliehen wird: Das Alltagswort wird zum dichterischen Wort. Im Verbund mit anderen Steinen aktiviere der Stein seine ihm innewohnenden Kräfte, d.h. das Wort spricht durch Ausdrucks- und Inhaltsebene, die im Konnex mit anderen Worten dem Leser vor Augen treten. Gleichzeitig assoziiert der Stein Härte und Schwere, er 'klingt' unter den Schlägen des Meißels und ist formbar und betastbar: Die Steinmetapher macht das Wort sinnlich greifbar¹¹². Mandel'stam betont in Abgrenzung zum Symbolismus die Realitätsbezogenheit des Wortes, deren Überwindung erst Kunst entstehen lasse. Die Alltäglichkeit kann durch neue Kontextualisierungen überwunden werden. Alltagssprache unterscheidet sich erst von dichterischer Sprache, wenn dieser Prozeß in Gang gesetzt wird, dabei schimmert aber diese primäre Bezüglichkeit des Wortes weiter durch.

Durch den Vergleich mit der Architektur verteidigt Mandel'stam die Substanz gegenüber der Idee, Handwerk und *ars* gegenüber Genie und Inspiration. Es ist kein Zufall, wenn er sich dabei gerade an das mittelalterliche Verständnis von der Kunst als einer Ästhetik des Organis-

¹⁰⁸ Valéry (1960, 106 bzw. 1990, 72) schreibt schon 1891 ein Essay *Paradoxe sur l'architecte* (Paradox über den Architekten). Architektur gilt ihm schon da als Beispiel dafür, daß die Kunst nicht abbildet oder Natur nachahmt, sondern eigenständig konstruiert.

¹⁰⁹ Vgl. hierzu Gorodeckij, der in der Zeitschrift *Reč* ' (17.6.1913) einen Artikel über *Muzyka i architektura v poézii* (Musik und Architektur in der Dichtung) veröffentlicht. Oben wurde schon auf Kuzmins architektonische Begrifflichkeit und Bildsprache hingewiesen.

¹¹⁰ Omry Ronen hat als erster auf das Anagramm zwischen *Kamen* ' und *Akme* aufmerksam gemacht.

¹¹¹ *Mandel'stam S II*, 111. Gumilev (1990, 175) schreibt in einer Rezension, Mandel'stams Liebe zu allem Lebenden bringe ihn zur Architektur und er liebe architektonische Bauten so sehr, wie andere Dichter das Meer oder die Natur. Dutli (1985, 249) berichtet, daß Mandel'stam Rodins Buch *Les cathédrales de France* (1914) in den letzten Jahren immer mit sich getragen haben soll. Seine Leidenschaft für Architektur zieht sich durch sein ganzes Werk, das zeigen noch Arbeiten aus den 30er Jahren wie seine Ausführungen zur armenischen Architektur in *Putešestvie v Armeniju* oder sein Radio-Essay *Molodost' Gete* (Goethes Jugend). Um 1900 läßt sich allgemein ein gesteigertes Interesse an der Gotik in Kunst und Literatur (z.B. bei Huysmans, Monet oder Proust) konstatieren.

¹¹² *Mandel'stam S II*, 143

mus anlehnt, wie es Thomas von Aquin beschrieben hat¹¹³. Mit großer Begeisterung zieht Mandel'stam ein ganzes Bündel von Analogien zwischen Dichtung und Architektur.

In entgegengesetzte Richtung bewegt sich interessanterweise Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris 1482* (1831). Während Hugo hier die Baukunst für tot erklärt und die Großartigkeit der Buchdruckerkunst unterstreicht, versucht Mandel'stam, wie oben gezeigt, die Lehren der Architektur für die Literatur fruchtbar zu machen und der Schrift die Kraft, Erhabenheit und luftige Schwere einer gotischen Kathedrale zu verleihen. Das fünfte Kapitel in Hugos Roman handelt vom Tod der Kathedrale, der schon im Vorwort prophezeit wird¹¹⁴. Die Kathedrale wird von der Gutenbergschen Erfindung des Buches verdrängt:

L'homme qui a écrit cet mot sur ce mur s'est effacé, il y a plusieurs siècles [...] le mot s'est à son tour effacé du mur de l'église, l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre.
C'est sur cet mot qu'on fait ce livre.

Der Mann, der das Wort auf diese Mauer schrieb, ist vor Jahrhunderten dahingegangen [...] nun ist auch das Wort an der Mauer der Kirche ausgelöscht, und die Kirche selbst wird bald vom Erdboden verschwunden sein.

Aus diesem Wort aber ist dieses Buch entstanden.¹¹⁵

In Hugos Roman ist die Baukunst aufs Engste mit dem Wort, der Schrift und der Buchkunst verschränkt, allerdings sind sie einander nicht Vorbild, sondern Bedrohung. Er schaut mit einem historischen Blick auf Architektur und Schriftkultur und zieht das Fazit, die Buchdruckerkunst töte die Baukunst. Für Hugo stellt die Architektur "das Schriftbuch des Menschengeschlechts" (le registre principal de l'humanité) dar, das vom Buch abgelöst wird, das mit seiner unendlichen Reduzierbarkeit sogleich effektiv, dauerhaft und profan ist: "Das Buch wird das Gebäude töten" (le livre tuera l'édifice): Das 'dauerhafte Buch von Stein' weicht dem 'dauerhafteren Buch von Papier'¹¹⁶. Das große Menschheitsepos werde nicht mehr in Steinen, sondern in Worten geschrieben. Hugo legt die Bedeutung steinerner Denkmäler in der Menschheitsgeschichte dar und versteht Architektur als 'sichtbar gewordenes Wort', 'Schriftzüge der Menschheit', 'Chronik menschlichen Denkens' und 'Weltschrift'. Im 15. Jahrhundert findet demnach die Menschheit mit dem Buchdruck ein neues Instrument und die Baukunst verliert ihre bis dahin beherrschende Stellung. Die Menschheit verewigt sich nicht mehr in Steinen, sondern im geschriebenen Wort.

Mandel'stams Einstellung zum geschriebenen und gedruckten Wort ist positiv. Er spielt

¹¹³ Vgl. hierzu Eco (1991, 130-137). Er spricht in Zusammenhang mit Thomas von Aquin bewußt von einer Ästhetik des Organismus, statt der Form.

¹¹⁴ Schon Dutli (1985, 249-256) untersucht die französischen literarischen Quellen, die Mandel'stams Liebe zur Architektur geprägt haben, darunter auch Hugo.

¹¹⁵ Hugo (1975, 3f.)

¹¹⁶ Hugo (1975, 174, 181f.)

Literatur und Architektur nicht gegeneinander aus, sondern versucht der Schriftkunst über den Vergleich mit der Baukunst neue Qualitäten zuzusprechen. Mandel'stams Gedicht *Notre Dame* (1912), das immer wieder als akmeistisches Manifest bezeichnet wird, bekennt sich insbesondere zum Vorbild der (gotischen) Architektur mit seiner Fähigkeit, Schwere und Leichtigkeit zu verbinden¹¹⁷. Im 'Zeitalter der Reproduzierbarkeit' wird Mandel'stam die Authentizität und Einzigartigkeit einer Kathedrale zum neuen Ideal. Er versucht den von Hugo konstatierten akzelerierten Gebrauch und die Verfügbarkeit des papiernen Wortes in der Moderne neu zu begrenzen. Das Wort soll in seinem poetischen Gebrauch wieder etwas von der Evidenz und Fülle steinerner Bauwerke erhalten. Die Architektur kann Mandel'stam zufolge in einer Zeit des inflationären Gebrauchs des schriftlichen Wortes helfen, ein neues Bewußtsein für das poetische Worte zu erschaffen. Gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts ahnt Mandel'stam, daß Hugos Glaube an die dauerhaftere Kunst des Buchdrucks eine Täuschung ist und das Wort vielmehr den Stein gerade um seiner Dauerhaftigkeit und physischer Schwere willen beneiden muß.

Mandel'stam hat viel über die Themen Stein, Bau und Architektur nachgedacht, aber er ist nicht der einzige. Auch Gorodeckij und Gumilev sind diese Fragen nicht fremd, schließlich hat Gumilev, Timenčik zufolge, den Titel *Kamen'* für Mandel'stams Gedichtband ausgewählt¹¹⁸. Im gleichen Jahr 1913, in dem Mandel'stams *Utro akmeizma* schreibt und *Notre-Dame* und *Kamen'* erscheinen, veröffentlicht Gumilev seinen lyrischen Einakter *Akteon* (Aktaion). Das Sprachfeld Bauen, Stein und Architektur beherrscht das Drama. So schlägt Kadmos (Kadm), der Vater – in der griechischen Überlieferung eigentlich der Großvater – Aktaions (Akteons) bezeichnenderweise Steine für den Bau einer Kirche, eine Tätigkeit, die sein den symbolistischen Künstlertypus vertretender Sohn ablehnt. Michael Basker bemerkt in diesem Zusammenhang zu Recht einen Freimaurer-Diskurs im Werk Gumilevs, ist dieser doch Mitglied der Freimaurer¹¹⁹. Trotzdem geht es in diesem Drama in erster Linie um eine poetische Auseinandersetzung mit dem Symbolismus, wobei der Bau der Kirche und das Verhalten Aktaions der Veranschaulichung und Verteidigung der akmeistischen Poetik dient. Man kann das Drama als polemische Allegorie auf den Konflikt zwischen Akmeismus und Symbolismus lesen, wobei Gumilev die Akmeisten diesmal kurzerhand zu Vätern und damit zu den eigentlichen Vorbildern stilisiert. Kadmos beschuldigt seinen Sohn, die Arbeit verlassen zu haben. Dieser verteidigt sich, daß die Steine schwer und schmutzig seien und er lieber im Wald Zerstreuung suche. Der Vater betrachtet seinen Sohn als Taugenichts, der keinen Zugang zu Gott hat und in

¹¹⁷ Vgl. hierzu v.a. Steiner (1977). Aufgrund der fehlenden theoretischen Texte werden immer wieder Gedichte oder Dramen der Akmeisten zu Manifesten erklärt.

¹¹⁸ Zitiert nach Mandel'stam (1995, 525). *Kamen'* erschien Ende März 1913.

¹¹⁹ Basker (2000, 114-154) hat 1985 als erster darauf hingewiesen, daß *Akteon* ein 'vergessenes Manifest' des Akmeismus darstelle.

den Tag hineinlebt wie ein Tier (was sein Schicksal als verwandelter Hirsch, der von Hunden zerrissen wird, vorwegnimmt). Aktaion besteht hingegen darauf, daß sich die Götter für das Irdische nicht interessierten und keine Kirche aus beschmutzten Steinen brauchten. Während Gumilev Kadmos zum arbeitsamen, gottesfürchtigen und demütigen König aufbaut, der aus Lehm und Stein eine Kirche gen Himmel bauen will, setzt er dessen Sohn als eine selbstgefällige, leichtsinnige Figur von diesem ab. Aktaion lehnt alles Irdische ab und gefällt sich in dem Gedanken, er sei eigentlich ein Halbgott und Zeussohn: "Ich bin auch ein Gott" (Я тоже бог)¹²⁰. Die Hybris Aktaions, die auch Thema des ursprünglichen griechischen Mythos um Aktaion ist, die Verleugnung seines Menschseins, wird später bestraft werden. Gumilev verfährt in seinem Einakter dabei geradezu plakativ. So läßt er Aktaion nach seinem Abschied von Vater und Gefährten einen Monolog sprechen, der stilistisch direkte Anklänge an ein symbolistisches Gedicht zeigt¹²¹.

Gumilev exemplifiziert in seinem Drama auf polemische Weise die Stellung und Auffassung des Göttlichen in der akmeistischen und symbolistischen Poetik. Der theurgische Symbolismus findet seine harsche Ablehnung. Kadmos baut an seiner Kirche zu Ehren Gottes, während sich Aktaion lieber nicht dieser schweren Arbeit aussetzt und sich statt dessen selbst zu einem Gott machen will. Das akmeistische Selbstverständnis umfaßt die Annahme der irdischen Welt mit seiner Unvollkommenheit (Schwere, Schmutz) und akzeptiert das eigene Menschsein, lehnt die Vergöttlichung des Dichters und seiner Funktion ab, lehrt Ehrfurcht vor der göttlichen Sphäre und verteidigt ein Arbeitsethos. All diese Ideale verkörpert programmatisch Kadmos. Dieser baut nicht zufällig eine Kathedrale in *Akteon*. Die Kathedrale ist seit Mandel'stams Gedicht *Notre Dame* und seinem Manifest ein Sinnbild akmeistischen Schreibens, denn 'wir fliegen nicht, wir steigen nur auf jene Türme, die wir selber bauen können'¹²². Der akmeistische Dichter steht im Dialog mit Gott, ist aber kein Prophet Gottes, sondern soll dem 'einfachen' Menschen gleichen. Er wird zum Architekten und Baumeister stilisiert, der sein 'Gebäude' zu Ehren Gottes erst konstruieren muß.

¹²⁰ Gumilev *S II*, 18

¹²¹ Gumilev *S II*, 16

¹²² Mandel'stam *S II*, 145. Auch wenn Mandel'stams Manifest nicht wie beabsichtigt 1913 erscheinen kann, ist es Gumilev und den anderen Akmeisten sicherlich bekannt.

III.3.2 Unsagbares und Sagbares

[...] unter den Sternen, was solls: die sind besser unsäglich.
(R.M.Rilke, Neunte Duineser Elegie)

In seine berühmten Seherbriefe schreibt Rimbaud: "Ich arbeite an mir, um aus mir einen *Seher* zu machen [...]. Es geht darum, durch eine Entgrenzung aller Sinne im Unbekannten anzukommen." (Je travaille à me rendre *Voyant*: [...]. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*)¹²³. "Das Unsichtbare zu prüfen und das Unhörbare zu hören" (inspecter l'invisible et entendre l'inouï) ist das erklärte Ziel Rimbauds und anderer Symbolisten¹²⁴. Die Aufgabe der Dichtung wird es, 'auf dem Grunde des Unbekannten das Neue' zu finden¹²⁵.

In Rußland bemüht man sich, in neue Erfahrungsgebiete vorzudringen und alte erkenntnistheoretische Schranken zu durchbrechen. Bloks Kurzfassung von Kants 'Ding an sich' zeigt anschaulich, welche Grenzen man dabei in den Blick nimmt: "Nicht erkennbar, unberührbar. Weitergehen" (Непознаваем, неприкосновенен. Проходите)¹²⁶. Gumilev machte sich hingegen diese Formel zu eigen, fordert er doch in seinem Manifest sehr deutlich das Eingeständnis, daß man das "Nichterkennbare im eigentlichen Sinne des Wortes nicht erkennen kann" (что непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать)¹²⁷. Er wirft deswegen den Symbolisten vor, sie hätten ihre ganzen Kräfte fast allein auf dieses 'Gebiet des Unsichtbaren' gerichtet¹²⁸. Als Gegenreaktion löst diese symbolistische Suche nach dem Unsagbaren und Wesentlichen, dem Unendlichen und Unerklärlichen den Rückzug auf das Sagbare und Endliche bei den Akmeisten aus. Den symbolistischen Unendlichkeitssehnsüchten und Entgrenzungsversuchen folgt die Selbstbegrenzung, um aus der Reibung mit der Endlichkeit neue Kräfte zu mobilisieren. Ähnlich wie die Rückbesinnung auf antike Formen und Metren, dient die freiwillige Beschränkung auf das Phänomenale und die Ausgrenzung des Noumenalen dazu, eine neue Dynamik in Gang zu setzen. Die Begrenzung soll Widerstand und damit neue Wege dichterischen Schreibens erschaffen. Die akmeistische Zurückhaltung resultiert mehr aus der inflationären Rede vom Unsagbaren denn aus einer generellen Ablehnung derselben. Mandel'stam beschuldigt die Symbolisten allgemein und Belyj im besonderen, so laut und anhaltend vom 'Unsagbaren' (несказанное) zu sprechen, daß dieses wie 'Papiergeld' durch alle Hände

¹²³ Brief Rimbauds (1992, 230) vom [13]. 5. 1871 an Georges Izambard.

¹²⁴ Brief Rimbauds (1992, 237) vom 15. 5. 1871 an Paul Demeny.

¹²⁵ Vgl. den Schlußvers des letzten Gedichts *Le Voyage* des Zyklus *La Mort* aus Baudelaires *Les Fleurs du Mal*: "Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*."

¹²⁶ *Blok V*, 89; Hinweis und Übersetzung bei Kluge (1967, 55)

¹²⁷ Gumilev (1990, 57)

¹²⁸ Gumilev (1990, 57). Gumilev verkennt dabei teilweise sicherlich, daß die Symbolisten unter dem 'Unsagbaren' weniger das Transzendente, als das Nichtvorhandene verstehen.

gehe und sich dabei abnutze¹²⁹. Die durch den Symbolismus favorisierte Thematisierung des Noumenalen muß deswegen bei der Einschätzung der akmeistischen Selbstbeschränkung mitreflektiert werden, da sie Impulsgeber für diese akmeistischen Differenz ist.

III.3.2.1 Sprechen an der Grenze zum Schweigen

Der Symbolismus hat sich sehr genau mit dem Schweigen, dem Sagbaren und dem Nicht-Kommunizierbaren auseinandergesetzt, da sein Rückzug aus dem Aufgabenfeld der Kommunikation und Mimesis diese Themen plötzlich in den Mittelpunkt rückt. Infolge der Sprachkritik und Sprachkrise bewegen sich die Symbolisten an den Rändern der Sprache und an der Grenze zum Schweigen. Die Schlußfolgerung, die Akmeisten würden sich für diese Grenzbereiche des Sprechens nicht mehr interessieren, greift zu kurz und wird den Gedichten kaum gerecht. Mandel'stams von Tjutčev geprägte, frühe Gedichte *Zvuk ostorožnyj i gluchoj* (Der behutsame und stumme Laut, 1908) oder *Silentium* (1910) sind ohne diese symbolistische Tradition nicht zu verstehen. Ebenso zeigt die Rede vom "hohen Gestammel" (высокое косяязычье) des Dichters in *Vos'mistišija* (Achtzeiler, 1915), wie bewußt Gumilev annimmt, daß man gerade aus der Sprachlosigkeit Kraft zum Sprechen gewinnen kann. Ein weiteres Beispiel stellt Achmatovas metapoetologisches Gedicht *Tvorčestvo* (1936) dar, in dem der Klang in enger Verbindung mit der Stille steht. Sprechen und Schweigen berühren sich folglich in vielen akmeistischen Gedicht, auch wenn das Ideal nicht das "schweigende/ verschwiegene Gedicht aus weißen Flächen" (le poème tu, aux blancs) ist, wie es Mallarmé vorschwebt¹³⁰. Das Schweigen schärft das akmeistische Sprachbewußtsein. Sinnvoller als die angebliche Dichotomie zwischen Akmeismus und Symbolismus zu analysieren, bei der die eine Seite nur über Phänomenales spricht und die andere vorwiegend Schweigen inszeniert oder das Noumenale in Worte zu fassen sucht, ist deswegen eine Untersuchung darüber, wie eine symbolische Mitteilung von etwas Nichtmitteilbarem jeweils umgesetzt wird. Entscheidend hierbei ist die Position gegenüber der Sprache selbst.

III.3.2.2 Zwischen Wort und Tat

Die russischen Symbolisten der jüngeren Generation haben eine ambivalente Einstellung zur Sprache, was auf ihrer Präferenz einer Gehaltästhetik und Pragmatisierung von Literatur basiert. Einerseits werden originär sprachliche Möglichkeiten genutzt, um zu den Ideen und zum Wesen der Dinge vorzudringen, die ja die erklärten Ziele sind, andererseits läßt man sich zumindest

¹²⁹ Mandel'stam S II, 293

¹³⁰ Mallarmé (1945, 367)

theoretisch nicht auf eine Beschränkung auf die Materie der Sprache oder die Signifikanten ein. Der Symbolismus Ivanovs, Bloks oder Belyjs erstrebt keine Sakralisierung der Sprache wie bei Mallarmé. Wie Ivanovs oben zitierte Aussage, man könne kein Symbolist sein, wenn die Worte "sich selber gleichen" (равны себе)¹³¹, äußert Belyj in *Simvolizm kak miropanimanie* (Symbolismus als Weltanschauung, 1904) die Meinung, daß sich die Bilder 'nicht selbst genügen'. Die autotelische Sprache ist für beide nicht annehmbar.

[...] *познание во временном вечного перестает казаться невозможным*. Если это так, искусство должно учить видеть Вечное; [...] *Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее*. Назначение их – не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их прообразовательный смысл. Когда цель достигнута, эти образы уже не имеют *никакого значения*;

[...] *die Erkenntnis des Ewigen im Zeitlichen erscheint nicht mehr unmöglich*. Wenn das so ist, muß die Kunst das EWIGE sehen lehren; [...] Die Bilder werden zur Erkenntnismethode, sie sind nichts, was sich nur selbst genügt. Ihre Bestimmung ist nicht, das Empfinden von Schönheit hervorzurufen, sondern die Fähigkeit zu entwickeln, in den Erscheinungen des Lebens selbst den urbildlichen Sinn zu schauen. Ist das Ziel einmal erreicht, sind die Bilder *bedeutungslos*.¹³²

Kunst ist Belyj zufolge nicht mehr Kunst im bisherigen Sinn, sondern Vorläufer der Zukunft. Sobald diese Zukunft erreicht ist, bedarf es der Kunst nicht mehr. Das gleiche gilt für die Sprache: Trotz seines enormen Sprachbewußtseins, seiner Formexperimente und seiner literaturkritischen Studien, lehnt Belyj einen rein literaturästhetischen Symbolismus und Formenkult ab. Der Anspruch Belyjs, die Kunst müsse auf kürzestem Wege zur Religion führen, manövriert ihn in eine Position zwischen "Wort" (слово) und Tat (дело), zwischen selbstgenügsamem Sprechen und Sprechakt bzw. Performanz, die er selbst als unvereinbar ansieht¹³³.

Man kann die Folgen dieser Ambivalenz in einem Vergleich mit der jüdischen und christlichen Mystik verdeutlichen, die sich ebenfalls mit dem Problem des Unsagbaren befassen. Andreas Kilcher legt die Differenz zwischen christlicher und jüdischer Mystik ausführlich dar:

[...] in der Lösung des sprachmystischen Problems *par excellence*, dem Sagen des Unsagbaren, unterscheidet sich die christliche Mystik mit ihren sprachlichen und rhetorischen Mitteln von der Kabbala grundsätzlich. Zu den Mitteln der christlichen Sprachmystik gehören insbesondere die Negation, beispielsweise im apophantischen Sprechen der "negativen Theologie", aber auch die Figuren der Paradoxie und der Tautologie. Wenn auch solche apophantischen Sprechweisen eine Produktivität des Ausdrucks freisetzen, so ist doch die christliche Mystik durch eine grundsätzlich *negative* Deutung der Sprache charakterisierbar. Sprache ist, wie auch immer mystisch sakralisiert, letztlich doch im Schweigen zu überwinden. Dies gilt noch für das "unausgesprochene Wort" der

¹³¹ *Ivanov II*, 609

¹³² Belyj (1994, 247), mit wenigen Korrekturen folgt die Übersetzung Bely/Florenski (1994, 93). Die Kursivierung stammt von der Verfasserin, A.W.

¹³³ Belyj (1994, 361)

Logomystik. Das Innerste der Sprache ist auch in diesem Fall "hinter" und nicht "in" der Sprache. Dem steht in der Kabbala von Anfang an, wie Gershom Scholem selbst formulierte, eine "überschwenglich positive Deutung der Sprache" entgegen. Überschwenglich *positiv* ist die Wertung der Sprache vor allem darin, *daß das Letzte und Innerste, daß also alle Metaphysik und alles Wissen nicht "hinter", sondern "in" der Sprache zu suchen ist.* Es macht die Vollkommenheit der Sprache aus, daß sie die göttliche Ordnung der Dinge und der Geschichte *weder repräsentiert noch symbolisiert, sondern selbst ist.* Sie wird deshalb zum primären Gegenstand der Erkenntnis und des Wissens. Mystische Erkenntnis bedeutet dann genauer die Kontemplation und Befragung der Sprache auf ihre immanente, göttliche Grammatik hin. Kabbala ist in diesem engeren Sinne nichts anderes als Sprachmystik. Man könnte deshalb von einer linguistischen Metaphysik der Kabbala reden; ihr Wissen geht aus der Spekulation über die Sprache und ihre Elemente hervor.¹³⁴

Diese wichtige Unterscheidung zwischen einem negativ-christlichen und einem positiv-jüdischen Sprachverständnis (obwohl es auch Zwischenbereiche gibt) deutet die Grenzlinie zwischen dem russischem Symbolismus und dem Akmeismus an, wobei diese Begrenzung schon innerhalb der zwei Generationen des russischen Symbolismus angelegt ist. Beide streben trotz aller Polemik nach dem 'Sagen des Unsagbaren', wobei sie ein unterschiedliches Vertrauen in die Potenzen der Sprache besitzen. Die säkularen Symbolisten und Akmeisten zielen auf den Übergang zu einer Kunstreligion, einer Sakralisierung von Kunst, die jüngeren russischen Symbolisten wollen eine religiöse Kunst bzw. religiöses Schöpfertum (Theurgie) ins Leben rufen¹³⁵. Erstere sprechen der Sprache eine fast religiöse Macht zu, letztere sehen Sprache als Mittel, um zu einer universalen Wahrheit vorzudringen¹³⁶. Das akmeistische Vertrauen auf die Wörtlichkeit, das die Polysemie des Wortes nicht ausschließt, sich aber gegen eine rein symbolische oder allegorische Lesart wendet, spiegelt dieses grundsätzlich positive Einstellung in die Fähigkeiten von Sprache wider.

III.3.2.3 Das Tetragramm – der unaussprechliche Name

Die Akmeisten sind in ihren Dichtungen nicht prinzipiell antimystisch oder areligiös, wie man es gerne in Abgrenzung zum Symbolismus behauptet. Sie üben sich zwar in einer größeren Zurückhaltung gegenüber mystischen Fragen, trotzdem findet man bei Gumilev, Mandel'stam,

¹³⁴ Kilcher (1998, 57f), die Hervorhebungen sind von der Verfasserin, A.W. Zum gleichen Schluß gelangt Roland Barthes (1981, 274), wenn er mit Blick auf den Heiligen Johannes vom Kreuz schreibt, daß die großen klassischen Mystiker durch die Sprache 'hindurchgehen'(traversent), "um jenseits der Sprache zu gelangen; die Sprache ist ihr Feind" (pour parvenir au-delà du langage; le langage est leur ennemi).

¹³⁵ Belyj (1994, 411)

¹³⁶ Um Mißverständnissen vorzubeugen, soll hier noch einmal betont werden, daß das Sprachverständnis von Belyj oder Ivanov ein sehr kreatives, sprachbewußtes ist, sich aber nicht als *sprachimmanent* versteht. Der angestrebte Symbolisierungsprozeß bleibt eingebettet in das *an sich* außersprachliche Programm einer Suche nach höheren Wirklichkeiten *in* den Erscheinungen. Deswegen sucht Ivanov die *realia in rebus* und Belyj (1994, 247) den urbildlichen Sinn 'in den Erscheinungen des Lebens'. Die Akzente sind verschieden: Bei Belyj *symbolisiert* Sprache, unterliegt sie einem Prozeß der *Verwandlung* hin zu etwas Außersprachlichem. Bei den Akmeisten wird Sprache hingegen befragt.

Achmatova oder Narbut viele biblische Anleihen und Motive oder auch die Anrede Gottes. Die Akmeisten schreiben nicht nur 'weltliche' Gedichte, sondern zeigen in vielen Gedichten großes Interesse an religiösen Fragen und Themen.

Russische Symbolisten wie Blok oder Ivanov verstehen sich als Besitzer eines 'geheimen, höheren Wissens', zu dem sie über die Arbeit an der Symbolsprache gelangen. Die Akmeisten zeigen äußerste Zurückhaltung gegenüber einem solchen esoterischen Unendlichkeitsstreben, auch wenn ihnen die kreative Auseinandersetzung der Symbolisten mit der Sprache zum Vorbild wird. Gumilev äußert in seinem Manifest einen Satz, der an Wittgensteins Versuch erinnert, das Sagbare vom Unsagbaren abzugrenzen, wie er es im *Tractatus logico-philosophicus* (1921) ausdrückt: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen"¹³⁷. "Das Nichterkennbare", schreibt Gumilev "darf man im wahrsten Sinne des Wortes nicht erkennen"¹³⁸. Er belegt damit das Nichtkommunizierbare, das 'Ineffabile' faktisch mit einem Tabu, macht es zu einem nicht-betretbaren Bereich. Ein Nachdenken über das Unsagbare erübrigt sich. In der neuen kritischen Gesamtausgabe Gumilevs ist bezeichnenderweise eine Seite aus seinem Gebetbuch, genauer aus dem Dekalog, abgedruckt, die er mit Anstreichungen versehen hat¹³⁹. Es handelt sich dabei um das dritte Gebot "Не возмещи имени Господа Бога твоего все" (Du sollst den Namen des Herrn, deines Gottes, nicht vergeblich aussprechen). Seit Johannes von Damaskus gilt zudem in der Ostkirche das Bildverbot, "das Unsichtbare abzubilden, dem Gestaltlosen eine Gestalt zu geben, das Körperlose mit Farbe zu malen"¹⁴⁰.

Der Name, das wird in vielen akmeistischen Gedichten deutlich, ist ein Aspekt des Individuellen und darf deswegen nicht mißbraucht werden. In gleicher Weise schließt Mandel'stams Gedicht *Образ твой* (Dein Gesicht, 1912) diese Überlegungen mit ein:

Образ твой, мучительный и зыбкий
Я не мог в тумане осязать.
"Господи!" – сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Dein Gesicht, das quälende und schwankende,
Konnte ich im Nebel nicht verspüren.
"Herr" – sagte ich versehentlich,
Dachte selbst solches nicht zu sagen.

Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди!
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади...

Der Name Gottes, wie ein großer Vogel,
Flog aus meiner Brust heraus!
Vor mir ballt sich dichter Nebel,
Und der leere Käfig hinter mir...¹⁴¹

Das Gedicht macht auf die notwendige Vorsicht beim Gebrauch des Namen Gottes aufmerksam

¹³⁷ Wittgenstein (1984, 85)

¹³⁸ Gumilev (1990, 57), siehe oben.

¹³⁹ Gumilev PSS III, 75

¹⁴⁰ Müller (1990, 15)

¹⁴¹ Mandel'stam S I, 78

und ist in diesem Sinn ein poetologisches Gedicht. Auch wenn hier nicht der Name Gottes selbst genannt wird, der ja in der jüdischen Tradition als Tetragramm YHWH per se unaussprechlich ist, darf auch der umschreibende Ausdruck nur mit Vorsicht und nicht umsonst oder aus nichtigen Gründen eingesetzt werden¹⁴². Celan hat wahrscheinlich dieses, von ihm übersetzte Gedicht im Blick, wenn er in einer Notiz Mandel'stam in der jüdischen Schrifttradition verankert.

Sein Judentum ist das Judentum dessen, dem Gott der – unaussprechliche – Name ist, dem jedes Wort dem [diesem und] Namen zugeordnet bleibt.

[...]

Ossip Mandelst's *Dichtung* [Gedichten] ist, wie nur wenigen [sonst], das Tetragrammaton eingeschrieben, der Name des Deus absconditus, der El...¹⁴³

Der Name Gottes entflieht, sobald er ausgesprochen wird. Er kann nur in der Negation, als leerer Käfig, anwesend sein. Wie die erste Strophe zeigt, ist Gott zwar als Du präsent und kann in Gebeten angesprochen werden, aber er hat keine deutlichen Umrisse. Das erste Gebot verbietet alle Versuche, sich von Gott eine Bild zu machen, und das Ich im Gedicht erreicht dies auch nicht. Der Nebel (туман) ist sowohl vor als auch nach dem Aussprechen des Namens vorhanden, er verhindert die Abbildung Gottes und wirft das Ich immer wieder auf sich selbst zurück.

III.3.2.4 Substellares – Sublunares

Die Akmeisten bleiben nicht immer so zurückhaltend gegenüber einem symbolischen, mystischen Sprechen des Unaussprechlichen. Diese neue Haltung bestimmt jedoch die Anfänge ihrer Bewegung, macht sie kritisch gegenüber einer Evokation kosmischer Bilder und Unendlichkeitsmetaphern, die im symbolistischen Gedicht den metaphysischen Rahmen für alle Symbolisierungsprozesse des Unendlichen darstellen. Hansen-Löve widmet sich im zweiten Teil seiner Systematik der poetischen Motive des russischen Symbolismus diesem Feld¹⁴⁴. Damit wird verständlich, daß gerade dieses Motivfeld nur mit äußerster Vorsicht Aufnahme in akmeistische Gedichte finden kann. Aber auch im Symbolismus gehört das Kosmische nicht mehr selbstverständlich zum dichterischen Vokabular; so weist Walter Benjamin darauf hin, daß "Baudelaires Abgrund" ein "sternenlose[r] sei. In der Tat ist die Lyrik von Baudelaire die erste, in der die

¹⁴² In der jüdischen Tradition werden nicht mehr benötigte Schriften, in denen aber das Wort Gott geschrieben steht oder die hebräische Schrift verwendet wurde, in der 'Genisa' (von 'ganas' verbergen) aufbewahrt.

¹⁴³ Celan (1999, 203)

¹⁴⁴ Hansen-Löve (1998)

Sterne nicht vorkommen”¹⁴⁵.

Lekmanov weist darauf hin, daß Gumilevs Aussage, die “ganze heilige Bedeutung der Sterne” (все священное значение звезд) bestehe darin, daß sie unendlich weit von der Erde entfernt seien und durch keinerlei aviatische Errungenschaft näher kommen könnten, in Gorodeckijs Gedicht *Zvezdy* (Sterne, 1913) widerhülle¹⁴⁶:

Не хочу писать я в вечных
Непонятных мне письменах,
Что во тьме и в лентах млечных
Держит звездный небосклон.

Ich möchte nicht in ewigen,
Unverständlichen Schriftzeichen schreiben,
Daß das gestirnte Firmament
In der Finsternis und in den Milchstreifen herrscht.

In einem Gedicht Gumilevs, das bezeichnenderweise *Zvezdnyj užas* (Sternenschrecken, 1921) betitelt ist, werden die Sterne als fremd, unerreichbar und geradezu feindlich beschrieben:

А не в небо черное, где блещут
Недоступные чужие звезды.

Und nicht am schwarzen Himmel, wo die
Unerreichbaren fremden Sterne glänzen.¹⁴⁷

Auch Mandel'stams Gedicht über den Mond als Zifferblatt, das immer wieder in akmeistische Darstellungen als Beleg für die Erdverbundenheit und die Zeitlichkeit akmeistischen Schreibens angeführt wird, versucht eine neue Sicht auf alles Kosmische. Er nimmt Sterne und Mond in den Blick¹⁴⁸. Der Mond wird dabei nicht ignoriert oder abgetan, sondern durch den Vergleich mit dem Zifferblatt bekommt er eine sehr irdische und menschliche Note. Er wird zu einer Art Uhr des Menschen, an dem sich dieser orientieren kann, nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, – и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

Nein, nicht den Mond – ein Zifferblatt
seh ich dort leuchten. Was kann ich dafür,
daß ich die Sterne milchig seh und matt?

И Батюшкова мне противна спесь:
Который час, его спросили здесь,
А он ответил любопытным вечность!

Wie dünnelhaft war Batjuschkows Bescheid!
“Wie spät ist es?” so fragten sie ihn hier,
und die es wissen wollten, hörten: “Ewigkeit”.¹⁴⁹

Mandel'stam betont das ‘Betasten’ (осязую, ich betaste, spüre) der Sterne als seinen sinnlichen Zugang zu diesem Phänomen. Er negiert nicht die eindrucksvolle Macht der Sterne, versucht sie

¹⁴⁵ Benjamin (I.3, 1152)

¹⁴⁶ Ich zitiere hier nach Gumilev (1990, 57) bzw. Lekmanov (1998, 60).

¹⁴⁷ Gumilev PSS IV, 113

¹⁴⁸ Dieses Gedicht aus dem Jahre 1912 wird in der Übersetzung Paul Celans zitiert. Vgl. hierzu Gumilevs Gedicht *Sovremennost'* (Gegenwart, 1914), in dem der Leser absichtlich im Unklaren gelassen wird, ob das darin beschriebene Leuchten von einer Laterne oder vom Mond stammt.

¹⁴⁹ Mandel'stam S I, 79

aber gleichzeitig mit menschlichem Maß zu messen. Die letzte Strophe bezieht sich dabei auf eine Episode im Leben Konstantin Batjuškovs (1787-1855), der auf die Frage eines Arztes nach der Uhrzeit mit 'Ewigkeit' geantwortet haben soll. Der Akmeist ironisiert die unbedingte Bezogenheit auf die Unendlichkeit. Seine Gedichte heben die Zeitlichkeit aller Dinge hervor.

Auf dieses Gedicht spielt Celan in seinem Radioessay über Osip Mandel'stam an, in der vom Gedicht als einem "sublunarisches" Phänomen die Rede ist. Celans Aussagen beleuchten die Verschiebung akmeistischen Denkens.

Der Ort des Gedichts ist ein menschlicher Ort, "ein Ort im All", gewiß, aber hier, hier unten, in der Zeit. Das Gedicht bleibt, mit allen seinen Horizonten, ein sublunarisches, ein terrestrisches, ein kreatürliches Phänomen.¹⁵⁰

III.3.3 Vom 'symbolischen Wort' zur 'Wörtlichkeit' – die symbolistische Symboltheorie und der Akmeismus

Ich habe welche gekannt, die unendlich über diesem Wörtchen *Symbol* brüteten, dem sie eine imaginäre Tiefe zuschrieben und dessen geheimnisvollen Widerhall sie sich genauer bestimmen wollten. Ein Wort aber ist ein bodenloser Abgrund.¹⁵¹
(Paul Valéry, Existenz des Symbolismus)

Die Frage nach dem Verhältnis der Akmeisten zur symbolistischen Theorie des Symbols ist von zentraler Bedeutung, denn die russischen Symbolisten schreiben im Gegensatz zu den französischen eine große Anzahl theoretischer Texte, die sich dem Symbolbegriff widmen. Immer wieder wird Belyjs Formel zitiert, daß die Symbolisten das Symbol "unter allen Ausdrucksmitteln der Sprache ausgezeichnet" (отмечая её из всех изобразительных средств языка) hätten¹⁵². Um diese Reflexion und ihre Wirkung auf den Akmeismus verstehen zu können, muß die Argumentation in drei Schritten erfolgen: Zuerst werden zentrale Symboltheorien untersucht, d.h. die traditionelle Symboltheorie am Beispiel Goethes, das Symbol in der Romantik und bei Baudelaire bzw. Mallarmé, das Symbol bei einigen wichtigen Vertretern des russischen Symbolismus und schließlich nach Annenskij – als Figur, die zentrale akmeistische Fragestellungen schon von symbolistischer Seite her bündelt – die akmeistische Aufnahme und Kritik des Symbols. Leitfragen bei der Untersuchung und Darstellung sind die Frage nach dem

¹⁵⁰ Celan (1999, 215)

¹⁵¹ Valéry (1957, 686) bzw. (1992, 86): J'en ai connu qui méditaient sans fin sur cet petit mot de *symbole*, auquel ils attribuaient une profondeur imaginaire, et dont ils essayaient de se préciser la mystérieuse résonance. Mais un mot est un gouffre sans fond.

¹⁵² Ejchenbaum (1980, 30) oder Achmatova: pro et contra (2001, 492).

Wirklichkeitsbezug des Symbols, da es bei den Fragen nach der Bedeutung des Symbols immer um die Beziehung zwischen Wirklichkeit und Kunst geht, und um das Verhältnis von Sprache und Symbol, denn gerade den Akmeisten wird bewußt, daß die Zeichenstruktur der Sprache sich "in den Modi der Bildlichkeit wiederholt und potenziert"¹⁵³. So werden die Akmeisten letztendlich der Sprache selbst Eigenschaften zusprechen, welche die Symbolisten noch allein im Symbol verwirklicht sehen.

Ein prinzipielles Problem bei der Behandlung des symbolistischen Symbolbegriffs stellt seine Abgrenzung zur Allegorie und insbesondere zur Metapher dar. Entscheidenden Einfluß auf die russischen Symbolisten nimmt weniger das Bildverständnis der Rhetorik (wie noch im russischen Barock oder Klassizismus) als das der Romantik. Die Romantik (und mit ihr Goethe) unterscheidet zum ersten Mal zwischen Allegorie und Symbol.¹⁵⁴ Die Allegorie, verstanden als konventionelle, willkürliche und in sich abgeschlossene Relation zwischen dem Bild und einer zweiten Bedeutungsebene neben der weniger 'bedeutsamen' eigentlichen Bedeutungsebene, gerät in der Romantik in Mißkredit und wird in dieser negativen Weise als abgeschlossene Allegorie (*allegoria tota*) auch von den Symbolisten gelesen. Während die kontrastive Stellung des *lebendigen* Symbols zur *toten* Allegorie von den Symbolisten immer wieder unterstrichen wird, geschieht, bewußt oder unbewußt, keine Grenzziehung zur Metapher. Diese wird entweder im Sinne Aristoteles von den Symbolisten als Bezeichnung für Tropen allgemein verstanden oder als monosemer, uneigentlicher Ersatz aufgrund von Ähnlichkeit, nicht von Konvention, für ein *verbum proprium*.¹⁵⁵ Das Symbol stellt hingegen für die Symbolisten die Zusammenfassung für etwas Mehrdimensionales, Polysemes dar und hat in diesem Sinne ein größeres Fassungsvermögen und eine breitere Evokationskraft als die Metapher.¹⁵⁶ Das Symbol steht – im Gegensatz zur willkürlich gesetzten Allegorie und wie die Metapher – in einem naturhaften Evidenzverhältnis zum Gemeinten. Wichtig ist vor allem die präsentische Kraft des Symbols: Obwohl das durch das Symbol Bezeichnete nicht mit dem Symbol identisch ist, steht es in einem evidenten Verhältnis zum ihm bzw. wird im Prozeß des Symbolisierens eine maximale (die religiösen Symbolisten sagen unendliche) Annäherung erreicht. Die Symbolisten verwenden sowohl traditionelle Symbole mit außerliterarischer Referenz (z.B. Farben, Rose, Morgenröte,

¹⁵³ Ricklefs (1996, 260)

¹⁵⁴ Eco (1991, 85f.)

¹⁵⁵ Zur vieldiskutierten Frage nach der Metapher als Übertragung oder Substitution E. Eggs Aufsatz zum Stichwort 'Metapher' im fünften Band des *Historischen Wörterbuchs der Rhetorik* (2001, 1099-1183, hier 1100). Er meint, daß die griechische und lateinische Rhetorik die Metapher "durchgängig als *Übertragung* und nicht – wie ein heute noch weit verbreitetes Vorurteil unterstellt – als Substitution verstanden" hat.

¹⁵⁶ Wheelwright (1996, 115f.) teilt Metaphern hierarchisch nach ihrer Evokationskraft und ihrer Stabilität. Das Symbol ist demnach eine "stabilisierte Metapher", die Symbole der französischen Symbolisten bezeichnet er als stabilisierte, aber "spannungserzeugende" Symbole, sie seien keine "festen" (z.B. mathematischen) Symbole, da sie "wandlungsfähig, unendlich dehnbar und stets ein wenig problematisch" seien.

Kentaur, Schneesturm), die dann zusätzlich neue Bedeutungsschichten erhalten, als auch völlig neue und ungewöhnliche Symbole (z.B. Schneemaske, Stern Majr).

Der durch nichtliterarische (religiöse, gesellschaftliche u.a.) Kontexte belastete Begriff Symbol wird heute in systematischen Darstellungen zur Bildlichkeit meist gemieden bzw. als nicht mehr verwendbar betrachtet¹⁵⁷. Mit dem 'Wiederauftauchen der Rhetorik' erlangt in der Literaturwissenschaft der Begriff der Metapher wieder eine zentrale Bedeutung¹⁵⁸. Trotzdem muß gerade im Kontext der symbolistischen Schule der historischen Dimension wegen der Begriff 'Symbol' beibehalten werden, da die Konnotationen der Repräsentation und Evidenz (Symbole *bedeuten* nicht sondern *sprechen durch sich selbst, sind* also) verloren ginge und weil beim Symbol oftmals eine bewußt traditionelle Ebene (v.a. parareligiöse) mitschwingt, die für die Symbolisten wichtig ist. Der Glaube an die Präsenz des Symbolisierten im Symbolisierenden – de Man spricht von der "ästhetischen Aura des Symbols" – ist ein wichtiges Merkmal des Symbols und wird nicht in gleicher Weise mit der 'Metapher' oder dem 'Zeichen' verbunden¹⁵⁹. Viel eher deuten Begriffe wie 'Durchsichtigkeit' oder 'Kristall' neben dem Symbol diese geheimnisvolle, verborgene Präsenz an¹⁶⁰.

Erst bei den Akmeisten und bei den Vertretern des russischen Formalismus scheint die Metapher, als handwerklicher und weniger auratischer Terminus, stärkere Bedeutung und Kontur zu gewinnen¹⁶¹.

III.3.3.1 Das Symbol bei Goethe, den Romantikern und den französischen Symbolisten

Goethes klassisch gewordene Begriffsbestimmung des Symbols ist zum Teil in antinomischer Abgrenzung zur Allegorie formuliert und ein Produkt des 18. Jahrhunderts. Es gibt verschiedene Definitionen Goethes. Im Zusammenhang mit seiner Wirkung auf die Symbolisten sind vor allem seine späten Aufzeichnungen von Interesse¹⁶². Im Akt des Symbolisierens findet in Goethes späten Schriften eine Annäherung des Bildes (Ausdruck) an die Idee (Inhalt) statt, ohne

¹⁵⁷ Vgl. Ludwig (1981, 176)

¹⁵⁸ Haverkamp (1996, 7)

¹⁵⁹ Tododrov (1977, 278). De Mans (1993, 56) Aussage findet sich in seinem Aufsatz *Zeichen und Symbol in Hegels 'Ästhetik'*. Eco (1985, 103) macht unter Hinweis auf die Etymologie des Wortes 'Symbol' (griech. für 'zusammenwerfen') auf das Konzept des Symbols als einer "letztendlichen Wiederzusammenfügung" von Ausdruck und Inhalt, Signifikant und Signifikat aufmerksam.

¹⁶⁰ Vgl. Kap. III.4.2 bzw. *Ivanov II*, 557: "Und der realistische Symbolismus ist die Entdeckung dessen, was der Künstler als Realität im Kristall der niederen Realität (в кристалле низшей реальности) sieht."

¹⁶¹ Dementsprechend spricht Žirmunskij (1977, 205-237) über Bloks Symbolik nur noch mit dem Terminus "Metapher". Vgl. hierzu auch Minc (1999, 334-361).

¹⁶² Zu Goethe und dem (französischen) Symbolismus allgemein: Paul Hoffmanns (1997, 199) Ausführungen über Goethes 'wahre Symbolik' und die 'Wälder der Symbole'.

daß diese im Bild je erreicht würde.

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild und so daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.¹⁶³

Ausgangspunkt des Symbolisierungsprozesses ist die reale, empirische Welt der Erscheinungen, danach wird in einem Prozeß der Verwandlung stufenweise zur Idee vorgedrungen. Es ist ein Prozeß der *Vergeistigung* und Entmaterialisierung, der hier vollzogen werden muß, ohne daß dieser zum Abschluß kommen kann. Das Phänomen zeigt im Akt des Symbolisierens eine "lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen" und weist damit eine Nähe zur plötzlichen Ausdruckskontingenz der modernen Epiphanie auf¹⁶⁴. Nur in diesem Umschlagen scheint auch bei Goethe das Paradox des Symbols, nämlich "die Sache" zu sein, "ohne die Sache zu sein und doch die Sache" kurzfristig aufgehoben¹⁶⁵.

Für Goethe ist also die Erscheinung nur annäherungsweise in eine Idee verwandelt, da die Idee durch das sprachliche Bild begrenzt bleibt. In der Romantik, in der die Begriffe Allegorie und Symbolik oftmals nicht mehr klar getrennt oder gar synonym verwendet werden, verschiebt sich dieser Zusammenhang¹⁶⁶. Die Romantik versteht die Begrenzung zum einen positiv als 'unendliche Annäherung', zum anderen zeigt sich v.a. bei Novalis schon die moderne Tendenz, das künstlerische Bild als "Symbol von sich selbst" im Sinne einer Autonomieästhetik zu lesen¹⁶⁷. In der Tendenz auf das Unendliche hin scheinen sich die festen Konturen des sprachlichen Bildes zu lösen, die 'Ahndung' und nicht die 'Mitteilung' des Absoluten wird von Bedeutung¹⁶⁸.

Gerade in der Romantik zeigt sich deutlich die Wirksamkeit einer hermetischen und neupla-

¹⁶³ Goethe (1993, 207)

¹⁶⁴ Goethe (1993, 33). Vgl. hierzu auch Walter Benjamins (l.1, 342) Ausführungen in Anspielung auf Creuzers Symboltheorie in seiner Abhandlung *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: "Das Zeitmaß der Symbolerfahrung ist das mystische Nu, in welchem das Symbol den Sinn in sein verborgenes und, wenn man so sagen darf, waldiges Inneres aufnimmt."

¹⁶⁵ Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt.I-IV, 133 Bde. in 143, Weimar 1887-1919, hier: I, 49/1, S. 142.

¹⁶⁶ Zum Beispiel bei Tieck, vgl. Schwering (1994, 369).

¹⁶⁷ Novalis (1978, 352): "Bild – nicht Allegorie – nicht Symbol eines Fremden – *Symbol von sich selbst*." Siehe hierzu auch Novalis' (1978, 438) bekannte Stelle aus *Monolog* über das "Eigenthümliche der Sprache, daß sie sich bloß um sich selbst bekümmert."

¹⁶⁸ "Die Allegorie ist – kurz gesagt – die Tendenz aufs Absolute im Endlichen selbst. Als Allegorie übersteigt sich das Einzelne in Richtung aufs Unendliche", so Frank (1997, 929). Symbol und Allegorie müssen hier synonym aufgefaßt werden.

tonischen Tradition, die auch für die Symbolisten wieder bedeutsam werden soll¹⁶⁹. Natur und Welt werden in symbolischer Dichtung zu einem Spiegel von Geist und Gefühl und damit zu einem Mittel der Selbsterforschung. Für Novalis ist das Äußere "ein in Geheimnißzustand erhobnes Innre" und das Innere analog hierzu ein "äußerst weites, unendliches Weltall", denn die "Welt ist ein *Universaltronus* des Geistes – Ein symbolisches Bild desselben"¹⁷⁰. Damit vermag romantische Poesie mit einer vorher noch nicht dagewesenen Suggestionskraft und -intensität seelische Stimmungen zu evozieren, in denen sich Welt und Subjekt in einem Akt des Symbolisierens in eins setzen. Goethes 'lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen' wird hier Programm. Die hermetische Tradition, die von Hermes Trismegistos und den Neuplatonikern bis zu Novalis, aber auch Balzac reicht, wird in der Romantik (und bei Goethe) vor allem über den schwedischen Mystiker Emmanuel Swedenborg vermittelt. Damit ist vor allem ein Analogiedenken verbunden, daß sich in Baudelaires berühmten Gedicht *Correspondance* wiederfinden läßt¹⁷¹.

Die Romantiker deuten eine Entwicklung an, die erst die Symbolisten vollziehen werden: Das Symbol wird aus dem "Prozeß der Symbolik herausgelöst und verliert dadurch den Bezug zur empirischen Wirklichkeit", d.h. die Worte erschließen keinen "geistigen Gehalt der konkreten Erscheinungswelt" mehr¹⁷². Baudelaires Dichtung stellt ein Übergangsstadium zu dieser Entwicklung einer völligen Autonomisierung der Symbolsprache dar, die erst bei Mallarmé vollzogen wird. Baudelaires oben schon im Zusammenhang mit dem Akmeismus diskutiertes Gedicht *Correspondances* (Übereinstimmungen od. Korrespondenzen, 1845/55 geschrieben) ist das Manifestgedicht des europäischen Symbolismus, auf das immer wieder im russischen Kontext Bezug genommen wird – allerdings zumeist kritisch. So bekennt Mandel'stam in seinem Manifest, die Akmeisten wollten sich nicht wie die Symbolisten mit einem Spaziergang 'im Wald der Symbole' (в лесу символов) zerstreuen, und Vjačeslav Ivanovs Abgrenzung des 'realistischen' vom 'idealistischen' Symbolismus erfolgt ebenfalls über seine Auseinandersetzung mit dem ersten Quartett des Gedichts *Correspondances*:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts des symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.¹⁷³

Die Natur ist ein Tempel, wo aus lebendigen Pfeilern/ zuweilen wirre Worte dringen;/der Mensch geht dort durch Wälder von Symbolen,/ die mit vertrauten Blicken ihn beobachten.//

¹⁶⁹ Auf diese Traditionslinie verweist deutlich Ivanov (II, 548f.). Er bringt den 'realistischen Symbolismus' mit Jakob Böhme, Swedenborg, Goethe, Novalis, Balzac und Baudelaire in Zusammenhang. Auf die "(neo-)platonische Ontologie" der russischen Symbolisten weist auch Hansen-Löve (1998, 8)

¹⁷⁰ Novalis (1978, 527, 421 und 390)

¹⁷¹ Zum Einfluß Novalis auf den französischen Symbolismus siehe Vortriede (1963).

¹⁷² Hoffmann (1997, 200)

¹⁷³ *Baudelaire III*, 68

Das Gedicht fordert den Leser programmatisch dazu auf, die Natur als "Wörterbuch" (dictionnaire) zu lesen und die Analogien zwischen dem Natürlichen und dem Geistigen zu erkennen¹⁷⁴. "Die Erde und ihre Schauspiele" werden schon in *Notes nouvelles sur Edgar Poe* (Neue Anmerkungen zu Edgar Poe, 1857) als eine Ahnung, eine Entsprechung des Himmels betrachtet ("considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une *correspondance* du Ciel")¹⁷⁵. Die "Einbildungskraft" (imagination) bildet für Baudelaire ein beinahe göttliches Vermögen, das die "geheimen inneren Beziehungen der Dinge, die Entsprechungen und Analogien" (les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies) wahrzunehmen vermag¹⁷⁶. Im Gedicht wird die hermetische Analogie zwischen 'Hier' (Diesseits) und 'Dort' (Jenseits) deutlich auf eine anthropologische Analogie verengt, d.h. zu einem Innen/Außen der menschlichen Wahrnehmung: *l'homme y passe à travers des forêts des symboles*. Baudelaires von Paul Hoffmann als "Subjektivierung des Symbols" beschriebenes Verfahren wird zu einem Grundprinzip des Symbolismus, wo "alles in der Realität Wahrgenommene symbolische Signifikanz erlangen kann"¹⁷⁷. Genau an diesem Punkt wird dann später Ivanovs Subjektivismusvorwurf ansetzen. Aber eine Subjektivierung des Symbols ist bei Baudelaire nicht einfach mit dem Ausdruck des Individuellen gleichzusetzen, vielmehr zeigt sich schon bei ihm (bei Mallarmé wird die Entpersönlichung dann Programm) der Drang in die überindividuelle oder allgemeinmenschliche "Tiefe des Lebens" (la profondeur de la vie) vorzudringen¹⁷⁸. Festzuhalten ist, daß Baudelaires 'Sumaturalismus' noch kein 'Surrealismus' ist, "der die empirische, objektive Realität völlig hinter sich ließe, denn noch fungieren "reale Bilder" als "Übergänge in die Dimension des Surrealen"¹⁷⁹.

Den Schritt zu einer möglichst autotelischen, selbstreferentiellen Symbolsprache vollzieht bekanntlich erst Mallarmé. Reale Bilder sind für Mallarmé nur noch bedingt von Bedeutung. Er fordert letztendlich die "maximale Loslösung vom vorgegebenen Realitätsstoff", in einem "Dichten ganz 'von der Sprache her'"¹⁸⁰. Nicht mehr die Natur wird im Symbol beredt gemacht, sondern "es scheint, als ob allein das Wort spricht" (il semble que la parole seul se parle)¹⁸¹. Zumindest im Sinne Goethes kann hier nicht mehr von Symbol gesprochen werden, da eine

¹⁷⁴ Baudelaire (1990, 326)

¹⁷⁵ Baudelaire (1990, 636), Hervorhebung von der Verfasserin, A.W.

¹⁷⁶ Baudelaire (1990, 630)

¹⁷⁷ So Paul Hoffmann (1987, 79)

¹⁷⁸ Baudelaire (1975, 430), siehe auch Hoffmann (1987, 81): Die individuellen Impressionen und Erinnerungen sind nur das Medium, in dessen Brechung ein Überindividuelles, Allgemeines zur Aussage gelangt: "'die Tiefe des Lebens', die Wahrheit der Existenz. Symbolistische Lyrik strebt gleicherweise nach der höchst persönlichen Sageweise wie nach 'Entpersönlichung' der Aussage."

¹⁷⁹ Hoffmann (1997, 216)

¹⁸⁰ Hoffmann (1997, 109)

¹⁸¹ Blanchot (1955, 42)

Erscheinung nicht mehr verwandelt, sondern getilgt wird. Das Wortbild 'Hérodiade', die Hauptfigur von Mallarmés gleichnamigen Drama, und seine Bedeutung durchdringen sich in der untrennbaren Einheit des symbolistischen Symbols¹⁸². Dichterische Konkretisierung und die Idee 'Herodiade' müssen als identisch aufgefaßt werden. Während für Baudelaire die Natur, die empirische Wirklichkeit als Ausgangspunkt (Wörterbuch) seines Schaffens wichtig bleibt, versucht Mallarmé Wirklichkeit mittels der symbolischen Kraft der Sprache zu entwerfen und sie gleichzeitig zu überwinden. Es geht Mallarmé im Gegensatz zu den Akmeisten (und zu Ivanov) um eine Entdinglichung und Vergeistigung der Sprache. Peter Szondi hat in seinem 'close reading' der *Hérodiade* gezeigt, wie diese in der Sprache selbst situierte Welt funktioniert: Die Sprache Mallarmés möchte nicht mehr *imitatio*, sondern allein *creatio* von Wirklichkeit sein¹⁸³. Die Motivierung der Symbole ist folglich nicht mehr diskursiv gegeben, sondern allein imaginativ, d.h. beruht auf der von der Sprache hervorgerufenen Vorstellung. Szondi erkennt die dichte Verweisungsstruktur symbolistischer Texte: An die Stelle der "Einbahnstraße" traditioneller Metaphorik treten "wechselseitige Spiegelung", "die Elemente 'bedeuten' und verwandeln einander gegenseitig"¹⁸⁴. Die Sprache ist nur im dem Sinne 'absolut' und selbstreferentiell, als allein Übertragung und Interdependenz die Symbolik der Bilder erzeugt. Die Bilder bringen sich gegenseitig hervor, Szondi spricht sogar von einer "Metamorphose der Metaphern". Diese sind nicht zu entschlüsseln oder zu ersetzen, man kann diese komplexe metaphorische Struktur der Verse nicht verstehen, "indem man versucht, durch den Schleier der Bilder hindurch den 'eigentlich' gemeinten Vorgang zu erfassen"¹⁸⁵. Man mißversteht Mallarmés Dichtung ebenso, wenn man die "physische Realität" eines Symbols, wie zum Beispiel des Spiegels, völlig leugnen wollte, indem man es als reine, absolute "Chiffre" betrachtet¹⁸⁶. Aber die Symbole beziehen ihre Physis allein aus ihren Konnotationen und aus dem Textorganismus als Ganzes, denn die Referenz der Worte wird für Mallarmé zu einem völlig unwichtigen Faktor.

Auch die Transzendenz scheint bei Mallarmé zu einem gänzlich sprachimmanenten Phänomen geworden zu sein. "Der poetische Text hat für Mallarmé den Charakter einer letzten Evidenz gehabt" (Le texte poétique a eu pour Mallarmé le caractère d'une évidence dernière), schreibt Yves Bonnefoy und: "Kein Sinn, bei Mallarmé, für die Mysterien einer anderen Welt"

¹⁸² Mit Bezug auf eine Stelle der *Hérodiade* sagt Szondi (1991, 84): "Der Gegenstand des Spiegels ist nicht Zeichen für etwas, das an seine Stelle zu setzen wäre, sondern er geht in der Vorstellung in das andere, in die Eisfläche, in den Brunnen über. Diese Kontinuität der Übertragung läßt sich nur in der Imagination, nicht auf der Bühne realisieren." Dies weist auf die prinzipielle *Prozeßhaftigkeit* des Symbols hin, die auch Deppermann (1982) und Kluge (1983 und 1992) für Belyj und den russischen Symbolismus konstatieren.

¹⁸³ Szondi (1991, 126)

¹⁸⁴ Szondi (1991, 65)

¹⁸⁵ Szondi (1991, 63)

¹⁸⁶ Szondi (1991, 84)

(Nul attrait, chez Mallarmé, pour les mystères d'un autre monde)¹⁸⁷. Schon deswegen wurde seine Dichtung in poststrukturalistischen Analysen immer wieder mit dem Textverständnis der Kabbala verglichen¹⁸⁸. Die religiösen russischen Symbolisten hingegen versuchen eine erneute Transzendierung des Symbols durch außersprachliche Bezüge, da wie Belyj sagt, die Bilder 'sich nicht selbst genügen'¹⁸⁹. Außerdem verweigert sich Ivanov einer völligen Entdinglichung der Sprache. Zumindest in einem Anfangsstadium des dichterischen Prozesses verstärkt er den empirischen Wirklichkeitsbezug, während sich Mallarmé von jeder unmittelbaren Relation zur empirischen Wirklichkeit verabschiedet.

III.3.3.2 "Im Wald der Symbole" (V lesu simvolov) – Merežkovskij, Brjusov, Ivanov

Dmitrij Merežkovskij steht am Anfang russischer symbolistischer Theorien über das Symbol. Sein Bild für die Wirkungsweise des Symbols ist die berühmte transparente, durchscheinende Wand einer "Amphore aus Alabaster", in der eine "Flamme" entzündet ist:

В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажженно пламя.

In der Dichtung wirkt das, was nicht gesagt wird und durch die Schönheit des Symbols leuchtet stärker auf das Herz, als das, was mit Worten ausgedrückt wird. Der Symbolismus macht den eigentlichen Stil, die eigentliche künstlerische Dinglichkeit der Dichtung vergeistigt, transparent, durchscheinend wie die zarten Wände einer Amphore aus Alabaster, in der eine Flamme entzündet ist.¹⁹⁰

Die Idee, die das Symbol vermittelt, darf wie bei Novalis nicht sichtbar, diskursiv mitteilbar, sondern nur erahnbar sein. Nur eine drastische Reduzierung der eigentlichen semantischen Funktion der Worte zugunsten einer höheren Idee schafft die erwünschte Transparenz. Ein grundlegender Aspekt des Symbols ist also sein Verschweigen, sein Nicht-zu-Ende-Sprechen, das mit Tjutčevs Diktum, "Der ausgesprochene Gedanke ist eine Lüge" (мысль изреченная есть ложь), begründet wird¹⁹¹. Ein nur angedeuteter Gedanke, der nicht in Sprache gefaßt wird, soll hier also paradoxerweise gerade einen Wahrheitsanspruch geltend machen.

Die symbolistische Kunst steht für Merežkovskij nicht im Widerspruch zum Realismus, da

¹⁸⁷ Bonnefoy (1998, 169 und 174). Es handelt sich um das Vorwort zu Mallarmé (1992, 7 und 13f.).

¹⁸⁸ Siehe hierzu Idel (1996).

¹⁸⁹ Bely, Florenski (1994, 93, Kursiv von der Vf.) bzw. Belyj (1994, 247).

¹⁹⁰ Merežkovskij (1995, 522-622, hier 538)

¹⁹¹ Merežkovskij (1995, 538). Der Vers Tjutčevs stammt aus *Silentium* (1830).

das Symbol natürlich und unwillkürlich “aus den Tiefen der Wirklichkeit herausfließen” (из глубины действительности) soll und dann “vergeistigt” (одухотворенный) wird¹⁹². Das Gegenbild zu Natürlichkeit und Lebendigkeit des Symbols ist auch bei Merežkovskij die künstlich hervorgebrachte “tote Allegorie” (мертвая аллегория)¹⁹³. Für alle russischen Symbolisten wird das Symbol immer Synonym für das ‘lebendige Wort’ (Belyj) sein¹⁹⁴.

Ein weiterer Aspekt des Symbols hängt unmittelbar mit seiner oben festgestellten Unabgeschlossenheit und Dunkelheit zusammen und kann generell als semantische Offenheit definiert werden. Nicht Exaktheit, sondern Andeutung (намек) wird angestrebt, denn die Sinn-Offenheit entsteht gerade aufgrund eines Überschusses an Wortbedeutung mittels der Technik des Aussparens und Andeutens, oder anders gesagt: die direkte, alltägliche Wortbedeutung wird auf ein Minimum reduziert, um andere Konnotationen hervorzuheben.

Vieles von dem, was Goethe und die französischen Symbolisten über das Symbol ausgesagt haben, ist also bei Merežkovskij präsent, aber mit dem besonderen Akzent auf der Natürlichkeit des Symbols. Aus den ‘Tiefen der Wirklichkeit’ herausfließend und vergeistigt weist das Symbol nach Merežkovskij eine tiefere und gleichzeitig sublimierte Referentialität auf. Merežkovskijs Bild von der *T r a n s p a r e n z* und Durchsichtigkeit (прозрачность) des Symbols wird in der weiteren Diskussion wieder aufgegriffen werden, besonders von Vj. Ivanov. Der Begriff der Transparenz verweist schon auf den Angriffspunkt der akmeistischen Kritik an einem Sprachverständnis, das die Sprache als transparentes Medium für Geistiges betrachtet. In dieser bewußt negativen Ausdeutung sehen die Akmeisten die sprachliche Transparenz nicht im Prozeß der *Durchsichtigmachung* und *Sichtbarmachung* des Symbolischen im Wort Sie verstehen Transparenz abwertend als Beleg für die semantische Durchlässigkeit und Beliebigkeit eines seiner wörtlichen, historischen oder etymologischen Bedeutung völlig entledigten Wort-Symbols¹⁹⁵.

Brjusov folgt in seinen Auslegungen zum Symbol den spezifischen Anliegen der westlichen Symbolisten, objektive Korrelate für Seelenzustände (état d'âme), für seelische Stimmungen zu schaffen. Dieses zentrale Thema der französischen, belgischen und deutschen Symbolisten (vgl. das Wort *Seelenstände* in Deutschen) wird später von Vj. Ivanov abgewertet und als idealistischer Symbolismus verworfen. Am Beispiel Brjusovs zeigt sich, wie früh dieses Thema nach Rußland findet, zentrale Bedeutung gewinnt und somit trotz der Kritik durch Ivanov zu einem Bestandteil des russischen Symbolismus wird. 1894 definiert Brjusov das Symbol als “symbolische Darstellung einer seelischen Stimmung” (символическое изображение душевного

¹⁹² Ebenda

¹⁹³ Ebenda

¹⁹⁴ Belyj (1994, 135)

¹⁹⁵ Vgl. Striedter (1966, 263-296). Die akmeistische Vorstellung von Transparenz ist vielmehr an einer klaren, durchsichtigen Struktur orientiert, einer formalen Transparenz.

настроения)¹⁹⁶. Das Symbol bleibt bei Brjusov nicht auf die Funktion eines Mediums zur Darstellung von Seelenzuständen reduziert, er geht auch der Frage nach dem Wesens und der Beschaffenheit des Symbols nach. Dabei wird ein gegen die Mimesis gerichtetes Argumentationsprinzip ausschlaggebend, aus dem sich alle anderen Aspekte wie die Unabgeschlossenheit oder Dunkelheit des Symbols ableiten lassen. Die semantische Offenheit des Symbols widersetzt sich auch bei Brjusov einer direkten Sinngebung (не имеет никакого значения) und jeglicher "Beschreibung" (описание) – allerdings operiert Brjusov dabei nicht wie Merežkovskij mit dem Begriff der Wahrheit¹⁹⁷. Das Symbol wird zu einem "etwas" (нечто), das gerade wegen seiner reduzierten signifikativen Aussagekraft "alles" (всё) sagen kann:

[...] современному человеку не нужно видеть всё, чтобы знать всё, он может видеть нечто и знать всё. Это нечто и есть символ.

[...] der zeitgenössische Mensch braucht nicht alles zu sehen, um alles zu wissen: Er braucht nur etwas zu sehen und kann dann alles wissen. Dieses etwas ist auch das Symbol.¹⁹⁸

Fragmentarität (обрывки), Nuance (оттенки), Skizzenhaftigkeit (штрихи) sind die Termini, mit denen Brjusov die amimetische Kunst des Andeutens als bestimmendes Merkmal des Symbols charakterisiert. Daraus ergibt sich eine klare Aufgabenstellung an den Leser, der alles "übrige" (остальное) "erraten" (отгадать) muß¹⁹⁹. Dabei denkt Brjusov nicht an einen Leser, der die Lösung einer symbolistischen Aufgabe oder eines Rätsels zu finden hat, sondern an einen mitarbeitenden Rezipienten²⁰⁰. Dies zeigt sich insbesondere an dem Punkt, an dem er Goethe folgend versucht, die Allegorie vom Symbol abzusetzen:

Аллегория есть разгадывание, а символ угадывание!

Die Allegorie ist Enträtselung, aber das Symbol Erahnen!²⁰¹

Wenn der Leser erahnen, aber nicht enträtseln muß, heißt dies umgekehrt, daß der Symbolist nicht ein Rätsel stellt oder einen Text verschlüsselt. Es gibt somit keine Lösung oder einen Schlüssel außerhalb des Textes und des Rezeptionsprozesses. Der Text als Ganzes schützt vor völliger Beliebigkeit. In diesem Sinne achten die Symbolisten darauf, sich vor der Gefahr der Relativität aller Worte (dem Hauptvorwurf der Akmeisten) zu schützen.

¹⁹⁶ Brjusov (1990, 38). Die besondere Bedeutung wird natürlich auch von anderen Symbolisten, insbesondere Belyj hervorgehoben.

¹⁹⁷ Ebenda

¹⁹⁸ Brjusov (1990, 37)

¹⁹⁹ Ebenda

²⁰⁰ Vgl. hierzu Kluge (1997, 44)

²⁰¹ Brjusov (1990, 37)

Vjačeslav Ivanov versucht in seinem Aufsatz *Dve stichii v sovremennom simbolizme* (Zwei Elemente im zeitgenössischen Symbolismus, 1909), einen "realistischen" Symbolismus von einem "idealistischen" abzusetzen, was gern mit seiner bekannten manifestartigen Losung *a realibus ad realiora* umschreiben wird²⁰². Diese Ausdifferenzierung in zwei symbolistische Grundrichtungen läßt sich auf das Symbol übertragen: Das 'realistische' Symbol hilft bei der Transparenzmachung der Phänomene, bei der Suche der *realia in rebus*, d. h. es macht die Wirklichkeit durchsichtig hinsichtlich der *realiora*-Welt. Das 'idealistische' Symbol will sich hingegen Wirklichkeit für individuelle Stimmungen nutzbar machen, indem es subjektive Gefühle auf die objektive Wirklichkeit projiziert²⁰³. Ivanov bewertet dieses idealistische Symbol negativ als "Signal" (сигнал), da es nur als "Mittel" (средство) zum künstlerischen Ausdruck verwendet wird. Das realistische Symbol hingegen ist das Ziel künstlerischer "Enthüllung" (раскрытие)²⁰⁴.

Neben dieser prinzipiellen Unterscheidung finden sich in Ivanovs Symbolverständnis auch die Hauptzüge der symbolistischen Poetik der Andeutung, Ausparung und Suggestion, wie sie schon bei Brjusov oder Merežkovskij beschrieben werden. Dabei unterscheidet Ivanov – wie auch Belyj (und zum Teil Mandel'stam) – in Anlehnung an Potebnja ein 'äußeres', monologisches, umgangsprachliches, eindimensionales und in sich geschlossenes Wort, von einem 'inneren' Wort mit seinem dialogischen, symbolischen, mehrdimensionalen, offenen Sinnpotential. Er versucht so das Symbol als prinzipiell 'inneres Wort' in einen wissenschaftlicheren Gesamtkontext zu stellen und beschreibt es auf sehr eindringliche Weise:

Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он – органическое образование, как кристалл.

Das Symbol ist nur dann ein wahres Symbol, wenn es in seiner Bedeutung unerschöpflich und unbegrenzt ist, wenn es in seiner geheimen (hieratischen und magischen) Sprache des Andeutens und Suggestierens etwas dem äußeren Wort Unsagbares und Inadäquates ausspricht. Es ist vielgesichtig, vielsinnig und in der letzten Tiefe immer dunkel. Es ist ein organisches Gebilde wie der Kristall.²⁰⁵

Ähnlich wie Brjusovs spricht sich auch Ivanov gegen die Vorstellung aus, ein Gedicht könne dechiffriert oder entschlüsselt werden. Grundlage eines solchen Mißverständnisses ist der

²⁰² Ivanov II, 553

²⁰³ Beide symbolistische Tendenzen macht Ivanov in *Dve stichii v sovremennom simbolizme* in Baudelaire's Sonett *Correspondances* ausfindig. Die ersten Strophen interpretiert er im Sinne des 'realistischen' Symbolismus, die letzten Strophen im Sinne des 'idealistischen' Symbolismus. Baudelaire – so könnte man gegen Ivanov schließen – vereint also beide Richtungen gleichermaßen, ohne daß man die eine gegen die andere ausspielen kann.

²⁰⁴ Ivanov II, 552

²⁰⁵ Ivanov I, 713: Poët i čern' (Erstveröffentlichung 1904)

Glaube, daß das Symbol für etwas Bestimmtes stehe, quasi ein Ersatz sei. Wie schon bei Goethe, bleibt bei Ivanov die 'Idee' im Bild oder Symbol 'unendlich wirksam'. Das Symbol sei ein Zeichen (знак) bzw. eine Kennzeichnung (ознаменование); was das Zeichen kennzeichne oder bezeichne, sei aber keine bestimmte Idee²⁰⁶. Es ist also keine 'Vereindeutung' der Bindung zwischen dem Zeichen und der Idee möglich, ansonsten wäre das Symbol nichts anderes als eine "Hieroglyphe" (гieroглиф), eine chiffrierte Mitteilung²⁰⁷.

Das eigentlich Neue an Ivanovs Symbolbegriff scheint zunächst v.a. in seiner strikten Einschränkung der Anwendung zu liegen: Der Dichter darf mit dem Symbol dem Ding nicht seinen Willen aufzwingen, sondern muß "den verborgenen Willen des Wesens wiedererkennen und verkünden" (прозревать и благовествовать сокровенную волю существей), er muß fähig werden "zu vernehmen, 'was die Dinge sagen'" (слышать, 'что говорят вещи'), denn jedes Ding – insofern es "verborgene Realität" (реальность сокровенная) darstellt – sei ein Symbol²⁰⁸. Diese Wende zu den Dingen ist ein Reflex auf den von Ivanov abgelehnten subjektivistischen, 'idealistischen' Symbolismus, den er in weiten Teilen des westlichen Symbolismus zu erkennen glaubt. Mit diesem Respekt Ivanovs gegenüber der Eigensprache der Dinge, mit seinem 'realistischen' "Prinzip der Т р е u e zu den Dingen" (принцип верности вещам), die er gegen die Postulate einer subjektivistischen, rein ästhetischen Weltanschauung stellt, erregt er Interesse bei den Akmeisten, die eine Wiederentdeckung der Dinglichkeit einläuten werden²⁰⁹. Wenn Ivanov betont, daß die Wirklichkeit nicht dazu mißbraucht werden dürfe, menschliche Affekte und Gefühle symbolisch auszudrücken, die Wirklichkeit vielmehr in ihrer eigenständigen Dinglichkeit wahrgenommen werden müsse, so ähnelt dieser Gedanke den akmeistischen Prinzipien. Diese Nähe schwindet aber, je deutlicher sich zeigt, daß Ivanovs Symboltheorie trotz aller Aufmerksamkeit gegenüber den Dingen, diese nicht zweckfrei zum Sprechen bringt. Ivanov lehrte die Akmeisten einen objektiven Blick auf die Wirklichkeit, aber er begnügte sich nicht damit. Wenn die Akmeisten versuchen die phänomenale Wirklichkeit mittels der Sprache sichtbar zu machen, indem sie sprachliche Wirklichkeit schaffen, die *creatio* sein will, so reicht dies Ivanov nicht aus. Hinter der phänomenalen Welt steht für Ivanov immer eine ganzheitliche Wesenheit, d.h. eine höhere, diskursiv nicht erfassbare Wirklichkeit, die es gilt in der niederen Wirklichkeit mittels der Dichtung sichtbar zu machen. Die phänomenale Wirklichkeit wird von Ivanov keineswegs abgelehnt, sondern bewußt hervor-

²⁰⁶ Ivanov II, 537

²⁰⁷ Ivanov II, 537

²⁰⁸ Ivanov II, 539 und 552

²⁰⁹ Ivanov II, 539. Vgl. auch die Kapitel III.2.3.4 und III.4.2.

gehoben, sie hat für ihn aber trotzdem nur einen relativen Wert²¹⁰. Die ganze Symboltheorie Ivanovs ist durchdrungen vom Glauben an die Entdeckung einer 'anderen' (иной), 'absoluten' und 'realeren' Wirklichkeit, einer Wahrheit im Symbol. Dichtung ist der Transmissionsriemen für diese Reise von den Dingen zum Ding an sich. Ivanov hat eine ambivalente Haltung zu Sprache und Wirklichkeit, die das eher phänomenologische Sprach- und Wirklichkeitsverständnis der Akmeisten zwar anfänglich mitinitiiert hat, sich letztlich aber stark von diesen unterscheidet. So wie eine höhere Wirklichkeit nur über die Wirklichkeit, d.h. in der Wirklichkeit zu finden ist (*realiora in rebus!*), ist Sprache für Ivanov (wie für Belyj²¹¹) nie nur ein rein ästhetisches oder linguistisches Phänomen²¹². Wie die Wirklichkeit muß sich Ivanov zufolge Sprache verwandeln, um ihr innerstes Wesen aufzuzeigen²¹³. Die Sprache wird dabei entmaterialisiert, sie wird zu einem "Echo anderer Klänge" (эхо иных звуков)²¹⁴.

Letztlich bleibt das Symbol für Ivanov immer auf den Mythos und somit auf eine höhere Einheit ausgerichtet. Symbolist sein heißt Mythenschaffung (мифотворчество), denn der Mythos sei die "objektive Wahrheit über das Seiende" (объективная правда о сущем)²¹⁵. Der realistische Symbolismus, schreibt Ivanov, geht über "das Symbol zum Mythos; der Mythos ist schon im Symbol enthalten, ist ihm immanent" (путем символа к мифу; миф – уже содержится в символе, он имманентен ему)²¹⁶. Der realistische Symbolismus enthülle somit im Symbol den Mythos²¹⁷. Ivanov versucht hier im Sinne Nietzsches eine Auflösung des Scheins im ästhetischen Raum. Das mythologische Konzept verweist aber auch auf die hermetische Tradition in Ivanovs Symboltheorie, die bei ihm zum festen Bestandteil einer amimetischen, symbolistischen Poetik der Evokation wird. Bei Ivanov wird wie bei den frühen Symbolisten etwas Nicht-Präsenes im Symbol repräsentiert, wobei bei ihm das Symbol seine semanti-

²¹⁰ Hansen-Löve (1998, 9) hebt deswegen hervor, daß das "Prinzip des *pereživanie*" (Erlebens) die Symboltheorien der (russischen) Symbolisten durchziehe und sie Zeichen und Dinge "nicht an ihrer 'Oberfläche'" erfahren würden.

²¹¹ Maria Deppermann (1982) teilt Belyjs sehr komplexes Symbolverständnis in drei Phasen auf. Deppermann und Kluge (1983 und 1992) betonen zurecht, daß bei Belyj das Symbol als Prozeß gedacht wird. Allerdings wurde dieses Modell von den Akmeisten nur indirekt zur Kenntnis genommen, Ein Reflex darauf stellt sicherlich die Betonung des Lesevorgangs (siehe Kap. III.4.6) dar. In meiner Untersuchung ging es mir weniger um diese wichtige rezeptionsästhetische Wende Belyjs in bezug auf das Symbol, als um die akmeistische Bewegung vom offenen Symbol zu einer Polysemie der Sprache.

²¹² So Ivanov (II, 609) in *Mysli o simvolizme* (Gedanken über den Symbolismus, 1912): "Der Symbolismus liegt außerhalb ästhetischer Kategorien. [...] Es ist offensichtlich, daß ein Symbolist als Handwerker undenkbar ist; undenkbar ist auch der Symbolist als Ästhet." (Символизм лежит вне эстетических категорий. [...] Очевидно, что символист-ремесленник немислим; немислим и символист-эстет).

²¹³ Ivanov II, 610: "im äußeren Wort das innere Wort ausdrücken" (выразить в слове внешнем внутреннее слово).

²¹⁴ Ivanov II, 609

²¹⁵ Ivanov II, 554

²¹⁶ Ebenda

²¹⁷ Ebenda

sche *und* ontologische Grenze überschreiten soll: Keine semantische Differenz oder Konnotation, sondern ein Verwandertes, ganz Anderes, soll sichtbar gemacht werden. Mallarmés Wort versucht eine semantische Linie zu passieren; das Andere, das ‘Nichts’, das er dabei zu erschaffen sucht, bleibt aber rein virtuell. Er läßt das Korrelat des sprachlichen Zeichens, das empirische Objekt (Referenz), wegfallen. Ivanov stellt das Symbol vor eine noch umfassendere Aufgabe, die über die Sprache selbst hinausgeht: Das Symbol soll sowohl semantisch als auch physisch das Ding entgrenzen und Metaphysik werden²¹⁸.

III.3.3.3 Annenskij: das Symbol als Wort

In seinem 1911 im *Apollon* veröffentlichten Aufsatz *Čto takoe poëzija?* (Was ist Dichtung?) versucht Innokentij Annenskij den Zusammenhang zwischen Bild (образ), Symbol (символ) und Wort (слово) zu klären. Dabei setzt er das Bild als klar definiertes, begrenztes Zeichen der Bildenden Kunst vom arbiträren Wortzeichen ab, welches sich durch eine relative Darstellungsweise auszeichne. Das Bild ist für Annenskij genau begrenzt, konkret und selbständig-autonom und der ‘Begrifflichkeit’ der Malerei entnommen. Die Dichtung spreche mit Worten bzw. mit “Symbolen von psychischen Akten” (символами психических актов), zwischen dem Symbol und den psychischen Akten kann also nur eine annäherungsweise, eine “bedingte Beziehung” (условное отношение) herrschen, aber keinerlei “malerische Bestimmtheit” (живописная определенность)²¹⁹. Trotz Horaz’ “ut pictura poësis” – dessen Formel Annenskij zitiert – betont er hier die prinzipielle Verschiedenheit des sprachlichen Symbols (Wort) vom bildnerischen Symbol (Bild). Damit verweist Annenskij ganz im Sinne von Saussure – und fünf Jahre vor der Veröffentlichung des *Cours de linguistique générale* – darauf hin, daß das sprachliche Zeichen eine lautliche Seite (Signifikant) und eine geistige, vorgestellte Seite (Signifikat) besitzt und arbiträr ist.

In seinem schon 1909 im *Apollon* veröffentlichten Aufsatz *O sovremennom lirizme* (Über den zeitgenössischen Lyrismus) denkt er über den Zusammenhang zwischen Wort und Symbol nach und versucht das Symbol als sprachliches, d.h. vom Wort abhängiges “Bild” zu profilieren. “Poetisches Bild” (поэтический образ) sei ein unglücklicher Ausdruck, impliziere er doch eine Poesie “außerhalb der Wörter” (вне слов), aber in den Wörtern könne kein Bild (образ), nichts “Umschnittenes” (обрезанное) sein.

²¹⁸ Hier wird noch einmal deutlich, daß die russischen Frühsymbolisten (im Anschluß an die französischen Symbolisten, und nach ihnen die Akmeisten) die Kunst als Religionsersatz betrachten, während bei Ivanov, Blok oder Belyj die Kunst “eine Art Religions-Mythos” darstellt, eine “remythisierte und zugleich ästhetisierte Religion”, siehe Hansen-Löve (1998, 45) mit Hinweis auf Gudrun Langer (1990, 19).

²¹⁹ Annenskij (1979, 202). Hier wird Annenskij’s Nähe zur symbolistischen Poetik des ‘état d’âme’ deutlich.

Слова открыты, прозрачны; слова не только текут, но и светятся. В словах есть только мелькающая возможность образа.

Die Wörter sind offen, durchsichtig; die Wörter fließen nicht nur, sondern schimmern auch. In den Wörtern gibt es nur die aufleuchtende Möglichkeit des Bildes.²²⁰

Neben dem erneut auftauchenden Topos vom durchsichtigen Wort, fällt auf, daß Bild und Wort für Annenskij völlig entgegengesetzte Komplexe sind. Er hebt das polyseme Wort vom eindeutigen Bild ab. Damit befreit Annenskij den Symbolbegriff, deutlicher als die Symbolisten vor ihm, von einer Gleichsetzung mit dem Bild und weist auf seine 'sprachliche Natur' hin²²¹. Indem er betont, daß Symbole in sprachlichen Gebilden immer mit Worten gemacht werden, verweist er auf eine grundlegende Eigenschaft von dichterischen Texten. Wenn er dabei das Symbol als wörtlichen, verbalen und nicht bildlichen Ausdruck akzentuiert, ist es nicht mehr weit zu der akmeistischen Einsicht, daß die 'Wörtlichkeit' auch beim symbolischen Wort nicht gänzlich umgangen werden darf, sondern die eigentliche Grundlage darstellt. Bildlichkeit kommt von außen bzw. durch den Kontext, ist aber dem Wort selbst nicht immanent.

В поэзии есть только относительности, только приближения – потому никакой другой, кроме символической, она не была, да и быть не может.

Все дело в том, насколько навязывается ей всегда вне её, в нас лежащий образ.

In der *Dichtung* gibt es nur *Relativitäten*, nur *Annäherungen*, weil sie niemals anders als symbolisch war und sein kann.

Es geht immer darum, inwieweit sich ihr das immer außerhalb von ihr liegende *Bild* aufdrängt.²²²

Annenskij überträgt in diesem Zitat das Symbolische auf die dichterische Sprache allgemein. Dichtung *versucht* immer nur, etwas zu bezeichnen. Statt der Schaffung einer symbolischen Sprache hebt Annenskij die generelle Ambiguität und konnotative Kraft der Sprache hervor und profiliert sie zur Grundlage für Poetizität. Diese besondere Auffassung von der dichterischen Sprache als einer per se symbolischen Sprache ist das unmittelbare Resultat der symbolistischen Poetik und hat direkt auf die Akmeisten, aber auch auf die Futuristen gewirkt.

Annenskij Wirklichkeitsverständnis ist am ehesten mit dem Brjusovs oder Mallarmés zu vergleichen. Anhand der Lektüre eines Gedichts von Aleksander Blok fordert er, daß man sich beim Lesen davon befreien müsse, unmittelbare Analogien mit der Wirklichkeit zu suchen²²³. Die Worte schaffen eine andere als die empirische Wirklichkeit. Sprache ist für Annenskij nie

²²⁰ Annenskij (1979, 338)

²²¹ Ivanov (II, 537) schreibt in *Dve stichii v sovremennom simvolizme* zum Beispiel noch von einem 'bildlichen Sinn' (образно) des Symbols.

²²² Annenskij (1979, 338)

²²³ Annenskij (1979, 338)

analog zur Wirklichkeit, sondern – wie es Lotman viel später formuliert hat – ein ‘sekundäres Zeichensystem’. Seine sehr phänomenologische Sichtweise auf sprachliche Wirklichkeit und die Wirklichkeit selbst hindert ihn daran, eine potenzierte Wirklichkeit *hinter* der Sprache zu suchen²²⁴. Diese gibt es für Annenskij allein *in* der Sprache selbst. Ivanovsche Sprachverwandlung kann in Annenskij's Sichtweise höchstens im Text selbst stattfinden. Besitzt für Ivanov jedes Ding (insofern es ‘verborgene Realität’ darstellt) das Potential, ein Symbol und ein ‘lebendiges Wort’ zu werden²²⁵, da er an eine ‘Lesbarkeit’ der Natur im höheren Sinne wie bei Baudelaire glaubt, so sind für Annenskij das empirische Ding und das dieses Ding bezeichnende Wort prinzipiell geschieden, genauso wie die empirische Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Kunst geschieden sind²²⁶. Natur und Kultur werden bei ihm nicht mehr zusammengeführt. Für Ivanov muß Sprache erst symbolisch werden, da das Phänomen für ihn als lebendiges Wort bzw. Symbol erfaßt werden muß²²⁷. Bei Annenskij ist Sprache immer schon symbolisch, da das Wort auf ein Phänomen nur hinweisen, es selbst aber nie sein kann.

III.3.3.4 ‘Metapherndröhnen’, ‘schwindelerregende Symbolik’ und das akmeistische Wort

Schon 1910, in *Žizn' sticha* (Das Leben des Verses), wendet sich Gumilev gegen die symbolistische Auffassung, Symbole seien durchsichtige Membranen zu anderen, höheren Wirklichkeiten. Diese sich klar gegen die religiösen Symbolisten, hier vor allem gegen Ivanov ausprechende Einstellung, steht am Beginn einer zurückhaltenden, bisweilen sogar symbolfeindlichen Haltung der Akmeisten, die sich schon darin zeigt, daß der Begriff Symbol gemieden oder gegen ‘Bild’ oder ‘Metapher’ ausgetauscht wird.

Действительно, мир образов находится в тесной связи с миром людей, но не так, как это думают обыкновенно. Не будучи аналогией жизни, искусство не имеет бытия, вполне подобного нашему, не может нам доставить чувственного общения с иными реальностями.

²²⁴ Ivanov (*II*, 549) selbst betont, daß der Weg zur höheren Wirklichkeit immer über die phänomenale Welt führt. Der Ausdruck ‘hinter der Sprache’ ist deswegen leicht mißverständlich, denn sein christliches Weltverständnis fordert von ihm die Bejahung der Welt. So würde er gewiß nicht wie Belyj formulieren, daß die Symbole nach dem Erreichen dieser Stufe ‘bedeutungslos’ sind. Aber die Phänomene sind für ihn nur als potentielle Symbole interessant, als *realia in rebus* und nicht als *Dinge* (*res*) an sich, was er mit Goethes Vers aus *Faust II* “Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” (ebd.) unterstreicht.

²²⁵ Der Dichter liest die “Sprache der Dinge” bzw. erschließt “die ‘Dinge’ als sprachliche Zeichen (genauer: ‘Vorzeichen’, *znamenija*). Diese Teilhabe macht das solchermaßen signifikante Ding zugleich zum Stellvertreter, zum *substituens* eines *a b w e s e n d e n* Seins”, so Hansen-Löve (1998, 8f.).

²²⁶ *Ivanov II*, 552. Annenskij folgt hier mehr Mallarmé als Ivanov. Für Annenskij wie für Mallarmé ist die Natur kein Wörterbuch mehr, das in der Kunst gelesen wird. Beide gehen eher den umgekehrten Weg: Sie versuchen die Natur in der Kunst neu zu schaffen.

²²⁷ *Ivanov II*, 547: “[...] die Anstrengung, das Phänomen als Symbol zu erfassen.” “[...] усилие постичь феномен, как символ].”

Tatsächlich hat die Welt der Bilder eine enge Bindung zur Welt der Menschen, aber nicht so, wie man üblicherweise meint. Indem sie keine Analogie zum Leben darstellt, besitzt die Kunst kein Sein, welches völlig mit unserem übereinstimmt und sie kann uns keine sinnliche Mitteilung mit anderen Wirklichkeiten verschaffen.²²⁸

Dem symbolistischen Leben- und Mythenschaffen (жизнетворчество, мифотворчество) erteilt Gumilev insofern eine Absage, als er Leben und Kunst als nicht-analoge Seinsformen trennt. Die Wirklichkeit der Kunst (die Welt der Bilder) – sagt Gumilev in Übereinstimmung mit Annenskij – ist eine andere, mit der Lebenswelt (der Welt der Menschen) nicht gleichzusetzende Form der Wirklichkeit. Bei den Symbolisten, insbesondere den jüngeren russischen Symbolisten, kann beide Welten eine Form von Osmose oder ‘Umwandlung’ (преображение) verbinden. Gumilev aber verweigert sich hier schon in einer seiner frühesten Schriften einer solchen Sichtweise. Diese Ansicht beeinflußt Gumilevs Symbolbegriff, stellt doch gerade das Symbol den Zugriff der jüngeren Symbolisten zur *realiora*-Wirklichkeit dar. Mit dem Verlust des Glaubens an ‘wirklichere Welten’ verliert das Symbol als Mittel zur Verwandlung der Welt bei den Akmeisten an Bedeutung. So schreibt Gumilev in *Nasledie simvolizma i akmeizm*:

Наконец, высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности.

Während wir es den Symbolisten hoch anrechnen, daß sie uns auf die Bedeutung des Symbols in der Kunst hingewiesen haben, sind wir jedoch nicht einverstanden, diesem alle weiteren Mittel poetischer Einwirkung zu opfern und suchen ihre völlige Übereinstimmung.²²⁹

Der im Titel seines akmeistischen Manifests angedeuteten antithetischen Vorgehensweise folgend, lobt, schätzt und anerkennt Gumilev das Symbol als wichtige ‘Hinterlassenschaft’ der Symbolisten, um dann in einem zweiten Schritt die akmeistische ‘Abweichung’ festzuschreiben. Das Symbol verliert seine mystische Aura, ist nicht mehr Mittel der Verwandlung von Leben und Welt, sondern nur noch eine von vielen stilistischen Verfahrensweisen – bei weitem nicht mehr die bestimmende²³⁰. Das Symbol büßt seine romantischen Implikationen ein und gerät erneut in den Kontext der Rhetorik. Auf ähnliche Weise revidiert Walter Benjamin in seinem 1916 entworfenen und 1925 verfaßten *Ursprung des deutschen Trauerspiels* die Auffassung von Allegorie, die im Zuge der idealistischen Ästhetik in Mißkredit geraten war: “Seit mehr als hundert Jahren lastet auf der Philosophie der Kunst die Herrschaft eines Usurpators,

²²⁸ Gumilev (1990, 49)

²²⁹ Gumilev (1990, 56)

²³⁰ Diese Haltung Gumilevs beruht auf dem akmeistischen Schlagwort des Gleichgewichts (*равновесие*, hier: *согласованность*) aller dichterischen Elemente.

der in den Wirren der Romantik zur Macht gelangt ist"²³¹. Die "Rede vom Symbolischen [...] ermöglicht die Ergründung jeder Kunstgestalt 'in ihrer Tiefe'" und gibt im Kunstwerk "die 'Erscheinung' einer 'Idee' als 'Symbol' aus". Benjamin opponiert gegen eine Haltung, die Symbolen einen Wirklichkeit- und Wahrheitsgehalt zuschreibt und die Allegorie als rein ausgedacht versteht. Er versucht eine Lektüre der Allegorie als Schrift: "Allegorie [...] ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift"²³². Die Parallelen zum Akmeismus stehen deutlich vor Augen: Beide sprechen sich gegen einen falschen Symbolbegriff bzw. Überrepräsentierung des Symbolischen aus und bevorzugen eine zeichentheoretische Deutung.

Die Inflation des metaphorischen Sprachgebrauchs bei den Symbolisten läßt die Akmeisten ebenfalls nach 'ausgleichenden' Verfahren suchen:

Головокружительность символических метафор приучила их к смелым поворотам мысли; зыбкость слов, к которым они прислушивались, побудила искать в живой народной речи новых – с более устойчивым содержанием.

Das Schwindelerregende symbolistischer Metaphern lehrte [die Akmeisten] mutige Wendungen des Gedankens; das Schwanken der Worte, denen sie lauschten, veranlaßte sie in der lebendigen Volkssprache neue zu suchen, die einen widerstandsfähigeren Inhalt haben.²³³

Die Hinwendung zur 'Volkssprache', zum 'widerstandsfähigeren' Inhalt und zu 'mutigen Wendungen der Gedanken' beschreibt Gumilev als eine Folge der 'schwankenden' und 'schwindelerregenden' Metaphern der Symbolisten. Die Neuerungen der Akmeisten hinsichtlich des Symbols sind also ein Reflex auf die Unsicherheit, was denn die symbolistischen Worte in ihrer Unklarheit bedeuten und meinen könnten²³⁴. Tatsächlich beschreibt Gumilev hier einige auch von literaturwissenschaftlicher Seite konstatierten Verschiebungen, von der symbolistischen zur akmeistischen Schreibweise, Verschiebungen, die das Resultat einer neuen Einstellung zum metaphorischen Sprechen sind. Als Beispiele wären hier zu nennen: Gumilevs und Mandel'stams Suche nach fremden oder alten Wörtern in der Volkssprache oder Achmatovas Hereinnahme von 'alltäglichen' und umgangssprachlichen Wörtern in ihre Dichtung, die mit

²³¹ Hier und im folgenden siehe Benjamin (I.1, 336).

²³² Benjamin (I.1, 336 und 339)

²³³ Gumilev (1990, 56)

²³⁴ Gumilev (1990, 56). Dabei scheint gerade die extreme Symbolik der religiösen Symbolisten diese antimetaphorische Haltung hervorgerufen zu haben. Die akmeistische Schule ist in diesem Sinne das Resultat der angestrebten Bemühungen der sogenannten jüngeren oder religiösen Symbolisten.

Der Rückzug der jüngeren Symbolisten auf die Position der 'reinen' Evokation, allein auf den Willen, um eine bestimmte Energie oder Wirkung zu erzeugen, wird von Gumilev abgelehnt. Was z.B. Belyj als Prozeßhaftigkeit oder Offenheit des Symbols versteht, wird von Gumilev und anderen Akmeisten als Esoterik oder Hermetik interpretiert.

einer gleichzeitigen Reduzierung der sprachlichen Metaphorik einhergeht²³⁵. Die Metaphorik wird ins Wort selbst verlegt, indem in der 'Literatursprache' wenig gebräuchliche Worte (aus Volks-, Fremd- oder Alltagssprache) in einen dichterischen Kontext gestellt werden und somit neue Nebenbedeutungen erhalten. Auch die von Gumilev oben genannten 'mutigen Wendungen der Gedanken' lassen sich in den von Ėjchenbaum als paradox und oxymoronhaft beschriebenen Satz- und Wortfügungen der Achmatovschen Dichtung wiederfinden²³⁶. Im gleichen Jahr, in der Ėjchenbaum eine auch heute noch sehr wertvolle Arbeit über Achmatova schreibt, geht auch Mandel'stam auf das Phänomen der Achmatovschen volksliedhaften, asymmetrischen 'Parallelisierungen' ein²³⁷:

В ее стихах отнюдь не психологическая изломанность, а типический параллелизм народной песни с его яркой асимметрией двух смежных тезисов, по схеме: "в огороде бузина, а в Киеве дядька". Отсюда двусторчатая строфа с неожиданным выпадом в конце.

In ihren Gedichten gibt es keineswegs psychologische Bruchstellen, sondern den typischen Parallelismus des Volksliedes mit seiner klaren Asymmetrie zweier benachbarter Thesen nach dem Schema: "Im Garten der Holunder, und in Kiev mein Onkelchen." Von daher ihre zweiflügelige Strophe mit der unerwarteten Pointe am Schluß.²³⁸

Die Akmeisten übernehmen die symbolistische Kunst des Andeutens und Suggestierens, sie versuchen dies jedoch mit anderen als rein metaphorischen Mitteln zu erreichen.

Achmatova, deren Dichtung hier so treffend Gumilevs Theorie der 'mutigen Gedankenwendungen' zu illustrieren vermag, hat selbst wenig Theoretisches über Symbole oder Metaphern hinterlassen. Zumindest in ihren ersten fünf Gedichtbänden ist aber überall ihre Abneigung gegen ein metaphorisches Sprechen und ihre Verteidigung der empirischen Wirklichkeit zu erkennen. Sie versucht die Metapher mittels Periphrase, einigen wenigen Vergleichen mit "wie" (как) oder "gleich" (словно)²³⁹, durch den Instrumentalis oder die eben erwähnten Bedeutungsparallelismen zu umgehen. Die wichtigste allgemeine Feststellung Ėjchenbaums ist aber, daß Anna Achmatova die "Grenzen semantischer Einwirkung" (пределы семантического воздействия) nicht sprengt und so das Wort seiner Semantik entkleidet, wie es vor allem symbolistisches Schreiben versucht, sondern statt dessen eine "Bedeutungsverschiebung"

²³⁵ Ėjchenbaum (1980, 106)

²³⁶ Ėjchenbaum (1980, 111f. und 114). Umgangssprachliche Wendungen finden sich auch bei Belyj oder Blok. Bei den Akmeisten wird dieser alltagssprachliche Ansatz aufgenommen und sehr viel programmatischer verfolgt.

²³⁷ Ėjchenbaum (1980, 110ff.) spricht vom Parallelismus des Folklorestils (параллелизм фольклорного стиля), Mandel'stam (*S II*, 289) vom typischen Parallelismus des Volkslieds (типический параллелизм народной песни).

²³⁸ Mandel'stam *S II*, 289

²³⁹ Direkte Vergleiche werden auf symbolistischer Seite eher gemieden. Das symbolische Sprechen Mallarmés überwindet den Vergleich, den Baudelaire noch so gern verwendet hat.

(смысловой сдвиг) vornimmt²⁴⁰. In noch stärkerer Weise zeige diese Tendenz zu einer *Erweiterung* der Wortsemantik – nach Ėjchenbaum – Osip Mandel'stam. Letztendlich werden diese Gedanken Ėjchenbaums zusammen mit Ausführungen Tynjanovs, auf dessen Einfluß Ėjchenbaum selbst in seiner Arbeit hinweist, von den Autoren der *Russischen semantischen Poetik*²⁴¹ aufgegriffen, die anhand von Achmatovas und Mandel'stams Texten dieses poetische Verfahren als ein 'kulturelles Paradigma' begreifen.

Viktor Žirmunskij richtet die Aufmerksamkeit in seiner Arbeit auf einige Arbeitsweisen Achmatovas, die ebenfalls die Skepsis der Akmeisten gegenüber dem Symbol zu illustrieren vermögen. Er weist darauf hin, daß die in Achmatovas Gedichten so häufig vorkommenden Details und Einzelheiten nicht Symbole genannt werden dürfen, da sie kein mystisches Erleben erlaubten. Die Gegenstände der phänomenalen Welt sind ihr nicht mehr Mittel, einen Seelenzustand (*état d'âme*) widerzuspiegeln (wie bei den französischen Symbolisten oder Brjusov) oder andere Welten zu erschließen (wie bei Ivanov), denn bei ihr sind "die Erscheinungen des Lebens innerlich völlig klar von den Fakten des äußeren Lebens getrennt", d.h. "die Seele fließt nicht über den Rand, überflutet nicht die äußere Welt." (*явления жизни душевной вполне отчетливо отделены от фактов внешней жизни; душа не переливается через край, не затопляет собою внешнего мира*)²⁴². Inneres Erleben und äußere Welt werden folglich parallel zueinander entwickelt. Die Richtigkeit dieser Beobachtung bestätigt sich in der unten anschließenden Analyse von Achmatovas Gedicht *Bessmertnik such i rozov* (Die Immortelle ist rosig und trocken).

Mandel'stam hat sich in vielen Aufsätzen mit den Tropen auseinandergesetzt. Auch sein letzter großer Essay über Dante Alighieri, *Razgovor o Dante* (Gespräch über Dante, 1933), widmet sich der Frage nach der 'poetischen Kraft der Bilder'. Selbst in diesem Essay, der fern aller symbolistisch-akmeistischen Polemik entsteht, versucht er noch den italienischen Dichter des *trecento* mit der Bildsprache der französischen Symbolisten Baudelaire, Verlaine und Rimbaud zu vergleichen, wobei Rimbaud am besten abschneidet²⁴³.

Aber nicht nur in Aufsätzen, auch in Gedichten setzt er sich metapoetisch mit der Frage nach der Bildersprache auseinander, wie eine bekannte Stelle aus *Našedšij podkovu. Pindaričeskij otrivok* (Hufeisenfinder. Pindarfragment, 1923) zeigt, in dem er ein wahres Metapherndröhnen evoziert, das Dutli zufolge auf Majakovskijs hyperbolische Revolutionsgedichte anspielt²⁴⁴.

²⁴⁰ Ėjchenbaum (1980, 109)

²⁴¹ Vgl. Levin, Segal, Timenčik, Toporov, Civ'jan (1974, 47-82)

²⁴² *Antolog Akme*, 225

²⁴³ *Mandel'stam S II*, 231

²⁴⁴ So Dutli in seinem Kommentar zu diesem Gedicht. Siehe Mandelstam (1993, 255).

Воздух дрожит от сравнений.
 Не одно слово не лучше другого.
 Земля гудит метафорой,

Die Luft zittert vor Vergleichen.
 Kein Wort ist besser als das andere.
 Die Erde dröhnt von einer Metapher,²⁴⁵

Bei Mandel'stam läßt sich gut die schon mehrmals angesprochene akmeistische Tendenz zeigen, dem Wort aufgrund seiner konnotativen Möglichkeiten selbst metaphorische Kraft zuzuschreiben und die Nebenbedeutungen des Wortes mittels einer Vielzahl von Verfahrensweisen (neben der Metapher) im Gedicht besonders hervorzuheben. Das Wort ist für Mandel'stam bereits "versiegeltes Bild" (образ запечатанный)²⁴⁶. Diese "uranfängliche Bildnatur des Wortes" (изначальная, образная природа слова) wird nun von den Symbolisten mißbraucht oder gar zerstört, indem sämtliche Wörter und Bilder versiegelt (запечатлели) werden und "ausschließlich zum liturgischen Gebrauch" (исключительно для литургического употребления) bestimmt werden²⁴⁷. Er kritisiert den hieratischen Sprachgebrauch, der Wörter zu Ikonen oder Hostien sakralisiert.

Das Symbol treibt für die Akmeisten einen künstlichen Keil zwischen Signifikat und Signifikant, d.h. die Symbolisten versuchen im symbolistischen Wort den direkten, "bewußten Sinn" (сознательный смысл), den Mandel'stam "Logos" (Логос) nennt, zu vernachlässigen zugunsten eines völlig 'anderen' Sinns – die jüngeren Symbolisten sprechen speziell von einem 'realeren' oder 'wesenhaften' Sinn²⁴⁸. Mandel'stam wirft den Symbolisten außerdem vor, das Wort mit 'fremden Inhalten' zu füllen, d.h. dem Wort von außen Bedeutung zuzuführen, die es nicht besitzt. Metapher ist für Mandel'stam eine Übertragung und keine Ersetzung.

Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического 'леса соответствий' – чучельная мастерская.

Die Bilder sind ausgeweidet wie ein Balg, der mit fremdem Inhalt ausgestopft ist. Anstatt eines 'Waldes von Korrespondenzen' haben wir eine Ausstopfwerkstatt.²⁴⁹

Als Gegenbewegung zu diesen Sinnverschiebungen im Wort zugunsten eines anderen, angeblich 'inneren', für die Akmeisten aber künstlichen und völlig esoterischen Wortsinns, sucht Gumilev – wie oben zitiert – nach einem 'widerstandsfähigeren Inhalt'.

Nun reagieren die Akmeisten ihrerseits nicht mit einer naiven Resemantisierung, um der symbolistischen Entsemantisierung des Wortes entgegenzuwirken: "Was nützt es", sagt Mandel'stam, "das Wort an seiner Bedeutung festzumachen: Ist das nicht Leibeigenschaft? Das

²⁴⁵ Mandel'stam S I, 147

²⁴⁶ Mandel'stam S II, 182

²⁴⁷ Mandel'stam S II, 183

²⁴⁸ Mandel'stam S II, 142

²⁴⁹ Mandel'stam S II, 182

Wort ist doch kein Ding. Seine Bedeutung ist keinesfalls die Übersetzung seiner selbst." (Как же быть с прикреплением слова к его значению; неужели это крепостная зависимость? Ведь слово не вещь. Его значимость несколько не перевод его самого)²⁵⁰. Die Akmeisten wissen also, daß die Bedeutung des Wortes sich nicht auf seine Semantik reduzieren oder gar auf einen 'bewußten Sinn' festlegen läßt. Sie verstehen, daß es neben dem 'bewußten Sinn' (Denotation) noch Konnotationen gibt und die 'Form' des Wortes zum bedeutungstragenden Element beim dichterischen Sprechen wird²⁵¹. Sie sind in diesem Sinne gelehrige Schüler der Symbolisten. Aber sie möchten die Denotation nicht völlig vernachlässigen und gleichzeitig auch keine völlig fremden Konnotationen einführen²⁵². Sie nehmen das Wort gerade in seiner Ganzheit und Zeichenhaftigkeit, auf die die Symbolisten zum ersten Mal hingewiesen haben, sehr ernst. Die Akmeisten versuchen eine ausgeglichene Berücksichtigung aller Elemente des Wortes. Das Wort ist für sie eine komplexe Gesamtheit und ein vielschichtiges Phänomen, welches als Ganzes gewahrt werden muß – auch dies eigentlich eine Lehre der durch die Symbolisten eingeleiteten Sensibilisierung gegenüber dem Wort. Aber es gibt tendenzielle Unterschiede in der Vorgehensweise der Symbolisten und Akmeisten: Die Symbolisten entäußern das Wort zum Zweck des symbolischen Sprechens seiner umgangssprachlichen, direkten, äußeren Form und geben seine kulturelle und konventionelle Gebundenheit preis. Dies wurde oft zurecht als Reaktion auf die Utilitarisierung des Wortes in der Industriegesellschaft gedeutet. Sie reduzieren das Wort in seiner Semantik, um Neues und Anderes ansprechen zu können. Eine solchermaßen geschaffene Polysemie des symbolistischen Signifikanten – so der Vorwurf der Akmeisten – geht bei vielen Symbolisten zu Lasten des Signifikats, der Inhaltsebene. Eine reine Symbolik und Dichtung interessiert die Akmeisten kaum, auch wenn sie wie die Symbolisten ihre Schreibweise als different zum alltäglichen Sprechen und Schreiben begreifen²⁵³. Die Akmeisten versuchen das Wort auf eine andere Weise semantisch anzurei-

²⁵⁰ Mandel'stam *S II*, 183

²⁵¹ In Anspielung auf Merežkovskij erläutert Mandel'stam (*S II*, 183) seine Auffassung vom Wort: "Am besten und auch im wissenschaftlichen Sinne richtig wäre es, das Wort als ein Bild anzusehen, als eine verbale Vorstellung. [...] eine komplexe Gesamtheit von Phänomenen, eine Verbindung, ein 'System'. Die Wortbedeutung läßt sich als die Kerze betrachten, die im Inneren eines Lampions brennt, und umgekehrt, die lautliche Vorstellung, das sogenannte Phonem, kann ins Innere der Bedeutung gesetzt sein wie eben jene Kerze in ein und denselben Lampion." (Самое удобное и в научном смысле правильное – рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. [...] сложный комплекс явлений, связь, 'система'. Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и, обратно, звуковое представление, как называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре.) Das wissenschaftliche Vorbild, auf das Mandel'stam hier anspielt, ist Potebnja.

²⁵² Auch wenn heute diese Unterscheidung fraglich geworden ist (vgl. Nöth 2000, 150), sieht Eco die Denotation als kulturell gebunden.

²⁵³ So schreibt Ivanov (*II*, 540): "[...] bei äußerster Schwächung der Nachahmung haben wir das Phänomen der reinen Symbolik vor uns." ([...] при крайнем ослаблении подражательности, мы имеем перед собой феномен чистой символики). Die Ablehnung einer reinen Dichtung schützt vor den ideologischen Fallgruben und den politischen Gefahren einer solchermaßen esoterischen Schreibpraxis, der nicht wenig europäische Symbolisten

chern: Neben dem direkten Sinn sollen gesteigert Nebenbedeutungen mitsprechen, ohne daß dabei das Signifikat gänzlich hintangestellt würde, denn das Signifikat bleibt den Akmeisten der Garant für die sinnliche Wahrnehmbarkeit des Signifikanten. Das eine Mal läßt sich so vereinfacht von einer semantischen Ausdünnung, das andere Mal von einer semantischen Potenzierung des Wortzeichens als Voraussetzung zur Vieldeutigkeit sprechen.

Dieses Anliegen der Akmeisten, die angeblich zu völliger Beliebigkeit verkommene Sprache der Symbolisten zu überwinden, hat zum Teil ihre Wurzeln in der anthropologischen Wende der Akmeisten. Die Sprache ist nicht länger Medium oder Instrument, sondern Organ des Menschen. Der Mensch bleibt Ursache und Ziel des Gedichts²⁵⁴. Die Geschichte des Wortes, die sich durch den menschlichen Gebrauch ergibt, ist für sie von größter Bedeutung. Diese Haltung impliziert eine Verantwortung gegenüber dem 'menschlichen' Wort, die einem beliebigen und völligen freien Gebrauch entgegengesetzt ist. Von daher ist auch Mandel'stams Verständnis des Symbols als "Gerät" (уtварь) zu verstehen²⁵⁵. In einem falsch verstandenen Symbolismus ist der Mensch nicht mehr 'bei sich zu Hause', sondern schwebt jenseits von Mensch und Erde.

erlegen sind.

²⁵⁴ Siehe hierzu das Kap. III. 4.4

²⁵⁵ *Mandel'stam S II*, 183

III.4 Sprachliche Wirklichkeit des Gedichts

III.4.1 Wirklichkeitsmodelle – philosophische Prämissen

III.4.1.1 Die symbolistische Wirklichkeitsauffassung

Obwohl bei der russischen symbolistischen Theorie nicht von einem geschlossenen, einheitlichen philosophischen System gesprochen werden kann, lassen sich einige grundsätzliche Vorstellungen von Wirklichkeit zusammenfassen: Die Symbolisten erkennen in Zuspitzung der Kantschen Prämissen zwischen Welt und Subjekt eine Art Wand¹. Die dadurch fragwürdig gewordene Wahrhaftigkeit der äußeren Wirklichkeit zieht den Rückzug auf das eigene Ich nach sich. Positionen radikaler Negativität werden gegen Ende des 19. Jahrhunderts virulent: Orientierungslosigkeit, Solipsismus, Relativität, Fragmentierung, Plötzlichkeit, Heterogenität u.a. Vielen Symbolisten erscheinen nur noch die Nerven und verschiedenen Sinneswahrnehmungen verlässlich: "Die schöpferischen Gefühle stellen die einzige Realität, die einzige Wirklichkeit auf der Erde, dar" (Творческие чувства составляют единственную реальность, единственную действительность на земле.)². Die eigenen Gefühle (чувствования) und Stimmungen (настроения) der Seele werden zum einzig gesicherten Gut für den sprachlichen Ausdruck. Man versucht Äquivalente für die 'Zustände der Seele' (der *état d'âme* der französischen Symbolisten)³.

Die russischen Symbolisten der jüngeren Generation werden diese symbolistische Haltung, Kunst nur noch als "Selbstbefriedigung und Selbsterfassung" (самоудовлетворение и самопостижение) des schreibenden Ich aufzufassen, kritisieren. Tatsächlich ist die "äußere Welt" (внешний мир) der Phänomene für Brjusov nur ein "Hilfsmittel" (пособие), das den Gefühlen des Dichters Ausdruck verleiht⁴. Brjusov sieht die Nachahmung der Natur (подражание природе) denn auch als Mittel, nicht als Ziel der Kunst⁵. Er gibt in dem Aufsatz *Istiny* (Wahrheiten, 1901) seiner Überzeugung Ausdruck, der Satz "Die Welt ist meine Vorstellung" (мир есть мое

¹ Vgl. etwa *Brjusov VI*, 58

² *Brjusov VI*, 73

³ Bei den deutschen Symbolisten ist von Seelenständen (Bahr) die Rede, bei den russischen Symbolisten von душевное состояние. Für Mallarmé hat die Fragwürdigkeit der äußeren Welt die Konsequenz, daß die Wirklichkeit des symbolistischen Gedichts von der Welt draußen getrennt ist. Sprache, die Welt einholen möchte, muß immer diesen Riß zwischen sich und der Welt aufzeigen und kann niemals mehr direkt auf ein objektives Korrelat verweisen. Die Tendenz zu einer mittelbaren Schreibweise durch die Symbolisierung verweist auf die Welt-Fremdheit der Sprache.

⁴ *Brjusov VI*, 64

⁵ *Brjusov VI*, 65

представление) löse den Satz 'Ich bin eine Erscheinung der Natur' als neue Wahrheit ab⁶.

Einem russischen Symbolisten wie Belyj ist Kunst hingegen eine Form der Erkenntnis⁷ – auch wenn dies z. T. ein mystisches Offenbaren beinhaltet. Das positive Hinterfragen des Verhältnisses von Wirklichkeit und Kunst – ein Diskurs der im russischen Realismus besonders virulent ist – verändert sich zu Beginn des russischen Symbolismus unter dem Einfluß Solov'evs: Kunst steht nunmehr unter dem Diktat eine Sichtbarmachung und Erkenntnis der höheren Realität.

Für Vjačeslav Ivanov ist Brjusov der Vertreter des subjektivistischen, 'idealistischen' Symbolismus, der Symbole nur als Signale zum Ausdruck persönlichen Erlebens verwende⁸. Er beklagt dieses Ungleichgewicht zwischen Ich und Welt zu Ungunsten der Welt und distanziert sich von diesem 'assoziativen' (Mallarmé, Annenskij) oder 'idealistischen' Symbolismus' (Baudelaire) und propagiert statt dessen den Weg eines 'realistischen Symbolismus', der in der 'phänomenalen Wirklichkeit eine wirklichere Wirklichkeit' zu erkennen sucht, was in der berühmte Formel *a realibus ad realiora* zusammengefaßt wird⁹. Die Natur werde so nicht mehr zu einem Mittel degradiert wie bei Brjusov. An dieser Stelle läßt sich die Anziehungskraft und Ablehnung Ivanovs bei den Akmeisten gut nachzeichnen, erkennt er doch zurecht das Problem des geringen Wirklichkeitsbezugs der symbolistischen Dichtung: "Der wahre Symbolismus reißt sich nicht von der Erde los" (Истинный символизм не отрывается от земли)¹⁰. Allerdings scheint Ivanovs Lösungsvorschlag zur Überwindung dieser Wirklichkeitsferne für die Akmeisten trotzdem inakzeptabel. Denn obwohl Ivanov die phänomenale Welt aufwertet, begnügt er sich nicht mit ihr. Ivanov, Blok und Belyj greifen alle auf idealistische Modelle zurück, um der Subjekt-Objekt-Spaltung zu entgehen. Sie orientieren sich an der idealistischen Ausrichtung eines Novalis und verweigern sich einer negativen Poetik. Novalis gerinnt Ivanov deswegen zum Symbolisten. Analog zu Novalis strebt er nach einer Romantisierung der Welt, um die verborgene Idee, das Wesen der Dinge wiederzufinden, d.h. das Noumen hinter dem Phänomen¹¹. Der Parallelismus zwischen der phänomenalen und der noumenalen Welt ist die Voraussetzung für den Akt der Symbolisierung, in dem das Phänomen als "Gleichnis" für das Wesentliche enthüllt wird¹². Ivanov sucht also erneut den Bezug zur Wirklichkeit und gibt sich nicht mit einer solipsistischen Haltung zufrieden. Seine christlich geprägte Ästhetik möchte die

⁶ *Brjusov VI*, 58. Hier bezieht sich Brjusov offensichtlich auf Schopenhauer.

⁷ Doherty (1995, 12-15) spricht sogar von Erkenntnistheorie. Auch Deppermann (1982, 101) betont, daß Belyj "die Kunst aus ihren seinslogischen Voraussetzungen als eigene autonome Disziplin auch wissenschaftstheoretisch" fundieren möchte und dies als "Hauptforderung" an eine "moderne Ästhetik" stellt.

⁸ *Ivanov II*, 552

⁹ *Ivanov II*, 574 und 553

¹⁰ *Ivanov II*, 611

¹¹ *Ivanov II*, 597

¹² *Ivanov II*, 597

Welt annehmen, da er sie aber durch den Sündenfall als unvollkommen versteht, versucht er sie gleichzeitig zu überwinden. Als Resultat seines Symmetrie- und Analogiedenkens und in Anlehnung an vielzitierte Sätze von Dante und Goethe liest er sie somit gleichnishaft¹³.

Analog hierzu gibt Andrej Belyj seinem Glauben Ausdruck, sich dem 'Ding an sich' mittels der Kunst nähern zu können. Andrea Zink folgert in ihrer Untersuchung zur Kant- und Neukantianer-Rezeption Belyjs: "Kants Grenzziehungen dagegen sind Belyj ein Dorn im Auge. Das Ding an sich, nach Kant nicht erkennbar, soll gerade erreicht werden. Dazu ist besonders die Kunst in der Lage"¹⁴.

III.4.1.2 Akmeismus und Phänomenologie

Der Akmeismus will Mandel'stam zufolge keine neue Erkenntnistheorie begründen, sondern allein einen neuen 'Geschmack' (вкус) formen. Diese absichtliche Untertreibung, ist insofern ernstzunehmen, als die Akmeisten allein die Sprache als Erkenntnisort begreifen. Sie suchen nicht wie die jüngeren Symbolisten über die Sprache zugleich nach Grundlagen für eine Erkenntnistheorie, denn Sprache ist den Akmeisten nur ein Ort, in dem sie sich mit der Welt auseinandersetzen, während Belyj die dichterische Praxis theoretisch zu legitimieren sucht und eine 'Theorie des Schöpferischen' ausarbeitet¹⁵. Der Mangel an Theorie bei den Akmeisten beruht vielleicht auch auf dieser Tatsache¹⁶.

1922 schreibt Mandel'stam in unmittelbarem Zusammenhang mit der Entstehung des Akmeismus in seinem Essay *O prirode slova*:

Старая психология умела только объективировать представления и, преодолевая наивный солипсизм, рассматривала представления как нечто внешнее. В этом случае решающим моментом был момент данности. Данность продуктов нашего сознания сближает их с предметами внешнего мира и позволяет рассматривать представления как нечто объективное. Чрезвычайно быстрое очеловечивание науки, включая сюда и теорию познания, наталкивает нас на другой путь. Представления можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце.

¹³ Vgl. hierzu den Vers 12104/ 5 des *Chorus mysticus* aus Goethes *Faust II*: "Alles Vergängliche/ Ist nur ein Gleichnis" und Dantes (1991, 283) Verse "mirate la dottrina che s'asconde/ sotto 'l velame de li versi strani" (schaut die Lehre, die sich hinter dem Schleier seltsamer Verse versteckt) aus Inf. IX, 62f.. Zum Symmetriedenken allgemein siehe Funk/ Mattenklott/Pauen (2001).

¹⁴ Zink (1998, 365)

¹⁵ Vgl. Deppermann (1982, 151f.)

¹⁶ Es findet sich auch eine negative Ausdeutung dieser Sprachbezogenheit. Bei den Akmeisten werde die Sprache, die bei den Symbolisten allein Erkenntnisinstrument war, eine 'metaphysische Kategorie' (vgl. Poluchina 1997, 39). Lev Losev spricht mit Bezug auf Brodskij, der oft als 'letzter Akmeist' bezeichnet wird, abschätzig von einer 'Idolisierung der Sprache' (Poluchina 1997, 126) und verweist damit auf die geringe Akzeptanz einer solchen Haltung auch unter den heutigen russischen Philosophen.

Die ältere Psychologie verstand die Vorstellungen nur zu objektivieren und indem sie einen naiven Solipsismus überwand, betrachtete sie die Vorstellungen als etwas Äußeres. In diesem Fall war das entscheidende Moment das Moment der Gegebenheit. Die Gegebenheit unserer Bewußtseinserzeugnisse nähert sich den Gegenständen der Außenwelt an und erlaubt, die Vorstellungen als etwas Objektives zu betrachten. Eine sehr rasch vor sich gehende Vermenschlichung der Wissenschaft, hier einschließlich der Erkenntnistheorie, bringt uns auf einen anderen Weg. Die Vorstellungen kann man nicht nur als objektive Gegebenheit des Bewußtseins betrachten, sondern auch als Organe des Menschen, ganz genau so wie die Leber, das Herz.¹⁷

Am Anfang dieser wenigen Zeilen skizziert Mandel'stam in eigenwilliger Prägung und nur ansatzweise Neuerungen der Philosophie, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der phänomenologischen Schule Edmund Husserls stehen¹⁸. Husserl macht Anfang des Jahrhunderts zum ersten Mal Schluß mit den vielen Versuchen, die Trennung zwischen Objekt und Subjekt zu überwinden, indem er zeigt, daß die Welt entweder ins Subjekt gelangt oder umgekehrt das Subjekt zur Welt kommt. Für Husserl ist die ganze *Außenwelt von Anfang an schon im Menschen selbst*, weil wir immer auf etwas bezogen sind bzw. das Bewußtsein immer Bewußtsein *von etwas* ist. Mit dem Hinweis auf diese intentionale Struktur des Bewußtseins ortet er das Bewußtsein 'zwischen' dem Subjekt und der Welt und versucht damit, dem traditionellen erkenntnistheoretischen Subjekt-Objekt-Dualismus zu entkommen. Das Ich-Bewußtsein und die Welt bilden sich erst in einem zweiten Schritt der Introspektion, in dem die Wahrnehmung erfaßt wird. Somit ist zumindest in dieser frühen Phase der Phänomenologie Husserls der Bewußtseinsprozeß ein ich-loser Vorgang. Wenn Mandel'stam die Vorstellungen als Organe des Menschen betrachtet, scheint er gewiß weit von der 'strengen Wissenschaftlichkeit' Husserls entfernt, aber er formuliert doch auf seine Weise die grundsätzliche Neuerung der Phänomenologie, daß man mit seinen Bewußtseinsvorstellungen schon immer bei den Dingen draußen ist oder umgekehrt, die ganze Außenwelt schon in sich hat.

Beim Verfahren der phänomenologischen Reduktion, richtet der Phänomenologe die Aufmerksamkeit nicht auf das Wahrgenommene sondern auf den Wahrnehmungsvorgang selbst, den er wissenschaftlich untersuchen möchte, um ihn durchsichtig zu machen. Nur so kann er die Vorurteile, mit denen er normalerweise die Dinge zudeckt, erkennen und die Dinge *unverbraucht und ungewohnt* an sich herankommen lassen. Er gibt auf diese Weise der Wirklichkeit und den Phänomenen eine neue Chance. Husserl schafft es auf diese Weise, den Dualismus zwischen dem Wesen und der Erscheinung zu überschreiten, da das Wesen selbst eine Erscheinung ist und nicht hinter der Erscheinung steckt. Auf diese Weise wird Ivanovs Unterscheidung zwischen Schein und Sein, niederer und höherer Welt, überwunden.

Oft wird übersehen, daß der Phänomenologe zuerst die Bewußtseinswirklichkeit (das Bewußt-

¹⁷ Mandel'stam S II, 185

¹⁸ Vgl. im folgenden Safranski (1994, 92-101)

sein von etwas), die innere Ordnung der Bewußtseinsphänomene erforscht und erst danach, in einem zweiten Schritt, zur äußeren Wirklichkeit gelangt. Ziel der Phänomenologie ist es, die Phänomene in ihrer Evidenz ohne die normalerweise angefügten Erklärungen und Deutungen wahrzunehmen. An Aristoteles' *Metaphysik* anknüpfend, versteht er die Sinneswahrnehmung in erster Linie als Wahrnehmung mittels der Augen (aisthesis). Der Sehsinn wird der Königsweg, um zu den Sachen zu gelangen. Das erinnert deutlich daran, daß die Dichtung in akmeistischer Sicht zeigen, aber nicht deuten soll. Heidegger bezeichnet die phänomenologische "Wesenserschauung" später auch als 'schlichtes Sehen', was insofern eine bessere Formulierung ist, als Wesensschau für Husserl nichts mit Intuition zu tun hat, sondern ein diskursiver Vorgang ist¹⁹. Husserl will zu den 'reinen Phänomenen' gelangen, indem er das intellektuelle Schauen reflektiert. Die 'Erlebnisse des Subjekts' sind für Husserl dabei der von Descartes gewonnene 'Archimedische Punkt', um auf den phänomenologischen Weg zu gelangen. Der Bezug zum Gegenstand der Wahrnehmung wird dabei suspendiert, d.h. der Zusammenhang zwischen dem Erleben und dem Gegenstand (sei er abstrakt oder konkret) wird ausgeklammert. Erst in der Reflexion des Bewußtseins, in einer 'Wesensschau' werden die 'reinen Phänomene' zugänglich.

Auf ähnliche Weise betonen die Akmeisten immer den Bezug zu den Dingen oder Phänomenen. Die Wirklichkeit speist sich nicht mehr aus dem Innenleben und der Phantasie, evoziert keine Seelenlandschaften, sondern sucht auch in der Psychologisierung den Bezug zur Realität. Gumilev spricht in seinem Manifest von dem akmeistischen Streben nach einem allgemein größeren Gleichgewicht der Kräfte und einer "genaueren Kenntnis der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt" (более точного знания отношений между субъектом и объектом) als im Symbolismus²⁰. Damit bezeugt Gumilev einerseits, daß er das philosophische Nachdenken der Symbolisten über den Subjekt-Objekt-Dualismus kennt, ihn aber andererseits auf seine Weise aufzufassen sucht. Gumilev glaubt, daß der vom deutschen Idealismus inspirierte russische Symbolismus nicht den 'Eigenwert jeder Erscheinung' spüre, dabei seien doch "alle Phänomene Brüder" (все явления братья) und hätten ihr Recht auf einen eigenen Wert, d.h. die Phänomene untereinander sollten nicht als hierarchisch, sondern als demokratisch strukturiert verstanden werden²¹:

[...] ведь от всякого отношения к чему-либо, к людям ли, к вещам или к мыслям, мы требуем прежде всего, чтобы оно было целомудренным. Под этим я подразумеваю право каждого явления быть самоценным, не нуждаться в оправдании своего бытия, и другое право, более

¹⁹ Vgl. hierzu die Einleitung von S. Rapic zu Husserl (1991, S. XV).

²⁰ Gumilev (1990, 55)

²¹ Gumilev (1990, 57)

высокое, – служить другим.²²

[...] doch von jeglicher Beziehung zu irgend etwas, zu den Menschen, zu den Dingen oder zu Gedanken, fordern wir vor allem, daß sie streng sei. Darunter verstehe ich das Recht jeder Erscheinung auf ihren Eigenwert, keiner Rechtfertigung für ihr Dasein zu benötigen, und das andere, noch höhere Recht, einer anderen zu dienen.

Diese Betonung, daß die Phänomene keiner von außen zugetragenen Existenzbegründung bedürfen, hat insofern Bedeutung, als die Akmeisten versuchen, die Erscheinungen nicht mit mitgebrachten Deutungen völlig zuzudecken. Vereinfacht gesprochen betrachten die Akmeisten (wie viele Symbolisten) die Oberfläche der Dinge und versuchen diese Materialität in einer sinnlich-spürbaren Sprache erneut zu erzeugen, während die russischen Symbolisten der jüngeren Generation nach der Tiefe hinter der Oberfläche der Dinge forschen, nach dem Ding an sich. Ivanov oder Belyj glauben deswegen auch an einen Raum hinter der Sprache. Die Worte sind für sie Äußerlichkeit, Hülle und weniger Essenz oder Immanenz. Über die Arbeit an der Sprache versuchen sie letztendlich *jenseits* der Worte zu gelangen, an das gleichsam Nicht-mehr-Sprachliche, den Mythos. Das Scheinhafte (Alltägliche) der Sprache wird enthüllt, um zum Wesen vorzudringen, das nun nicht mehr in rein sprachlichen Kategorien gefaßt werden kann. Für die Akmeisten besteht hingegen im genauen Sehen, im Aufdecken sprachlicher Bezüge oder in einem präzisen Sprachgebrauch schon Erkenntnisgewinn.

Grjakalova ist eine der wenigen Literaturwissenschaftlerinnen, die auf die Analogie zwischen einer neuen phänomenologischen Philosophie und der akmeistischen Poetik der Phänomene aufmerksam gemacht hat²³. Sie verweist darauf, daß die Phänomenologie gerade in den 10er Jahren – insbesondere über das philosophische Jahrbuch *Logos* – in Rußland bekannt wird: Husserls *Logische Untersuchungen* erscheinen 1909 mit einem Vorwort von S. Frank. Der 12. *Logos*-Band von 1912 wird mit Husserls Aufsatz *Die Phänomenologie als strenge Wissenschaft* eröffnet, die sich gegen die 'Weltanschauungsphilosophie' wendet. Schon die Husserlsche Devise 'zu den Sachen selbst' erinnert an akmeistische Prinzipien. Gustav Špet, der bekannteste Husserl-Schüler in Rußland, ist ein Lehrer und Bekannter Anna Achmatovas.

Wie die Phänomenologen sehen die Akmeisten 'die Dinge' im Dickicht der weltanschaulichen Konstrukte verloren gehen. Deswegen treten sie an, die 'demoralisierte Wahrnehmung' und die

²² Gumilev (1990, 45)

²³ Grjakalova (1994, 116f.). Auch Amelin/Morderer (2001, 10) sprechen vom 'phänomenologischen Pathos' bei Gumilev. Ingold (2000, 157) sieht einen allgemeinen Bezug zwischen russischer Avantgarde um 1913 und der Phänomenologie, die "'Selbstgegebenheit' der Bild- und Wortkunst" stimme "weitgehend mit jener *phänomenalen* Wirklichkeit überein [...], welche gleichzeitig Edmund Husserl in seinen *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1913) dargestellt hat." Ingold verweist auch auf die Übersetzertätigkeit Špets, der 1913 bei Husserl in Göttingen arbeitete und dort sein Buch *Javlenie i smysl* (Erscheinung und Sinn, 1914) vorbereitete.

Dinge zu retten, ihnen neue Authentizität zu verleihen²⁴. Die Suche nach einer solchen neuen Natürlichkeit eint viele künstlerische Bewegungen der Jahrhundertwende. Als 'Adamisten' versuchen die Akmeisten, eine Art ursprüngliche Evidenz der Dinge erneut zum Vorschein bringen und die Wahrnehmung und Aufmerksamkeit zu vergrößern und zu sensibilisieren. Impetus und Pathos eines 'Neuen Sehens' eint die akmeistische Schule, wobei dies nicht immer im Šklovskijschen Sinne ein entautomatisiertes, verfremdetes Sehen, sondern vor allem ein ursprüngliches oder bewußtes Sehen intendiert²⁵. Die Terminologie und die mangelnde Schärfe bei den Beschreibungen trennen natürlich Phänomenologie und Akmeismus. Nicht immer ist der Weg zu den Dingen, von denen die Akmeisten an vielen Stellen in einem emphatischen Ton sprechen, klar markiert. Auch das Ringen um Authentizität bleibt meistens Gestus. Die Akmeisten verschaffen sich nicht über den Weg der phänomenologischen Reduktion Klarheit über die Dinge. Sie sind auch kaum daran interessiert, die Dinge auf streng wissenschaftliche oder zumindest diskursive Weise anzusehen. Trotzdem ist die akmeistische Dichtung ein Ort, an dem sehr früh über Bewußtseinswahrnehmung nachgedacht wird und über die Frage, wie man über die Reflexion der (abstrakten oder konkreten) Dingwahrnehmung zu den Sachen gelangen kann.

Der Symbolismus hat mit Vorwürfen gegen die phänomenologischen Züge der Akmeisten nicht gespart. Ähnlich wie Husserls Devise 'zu den Dingen' mit einem naiven idealistischen Objektivismus verwechselt wurde, schreibt Brjusov nach dem Erscheinen der Manifeste von Gumilev und Gorodeckij, deren Bestrebungen seien völlig sinnlos, da das 'Wesen der Dinge' (сущность вещей) nicht erkannt werden kann und alles künstlerische Schaffen immer symbolisch, also symbolistisch sein müsse²⁶. Nicht nur für Ivanov, auch für Brjusov gibt es also die Erscheinungen und die Wesen hinter diesen Erscheinungen. Wie Blok findet er sich schon mit der Kantschen Erkenntnislehre nur widerwillig ab²⁷.

III. 4.2 "Dinglichkeit" (veščnost') und "Irdisches" (zemnoe)

Das Irdische (земное) ist insofern *das* Schlüsselwort der akmeistischen Poetik, da es bei allen Akmeisten Erwähnung oder Anwendung findet. Die Annahme des Irdischen geht mit der Bejahung des Lebens und des Diesseits und einer Betonung des Stofflichen, Körperlichen oder Materiellen einher. Seine Gegenpole sind Todessehnsucht, Nihilismus, Jenseitigkeit oder

²⁴ Mandel'stam *S II*, 182

²⁵ Das *Imagist Manifesto* (1913), das Ezra Pound 1913 entwirft, fordert wie die akmeistischen Manifeste Ökonomie, sprachliche Präzision und 'direct treatment of the thing' ein. Die Phänomenologie scheint den poetologischen Zeitgeist verkörpert zu haben.

²⁶ Brjusov (1990, 395)

²⁷ Kluge (1967, 55)

Vergeistigung. Wollte man ausnahmslos alle akmeistischen Texte einfach der ersten Seite dieser Polarisierung zuschlagen, geriete man aber in einen Systemzwang, der den Texten nicht gerecht wird. Sinnvoller ist es deswegen, diese emphatische Rühmung des Irdischen als Akzentverschiebung aufzufassen. Mit dieser Fürsprache stehen die Akmeisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht allein da²⁸.

“Hiersein ist herrlich” ruft das Ich in Rilkes *Siebenter Duineser Elegie* aus. Die Rühmung und Verwandlung des Diesseits, der Dinge und des Hiesigen ist eines der bestimmenden Themen der *Siebenten* und *Neunten Elegie*²⁹. Gegenüber seinem polnischen Übersetzer Witold Hulewicz hat Rilke sein Konzept der Verwandlung dargelegt, welches die realen Dinge im Bewußtsein des Schreibenden und Lesenden “unsichtbar” wiederauferstehen läßt:

So gilt es, alles Hiesige nicht nur nicht schlecht zu machen und herabzusetzen, sondern gerade, um seiner Vorläufigkeit willen, die es mit uns teilt, sollen diese Erscheinungen und Dinge von uns in einem innigsten Verstande begriffen und verwandelt werden. Verwandelt? Ja, denn unsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfallige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns ‘unsichtbar’ wieder aufersteht. *Wir sind die Bienen des Unsichtbaren* [...] Der Engel der Elegien ist dasjenige Wesen, das dafür einsteht, im Unsichtbaren einen höheren Rang der Realität zu erkennen.³⁰

Rilkes kulturkritische Sichtweise glaubt die Dinge am Verschwinden und beabsichtigt ihre Realität im Unsichtbaren zu retten. Der Vergleich mit Rilke wirft ein Schlaglicht auf die Akmeisten: Die Aufwertung des Irdischen eint beide, aber die Akmeisten erarbeiten kein Programm zur Rettung der Dinge durch Verwandlung. Ihnen steht Rilkes Rühmen der Dinge näher als seine Idee der Verwandlung. Der Bezug zum Irdischen wird als Weg zum Wirklichkeitsgewinn und nicht als Rettung verstanden. Den Akmeisten steht eine phänomenologische Sicht auf die Dinge durch Anschauung näher. Diese Anschauung wird dann durch den Dialog des Ich mit den geschauten Dingen in sprachliche Wirklichkeit umgesetzt³¹.

²⁸ Auf Ivanovs (II, 611) Betonung des Irdischen wurde schon oben hingewiesen.

²⁹ Die Rede vom Hiersein ist verschränkt mit der Frage nach den Möglichkeiten des ‘Säglichen’ und ‘Unsäglichen’, die auch die Akmeisten bewegt.

³⁰ Rilke (1987, 898ff.)

³¹ Der Dialog mit den Dingen garantiert und benötigt gleichzeitig das Ich im Gedicht, das bei Rilke in den *Elegien* wie bei den Akmeisten Gewicht erlangt

III.4.2.1 Opakheit vs. Durchsichtigkeit

Wie suchen überall das Unbedingte,
und finden immer nur Dinge.
(Novalis³², Blütenstaub)

Novalis' Blütenstaub-Fragment spricht Manfred Frank zufolge "von der Unmöglichkeit, je hinter die Dinge und in den Bereich des Unbedingten, des Seins, vorzudringen. Die 'Sehnsucht nach dem Unendlichen' – das ist Friedrich Schlegels treffende Übersetzung des griechischen φιλοσοφία – ist darum unüberwindlich. Sie ist dazu verdammt, in alle Ewigkeit Sehnsucht zu bleiben. Denn das Unbedingte, welches allein die Sehnsucht stillen könnte, wird ihr grundsätzlich nicht, also nie zufallen"³³.

Dieses Sachverhalts eingedenk, erhält man bei der Durchsicht von akmeistischen Gedichten den Eindruck, die Akmeisten hätten diese 'Unüberwindlichkeit' ins Positive gewendet, indem sie einfach das Bedingte als Dinglichkeit in den Mittelpunkt setzen und der Sehnsucht (тоска) an die Seite stellen³⁴.

Diese neue Rückbesinnung auf das Hiesige hat Vj. Ivanov mitinitiiert: In *Dve stichii v sovremennom simvolizme* betont er, es müsse nicht auf das eigene Ich, sondern darauf gehört werden, "was die Dinge sagen" (что говорят вещи)³⁵. Der realistische Symbolist erweist sich als jemand, "der die tiefste, wahrhafte Realität der Dinge sieht, realia in rebus, und auch dem Phänomenalen insofern eine relative Wirklichkeit nicht abspricht, als es eine in ihm verborgene und durch es selbst bezeichnete realste Wirklichkeit enthält" (видящий глубочайшую истинную реальность вещей, realia in rebus, и не отказывающий в относительной реальности и феноменальному постольку, поскольку оно вмещает реальнейшую действительность, в нем сокрытую и им же ознаменованную)³⁶.

Den realistischen Symbolismus versteht Ivanov als objektiv und mystisch, während er den idealistischen als subjektiv und psychologisch bezeichnet³⁷. Der Hinweis auf die Mystik ist entscheidend: Die Objektivität der Methode beruht auf der Opferung des Subjektiven. Obwohl die persönliche Gotteserfahrung zu den Grundlagen mystischen Erlebens gehört, muß das Subjekt "alles Individuelle" ablegen, um die *unio mystica* erfahren zu können³⁸. Die Akmeisten versuchen auf einem anderen Weg zur Objektivität zu gelangen. Ihnen garantiert die Anwesen-

³² Novalis (1978, 227)

³³ Frank (1997, 28)

³⁴ Тоска (Schwermut, Sehnsucht, Trauer) ist ein häufig verwendetes Wort in akmeistischen Gedichten, man denke nur an "Sehnsucht nach Weltkultur". Allein in der Konkordanz zu Achmatova werden das Wort und seine Varianten 44 mal aufgeführt.

³⁵ Ivanov II, 539

³⁶ Ivanov II, 549

³⁷ Ivanov II, 554

³⁸ Wagner-Egelhaaf (1989, 9)

heit der Dinge erst die eigene Identität. Die Subjektkonstitution gelingt erst mittels einer Vergewisserung der Objektwelt. Oder anders ausgedrückt: Während bei Ivanov die Dinge durchsichtig gemacht werden sollen für das *ens realissimum* – darauf verweist auch der Titel seines zweiten Gedichtbands *Prozračnost'* (Durchsichtigkeit, 1904) –, die Dinge (вещи) aufgrund ihrer darin verborgenen Wahrheit sein Interesse finden und er zwischen höheren 'dinglicheren Dingen' (*res realissimae*) und niederen Dingen (*res realiores*) unterscheidet, akzentuieren die Akmeisten die einfache Dinglichkeit und Opakheit der Dinge und operieren nicht mehr mit der Idee einer Enthüllung oder Entschleierung³⁹. Ivanov strebt nach einer Realität und Dinglichkeit höherer Ordnung in den Dingen. Trotz der Betonung des Phänomenalen ist Ivanov somit eine innere Verbindung zu Mallarmés Impuls zu eigen, die empirische Wirklichkeit zu tilgen, um die 'reine Idee' in den Erscheinungen aufzurufen. Die Akmeisten bewegen sich eher auf das Gegenteil zu: Sie versuchen im Leser das Bewußtsein zu sensibilisieren, daß Sprache verzerrt und verfälscht, sie das Resultat von Konventionen und Geschichte sei, arbiträr und täuschend, aber dadurch auch prädestiniertes Mittel zum Nachdenken über die *conditio humana*.

Die russischen Symbolisten sind durchdrungen vom Glauben, neue Erkenntnis zu erringen, vom Drang 'hinter die Dinge' und somit 'hinter die Sprache' zu schauen⁴⁰. Nicht mehr den empirischen Dingen, sondern dem 'Ding an sich' gilt ihre Aufmerksamkeit. Die Durchsichtigkeit (прозрачность) wird zu einem kennzeichnenden Begriff für dieses Bestreben⁴¹. Die Vorstellung von der sprachlichen Transparenz ist im Symbolismus eng mit der Theorie des Symbols verbunden. Schon im ersten theoretischen Text des russischen Symbolismus, in Dmitrij Merežkovskijs *Über die Gründe des Zerfalls und über die neuen Strömungen der zeitgenössischen russischen Literatur* (О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы, 1893) findet sich das berühmte Bild von der Alabasteramphore im Kontext der Vorstellung von der Durchsichtigkeit⁴². Das Symbol hat aufgrund seiner Transparenz die Fähigkeit, die Dinge durchscheinend zu machen für die 'Idee', das 'wahre Sein' des Dings und steht somit im Gegensatz zum einfachen Wort: "Der Symbolismus macht den eigentlichen Stil, die eigentliche künstlerische Dinglichkeit der Dichtung vergeistigt, transparent, durchscheinend wie die zarten Wände einer Amphore aus Alabaster, in der eine Flamme entzündet ist" (Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастро-

³⁹ *Ivanov II*, 542 und 548

⁴⁰ Ivanov betont als einziger Symbolist sehr vehement den Zusammenhang zwischen Phänomen und Noumen.

⁴¹ Anspielungen auf 'Durchsichtigkeit' finden sich in den frühen Gedichten Mandel'stams noch sehr häufig.

⁴² Vgl. Striedter (1966, 266) bzw. Kap. III.3.3.2.

вой амфоры, в которой зажжено пламя)⁴³.

Das Symbol wird hier gegenüber dem einfachen Wort, das bei den Akmeisten wieder in den Mittelpunkt rückt, aufgewertet. Es erhält den Primat, weil es erlaubt, die Realität und die Sprache zu vergeistigen, in dem Sinne, daß es die Realität transparent macht. Die Akmeisten gehen den umgekehrten Wert, sie heben die Wörtlichkeit des Wortes hervor. Das Wort braucht keine Metaphorisierung, weil es selbst schon vieldeutig ist, gesättigt mit Bedeutung und Historie, die es undurchdringlich, ambivalent und polysem gemacht haben. Diese Uneindeutigkeit, die aus dem Gebrauch des Wortes resultiert, hat es opak werden lassen. Diese Opakheit des Wortes entspricht der Undurchdringlichkeit von Materie und Gegenständen auf phänomenaler Ebene. Zeichentheoretisch gedeutet, zielt akmeistisches Schreiben auf kein 'Durchscheinen der Idee' in der Sprache, sondern auf die Opakheit, d.h. Unhintergebarkeit des sprachlichen Zeichens. Der akmeistische Text versteht sich analog zur Wirklichkeitserfahrung. Der Wirklichkeit kann im metaphysischen Sinn nicht auf den Grund gegangen werden, und genauso unmöglich ist es, dem Text eine metaphysische Botschaft außerhalb seiner selbst abzurufen. Die Akmeisten bleiben der Textur der Wirklichkeit und des Textes mit seiner Dunkelheit und Unverständlichkeit verhaftet. Beide werden zu keinem Augenblick schöpferischer Arbeit 'bedeutungslos'⁴⁴.

Gumilev gibt der programmatischen Transparenz des Symbols eine ungewollte und polemische Wendung, wenn er in einer Rezension von Ivanovs Gedichtband *Cor Ardens* davon spricht, daß die 'Vollendetheit' seiner Bilder von ihrer 'Geisterhaftigkeit' oder 'Scheinhaftigkeit' (призрачность) abhängt; natürlich spreche auch Ivanov manchmal von den Dingen und Erscheinungen, indem er nicht auf das 'Durchscheinen der Ideen' bestehe, die mittels 'Röntgenstrahlen' aufgedeckt werden, aber dies bleibe ein ihm fremdes Gebiet, da die "Wörter" für ihn "alle gleich" seien (все слова равны)⁴⁵. Er interessiere sich weder für ihr historisches Werden, ihr "Alter" (возраст) noch für ihre etymologische "Heimat" (родина). Wörter seien für ihn wie Bilder allein "Gewänder für Ideen" (одежда идей)⁴⁶. In Gumilevs Urteil verwandelt sich bei Ivanov somit unbelebte Materie nur hin und wieder ins Irdische. Die Kritik ist eindeutig: Er macht über die Veränderung eines Vokals Ivanovs Versuche, "Durchsichtigkeit" (прозрачность) zu erzielen, als "Scheinhaftigkeit" (призрачность) lächerlich. Der Vorwurf lautet, daß die Gleichbehandlung aller Wörter nicht auf einer Anerkennung des Selbstwerts eines jeden Wortes beruht, sondern auf dem Bestreben, ausnahmslos alle Wörter auf ihren tieferen Sinn hin abzuklopfen. Gumilev zitiert eine Landschaftsbeschreibung Puškins und vergleicht diese mit

⁴³ Merežkovskij (1995, 522-622, hier 538).

⁴⁴ Vgl. Belyjs Aussagen in Kap III.3.2.2

⁴⁵ Hier und im folgenden Gumilev (1990, 125)

⁴⁶ Ebenda

Ivanov, wobei die unkonkreten Verse des Letzteren mit ihrer Farbsymbolik seine deutliche Ablehnung finden. Es verwundert deswegen auch nicht, daß diese Rezension das Verhältnis zwischen beiden nachhaltig erschüttert hat.

III.4.2.2 Annahme und Feier der Welt

Das Phänomenale, Dingliche und Irdische erfährt bei den Akmeisten eine Aufwertung, die sich überall festmachen läßt. Narbut nimmt beispielsweise ganz bewußt in seinem zweiten, von der Zensur wegen Blasphemie zunächst verbotenen Gedichtband *Allilujja* (Halleluja, 1912) den 148. Psalm in Kirchenslavisch zum Motto, da dieser Psalm zum Lob und Dank der Schöpfung aufruft.

Хвалите гдѣ ѿ земли, смѣте ѿ вса бѣзаны: Огнь,
градъ, инѣге, голоть, духъ бурне, творѣща слово
его: Горы, ѿ вса холмы, древа плодоносны, ѿ вса
кѣдры: звери, ѿ вса скоты, гѣди, ѿ птицы пернаты:
Цари земстѣи, князи, князи ѿ вса цѣди земстѣи:
Юноши и дѣви, старцы се юнотами, да восхвалите
има гдѣи. [кад. ѿ, филомс рѣи].

Хвалите Господа от земли, великие рыбы и все бездны, огонь и град, снег и туман, бурный ветер, исполняющий слово Его, горы и все холмы, деревья плодоносные и все кедры, звери и всякий скот, пресмыкающиеся и птицы крылатые, цари земные и все народы, князья и все судьи земные, юноши и девицы, старцы и отроки да хвалят имя Господа.

Lobet den HERRN auf Erden, ihr großen Fische und alle Tiefen des Meeres, Feuer, Hagel, Schnee und Nebel, Sturmwinde, die sein Wort ausrichten, ihr Berge und alle Hügel, fruchttragende Bäume und alle Zedern, ihr Tiere und alles Vieh, Gewürm und Vögel, ihr Könige auf Erden und alle Völker, Fürsten und alle Richter auf Erden, Jünglinge und Jungfrauen, Alte mit den Jungen! Die sollen loben den Namen des HERRN.⁴⁷

Es lassen sich Zitate aus Gedichten zusammenstellen, die sich manchmal geradezu als sentenzhafte, metapoetische Bekenntnisse zur Erdenliebe ausnehmen, wenn auch die Akzente im Einzelnen unterschiedlich ausfallen. Gumilev betont beispielsweise die Fremdheit der Erde und blendet Nähe und Distanz übereinander:

А земля говорит, поет.

Und die Erde spricht, singt.

⁴⁷ (Narbut 1990, 93). Hier in der Übersetzung Martin Luthers.

Целый мир, чужой и знакомый,
(1913)

Die ganze Welt, fremd und bekannt,⁴⁸

Мир мне чужой, но стройный и прекрасный
(1919)

Die mir fremde, doch harmonische und wunderbare Erde.⁴⁹

Aber er rühmt die Erde auch völlig uneingeschränkt. In seinem Drama *Akteon* (Aktaion, 1913) findet sich ein fast aufdringliches Lob der Erde: Kadmos singt eine Lied, bei dem jeder Vers mit dem zweimaligen Ausruf "Erde! Erde!" (земля! земля!) endet⁵⁰.

Mandel'stam erweist dem Irdischen schon in den frühesten Gedichten seine Referenz. In den folgenden drei Jahrzehnten bildet diese Liebe zur Erde ein Kontinuum seiner Dichtung. Die Sprache selbst wird beim ihm zur Schwarzerde, die von der Dichtung durchpflügt wird.

Но люблю мою бедную землю
Оттого, что иной не видал.
(1908)

Aber ich liebe meine arme Erde
Weil ich keine andere erfahren habe.⁵¹

Нету иного пути,
Как через руку твою,—
Как же иначе найти
Милую землю мою?
(1909)

Es gibt keinen anderen Weg,
Als über deine Hand,
Wie soll ich sonst
Meine liebe Welt finden?⁵²

Только здесь, на земле, а не на небе,
(1937)

Nur hier auf Erden, und nicht im Himmel,⁵³

Weitere Zitate aus akmeistischen Gedichten ließen sich ohne Schwierigkeiten aufzählen. Interessanter als poetologische Bekenntnisse sind aber Hinweise auf die Realisierung irdischer und dinglich-konkreter Dichtung.

Kuzmin weist in seinem Vorwort zu Achmatovas Gedichtband *Večer* (Abend, 1912) auf eine Parallele zu symbolistischen Techniken. Um Achmatova nicht in die Nähe von anderen "Dingliebhabern" (вещелюб) zu bringen, die Gegenstände nur naturalistisch sammeln und pedantisch aufzeichnen, glaubt er bei ihr unsichtbare Beziehungen zu den durchlebten Erfahrungen sehen zu können⁵⁴. Anna Achmatovas Dinglichkeit ist im Vergleich mit der ebenfalls im 20. Jahrhundert erprobten 'objektiven Dichtung' eines Robbe-Grillet oder Francis Ponge weniger

⁴⁸ Gumilev PSS II, 148

⁴⁹ Gumilev PSS IV, 64

⁵⁰ Gumilev S II, 11

⁵¹ Mandel'stam S I, 67

⁵² Mandel'stam S I, 271. Hier wird das Irdische mit dem Körperlichen verbunden.

⁵³ Mandel'stam S I, 249

⁵⁴ Achmatova SS I, 568

radikal und noch deutlich symbolistisch geprägt⁵⁵. Ponge möchte mit seiner Rede "im Namen der Dinge" (*le parti pris des choses*) jegliche Subjektivität und Anthropozentrik hinter sich lassen. Ponge und Robbe-Grillet 'sehen' nur die Oberfläche, ohne darunter einen substantiellen Kern oder eine Tiefenstruktur zu vermuten⁵⁶. Bei Achmatova erscheint wie bei Rilke das Ding noch als Garant für lyrische Subjektivität und Dinge werden bei Achmatova ähnlich wie bei den Symbolisten häufig dualistisch aufgefaßt, indem sie zum Beispiel mit Seelenzuständen parallelisiert werden. Žirmunskij bemerkt 1916, daß jeder "Seelenzustand" (*душевное состояние*) bei Anna Achmatova eine entsprechende Erscheinung der äußeren Welt besitze⁵⁷. Achmatova entwickelt allerdings auch eine große Meisterschaft in der Kunst, Gegenstände erscheinen zu lassen, denen eine gewisse Ambivalenz eigen ist und es dem Leser nicht erlauben, gleichnishafte Schlüsse über den Zustand des lyrischen Ich zu ziehen. Das Gedicht *Bessmertnik such i rozov* (Die Immortelle ist trocken und rosig, 1916) zeigt dieses Zusammenspiel zwischen atmosphärischer Wiedergabe eines Seelenzustandes und unabhängiger Beschreibung beispielhaft:

Бессмертник сух и розов. Облака
На свежем небе вылеплены грубо.
Единственного в этом парке дуба
Листва еще бесцветна и тонка.

Die Immortelle ist trocken und rosig. Die Wolken/
Am frischen Himmel sind grob modelliert./
Die Blätter der einzigen Eiche in diesem Park/
Sind noch farblos und zart.// Die Strahlen

Лучи зари до полночи горят.
Как хорошо в моем затворе тесном!
О самом нежном, о всегда чудесном
Со мною Божьи птицы говорят.

des Sonnenuntergangs glühen bis Mitternacht./
Wie gut habe ich es in meinem engen Verschluß!/
Über das Zärtlichste, über das immer Wunderbare/
Sprechen mit mir die Gottesvögel.//

Я счастлива. Но мне всего милей
Лесная и пологая дорога,
Убогий мост, скривившийся немного,
И то, что ждать осталось мало дней.
20 мая
Слепнево

Ich bin glücklich. Doch mir ist vor allem/
Der waldige und abfallende Weg lieb./
Die armselige Brücke, die sich etwas krümmt./ Und
das, auf was ich nur noch wenige Tage warten muß.//
20 Mai
Slepnevo⁵⁸

Das Gedicht setzt mit einer Beschreibung ein: Blume, Himmel, Wolke, Park und Eiche spannen eine Naturlandschaft auf, die in das Licht des mitternächtlichen Sonnenuntergangs getaucht ist, wodurch das Gedicht räumlich und zeitlich situiert werden kann. Die Substantive werden durch

⁵⁵ Auch Narbut's viel anschaulichere und emphatischere Dinglichkeit unterscheidet sich von der Achmatovas.

⁵⁶ Als "objektive Literatur" (*Littérature objective*, 1954) hat Roland Barthes (1993, 1185-1193) die Prosa Robbe-Grillet's bezeichnet, die die Dinge als optischen Widerstand betrachtet. Das Objekt existiert dabei nicht jenseits seiner Erscheinung (z.B. allegorisch), hat keine Tiefe und keine Substanz. Allein die Oberfläche wird gesehen, woraus sich noch keinerlei Tiefe, Substanz oder Funktion folgern läßt.

⁵⁷ *Antolog Akme*, 223

⁵⁸ *Achmatova SS I*, 262

Adjektive und Partizipien präzisiert, die den Zustand des angesprochenen Gegenstands beschreiben: Die Immortelle ist trocken und rosig, der Himmel frisch, die Wolken grob, die Eiche alleinstehend und ihre Blätter fein und noch farblos. Das Ich, welches erst in der zweiten Strophe in Erscheinung tritt, ist zunächst nicht mit dieser Landschaft verbunden. Die ersten fünf Verszeilen werden von einem neutralen Auge, in personaler Schreibweise gesehen, das für den Leser nicht erkennbar ist. Das Ich setzt sich erst zu der Naturbeschreibung (Waldweg und Brücke) der dritten Strophe direkt in bezug: "doch mir ist lieb....". Die erste Strophe kann, muß aber nicht, als objektives Korrelat zum Seelenzustand des Ich gesehen werden. Vor allem ließe sich keinesfalls einfach benennen, welcher Zustand mit diesen Naturbildern korrespondiert: Die Einsamkeit mit der alleinstehenden Eiche und dem menschenlosen Park, die Erwartung mit den noch zarten Blättern? Die Natur scheint vielmehr mit der in der Schlußzeile angesprochenen Erwartung gleichgestellt zu sein, da die Aufzählung von Waldweg und Brücke mit dem ungenauen "das, auf was ich nur noch wenige Tage warten muß" beendet wird. Natur und Gefühl wären somit zwei ebenbürtige, aber nicht unbedingt mit einander korrespondierende Ebenen.

Am Beispiel der Naturbeschreibung zeigt dieses Gedicht, daß Achmatova nicht nur Seelenlandschaften aufruft bzw. diese mit großer Eigenständigkeit und Konkretheit zeichnet, auch die im Symbolismus so nuanciert verwendeten Farbwörter besitzen bei ihr Bezugswörter und werden weniger atmosphärisch oder symbolisch eingesetzt als etwa bei Blok. Das Gedicht zeigt darüber hinaus, daß sich die Akmeisten nicht nur auf Irdisches und Endliches beschränken. Schon die Immortelle weist auch im Russischen etymologisch auf etwas Transzendentes hin. Ähnlich funktioniert die Erwähnung des Gottesvogel, der wohl eine Allusion auf Mandel'stam darstellt⁵⁹.

Zenkevič' Dinglichkeit hat eine andere Beschaffenheit als bei Achmatova. Er singt *Gimny k Materii* (Hymnen an die Materie, 1912), in der er die antilyrischen Aspekte nicht ausspart. Seine drastische Bildlichkeit erinnert an Benn, weshalb Alexander Nitzberg in dem Nachwort zu seiner deutschen Übersetzung Vergleiche zu diesem zieht⁶⁰. Er scheut sich nicht, ein Gedicht mit dem Titel *Mjasnye rjady* (Fleischmarkt), in dem er mit großer Detailtreue auf die blutigen Arbeit der Fleischverarbeitung eingeht, Anna Achmatova zu widmen. Zenkevič versucht Poesie mit Wissen und Wissenschaft zu verbinden – nur Mandel'stam zeigt in den 30er Jahren ein ähnliches Interesse an Biologie, Geologie etc. Ein Vorbild mag Leconte de Lisle sein, dessen *Le*

⁵⁹ Der Gottesvogel aus dem achten Vers nimmt deutlich auf Mandel'stams Gedicht *Obraz tvoj...* (Dein Bild ..., 1912) Bezug. Dort wird der Name Gottes in einem Vergleich als 'großer Vogel' bezeichnet: Божье имя, как большая птица. Achmatova zieht diesen Vergleich zusammen. Mandel'stam nimmt sicherlich auf das Gebot bezug, daß der Mensch sich kein Bildnis von Gott machen soll. Aber auch Mandel'stam entnimmt dieses Bild Puškins Poem *Cygani* (Zigeuner). Diese Konnotation scheint bei Achmatova zu verschwinden. Der Gottesvogel scheint eher eine Kreatur Gottes zu sein, vielleicht sogar im Sinne von Francesco d'Assisi. Damit ist das Gespräch mit Gott gleichzeitig konkretisiert als Gespräch mit dem Vogel als einem Geschöpf Gottes.

⁶⁰ Senkewitsch (1997, 105)

Rêve du jaguar (Der Traum des Jaguars, 1866) er als Übersetzung in seinen Band *Dikaja porfira* (Wilder Purpur, 1912) aufnimmt und der selbst den Konnex zwischen Wissenschaft und Poesie suchte⁶¹. Zenkevič bekennt rückblickend, er habe in *Dikaja porfira* versucht, eine wissenschaftliche Thematik poetisch wiederzugeben, dies sei Ausdruck seiner frühen Begeisterung für Geologie und Naturwissenschaften gewesen⁶². Er nennt seine Gedichte deswegen auch "geologische Verse" (геологические стихи)⁶³. Wissen ermöglicht Zenkevič seinen besonderen Zugang zur Erde und eine Art wissenschaftliche Anthropologie. Der Mensch ist nur ein weiteres Tier ohne Krallen und Felle, schreibt er in *Jaščery* (Dinosaurier, 1912), das seine Bindung zur Herrscherin-Erde (земля-владычица) zu bewahren sucht (vgl. *Machairodusy*, 1912). Die mit Dinosaurieren, Mammuts, Vulkanen, Säbeltigern, Araukarien, Steinzeitmenschen und anderen vorzeitlichen Erscheinungen angefüllten Gedichten evozieren Erdgeschichte. Seine vorzeitlichen Gedichte zeigen besonders deutlich, daß er darin mit Realitätssubstraten arbeitet, da er ja keinerlei Möglichkeiten hat, diese unbekannte Vorzeit zu erfahren. Er bietet eine Art Mixtur aus verschiedenen Wissensgebieten. Seine antikisierenden Gedichte über Marc Aurel oder dessen Sohn Commodus schwelgen hingegen in einer Mischung aus detailverliebtem Historismus und schwüler Dekadenz.

Die "Erdachse" (ось земная) aus Zenkevič' Gedicht *Vody* (Gewässer, 1912) findet sich als hohes Lied auf die Erde in Mandel'stams Gedicht *Vooružennyj zren'em uzkich os* (Mit dem Sehsinn schmaler Wespen bewaffnet, 1937) wieder: "Die Erdeachse, die Erdeachse hören" (Услышать ось земную, ось земную) – eine Verszeile, die wiederum Celan aufmerksam lesen wird⁶⁴. Das Bild von der Erdeachse beleuchtet den Sachverhalt, daß der am Irdischen interessierte Blick des Betrachters durchaus nicht immer den Standpunkt der Erde einnehmen muß, um seine Erdverbundenheit unter Beweis zu stellen. Himmel und Kosmos behalten immer Verbindung zur Erde. Mandel'stam gelingt es sogar auf besondere Weise, den eigenen Körper als Ausgangspunkt für das Erleben des Kosmischen zu deuten:

И когда я умру, отслуживши,
Всех живущих прижизненный друг,
Чтоб раздался и шире и выше

Und wenn ich sterbe, ausgedient,
Lebenslanger Freund alles Lebenden,
Daß weiter und höher erklinge

⁶¹ Zu diesem Gedicht ausführlicher in Kap. III.5.6. Seine Tiergedichte – er gilt in Frankreich als einer der besten 'animaliers' (Französische Dichtung 1990 II, 490) – dürften viele Tiergedichte Gumilevs inspiriert haben. Die Tiergedichte haben bei Gumilev eine ähnliche Bedeutung wie die 'vorzeitlichen Gedichte' Zenkevič': Sie entwerfen detailgenau einen Realitätsausschnitt.

⁶² Hier und im folgenden Zenkevič (1994, 629)

⁶³ Ebenda

⁶⁴ *Mandel'stam S I*, 239f. Vgl. Werberger (2002). *Zemnaja os'* (Erdachse, 1907) betitelt Brjusov auch eine Sammlung von Erzählungen und dramatischen Szenen aus den Jahren 1901-06.

Отзвук неба во всю мою грудь!
(1937)

Der Widerhall des Himmels in meiner Brust!⁶⁵

Die Akmeisten haben in der russischen Dichtung sicherlich kein Alleinrecht auf alles Irdische und Konkrete. Ihre Ding- und Detailversessenheit findet sich gesteigert bei vielen wichtigen Autoren des 20. Jahrhunderts (Pound, William Carlos Williams, Rilke oder Ponge) wieder. Sie führten aber zu einem sehr frühen Zeitpunkt das Irdische wieder in den poetischen Diskurs ein und stellten es dem hermetischen Korrespondenzdenken des Symbolismus entgegen. Die Akmeisten erwerben sich im 20. Jahrhundert den Ruf, das Irdische und Konkrete in den Mittelpunkt ihrer Poetik zu stellen – auch wenn sie dies nicht immer einlösen. Wenn Brodskij deswegen Marina Cvetaeva als ‘diesseitige’ Dichterin profiliert, zieht er zur Unterstreichung seiner These die Akmeisten als Vergleich heran.

[...] it must be noted that her diction was completely devoid of any “etherealness”. On the contrary: Tsvetaeva was a poet very much of this world, concrete, surpassing the Acmeists in precision of detail, and in aphoristicness and sarcasm surpassing everybody.

[...] man muß betonen, daß ihrer Rede jegliche Art von ‘Über-der-Welt-Stehen’ fremd war. Ganz im Gegenteil; Zwetajewa ist eine im höchsten Maß diesseitige, konkrete Dichterin, deren Präzision in den Details die der Akmeisten aussticht, und deren aphoristische Diktion und Sarkasmen jeden übertrifft.⁶⁶

III.4.2.3 Detail, Nennen, Beschreiben

Die von Gorodeckij und Gumilev verwendete Selbstbezeichnung ‘Adamisten’ statt Akmeisten steht im Kontext der akmeistischen Beschreibungsmanier, deren exemplarischer Exponent vielleicht Narbut darstellt. Mandel’štam greift diesen Begriff erst in den 20er Jahren auf. Die dahinterstehende Vorstellung versteht den Dichter als eine Art erster Mensch (Adam), der in der Welt umhergeht und sie neu zu sehen sucht, was an Šklovskijs ‘Neues Sehen’, aber auch an Rilkes orphisches Sprechen erinnert. Sehen und Sprechen hängen unmittelbar zusammen, denn das Visuelle wird verherrlicht. Nach Benjamin wird im adamitischen Sprechen der paradisiische Zustand affirmiert, “der mit der mitteilenden Bedeutung der Worte noch nicht zu ringen hatte”.⁶⁷ Der Leser soll den Eindruck haben, man spreche in einem ursprünglichen Sinne und verleihe den Erscheinungen noch einmal einen ersten Namen. Gumilev schreibt so mit Bezug auf Zenkevič, für ihn sei ein “adamistisches Bestreben” (адамистическое стремление) typisch,

⁶⁵ Mandel’štam (1995, 278). Gerade Mandel’štams Schreiben hat immer einen körperlichen Bezug, gleichsam als Variante auf Valéry’s Ausspruch ‘Durch den Körper wird das Denken [die Dichtung] erst ernst’.

⁶⁶ Brodsky (1986, 211 bzw. 1988, 177)

⁶⁷ Benjamin (I.1, 217)

jedes Ding bei seinem Namen zu nennen⁶⁸. Und Mandel'stam verweist auf das Vorbild Walt Whitmans, der "wie ein neuer Adam begann, den Dingen Namen zu geben" (как новый Адам, стал давать имена вещам) und somit das "Modell einer ursprünglichen Nomenklatur-Dichtung" (образец первобытной, номенклатурной поэзии) erschaffe, was mit Mandel'stams späterer Definition des Akmeismus als "lebendiger Dichtung des Wort-Gegenstandes" (живая поэзия слова-предмета) oder einer nominalistischen Dichtung korrespondiert⁶⁹. Whitmans die Welt und den Kosmos affirmierender und optimistischer Ton, sein Vermögen, Imagination mit Faktizität zu verbinden, legen Mandel'stam diese Analogie nahe. Die allgemeine akmeistische Aufwertung des Nennens steht dabei dem durch Mallarmé eingeläuteten Diktum, das Nennen (nommer) zugunsten des Suggestierens (suggérer) zu meiden, scheinbar diametral entgegen⁷⁰.

Die Akmeisten betonen aber das Nennen und Beschreiben nicht mehr im herkömmlichen Sinne von mimetischer Repräsentation⁷¹. Die Akmeisten tun sich schwer, das Zusammenspiel von Andeuten einerseits und genauem Sehen und Benennen andererseits, d.h. die Aufmerksamkeit für die Dinge, den Versuch, den Dingen Sprache zu verleihen und die Betonung des subjektiven Blicks, auf den Begriff zu bringen. Das verdeutlichen zum Beispiel die Versuche, eine 'akmeistische' Schreibweise zwischen Symbolismus und Realismus zu definieren. Um einen Ausweg aus dem Dilemma zu finden, spricht Gorodeckij deshalb von einer "chemischen Synthese" (химический синтез) und Gumilev von einem "halluzinierenden Realismus" (галлюцинирующий реализм)⁷². Narbut's Realismus, so Gorodeckij, verschmelze die Erscheinung mit dem Ding und gebe den Dingen eine andere Natur. Die Dichtung bildet für die Akmeisten nicht Dinge sprachlich ab, sondern verwandelt mittels der Sprache die Dinge so, daß der Leser sie neu und ursprünglich zu erkennen vermag. Man verstünde aber den Akmeismus falsch, wenn man ihn nur als Adepten des Naturalismus sehen würde. Die akmeistische Auffassung entspricht eher einem neuen Realismus. Die Definitions- und Differenzierungsversuche offenbaren ein Problem, daß sich bei vielen Autoren der Moderne zeigt, die sich um das besondere Verhältnis von Subjekt und Objekt im Gedicht kümmern. Einen Reflex darauf zeigt sogar noch Celan, der seine Bewegung zwischen den Polen 'Nennen' und 'Aussparen' als Technik des "Seelenrealismus" beschreibt⁷³. Diese Tendenz ist im deutschen Symbolismus

⁶⁸ Gumilev (1990, 159). Vgl. hierzu auch die Erzählung *Adam* (1915) von Gorodeckij.

⁶⁹ *Mandel'stam S II*, 180 und 187

⁷⁰ Mallarmé (1945, 869)

⁷¹ So besteht Mandel'stam (*S II*, 176) in *O prirode slova* darauf, daß das Russische sich einer nur "benennenden und anwendungsbezogenen Bestimmung" (назывательному и прикладному назначению) widersetzt. Erneut zeigt sich, daß man bei Mandel'stam eine Art mittleren Weg erkennen kann: kein reines Benennen, aber auch keine reine Dichtung. Seine Aussage präzisiert die Art und Weise des Nennens. Es handelt sich um ein autonomes Nennen, das sich nicht an schneller Mitteilung orientiert.

⁷² Gorodeckij (*Antolog Akme*, 206), Gumilev (1990, 150)

⁷³ Huppert (1973)

besonders deutlich angelegt. Das wird vor allem an denjenigen Stellen offensichtlich, an denen sich der Symbolismus an der Bildenden Kunst und nicht mehr an der Musik orientiert. So wendet sich Rilke gerade in seinen *Neuen Gedichten* der Malerei Cézannes und der Bildhauerei Rodins zu und erprobt nun das Zusammenspiel zwischen objektivem Schauen und sinnlich-subjektiver Wahrnehmung. Er erkennt: "statt des Besitzes lernt man den Bezug"⁷⁴. Erst die Einsicht in diesen Bezug zu den Dingen bringt das Subjekt hervor. Hier glaubt man Husserls Erkenntnis wiederzufinden, daß das Subjekt immer auf etwas bezogen ist, es also keinen eigentlichen Subjekt-Objekt-Dualismus gibt, dieser vielmehr erst durch Introspektion herausgebildet werden muß. Bei der phänomenologischen Reduktion richtet der Phänomenologe die Aufmerksamkeit auf den Wahrnehmungsvorgang selbst, den er durchsichtig zu machen sucht, um die Dinge wieder neu hervortreten zu lassen. Wie die Akmeisten zeigt auch Rilke diese Öffnung auf die Phänomene. Der Blick auf die Dinge befreit die Dinge von einer automatisierten Betrachtungsweise, sie 'verwandeln' sich gerade durch das Anschauen, und so ändert sich auch die sprachliche Repräsentation der Dinge im Text. So schreibt Rilke in dem berühmten Brief an Clara Rilke vom 8.3. 1907: "Das Anschauen ist eine so wunderbare Sache, von der wir so wenig wissen; wir sind mit ihm ganz nach außen gekehrt, aber gerade wenn wirs am meisten sind, scheinen in uns Dinge vor sich zu gehen [...]". Die akmeistischen Versuche, die Welt neu zu sehen, stehen im gleichen Zusammenhang wie Rilkes 'Innensicht'.

Wichtig ist auch, daß der gleichnishafte Blick auf die Dinge aufgegeben wird zugunsten einer Darstellung des Gegenstandes in seinem Eigengewicht und Eigenwert. Auch hier trifft erneut Efim Êtkinds Unterscheidung zwischen der 'Doppelwelt' Bloks und den 'einweltigen' (одномирны) Akmeisten wie Gumilev und Achmatova zu⁷⁵. Blok widme sich dem 'Nahen' mit dem Ziel, das 'Ferne' zu erhellen. Die Akmeisten aber zielten nicht von vorne herein auf das Ferne.

Narbut besitzt einen naturalistischen Blick, der auch physiologisch genannt wurde⁷⁶ und vielleicht auf seinem ethnographischen Interesse basiert. Gerade bei ihm sind eine Vielzahl 'beschreibender' Gedichte zu finden. Seine Gedichte bewegen sich deutlich in Richtung auf eine objektive Dichtung, da er sich in einigen Gedichten einer Tiefenlosigkeit hingibt, die gewollt scheint und einer uneigentlichen, symbolistischen Schreibweise entgegenarbeitet. Es handelt sich vor allem um Natur- und Landschaftsgedichte, in denen ein lyrisches Ich oft nicht einmal auftaucht und Realitätspartikel ganz distanzlos und unmittelbar geschildert werden:

⁷⁴ Brief Rilkes (1987, 820) vom 22.2.1923 an Ilse Jahr. Die moderne Malerei und Plastik stehen beim Wahrnehmen der sichtbaren Welt Pate. Rilkes (1955 VI, 724) Satz aus den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* trifft auch hier zu: "Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge, man muß die Tiere kennen, man muß fühlen, wie die Vögel fliegen, und die Gebärde wissen, mit welcher die kleinen Blumen sich auf tun am Morgen [...]."

⁷⁵ Êtkind (1996, 52)

⁷⁶ So Bjalosinskaja und Pančenko in ihrem Vorwort zu Narbut (1990, 21)

Groza (Gewitter, 1912) oder *Letom* (Im Sommer, 1911) sind besonders anschauliche Beispiele hierfür:

Летом

Уж солнце, отойдя к лугам,
Запало в глубь далеких рош;
И по широким лопухам
Закапал редкий крупный дождь.
[...]

Im Sommer

Schon fällt die Sonne, indem sie zu den Wiesen ver-
schwindet/ In die Tiefe der fernen Haine;/
Und über den breiten Kletten/
Tropft der seltene, grobkörnige Regen.⁷⁷

Ist ein Ich anwesend, so fungiert es als eine Art Sinnesorgan, wie in *Nakanune oseni* (Am Vorabend des Herbstes, 1912), wo das lyrische Ich die Schreie des Kranichs vernimmt (Я слышал крики журавля)⁷⁸. Narbut's Ich entmachtet sich, weil es im Namen der Dinge spricht, es zieht sich zugunsten der Dinge zurück. Die 'adamistische', beschreibende Technik der Akmeisten kommt Narbut entgegen, da seine Gedichte immer schon zum Deskriptiven neigen. Er bleibt in seinen Beschreibungen meist an der Oberfläche der Phänomene, verzeichnet Gerüche, Formen oder Farben, gibt sie aber bewußt ohne Tiefe wieder. Nur diese Oberfläche bietet dem Leser Widerstand und Wahrnehmungsmöglichkeiten an. Ein besonders gelungenes Beispiel ist das Gedicht *Goršečnik* (Töpfer, 1912). Es wertet die gewöhnlichen Dinge und das Unscheinbare auf, weil er sie nicht analysiert, sondern nur phänomenologisch einkreist. Er versucht aus Detail und Mikrokosmos den Makrokosmos erstehen zu lassen. Erst die einzelnen Facetten der Phänomene machen das Ding zu einem Faktum und die Welt als Ganzes spürbar.

⁷⁷ Narbut (1990, 127), siehe auch Anhang.

⁷⁸ Narbut (1990, 135)

III.4.3 Zeit und Raum im akmeistischen Gedicht

человек, время, пространство, движение
Mensch, Zeit, Raum und Bewegung
(Osip Mandel'stam)⁷⁹

Die Repräsentation von Zeit und Raum in literarischen Texten gehört zu den wichtigen Fragen der akmeistischen Poetik, obwohl sie weniger polemisch diskutiert wird als etwa das Symbol. Man findet Verschiedenes zu diesem Thema in den Manifesten, muß aber auch Einzelbemerkungen (Rezensionen, Aufsätze, Briefe) und vor allem Gedichte hinzuziehen, um einen Gesamteindruck davon zu bekommen, welche spezifische Rollen Zeit und Raum zugesprochen werden und wie sie unabhängig von den theoretischen Ausführungen in den Texten zur Darstellung kommen. Im folgenden soll exemplarisch der Verzeitlichung und Zeitstruktur nachgegangen werden.

Aus der Sicht der Akmeisten sind die Kategorien Zeit und Raum bei den Symbolisten zu spärlich und zu wenig konkret ausgeprägt: Die Symbolisten fühlen sich in Raum und Zeit unwohl und versuchen diese Grenzen ständig zu 'überschreiten'. Der oben ausgeführte Vergleich zwischen den Gedichten Mandel'stams und Belyjs hat gezeigt, daß Mandel'stam Gegenwart und Mythos verbindet, während Belyjs Gedicht eine Überschreitung der Zeit zu inszenieren sucht. Rolf-Dieter Kluge weist darauf hin, daß für Ivanov der "dionysische Zustand" der "Austritt aus Raum und Zeit und das Eintauchen in das Zeitlose bedeutet" (Дионисийское состояние есть выходение из времени и погружение в безвременное)⁷⁹. Dietrich Wörn bezeichnet die Räume in Bloks Drama *Pesnja sud'by* als "mythische Größen, mythisch-visionäre Überhöhungen bzw. Verzerrungen der Wirklichkeit"⁸⁰. Die Lektüre des frühen Nietzsche hat entscheidenden Anteil an der an vielen Stellen auftauchenden Zeit- und Raumfeindlichkeit der Symbolisten. Raum und Zeit werden aus akmeistischer Sicht bei den Symbolisten zu völlig transzendenten, ortlosen und nurmehr symbolischen Kategorien. Belyj sucht in seinem Roman *Peterburg* (Petersburg, 1912) nicht zufällig eine vierte Dimension⁸¹. Mandel'stam meint, in diesen Überschreitungen das metaphysische Grundgefühl der Symbolisten zu erkennen und kritisiert in seinem Manifest Belyjs Empfindung, im "'blauen Gefängnis' der drei Dimensionen" ('голубая тюрьма' трех измерений) gefangen zu sein⁸². Er stellt sein Bekenntnis zu den 'drei Dimensionen' und zu dieser Welt gegen diese Auffassung Belyjs. Mandel'stam wehrt sich gegen die Außerkraftsetzung der Kantschen Kategorien und betrachtet sie weiterhin als

⁷⁹ Mandel'stam I, 210

⁷⁹ Ivanov I, 724; Kluge (1967, 86)

⁸⁰ Wörn (1974, 519)

⁸¹ Zum Hinweis auf die vierte Dimension im Roman *Peterburg* siehe Ingold (2000, 220)

⁸² Vgl. Belyj (1994, 249)

subjektive Bedingung jeglicher Erfahrung: "Bauen kann man nur im Namen der 'drei Dimensionen', sie sind die Bedingung für jegliche Baukunst" (Строить можно только во имя 'трех измерений', так как они есть условие всякого зодчества) bzw. "Wir fliegen nicht, wir steigen nur auf jene Türme, die wir selber bauen können" (Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить)⁸³.

In einer Rezension von Belyjs Gedichtband *Urna* (Urne, 1909) zeigt sich Gumilev davon befremdet, daß Belyj alle raumzeitlichen Orientierungspunkte meidet. Gumilev macht Raum und Zeit als die eigentlichen "Feinde" Belyjs, die teleologischen Kategorien "Ewigkeit und Endzweck" hingegen als seine "Freunde" aus (У него есть враги – время и пространство, есть друзья – вечность, конечная цель)⁸⁴. Gorodeckij fordert in seinem Manifest zeitlich-räumliche Konkretetheit statt eines "gewichtlosen Referenzpunktes" (невесомая точка опоры) ein⁸⁵. Tatsächlich kann man bei den Akmeisten einen Drang zur Verzeitlichung und Verräumlichung erkennen, aber die Zusammenhänge zwischen Symbolismus und Akmeismus hinsichtlich ihrer Auffassung von Zeit sind nicht so eindeutig, wie obige akmeistische Kritik glauben macht.

III.4.3.1 Zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit

И в том он прав,
Что верен вечности и мигу.

Und darin hat er recht,
daß er Ewigkeit und Augenblick treu ist.
(Sergej Gorodeckij)⁸⁶

Die spürbare Beschleunigung der Zeit seit dem Ende des 19. Jahrhunderts macht 'Zeit' zu einer wichtigen und umstrittenen Kategorie. Die Kunst entdeckt die subjektive, relative Zeit für sich und befreit sich von der Vorherrschaft der absoluten, Newtonschen Zeit. Besonders Bergson hat zu Entwicklung eines neuen Zeitverständnisses entscheidend beigetragen⁸⁷. Bei ihm wird Zeit zum ersten Mal nicht mehr reduziert physikalisch oder als "nicht gelungene Ewigkeit" (échec

⁸³ *Mandel'stam S II*, 143 und 145.

⁸⁴ Gumilev (1990, 81)

⁸⁵ *AntologAkme*, 205

⁸⁶ *AntologAkme*, 98. Die zwei Verszeilen stammen aus Gorodeckij's Gedicht *O. Mandel'stamu* (An O. Mandel'stam), welches Teil des 1913 in der Zeitschrift *Giperborej* veröffentlichten *Cikl posvjaščenij* (Widmungszyklus) ist.

⁸⁷ Zum Einfluß Bergsons auf die russische Moderne allgemein und die russischen Symbolisten siehe Pomorska (1963) und Fink (1999). Auch die Akmeisten, v.a. Mandel'stam, lesen Bergson. Mandel'stam begeistert sich für ihn seit seinem Pariser Aufenthalt 1907/08, bei dem er Bergsons Vorlesungen am Collège de France hört. G. Ivanov (1994 III, 84) berichtet, Mandel'stam habe bei seiner Rückreise aus Heidelberg, 1910, seinen Koffer mit seinen Gedichten und 'einem Bergson' verloren, allerdings sei der Verlust nicht schwerwiegend gewesen, da er seine Gedichte und den Band Bergson auswendig konnte. Zu Bergson und Mandel'stam bzw. dem Akmeismus allgemein: Rusinko (1982).

de l'éternité) gesehen⁸⁸. So ist nach Lévinas die grundlegende Idee Bergsons "die Theorie der Dauer. Die Zerstörung des Primats der Uhrzeit." (la théorie de la durée. La destruction de la primauté du temps des horloges)⁸⁹. Bergson setzt der am Raum orientierten physikalischen Zeit (temps) eine qualitative, erlebte Zeit als Dauer (durée) entgegen. Widerstand gegen die Bedrohung durch eine 'homogene Zeit', wie Kant sie versteht, oder ein rein mechanisches Zeitverständnis regte sich schon in der Romantik⁹⁰. Mit Baudelaire zeichnete sich zum ersten Mal eine moderne Antwort auf die Gefahr einer zeitlich geordneten Welt ohne Hoffnung und Perspektive ab: Baudelaire geht in seinem Werk auf die Folgen eines nur an der Physik ausgerichteten Zeitbegriffs ein. In dem Gedicht *L'Horloge* (Die Uhr, 1860), dem letzten Gedicht der Abteilung *Spleen et Idéal* (Spleen und Ideal) aus *Les Fleurs du Mal*, zeichnet er die Uhr als ein Instrument des Schreckens, die ihn an das Verrinnen der Zeit erinnert und nachgerade lähmend wirkt:

Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit: "*Souviens-toi!*"

Die Uhr! ein finstrer Gott des Schreckens, des Gleichmuts,
dessen Finger uns droht und zu uns spricht: "*Gedenke!*"⁹¹

Auch in einem gleichnamigen Prosagedicht wird dieser unerbittlichen Zeit gedacht, die so viele Romantiker in die Melancholie treibt⁹². Baudelaire nennt sie den "Dämon der Unzeit" (Démon du contretemps) und setzt diesem ihn ständig als Zeitverschwender beschimpfenden Dämon seinen erfüllten, erlebten Zeitbegriff entgegen, der mit seiner Innensicht schon Bergsons 'durée' anklingen läßt⁹³. Statt sich mit einem Quantum an Zeit zufrieden zu geben, sucht Baudelaire nach einer sich durch Qualität auszeichnenden Zeit. Das Ich findet diese in den Augen seiner Geliebten: "eine weite, feierliche Stunde, unermesslich wie der Raum, unabgeteilt in Minuten und Sekunden, – eine unbewegliche Stunde, die keine Uhr uns anzeigt, und dennoch leicht wie ein Seufzer, rasch wie ein Lidschlag." (une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, – une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil)⁹⁴. Nicht die Uhr, sondern die Augen werden dem Ich zum "köstlichen Zifferblatt" (délicieux cadran), das ihm seine Art von Zeit schenkt. Die Stunde bleibt stehen, die Zeit wird nicht mehr gemessen,

⁸⁸ Lévinas (1991, 149)

⁸⁹ Lévinas (1982, 17)

⁹⁰ Hillebrand (1999, 35-53)

⁹¹ *Baudelaire III*, 216f.

⁹² Siehe hierzu die Standardwerke von Lepenies (1969), Schings (1977)

⁹³ *Baudelaire VIII*, 168f.

⁹⁴ Ebenda

gewinnt statt dessen aber an Wert.

Noch deutlicher zeigt sich die Spannung zwischen mechanischer und erfüllter Zeit im Prosagedicht *La chambre double* (Das zweifache Zimmer). Dort erfährt das Ich ebenfalls ein ganz neues erhebendes Zeitgefühl, das es als Befreiung von der Uhrzeit erfährt und mit "Ewigkeit" (*éternité*) bezeichnet:

Non! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes! Le temps a disparu; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices!

Nein! es gibt keine Minuten mehr, es gibt keine Sekunden mehr! Die Zeit ist verschwunden; die Ewigkeit herrscht, eine Ewigkeit der Wonnen!⁹⁵

Doch diese Ewigkeit herrscht nur für einen Augenblick, dann kehrt die Zeit zurück. Baudelaires Ewigkeit bleibt der Zeit abgerungen, von ihr bedroht und gleichzeitig in ihr verwurzelt.

Oh! oui! le Temps a reparu; le Temps règne en souverain maintenant; [...] il a repris sa brutale dictature."

Oh! ja! die Zeit ist wieder da; die Zeit herrscht als Gebieterin jetzt; [...] mit roher Gewalt diktiert sie wieder ihr Gesetz.⁹⁶

Baudelaire inszeniert Ewigkeit und Unendlichkeit als nur noch im Moment erfahrbar. Sie bleibt ständig von der 'rohen Gewalt' der Zeit bedroht⁹⁷. Das Wort 'Epiphanie' fällt in den genannten Beispielen nicht, aber es ist es doch ihre Wirkung, die Baudelaire hier erläutert. Er beschreibt in seinen sogenannten *Journaux intimes* (Intime Tagebücher) das Besondere der Epiphanie als Umschlagen eines Augenblicks in eine (subjektive) Zeitentität, d.h. ein Moment der 'Offenbarung' und der geistigen Manifestation: "Es gibt Augenblicke unseres Daseins, in denen Zeit und Ausdehnung sich vertiefen, und das Gefühl unseres Daseins eine Erhöhung ins Unermeßliche erfährt." (Il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté)⁹⁸. Durch diese Augenblicke kann eine Steigerung der Existenz, ein Herausheben aus dem als bedrückend empfundenen zeitlichen Einerlei erzielt werden. Es ist kein Zufall, daß die Epiphanie zu einer äußerst wichtigen Figur der Klassischen Moderne wird. Eine Akzeleration der Zeit bewirkt eine "Prädominanz der Moden" und diese wird zunächst als eine Bedrohung aufgefaßt, die zu einer Krise von Raum

⁹⁵ Baudelaire VIII, 128f.

⁹⁶ Baudelaire VIII, 128ff.

⁹⁷ Die Ewigkeit wird von Baudelaire dann als bedrohlich dargestellt, wenn sie eine quantitative, verdammte Ewigkeit ist, so etwa im II. Teil von *Le Squelette laboureur* (Das Skelett als Ackermann, 1859) aus *Les Fleurs du Mal*.

⁹⁸ Baudelaire VI, 203; Baudelaire (1986, 75)

und Zeit führen kann⁹⁹. Die Epiphanie als ekstatisch erlebter Augenblick hebt sich aus dem immer gleichen Kontinuum der einzelnen Zeitmomente wohlthuend heraus. Baudelaire, aber auch ältere russische Symbolisten wie Balmont oder Brjusov, verfolgen eine Ästhetik des Augenblicklichen (мгновенность) als Suche nach *dem* Augenblick¹⁰⁰. Man versteht sich als "Künstler des Augenblicks" (художник мгновений) und sieht den erfüllten Augenblick als letzte Rettung aus der Zeit, als letztes Aufbäumen der Metaphysik. So unterschiedlich die Epiphanie bei einzelnen Vertretern (Tolstoj, Joyce, Proust, Hofmannsthal oder Woolf) aussieht oder benannt wird (epiphany, moments of visions, spots of time oder Erlebnisblitz) – immer hilft sie der drohenden Gleichförmigkeit und Leere, welche die wissenschaftliche Zeit hinterlassen hat, zu entfliehen¹⁰¹.

Предстанет миг, и дух мой канет
В неизмеримость без времен,¹⁰²

Der Augenblick erscheint und mein Gesicht versinkt
Im Unermeßlichen ohne Zeiten,

Dem positiv erlebten Augenblick droht – wie oben bei Baudelaire – beständig das Umkippen ins Negative. Dann wird nurmehr Vergänglichkeit minutiös aufgezeichnet, nihilistisch Leere konstatiert oder Vergessen gesucht, was dann von seiten Vj. Ivanovs mit dem Vorwurf der Dekadenz belegt wird¹⁰³. Karl Heinz Bohrer hat herausgearbeitet, daß Baudelaire nicht allein mit der Signatur des Melancholischen verbunden werden darf, wie das Benjamin zum Beispiel macht. Baudelaire weigere sich letztendlich die Imagination der Ewigkeit und des absoluten Augenblicks fortzudenken¹⁰⁴.

Das Stehenbleiben der Zeit mit seinem plötzlichen Anflug von Unsterblichkeit kann aufgrund seiner Außerordentlichkeit gar als fremd empfunden werden, wie zum Beispiel in Zinaida Gippius' frühem Gedicht *Časy stojat* (Die Uhr bleibt stehen, 1902)¹⁰⁵. Immer aber bleibt der bei Baudelaire exemplarisch erkennbare unmittelbare Zusammenhang zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit bewahrt. Epiphanisches Erleben speist sich immer aus beiden Quellen. Ein völliges Aufgeben einer Seite würde das 'Umschlagen', den Akt des 'Heraushebens' aus der Zeit unterbinden und somit die Epiphanie verhindern. Die Modernität der Epiphanie liegt

⁹⁹ Die Hinweise sind dem Artikel von Joachim Krause zum Begriff 'Ephemer' entnommen, vgl. *Ästhetische Grundbegriffe II*, 240-260, hier 242ff.

¹⁰⁰ Vgl. Hansen-Löve (1989, 286)

¹⁰¹ Vgl. hierzu Cuddon (1998, 278) bzw. Hillebrand (1999)

¹⁰² *Brjusov I*, 314.

¹⁰³ So spricht Vj. Ivanov (*III*, 75) generalisierend von der selbstzufriedenen Jagd nach Augenblicken.

¹⁰⁴ Bohrer (1996, 173-181). Er (1996, 39) betont, entgegen der gängigen Lektüre Baudelaires, nicht seine zum 'Klischee erstarrte' emphatische Modernität, sondern seine Tendenz, den "'Augenblick' verloren" zu geben, "den die Romantik eigens für dieses Rettungsunternehmen erfunden hatte".

¹⁰⁵ Vgl. hierzu auch Brjusovs *Kon' bledny* (Das fahle Pferd, 1903)

gerade in dieser Spannung. Baudelaire erkennt dies schon in seinem *Le peintre de la vie moderne* (Der Maler des modernen Lebens, 1863), in dem der das Vergängliche betrachtende Flaneur zum eigentlichen Vertreter der Moderne erhoben wird:

Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. [...] Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable [...].

Für ihn geht es darum, der Mode das abzugewinnen, was sie im Historischen an Poetischem enthält, aus dem Vergänglichen das Ewige herauszuziehen. [...] *Die Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.* [...] Keiner hat das Recht, dieses vergängliche, flüchtige Element, das einem so häufigen Wandel unterliegt, zu verachten oder beiseite zu schieben. Wenn man es unterschlägt, verfällt man unweigerlich der Leerheit einer nichtssagenden abstrakten Schönheit [...].¹⁰⁶

In Baudelaires Warnung, das Flüchtige nicht zu mißachten, liegt der Nukleus der Augenblicksbegeisterung der Symbolisten. Allein das Nichtige und Vergängliche kann das Erhabene retten. Es kommt in Folge zu einer wahren "Verabredung mit dem Unendlichen", die zur "Obsession der literarischen Moderne" wird¹⁰⁷. Bei den jüngeren russischen Symbolisten verliert sich die Polarität, das 'Gleichgewicht' zwischen Endlichem und Unendlichem. Das Irdische – das sich auch in ihrer Theorie (z.B. bei Ivanov) findet – hat nichts mehr mit dem Flüchtigen, Kontingenten Baudelaires gemeinsam, sondern nimmt hieratische Züge an. Keiner hat sich wie die jüngeren Symbolisten so programmatisch von der Endlichkeit distanziert. Sie haben es zu ihrer Aufgabe gemacht, sie zu überwinden. Vergleicht man damit die von Bohrer betonte negative Zeitlichkeit (etwa bei Baudelaire), ist zu konstatieren, daß Ivanov sich genau in die entgegengesetzte Richtung bewegt: die Vorstellung von Zeitlichkeit wird ganz aufgegeben. Das Kontingente und Flüchtige soll nicht mehr in die Ewigkeit hinübergerettet, sondern bezwungen werden. In Belyjs *Simfonija, 2-ja, dramatičeskaja* (Zweite, dramatische Symphonie, 1902) findet sich die Lust an einer völligen Überschreitung der Zeit noch ironisch gebrochen:

9. [...] он чувствовал себя мерзко под опекой времени.

10. Он хотел бы удалиться за черту времени, да не знал, как это сделать.

9. [...] er fühlte sich abscheulich unter der Vormundschaft der Zeit.

10. Er hätte sich gern hinter die Grenzen der Zeit entfernt, wußte aber nicht, wie man das macht.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Baudelaire V, 225f., in der deutschen Ausgabe wurde "im Vorübergehenden" durch die wörtlichere Übersetzung "im Historischen" ersetzt; Baudelaire (1990, 466ff.)

¹⁰⁷ Bohrer (1996, 603).

¹⁰⁸ Belyj I, 300.

In *Simvolizm kak miropanimanie* erläutert Belyj dann das ‘weiterentwickelte’ Interesse des theurgischen Symbolismus. Belyj steht hier nicht allein. Ähnliches läßt sich bei Ivanov finden¹⁰⁹. Und auch bei Blok läßt sich dieser von Solov’ev ererbte Widerstand gegen die Kategorien Kants erkennen¹¹⁰. Trotzdem deklarieren vor allem Belyjs theoretische Überlegungen die bewußte Abkehr vom Zeitlichen:

Если в символизме мы имеем первую попытку показать во временном вечное, в теургии – начало конца символизма. Здесь уже идет речь о воплощении Вечности путем преобразования воскресшей личности. Личность – храм Божий, в которой вселяется Господь [...].

Wenn der Symbolismus der erste Versuch ist, das Ewige im Zeitlichen zu zeigen, so ist die Theurgie der Anfang vom Ende des Symbolismus. Hier geht es schon um die Verkörperung der EWIGKEIT mittels der Verwandlung der auferstandenen Persönlichkeit. Die Persönlichkeit ist der Tempel Gottes, in die der Herr eingezogen ist [...].¹¹¹

Das hier genannt Stichwort “Verwandlung” (преображение) beschreibt am besten Belyjs Anliegen: Das Zeitliche, der Bezug zur Welt ist überwunden, der Mensch ist nicht mehr an die Zeit gebunden, da nun Gott in ihm wohnt und er nunmehr verwandelt ist. Das Irdische und Zeitliche zeigt sein wahres, unverschleiertes und heiles Antlitz: “Der Schleier wurde von der Welt gerissen – und diese Fabriken, Menschen, Pflanzen werden verschwinden; die Welt erwacht wie Dornröschen in Ganzheit.” (Сорвана вуаль с мира – и эти фабрики, люди, растения исчезнут; мир, как спящая красавица, проснется к цельности)¹¹². Das Zeitliche ist unvollkommen, das Überzeitliche vollkommen. Immer wieder muß das Zeitliche als ein Zeichen des Irdischen ‘verwandelt’, ‘geeint’ oder ‘geheilt’ werden – von daher der akmeistische Vorwurf, die Symbolisten würden die Welt, so wie sie ist, nicht annehmen, d.h. die Welt im Verständnis Kants mißbilligen¹¹³. Die jüngeren Symbolisten versuchen, Kant mit der Theologie zu überwinden. Die von der Zeit auferlegten Schranken sollen besiegt werden, ein Gegenpol oder ein Moment der Offenbarung allein reichen nicht aus. Dabei orientiert man sich stark an neoplatonischen Modellen. Im Neoplatonismus wird die Zeit nach Lévinas als “bloßer Schein”

¹⁰⁹ So glaubt Ivanov (*III*, 117), das ‘Höchste’ könne nur in die Sphäre des irdischen Bewußtseins herabsteigen, wenn es sich opfert und sich in die irdische Verdichtung einer transparenten Dinglichkeit hüllt. Hier findet sich die christliche Idee eines Hinabsteigens, einer Opferung oder Menschwerdung.

¹¹⁰ Blok *PSS I*, 603f.

¹¹¹ Belyj (1994, 253)

¹¹² Belyj (1994, 408)

¹¹³ Aufschlußreich sind die Ausführungen Kluges (1967, 55ff.) zu Bloks Kantrezeption, d.h. der Hinweis auf seine Versuche, “Kant zu entrinnen”. Auch die Arbeit von Zink (1998, 365) zeigt, daß Belyj bestimmte Schritte Kants nicht mitgeht: “Belyjs Haltung ist metaphysisch im Sinne von Nietzsches “Geburt der Tragödie”. Er sucht das Wesen hinter den Erscheinungen, dieses Wesen wird mit dem musikalischen oder dionysischen Prinzip identifiziert. Kants Grenzziehungen dagegen sind Belyj ein Dorn im Auge. Das Ding an sich, nach Kant nicht erkennbar, soll gerade erreicht werden.”

(pure apparence) der Ewigkeit untergeordnet¹¹⁴. Lévinas zitiert vielleicht nicht zufällig zur Veranschaulichung dieser neoplatonischen Auffassung von der Zeit als “Mangel an Ewigkeit” (privation de l'éternel) oder “Imitation” (imitation) von Ewigkeit ein Lieblingszitat Vj. Ivanovs aus Goethes *Faust II* – “Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” – das unterstreicht, wie sehr die jüngere Symbolistengeneration neoplatonischen und gnostischen Einflüssen unterliegt¹¹⁵. Überträgt man dies auf Ivanovs Konzeption von der ‘wirklicheren Wirklichkeit’, so gehören Zeit und Raum zum ‘*realibus*-Bereich’, das Infinite hingegen ist der ‘*realiora*-Welt’ zugeordnet. Die akmeistische Kritik an der mangelnden Zeitlichkeit der Symbolisten mag somit Reflex auf die theurgisch-symbolistische Lossagung von der ‘einen Hälfte der Kunst’ sein, dem Kontingenten und Vergänglichen – wie in der oben zitierten Formulierung Baudelaires festgehalten. Baudelaire hat den Symbolismus entscheidend geprägt. Durch ihn wird Dichtung Teil des modernen Bewußtseins. Die Lektüre seiner Texte zeigt, daß sich der Symbolismus nicht prinzipiell durch eine fehlende Zeitlichkeit auszeichnen muß. Wenn die Akmeisten eine mangelnde raumzeitliche Orientierung der Symbolisten beklagen, so beziehen sie sich ein weiteres Mal auf einige Besonderheiten der jüngeren Symbolisten, die die Augenblicksverliebtheit zunehmend als typisch dekadent-ästhetisierendes Phänomen auffassen und verachten – obwohl sich auch bei ihnen ‘epiphanische Gedichte’ finden lassen¹¹⁶. Die von den Akmeisten programmatisch eingeforderte Verzeitlichung wäre somit nicht ein antisymbolistisches Verfahren im umfassenden Sinne, sondern die Antwort auf eine zunehmende religiöse Pragmatisierung der Kunst. Wenn die Verurteilung von Unendlichkeitsbestrebungen einer akmeistischen Kritik unterzogen wird, so folgt das aus der Tatsache, daß das Unendliche zu einem Charakteristikum eines theurgischen Symbolismus avanciert ist, dem man mit allen Mitteln abschwört.

Die Epiphanie als literarisches Verfahren, das in der unendlichen Vielfalt ephemerer Eindrücke ein Moment der Tiefe aufzuspüren vermag, wird von den Akmeisten geschätzt, insbesondere von Osip Mandel'stam, was Gorodeckij erkennt¹¹⁷. Mandel'stam bewundert in seinem *Razgovor o Dante*, aus den 30er Jahren Dantes Verse im *Purgatorio* (XI, 103-108), ein “Wimpernschlag” (muover di ciglia) sei mehr als “tausend Jahre” (mill'anni), in denen Dante die Zeit als (subjektive) Dauer sinnfällig werden läßt¹¹⁸. In einem Gedicht aus *Kamen*, eines seiner ‘römisch-katholischen’ Gedichte, zeigt Mandel'stam, wie gekonnt er die Epiphanie einzusetzen versteht:

¹¹⁴ Lévinas (1991, 146)

¹¹⁵ Lévinas (1991, 146f.), siehe *Ivanov II*, 549.

¹¹⁶ Beispiele sind Belyjs Gedicht *Vremja* (Zeit, 1907) oder Vj. Ivanovs Gedichte *Na mig* (Auf einen Augenblick) und *Vremja* (Zeit) aus *Kormčie zvezdy* (Leitsterne, 1903). Vgl. hierzu auch Hansen-Löve (1989, 298f.) Ausführungen zu den älteren Symbolisten: Die jüngere Symbolistengeneration kritisierte die ältere mit ihrem Hang zur Augenblicksverliebtheit; die jüngeren Symbolisten suchten allein den erfüllten Augenblick.

¹¹⁷ Vgl. das Motto Gorodeckijs zu diesem Kapitel.

¹¹⁸ *Mandel'stam S II*, 216

Вот дароносица, как солнце золотое,
Повисла в воздухе – великолепный миг.
[...]
И евхаристия, как вечный полдень,
длится–

Hier die Monstranz, wie eine goldene Sonne,
Hängegeblieben in der Luft – ein herrlicher
Augenblick./
Und die Eucharistie dauert gleich einem ewigen
Mittag–¹¹⁹

Auch der Akmeist strebt trotz aller offen zur Schau getragenen Zeitlichkeit und Vergänglichkeit danach, den Blitzlichtern des Ephemeren etwas Dauerendes abzuringen. Auf die Epiphanie mit ihrer vermittelnden Geste zwischen Augenblick und Ewigkeit wird deswegen keinesfalls verzichtet. Einzig “der Augenblick als dasjenige in der Zeit, was nicht zu ihr gehört, kommuniziert mit der Ewigkeit” schreibt Ernst Bloch¹²⁰. Die Epiphanie erscheint auch für den Akmeisten Mandel’stam nachgerade als letzte Möglichkeit die Welt mit ihren sich immer schneller ereignenden zeitlichen Begebenheiten aufzuhalten und der Zeit zumindest einen Vorschein von Ewigkeit abzuringen. Die in der Mystik gesuchte religiöse ‘Unio’ von Augenblick und Ewigkeit wird hier säkularisiert noch einmal wirksam. Es ist somit kein Zufall, daß Mandel’stam in dem Fragment gebliebenen Aufsatz *Skrjabin i christianstvo* (Skrjabin und das Christentum, 1915) das christliche Zeitverständnis als ‘Ewigkeit in der Zeit’ (вечность во времени) beschreibt¹²¹. Auch das oben zitierte Gedicht *Vot daronosica* (1915) bringt diese Auffassung in ein passendes Bild: die Eucharistie als epiphanischer Akt. Trotzdem relativiert Mandel’stam in vielen Gedichten die Bedeutung der Ewigkeit: “Sprecht mir nicht von Ewigkeit –/ Ich kann sie nicht fassen” (Не говорите мне о вечности – /Я не могу ее вместить), schreibt er schon 1909, d.h. noch vor der Gründung des Akmeismus¹²². Das Gedicht endet mit einem Bekenntnis zum Unbedeutenden und Nichtigen (ничтожное). Ähnliche Äußerungen finden sich auch in anderen Gedichten aus dem zeitlichen Umkreis zu *Kamen’*. Im Gedicht *Medlital’nee snežnyj ulej* (Langsamer als ein schneeiger Bienenstock, 1910) spricht er vom “Frost der Ewigkeit” (вечности мороз), in *V taverne vorovskaja šajka* (Eine Diebesbande in der Taverne, 1913) thematisiert er den ideologischen ‘Handel’ mit der Ewigkeit. Alle drei Gedichte ergänzen Mandel’stams in diesem Zusammenhang immer wieder genanntes Gedicht *Net, ne luna, a svetlyj ciferblat* und zeigen die Kontinuität dieser Auseinandersetzung in seinem Werk. Die Zeit wird nicht mehr als ‘Verhinderer’ von Ewigkeit angesehen, sondern als wichtiger Bestandteil des Gedichts und der mensch-

¹¹⁹ Mandel’stam *S I*, 300

¹²⁰ Bloch (1959, 1548)

¹²¹ Mandel’stam (*II*, 161) stellt dabei die christliche Vorstellung der Zeit gegen die mystische (lies: Ivanovschen) Auffassung. Eine konkrete Quelle hierzu könnte das auch von Bloch (1959, 1549) angeführte Pauluszitat aus dem *Ersten Brief an die Korinther* sein: “Seht, ich enthülle euch ein Geheimnis: Wir werden alle entschlafen, aber wir werden alle verwandelt werden – plötzlich in einem Augenblick, beim letzten Posaunenschall. Die Posaune wird erschallen, die Toten werden zur Unvergänglichkeit auferweckt, wir aber werden verwandelt werden.” (1. Kor, 15, 51f.).

¹²² Mandel’stam *S I*, 268

lichen Erfahrung. Die vergangene Zeit, das 'damals' oder 'einst' tritt im Akmeismus neben die Gegenwart des Schreibenden, das 'heute' und 'jetzt'. Diese neuerliche Verzeitlichung hat ihren Ausgangspunkt bei Baudelaire oder bei den älteren russischen Symbolisten und wird im Akmeismus mit aller Macht wiederbelebt und gesteigert. Die akmeistische Temporalität zeigt erneut eine spannungsvolle Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Ewigkeit und Endlichkeit. Die Akmeisten lösen somit nur ein frühes Programm des europäischen Symbolismus ein, indem Vergängliches und Unvergängliches zu gleichen Teilen in der modernen Dichtung wirkt. Eine Sichtweise Belyjs oder Ivanovs, welche die verrinnende Zeit nur als Gleichnis von etwas Höherem auffaßt, steht konträr zu dieser Position.

III.4.3.2 Unmögliche Gegenwart?

Die Akmeisten tendieren nicht nur zu einem durchaus polemischen Dialog mit Ewigkeit und Unendlichkeit, das Gewicht verlagert sich zum Teil auch auffällig zugunsten der Gegenwart. Obgleich Gorodeckij die Gegenwart für die akmeistische Poetik emphatisch betont und den 'neuen akmeistischen Adam' wenn schon nicht in einer jungfräulichen Welt, so wenigstens in der "russische Gegenwart" (русская современность) verankert, kann diese nicht immer positiv gefaßt werden¹²³. Trotzdem gewinnt die Gegenwart im akmeistischen Gedicht neue Poetizität, was besonders eindrucksvoll Anna Achmatovas sehr konsequent am Alltag und Heute orientierten frühen Gedichtbände belegen. Der Eindruck von Spontaneität und Unmittelbarkeit, den ihre Verse hinterlassen, hat viele Kritiker den Vergleich mit einem 'lyrischen Tagebuch' suchen lassen¹²⁴. Ebenso verstärkt der in vielen Gedichten präsente Dialog in direkter Rede die Vorstellung, daß die Gedichte ganz in der Gegenwart wurzeln und aus ihr heraus geschrieben sind. Dabei scheint die Gegenwart nie ganz von elegisch-melancholischen Hinweisen befreit zu sein, und insofern zwischen dem Versuch, Gegenwart einzufangen oder dieses Unternehmen als unmöglich zu beschreiben, schwankt. Noch in *Poéma bez geroja* weist Achmatova auf die Schwierigkeit, Gegenwart einzufangen:

Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет –

Wie in der Vergangenheit das Zukünftige reift,
So verwest im Zukünftigen das Vergangene –¹²⁵

Wie bei den frühen russischen Symbolisten ist Gegenwart im Moment der Reflexion immer schon Vergangenheit. Reale Gegenwart ist nur noch dialektisch faßbar und nicht einmal die Epiphanie bietet hierbei einen Ausweg. So muß die Gegenwart auch im akmeistischen Gedicht

¹²³ *AntologAkme*, 205

¹²⁴ Ėjchenbaum (1980, 30) spricht von einem "kontinuierlichen Tagebuch" (сплошной дневник).

¹²⁵ *Achmatova III*, 133

in eine wechselvolle Beziehung zu fremden Zeiten treten um eingefangen zu werden: meist zur Vergangenheit, manchmal aber auch zur Zukunft.

Fremde Texte und Zeiten treten zur Gegenwart des Schreibenden hinzu. Das 'Heute' bleibt das Zentrum, von dem aus das 'Gestern' erneut Gestalt gewinnt und umgekehrt. Die fremde Zeit gerät gewissermaßen ins Spannungsfeld der Gegenwart. Der Akmeist sucht den Austausch mit fernen Zeiten und Räumen – von daher vielleicht auch Gumilevs und Narbut's großes Interesse für Afrika oder Mandel'stams und Achmatovas Sehnsucht nach Italien. Selbst Zenkevič's mineralogische Gedichte aus *Dikaja porfira* (Wilder Purpur, 1912) verweisen noch auf diese Relation zu einer fremden Zeit. Er gedenkt in *Metally* (Metalle) der vorzeitlichen Herkunft der diversen modernen Maschinen. Die einst in Fels und Gestein schlummernden Metalle werden mit ihrer heutigen Funktion als Material für Teleskope oder Uhren konfrontiert¹²⁶. Zenkevič schaut so von der Gegenwart auf die Ursprünge von Mensch, Tier oder Maschine zurück.

Den Daten der Gedichte wird mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Sie verbürgen, daß die Gedichte trotz allem in der Gegenwart geschrieben sind. Anna Achmatova achtet seit *Četki* (Rosenkranz, 1914) auf Datums- und Ortsangaben im Gedicht. Osip Mandel'stam datiert schon in den ersten Auflagen von *Kamen'* alle seine Gedichte; auch *Tristia* (Tristia, 1922) wird mit Datierungen versehen¹²⁷. Bei wichtigen Daten (Geburts- und Todesstagen, historischen Daten etc.) drängt das Datum sogar auffallend oft in den Titel: In Achmatovas Gedichten *8 nojabrja 1913*, *9 dekabrja 1913*, *ijul' 1914*, *pamjati 19 ijulija 1914*, *Petrograd 1919*, *1925* oder *Avgust 1940* wird so ein konkreter Zeitpunkt in den Mittelpunkt des Gedichts gerückt, selbst wenn viele Datierungen nicht mit dem tatsächlichen Entstehungszeitpunkt übereinstimmen. Blok könnte hierfür Pate gestanden haben. Mit dem Gedicht *13 dekabrja 1900 goda* (13. August des Jahres 1900) schreibt er einen Abgesang auf das 19. Jahrhundert. Noch in *Poëma bez geroja* datiert Achmatova mit großer Aufmerksamkeit alle Gedichtteile mit Datum und Ortsangabe. Das Poem selbst thematisiert das Jahr 1913 und greift in Motti und Thematik auf frühere Gedichte zurück. Mandel'stam schreibt später, vielleicht auf Anregung Achmatovas, zwei Datumsgedichte: *1 janvarja 1924* und *10 janvarja 1934*, letzteres ist ein Requiemgedicht auf den Tod Andrej Belyjs. Verzeitlichung wird also auch auf diese sehr konkrete, äußerliche Weise umgesetzt.

Die Akmeisten öffnen sich erneut raumzeitlichen Koordinaten im Gedicht, ohne dabei zum Erlebnisgedicht zurückzukehren, denn sie wissen um die Entstehungsbedingungen moderner Dichtung. Zwar finden sich im Akmeismus objektivierbare Erlebnisse oder Daten als Aus-

¹²⁶ Zenkevič (1994, 51f.). Vergleichbares findet sich in den Gedichten *Vody* (Wasser) und *Kamni* (Steine).

¹²⁷ Achmatova datiert seit 1918, d.h. der 5. Auflage von *Četki*, ihre Gedichte, bei Mandel'stam bleibt nur die 3. Auflage von *Kamen'* ohne Vermerke der Entstehungszeit.

gangspunkt für ein Gedicht, der Symbolismus schuf aber eine neue Art mit diesen umzugehen¹²⁸. Schon der Symbolismus ist skeptisch gegenüber den Möglichkeiten, Gegenwart auszudrücken. Für Baudelaire ist die gegenwärtige Zeit nicht mehr erfahrbar und stets schon verschwunden. Der rückwärtsgewandte, erinnernden Blick dominiert. Das Erlebnis geht in der Erinnerungsstruktur des Gedichts auf und kann nicht mehr unmittelbar in das Gedicht eingehen. Folglich konstituiert nicht die empirische, sondern die sprachliche Wirklichkeit das Erlebnis in Zeit und Raum. Dieses Verfahren des Symbolismus ist von entscheidender Bedeutung: Nicht das Geschehen, sondern die Sprache selbst wird zusammen mit Metrum, Rhythmus, Zitat oder Strophenform zum Ausgangspunkt einer Vergegenwärtigung. Iosif Brodskij reflektiert über die Zeit bei Mandel'stam deswegen zurecht:

It is better, then, to speak not about the theme of time in Mandelstam's poetry, but about the presence of time itself, both as an entity and as a theme, if only because time has its seat within a poem anyway, and it is a caesure.

Es ist daher besser, nicht vom Thema der Zeit in Mandelstams Lyrik zu sprechen, sondern von der Gegenwärtigkeit der Zeit selbst, als Entität wie als Thema, und sei es nur, weil die Zeit ihren Sitz ohnehin im Gedicht hat, und zwar als Zäsur.¹²⁹

Brodskij verweist auf die Wortetymologie und das Metrum als diejenigen Medien, die Zeit spürbar machen. In dem unten besprochenen Schlaflosigkeit-Gedicht Mandel'stam läßt sich gut zeigen, daß er tatsächlich damit arbeitet. Das Metrum trägt zur Verzeitlichung, zur Anhäufung von Zeit bei. Die Akmeisten sind für ihre Zurückhaltung gegenüber dem 'vers libre' bekannt, sie begreifen die klassischen Versmaße und Strophenformen als eine Möglichkeit, dem Gedicht Zeit zuzuführen. Ein Hexameter, eine Pindarsche Ode, ein Alexandriner, das Madrigal oder die Canzone lassen die früheren Dichter mitsprechen und können frühere Zeiten vergegenwärtigen.

Die *imitatio* dieser Formen läßt das 'Original' im neuen Gedicht mit seiner Zeit mitsprechen. Die andere, vielbeachtete Möglichkeit, fremde Zeit sprachlich in der Gegenwart des Gedichts zu verankern, ist das Zitat. Der Schreibende integriert das fremde Wort in seine Gegenwart und der Leser macht das Zitat bei jeder Lektüre neu präsent. Anna Achmatova hat das fremde Wort in ihrem *Poëma bez geroja* metapoetisch mit einer Schneeflocke verglichen, die gleichsam mit dem eigenen Wort verschmilzt. Sie schafft so das Bild einer harmonischen Wechselwirkung zwischen fremdem und eigenem Wort oder fremder und eigener Zeit¹³⁰.

¹²⁸ Vgl. hierzu Hoffmann (1987, 220ff.), Koch (1988).

¹²⁹ Brodsky (1986, 125 bzw. 1988, 100). Vgl. Celans (1999, 102) Aussage: "In den Moren und Kolen gipfelt das Gedicht.–"

¹³⁰ Aber es gibt bei den Akmeisten nicht nur diese partizipierende Intertextualität (im Zeichen der Kontiguität) – selbst wenn sie für die Akmeisten (vgl. Lachmann 1990, 38) besonders typisch ist. Auch die Tropik (Bloom), als "Versuch der Überbietung, Abwehr und Löschung der Spuren des Vorläufertextes" (Lachmann 1990, 39) findet sich. In Gedichten wie *Net, ne luna, a svetly ciferblat* zeigt sich ganz deutlich eine Strategie Mandel'stams, gegen

Посвящение

Widmung

27 декабря 1940

27. Dezember 1940

.....
 ...а так как мне бумаги не хватило,
 Я на твоём пишу черновике.
 И вот чужое слово проступает,
 И, как тогда снежинка на руке,
 Доверчиво и без упрёка тает.

.....
 ...und weil mir das Papier nicht ausreicht,
 Schreibe ich auf Deinem Manuskript.
 Und da erscheint das fremde Wort,
 Und, wie einst die Schneeflocke auf der Hand,
 Schmilzt es vertrauensvoll und ohne Vorwurf.¹³¹

Zwei Gedichte, Gumilevs Gedicht *Sovremennost'* (Gegenwart) aus dem Jahre 1911 und Mandel'stam Gedicht *Bessonnica. Gomer* (Schlaflosigkeit. Homer) von 1915 beleuchten noch differenzierter Formen der Zeitlichkeit im akmeistischen Gedicht.

Gumilev:

Современность

Gegenwart

Я закрыл 'Илиаду' и сел у окна,
 На губах трепетало последнее слово,
 Что-то ярко светило – фонарь иль луна,
 И медлительно двигалась тень часового.

Ich klappte die 'Ilias' zu und setzte mich ans
 Fenster./ Auf den Lippen bebte das letzte Wort./
 Irgendetwas leuchtete hell – eine Laterne oder
 der Mond./ Und schwerfällig bewegt sich der
 Schatten des Wächters.//

Я так часто бросал испытующий взор
 И так много встречал отвечающих взоров,
 Одисеев во мгле паровых контор,
 Агамемнонов между трактирных маркеров.

Ich habe so oft einen prüfenden Blick geworfen./
 Und traf auf so viele antwortende Blicke./
 Odysseusse im Nebel der Dampferbüros./
 Agamemnonns zwischen den Gasthaus-Markören.//

Так, в далекой Сибири, где плачет пурга,
 Застывают в серебряных льдах мастодонты,
 Их глухая тоска там колышет снега,
 Красной кровью – ведь их – зажжены
 горизонты.

So erstarren im fernen Sibirien, wo der Schnee-
 sturm heult./ im silbernen Eis die Mastodonten./
 Ihre dumpfe Sehnsucht wiegt dort die Schnee-
 massen./ Von rotem Blut sind – ja ihrem – die
 Horizonte entflammt.//

Я печален от книги, томлюсь от луны,
 Может быть, мне совсем и надо героя...
 Вот идут по аллее, так странно нежны,
 Гимнасист с гимнасисткой, как Дафнис
 и Хлоя.

Ich bin von den Büchern traurig geworden, leide
 unter dem Mond/ Vielleicht brauche ich über-
 haupt keinen Helden./ Da gehen sie durch die
 Allee, so seltsam innig./ Der Gymnasiast mit der
 Gymnasiastin, wie Daphnis und Chloe.//¹³²

die kosmische Sternendichtung der Symbolisten anzuschreiben. Angeblich hat er es später sogar als Zeichen der Schwäche gesehen, wenn er in einem Gedicht kosmische Motive verwendet (vgl. N. Mandel'stam 1999, 241).

¹³¹ Vgl. *Achmatova III*, 167. Achmatova (1996, 650) schreibt in ihren späten Notizen, man dürfe nicht vergessen, daß der Akmeismus auch "Sehnsucht nach Weltliteratur" (тоска по мировой культуре) sei. Im Poem gebe es auch diese Richtung. Das Zitat belegt, daß Achmatova sich noch in den 60er Jahren dem Akmeismus verpflichtet fühlt.

¹³² *Gumilev PSS II*, 82

Mandel'stam:

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
 Я список кораблей прочел до середины:
 Сей длинный выводок, сей поезд
 журавлиный,
 Что над Элладюю когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи,–
 На головах царей божественная пена,–
 Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
 Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер – все движется любовью.
 Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
 И море черное, витийствуя, шумит
 И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

Schlaflosigkeit. Homer. Gespannte Segel./
 Ich las den Schiffskatalog bis zur Mitte./
 Diese lange Brut, dieser Kranichzug./
 Der sich einst über Hellas erhob.//

Wie ein Kranichkeil in fremde Gebiete,–/
 Auf den Köpfen der Kaiser göttlicher Schaum,–/
 Wohin segelt ihr? Wenn Helena nicht wäre./
 Was wäre euch allein Troja, Achäer?//

Und das Meer und Homer – alles bewegt sich
 durch Liebe./ Wen soll ich hören? Und hier
 schweigt Homer, / Und das schwarze Meer,
 beredt, rauscht/ Und mit einem schwarzen Krachen
 kommt es bis ans Kopfende des Bettes heran.¹³³

Gumilevs Gedicht ist in vierhebigen Anapästien geschrieben. Es besteht aus vier Quartetten in alternierendem Kreuzreim. Mandel'stams Gedicht gliedert sich in drei Quartette (umarmender Reim) mit sechshebigen Jamben und Mittelzäsur, stellt also einen Alexandriner dar. Der Alexandriner wird von Mandel'stam sehr geschätzt, nicht zuletzt, weil er der Lieblingsvers der französischen Pléiade-Dichter ist, denen er an einigen Stellen nacheifert. In Rußland findet er nach der Einführung durch Tretjakovskij sehr häufig Verwendung. Er wird in Rußland zum klassizistischen Vers schlechthin, der in einer Vielzahl von Genres (Tragödie, Komödie, Elegie etc.) Verwendung findet und erst um 1900 an Bedeutung verliert¹³⁴. Von den Akmeisten und ihren Anhängern wird er allgemein geschätzt. Georgij Ivanov schreibt ein Gedicht an den Alexandriner, in dem er ihn als "Kind der Harmonie" (Дитя гармонии) bezeichnet, und Narbut versucht sich gar an einem Alexandriner ohne Zäsur¹³⁵. Mandel'stams Alexandriner gehört zum Typus des 'klassischen oder archaischen' Alexandriners wie ihn Brjusov, Kljuev oder Bunin verwenden. Mandel'stam gebraucht also meist eine männliche und keine daktylische Zäsur. Beide Gedichte evozieren in den ersten Verszeilen eine Lektüre Homers – bei Gumilev die *Ilias*, bei Mandel'stam die *Odyssee*. Der Lektüreakt wird zum Ausgangspunkt, zum unmittelbaren *Movens* des Gedichts:

Gumilev:

Я закрыл 'Илиаду' и сел у окна.
 На губах трепетало последнее слово.

Ich klappte die 'Ilias' zu und setzt mich ans Fenster./
 Auf den Lippen bebte das letzte Wort.

¹³³ Mandel'stam *SI*, 104. Zur Analyse des Gedichts siehe vor allem Lachmann (1990).

¹³⁴ Siehe hierzu Gasparov (2000b, 62f. und 316)

¹³⁵ Siehe zu diesen Ausführungen Gasparov (1993b, 89f. und 152) bzw. Gasparov (2000b, 237f.)

Mandel'stam:

Я список кораблей прочел до середины:

Ich las den Schiffskatalog bis zur Mitte:

Glaubt man Mandel'stam, so ist die *Ilias* mit Racines *Phèdre* und Chéniers *Iambes* ein Schlüsseltext des Akmeismus, und die beiden Gedichte hätten somit einen poetologischen Stellenwert¹³⁶. Beide Akmeisten beziehen sich mit großer Sicherheit auf die Homer-Stelle in Annenskij's Essay *Čto takoe poézija* (1911), in der Annenskij über die Wirkung dieser vergangenen Welt auf den heutigen Leser reflektiert und zu einem eher kritischen Schluß kommt:

Ein alter deutscher Gelehrter bat darum, seine letzten Minuten mit der Lektüre der 'Ilias' zu verschönen, und sei es auch der Schiffskatalog. Diese Legendenfolge von den Gefährten Agamemnon's, zuweilen nur ihre Aufzählung, erscheint uns jetzt ziemlich langweilig. Ich weiß nicht, was der würdige 'Gelehrte' daran liebte – seine eigenen Gedanken und Arbeiten, vielleicht die Romantik seiner strengen Jugend, die erste Liebe, den Göttinger Mond oder die Kastanienbäume? Aber ich verstehe vollkommen, daß auch der Schiffskatalog wirkliche Dichtung war, solange er suggestiv war. Die Namen der Schiffe (имена навархов), die nach Ilion fuhren, sagen jetzt niemandem mehr etwas, aber allein die Laute dieser Namen, die für immer verstummt und gestorben sind, haben in den feierlichen Kadenzen der Zeilen, die für uns ebenfalls nicht mehr verständlich sind, in den Erinnerungen eines antiken Hellenen lebendige Ketten blühender Legenden bewirkt, die in unseren Tagen zum verblichener Inhalt in Leipzig gedruckter blauer Wörterbücher wurde. Ist es so sonderbar, daß einstmal's sogar die *Symbole der Namen* (*Символы имен*) bei der Musik des Verses in den Zuhörern eine ganze Welt von Empfindungen und Erinnerungen hervorriefen, in der sich Schlachtrufe mit dem Klang des Ruhms vermengten und der Glanz goldener Rüstungen und purpurner Segel mit dem Rauschen der dunklen Wogen der Ägäis?

Das Staunen gegenüber den heroischen Silhouetten des Odysseus und des Achilles¹³⁷ verbindet uns noch irgendwie mit den alten Bewunderern Homers, aber es wäre einfach lächerlich, die lebendige Dichtung mit ihrem Glanz und Aroma auf die akademischen Linien nach dem Geschmack von Cornelius und Overbeck zurückzubinden.

Heißt das also, daß die Symbole, d.h. die wahre Poesie Homers zugrunde gegangen ist? Oh nein, es bedeutet nur, daß wir in den alten Zeilen eine neuen Homer lesen, und der 'Neue' vielleicht die Abart eines 'Ewigen' ist.¹³⁸

Gumilev widerspricht in einem Brief an seine Frau Anna Achmatova den Zweifeln Annenskij's an der heutigen Präsenz Homers und spricht ihm die Qualitäten eines modernen Autors zu¹³⁹. Auch Mandel'stam exemplifiziert in seinem Gedicht, entgegen Annenskij's Aussage, die poetische Wirkung der Schiffskatalogslektüre. Beide versuchen mit ihren Gedichten den Beweis zu führen, daß 'Homers Symbole' in der Gegenwart durchaus eine Präsenz besitzen können. Annenskij betont die unüberbrückbare historische Distanz und das 'Verstummen' Homers. Die

¹³⁶ Mandel'stam *S II*, 186

¹³⁷ Im russischen Original steht Odysseus und Achilles (wie in Gumilev's Gedicht) im Plural.

¹³⁸ Annenskij (1979, 204). Aufgrund der Länge des Zitats, wird der russische Text ausnahmsweise nur an zwei wichtigen Stellen zitiert.

¹³⁹ Gumilev *PSS II*, 254

Akmeisten versuchen, dieser 'Leerstelle' selbst eine suggestive Wirkung abzugewinnen, indem sie den Namen metonymisch gebrauchen. Der Name oder 'Symbole der Namen' können so ein ganzes Universum an Assoziationen erzeugen. Pavel Florenskijs glaubt, daß der Name der "feinste Körper" (тончайшая плоть) ist, durch den sich eine "geistige Wesenheit" (духовная сущность) ausdrückt¹⁴⁰. Allein die Nennung der *Ilias* oder des Schiffskatalogs wird so zum poetischen Akt und reicht aus, die verschwundene Welt der antiken Mittelmeerwelt in einer Art *persönlicher* Sicht auftauchen lassen. Ähnliches versucht Proust, der im letzten Kapitel von *Du côté de chez Swann* (Unterwegs zu Swann, 1913) zwischen Wörtern (mots) und Namen (noms) unterscheidet. Während die Wörter ein deutliches, landläufiges Bild vor Augen führten, würden die Namen gerade durch ihre Unbestimmtheit und ihren spezifischen Klang Assoziationen und Erinnerungen wecken. So wie bei Proust der Name 'Balbec' sein Bedürfnis nach Stürmen und Gotik weckt, erzeugen die Namen 'Homer' oder 'Odysseus' ein akmeistisches Begehren nach der Antike¹⁴¹. Mandel'stam nennt namentlich Homer (sogar dreimal), Hellas, Helena, Troja und die Achäer; Gumilev erwähnt Odysseus, Agamemnon und die von Longos übernommenen Namen Daphnis und Chloë. In der ersten Strophe von Mandel'stams Gedicht läßt sich gut zeigen, welche weiteren Verfahren er verwendet, um die Repräsentation der hellenischen Zeit zu erreichen: Die kurzen, fast beschwörenden Worte, mit denen Mandel'stam das Gedicht einleitet, ziehen den Leser Versfuß um Versfuß mit großer rhythmischer Suggestionskraft in den Bann, ein ganzer Texthorizont wird aufgespannt¹⁴², wobei die Schlaflosigkeit als beliebter Topos der russischen Literatur noch eine kausale Begründung für die Vergegenwärtigung des 'damals' im 'jetzt' des Sprechenden darstellt. Die Schlaflosigkeit als Zustand zwischen Wachen und Schlaf erleichtert die Evokation der Vergangenheit, da sie diese in die Nähe des Traums rückt. Der Doppelpunkt nach dem zweiten Vers zeigt an, daß der Sprecher den Akt der Retrospektion vollzieht. Mit dem zweimaligen Demonstrativpronomen "diese" (сей) wird deiktisch das antike Hellas aufgerufen, da die Kraniche als fester Topos vieler antiker Texte wiederum metonymisch gebraucht werden. Die Gegenwart des sprechenden Ich und die Vergangenheit Homers treffen sich in der zweiten Strophe, wenn die Frage "Wohin segelt ihr?" an die Achäer

¹⁴⁰ Florenskij (1994-2000, 182)

¹⁴¹ Man sieht hier deutlich wie sehr Proust und die Akmeisten symbolistische Assoziationstechniken und Erinnerungsverfahren verwenden, auch wenn sich beide gegen den Symbolismus wenden, vgl. Kap. III.5.4. Ingeborg Bachmann (1978 IV, 253) nennt Prousts *Recherche* dasjenige Buch, das am besten "auf die Handhabung von Namen, auf ihr Funktionieren, ihre Dichte und Durchlässigkeit" aufmerksam macht.

¹⁴² Texthorizont ist dabei ganz wörtlich zu nehmen, findet sich doch eine Vielzahl von explizit poetologischen Äußerungen im Zusammenhang mit den semantischen Wortfeldern 'Meer' und 'Segel'. In 'Homer' steckt anagrammatisch das russische Wort für Meer (more), was Mandel'stam insbesondere zu Beginn der dritten Strophe nahelegt. Das russische Wort für Segel, parus, leitet sich von altgriechischen Wort für Gewebe (φάρος) ab und bringt Mandel'stams Vorstellung vom Gedicht als Textur ins Bild. Die gespannten Segel suggerieren den beginnenden Dichtungsprozeß als 'Segeln auf dem Meer der Sprache'. Das Meer wird deswegen auch als beredt und tönend (вйтйстввя) bezeichnet. Auch die im Gedicht überall präsente Gestik des Fragens, Hörens und Schweigens ist in diesen Kontext einzuordnen.

gestellt wird. Mit dieser Frage begegnen sich die zwei Zeiten im Vers.

Die Vergegenwärtigung der Vergangenheit wird auch strukturell umgesetzt: Ab der zweiten Strophe stehen alle Verben im Präsens. Die Namensnennungen, die Tempusformen der Verben, Deixis, Fragen und Metrum wirken somit gemeinsam darauf hin, die Vergangenheit im Gedicht präsent zu machen. Der mythologische Zeitraum bleibt dabei fest in der Gegenwart verankert. Der Ausflug in die Vergangenheit ist dem Text verhaftet, beginnt und endet mit der Sprache, auch wenn die Wirkung auf den Leser andauert. Der Anfangspunkt liegt in der Gegenwart (Homerlektüre) und am Ende kehrt das Gedicht in diese Gegenwart zurück. Deswegen lautet Gumilevs Gedichttitel programmatisch "Gegenwart" und deswegen läßt Mandel'stam die Wellen des schwarzen Meeres, die er in sechshebigen Jamben fixiert, an das Kopfende des Bettes, den Ort der schlaflos vollzogenen Homerlektüre schlagen.

И море черное, витийствуя, шумит

Und das schwarze Meer, beredsam, rauscht/

И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

Und mit einem schweren Krachen kommt es bis
ans Kopfende des Bettes heran.

Bei Gumilev durchdringen sich Gegenwart und Vergangenheit noch stärker und werden gleichzeitig ironisiert. Er findet Odysseus und Agamemnon in Rußland wieder. Während man bei Mandel'stam beim Lesen immer tiefer in einen Vergegenwärtigungsprozeß hineingezogen wird, bleibt man als Leser Gumilevs immer der ironischen Brechungen gewahr. Das Gedicht setzt Intertextualität eindrucksvoll ins Bild. Das 'Beben des letzten Wortes' der *Ilias* ist Ausgangspunkt für das eigenes Wort. Das Aussprechen eines fremden Wortes macht dieses zugleich wieder zu einem gegenwärtigen. Gumilev bindet in seinem Gedicht mit vielen Bildern Gegenwart und Vergangenheit zusammen. So zählt er eine Reihe von antiken Helden auf, die er als Zeitgenossen erkennt. Auch die Vorzeit, die an Zenkevič' Gedichte erinnert, wird in seinem Text bemüht. Die Mastodonten werden als eingefrorene und trotzdem immer noch Schneemassen bewegende Urzeittiere aufgerufen. Letztendlich aber zieht das Ich den Nutzen solcher Wiedererkennungseffekte in der Gegenwart in Zweifel, wenn es seine Lektüre als 'krankmachend' bezeichnet. Vielleicht, fragt es sich, kann ihm die Gegenwart selbst die Helden geben, die er in den Büchern sucht: "Vielleicht brauch ich überhaupt keinen Helden". Und wie zum Beweis dieser These sieht das Ich Daphnis und Chloe als Gymnasiasten durch die Allee gehen. Die Vergangenheit erfährt somit eine Relativierung, während die Gegenwart aufgewertet wird.

III.4.3.3 Positive und negative Zeitlichkeit

Adorno entwirft im 105. Stück, *Nur ein Viertelstündchen*, seiner *Minima Moralia* ein negatives Zeitbewußtsein als exaktes Gegenbild zum erfüllten Zeitbewußtsein, wie es oben bei Mandel'stam skizziert worden ist: Dauer stifte "in der hastig schlaflosen Nacht unerträgliches Grauen. Das Menschenleben wird zum Augenblick, nicht indem es Dauer aufhebt, sondern indem es zum Nichts verfällt, zu seiner Vergeblichkeit erwacht im Angesicht der schlechten Unendlichkeit der Zeit selber"¹⁴³. Bohrer erkennt, wie oben angemerkt, schon bei Baudelaire die letztendliche Abkehr vom epiphanischen Moment. Das anfängliche Fortschreiben der Epiphanie führt schließlich zu einer "Ewigkeitsverweigerung"¹⁴⁴.

Dieser Bewegung zu einer negativen Ausdeutung folgt Mandel'stam kaum. Ihm ist eine positive Einstellung zur Zeitlichkeit eigen, denn sie ist sein probates Mittel gegen das Nichts und die Leere, das er seit *Utro akmeizma* bekämpft¹⁴⁵. Gumilev erkennt diese Eigenheit Mandel'stams sehr früh. In einer Rezension zu *Kamen'* schreibt er, daß Mandel'stam nicht lange mit der Verneinung der Welt leben könne und er die sinnliche Nähe zu den Objekten und zur Dingwelt suche. Mit seinem Gedicht vom Mond als Zifferblatt öffne er "die Türen zu seiner Poesie für alle Erscheinungen des Lebens, die in der Zeit leben und nicht allein in der Ewigkeit oder im Augenblick" (двери в свою поэзию для всех явлений жизни, живущих во времени, а не только в вечности или мгновении)¹⁴⁶.

Gorodeckij versucht am Schluß seines akmeistischen Manifests eine Bestimmung des Zeitverständnisses ex negativo: Die Akmeisten seien weder auf der Suche nach dem Augenblick als Selbstziel (Impressionisten), noch interessiere sie die abstrakte Ewigkeit (Parnassiens) oder die Methode, in jedem Augenblick den Durchblick in die Ewigkeit zu suchen (Symbolismus)¹⁴⁷. Die Akmeisten würden diejenigen Momente in ihre Texte aufnehmen, welche 'ewig' dauern könnten. Die akmeistische Position als solche bezeichnet er damit kaum, deutlich wird nur die Differenz zu den anderen Verfahren.

Die Verweigerung einer Entrealisierung der sprachlichen Wirklichkeit erlaubt den Akmeisten eine stärkere zeitliche Verankerung ihrer Lyrik. Allerdings ist diese Zeitlichkeit nicht mehr überall durch eine heilsgeschichtliche Konstruktion gesichert, die man bei Mandel'stam oft erkennen kann. Gerade die späte Anna Achmatova beweist eine Tendenz, Zeitlichkeit zunehmend auch negativ zu erfassen. Ansatzweise kann man dies auch in frühen Gedichten erkennen,

¹⁴³ Adorno (1962, 217f.), Hinweis von Bohrer (2002, 175f.)

¹⁴⁴ Bohrer (1996, 604)

¹⁴⁵ *Mandel'stam S II*, 143

¹⁴⁶ Gumilev (1990, 175)

¹⁴⁷ *AntologAkme*, 207

denn Achmatova ist dort schon in dem Sinne elegisch, daß sie zwar Gegenwart evoziert, aber hauptsächlich im Modus der Erinnerung¹⁴⁸. Sterben, Tod und Abschied dringen überall in ihre frühe Lyrik ein und sind durchaus nicht immer in der Epiphanie aufgehoben. Offensichtlich wird diese Tendenz v.a. seit den 40er Jahren. Begriffe wie Erinnerung (воспоминание) und Gedächtnis (память) werden nicht mehr emphatisch aufgefaßt, sondern Zeitlichkeit wird mit Sterblichkeit und endgültigem Abschied verbunden. *Beg vremeni* (Lauf der Zeit) nennt sie dann auch ihren Gedichtband von 1962, der mit einem Vierzeiler einsetzt der den "Schrecken" (ужас) der Zeit aufruft. (Der Blick von ihrem ersten Poem *U samogo morja* (Nah am Meer selbst, 1914), das mit dem Bibelsatz endet, der die österliche Wiederauferstehung Christi prophezeit und ihrem letzten Poem, dem *Poéma bez geroja*, markiert diese Spannweite ihres Œuvres zwischen Skepsis gegenüber dem Dichterwort und Aufgehobenheit im Wort. Gegen Ende des dritten Teils des *Poéma bez geroja*, fragt sich das lyrische Ich offen, ob das den Tod und die Zeit besiegende Wort noch möglich ist.

*Разве ты мне не скажешь снова
Победившее*

смерть

слово

И разгадку жизни моей?

*Sagst Du mir niemals wieder
das den Tod*

besiegende

Wort

Und die Lösung meines Lebens?¹⁴⁹

Sie steht zwischen Sterblichkeit und Unsterblichkeit und äußert überall in ihren späten Gedichten Zweifel am Infiniten. Aber es finden sich auch versöhnliche Gesten: In einer Stelle des Poems setzt sie Unendlichkeit und Endlichkeit durch eine chiasmatische Verschränkung ins sprachliche Bild.

*([...] Я К СМЕРТИ ГОТОВ.) [...]
Смерти нет [...]*

*([...] ICH BIN FÜR DEN TOD BEREIT.) [...]
Den Tod gibt es nicht [...]¹⁵⁰*

Am deutlichsten zeigt sich Achmatovas gesteigertes Mißtrauen an einem epiphanischen oder zumindest emphatisch erinnernden Sprechen in ihrer vierten Nordischen Elegie *Est' tri epochi u vospominanij* (Die Erinnerung hat drei Epochen), die sie im letzten Kriegsjahr 1945 beginnt und wahrscheinlich erst 1955 beendet¹⁵¹. Die in diesem Gedicht angestellte Reflexion über die Funktion und Wirkung von Erinnerung verrät eine zunehmende Skepsis gegenüber der menschlichen Erinnerungsleistung. Lidija Čukovskaja nennt es deswegen das Gedicht der russischen

¹⁴⁸ Vgl. ihr Gedicht *Pamjat' o solnce* (Gedächtnis von der Sonne, 1911)

¹⁴⁹ *Achmatova III*, 144

¹⁵⁰ *Achmatova III*, 136

¹⁵¹ Siehe Anhang.

Literatur, das die vielleicht größte Hoffnungslosigkeit ausstrahlt¹⁵².

Achmatova zeichnet in dieser Elegie genau nach, wie das Verrinnen der Zeit zunächst in der ersten Stufe der Erinnerung aufgehoben ist, in der alles unvergessen und präsent ist. Die 'Seele' ruht unter einem gesegneten 'Gewölbe', das dann von der zweiten Stufe der Erinnerung weggerissen wird. Hier ticken die Uhren wie bei Baudelaire, die Jahreszeiten wechseln und die Erinnerung bietet immer weniger Schutz vor dem Zerstörungswerk der Zeit:

Но тикают часы, весна сменяет
Одна другую, розовеет небо,
Меняются названия городов,
И нет уже свидетелей событий,
И не с кем плакать, не с кем вспоминать.
И медленно от нас уходят тени,

Aber die Uhren ticken, ein Frühling/ wechselt
den anderen ab, der Himmel rötet sich./ die
Namen der Städte ändern sich./ und es gibt schon
keine Zeugen der Ereignisse mehr, und Niemand-
den mit dem man weinen, Niemanden mit dem
man sich erinnern könnte./ Und langsam gehen die
Schatten von uns fort.¹⁵³

Zeitzeugen sterben, Städtenamen wechseln und es gibt keine Freunde mehr, Erinnerungen auszutauschen. Die Zeit hinterläßt immer deutlicher ihre Spuren, und die Erinnerung kann sich der Endlichkeit und Zeitlichkeit nicht mehr erwehren. In der dritten Stufe der Erinnerung wirkt schließlich das Vergessen erträglicher als die Erinnerung. Das von Puškin übernommene Motto des Gedichts, "Der letzte Schlüssel, der kalte Schlüssel des Vergessens" (Последний ключ – холодный ключ забвенья) wird dem Ich zur Zuflucht, da die Gestorbenen und die vergangenen Ereignisse im Rahmen des gegenwärtigen Lebens eine Bedrohung wären. Man hat sich dem früheren Leben entfremdet und würde die Toten nicht mehr erkennen (Что тех, кто умер, мы бы не узнали). In beklemmender Steigerung und ohne Zurückhaltung zeichnet Achmatova hier die Folgen der Zeitlichkeit minutiös auf. Zwar lassen sich im Spätwerk weiterhin Gedichte finden, die einem epiphanischen Sprechen verpflichtet sind und die in der Sprache durch Zitat, Widmung oder Namensnennung Erinnerungsarbeit leisten, trotzdem bemerkt der Leser einen härteren Ton gegenüber der Zeitlichkeit, der für das akmeistische Schreiben bis zu den 30er Jahren, und vor allem für Mandel'stam, eher untypisch erscheint.

¹⁵² Čukovskaja (1997 II, 168), vgl. *Achmatova II-1*, 491.

¹⁵³ *Achmatova II-1*, 99f.

III.4.4 Subjektivität, Persönlichkeit: wer spricht?

Im Gedicht: Vergegenwärtigung einer
Person als Sprache, Vergegenwärtigung
der Sprache als Person¹⁵⁴
(Paul Celan, Notizen zum Meridian)

Я – это я, явь – это явь...
Ich bin Ich, Wirklichkeit ist Wirklichkeit...
(O. Mandel'stam)¹⁵⁵

III.4.4.1 Modernes Ich und lyrische Subjektivität

Das moderne Ich beginnt seiner Wahrnehmung zu mißtrauen und erfährt sich selbst bekanntlich als äußerst zerbrechlich, brüchig und ambivalent. Ich-Auflösung und Welt-Zerfall gehen Hand in Hand: Gemeinsam mit dem eigenen Ich zerfällt dem Ich die Wirklichkeit und der ganze Prozeß der Wirklichkeitswahrnehmung wird als selektiver Akt aufgefaßt. Es überrascht somit nicht, daß die moderne Ich-Konstitution in ganz Europa zu einem wichtigen Thema der Literatur um 1900 wird. Zwar ist nach Gnüg zwischen lyrischer Subjektivität und dem philosophischen Subjektbegriff zu unterscheiden, doch hängen "ästhetische Subjektivität und die philosophische Konzeption von Subjektivität eng zusammen"¹⁵⁶.

Nicht nur in der deutschsprachigen Literatur, etwa in Hofmannsthals *Ein Brief* des Lord Chandos von 1902, werden sprachkritische Positionen formuliert, welche die Frage, wer einen Text denn eigentlich schreibe, immer wichtiger erscheinen läßt. Hofmannsthals Hans Karl Bühl, der 'Kari' aus dem 'Lustspiel' *Der Schwierige* (1921), glaubt, "daß es unmöglich ist, den Mund aufzumachen, ohne die heillosesten Konfusionen anzurichten"¹⁵⁷. Die Symbolisten lenken deswegen den Blick auf die Tatsache, daß die Wahrnehmung der Welt und des eigenen Ich immer sprachlicher Natur ist und man der sprachlichen Verfaßtheit der Wirklichkeits- und Selbstwahrnehmung nicht entgehen kann, auch wenn diese sich als unzuverlässig erweisen.

Die russischen Formalisten und der europäische Strukturalismus haben diese Thesen im 'linguistic turn' zugespitzt. Die historischen Konzepte 'Individuum' und 'Subjekt' geraten dadurch vollends in eine Krise, die auch den Autorbegriff betreffen, was man besonders deutlich an Barthes prophezeitem 'Tod des Autors' (*La mort de l'auteur*, 1968) erkennen

¹⁵⁴ Celan (1999, 202)

¹⁵⁵ Mandel'stam *SI*, 234

¹⁵⁶ Gnüg (1983, 2)

¹⁵⁷ Hofmannsthal (2000, 155)

kann¹⁵⁸.

Diese Entwicklung läßt sich auch hinsichtlich der lyrischen Subjektivität nachzeichnen: Nach Rabaté verändert sich seit der Romantik die Auffassung darüber, was 'lyrisch' ist: Narrative und epische Züge verschwinden zunehmend zugunsten einer größeren Subjektivität in der Dichtung¹⁵⁹. In der nachromantischen Dichtung verliert sich die Unmittelbarkeit beim Ausdruck des Subjektiven. Poe und Baudelaire verabschieden sich deswegen von der Absicht, in der Dichtung ein Gefühl auszudrücken. Der Dichter sucht vielmehr Distanz zu sich selbst und sieht eine Differenz zwischen dem empirischen und lyrischen Ich. Das führt nach Rabaté zu der paradoxen Situation, daß zum Zeitpunkt der größten Subjektivität in der Dichtung der Prozeß der Entpersönlichung einsetzt.

Versucht man sich einen Überblick über die verschiedenen Metamorphosen und Formen des Ich in der symbolistischen Literatur zu verschaffen, fallen zuerst die radikalen Subjektivierungen auf: Eine meist als dekadent umschriebene Ausrichtung gibt sich einem Individualismuskult und Solipsismus hin, der schließlich in den Versuch mündet, das Ich an sich zu überwinden und auszulöschen, um etwas Überindividuelles im Gedicht sprechen zu lassen. Der Symbolismus vereinigt somit die "zwei Paralleltendenzen" der Moderne: zum einen "die radikale Autonomisierung des Subjekts" oder Künstlers, zum anderen die "radikale Autonomisierung des künstlerischen Materials [...], die natürlich des Künstlers noch als Medium ihrer Realisation bedarf, jedoch nicht mehr als perspektivierendes und im Kunstwerk repräsentiertes Subjekt"¹⁶⁰. Damit erfährt das lyrische Ich in der Moderne eine Hinterfragung, "die zwischen Subjekt-Absage und Subjekt-Kult" schwankt¹⁶¹. Dieser Widerstreit zwischen Ich-Kult und radikaler Auflösung wird immer wieder konstatiert, es sind die zwei Seiten einer Entwicklung¹⁶². Im russischen Symbolismus ist der Widerstreit *beider* Richtungen schon im äußeren Verhalten seiner Vertreter erkennbar. Mit Tomaševskij kann man im öffentlichen Auftreten Sologubs, Brjusovs oder Bal'monts, die sich jeglicher biographischen Ausdeutung verweigern, und Rozanovs, Vj. Ivanovs oder auch des späten Blok, die ihre intimsten Gedanken nur zu gerne öffentlich machen, diese zwei Pole erkennen¹⁶³.

¹⁵⁸ Um einer Simplifizierung vorzubeugen, soll hier angemerkt werden, daß es Barthes und nach ihm Foucault nach Zima (2000, 80) nicht um "die schlichte Negation des Autorenspekts zu tun ist", sondern um die Feststellung, daß das Subjekt "nicht länger idealistisch als statische Konstante aufgefaßt werden kann, der die Variablen der Wirklichkeit als Objekte gegenüberstehen".

¹⁵⁹ Vgl. im folgenden den Artikel von Dominique Rabaté über 'Lyrisme' im *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours* (2001, 446-450). Der Artikel faßt Rabaté's grundlegende Arbeiten von 1996 zusammen.

¹⁶⁰ Vgl. Vietta/Kemper (1998, 31). Vgl. hier und im folgenden die Ausführungen von Michael Wetzel in seinem Artikel zum Stichwort 'Autor/Künstler' in *Ästhetische Grundbegriffe I*, 480-544, hier S. 536.

¹⁶¹ Grabher (1998, 1099)

¹⁶² So zum Beispiel auch von Taylor (1996, 683-900)

¹⁶³ Tomaševskij (2000, 59) bezieht sich nur auf Sologub und Rozanov.

III.4.4.2 Entpersönlichung

Mit der zweiten Tendenz, der Autonomisierung des Textes, lösen die Symbolisten radikale Zuspitzungen Schopenhauers ein, auf die später Nietzsche Bezug genommen hat. Der Autor muß nach Schopenhauer die "im Objekt ganz aufgehende reine Kontemplation" suchen und "zum hellen Spiegel des Wesens der Welt" werden. Durch "gänzlichliches Vergessen der eigenen Person und ihrer Beziehungen", seiner Persönlichkeit entäußert, wird er dann "*rein erkennendes Subjekt, klares Weltauge*"¹⁶⁴. Leconte de Lisle sagt schon 1852 im Vorwort zu seinen *Poèmes antiques* (1852) nachdrücklich, daß seine persönlichen Gefühle (les émotions personnelles) wenig Spuren im Text hinterlassen hätten und seine Gedichte sich durch Unpersönlichkeit (l'impersonnalité) auszeichneten¹⁶⁵. Seine ideal gedachte Verbindung von Wissenschaft und Dichtung erfordere dies. Schon Stéphane Mallarmé bekennt offen seinen Hang zur Entpersönlichung und versucht dieses Ideal in seinen Texten umzusetzen. Seine Vorstellung von einem *reinen* Kunstwerk bedingt das Verschwinden der als *unrein* verstandenen persönlichen Seite. Damit erhält das Werk den Primat vor dem Autor: "Das reine Werk impliziert das kunstvoll beredete Verschwinden des Poeten, der die Initiative an die Wörter abtritt." (L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots)¹⁶⁶. Wenn Mallarmé seinem Freund Henri Cazalis 1867 schreibt, daß er jetzt unpersönlich (impersonnel) sei, sieht er sich tatsächlich als dieses 'Weltauge' Schopenhauers, als "Begabung" (aptitude), mittels welcher das "Geistige Universum" (L'Univers Spirituel) spricht¹⁶⁷. Er setzt damit die Performanz der Sprache an die Stelle des traditionellen Autors. Er löscht seine Persönlichkeit und die Welt aus, weil sich durch diese 'Tilgung' oder 'Aufhebung' (abolition) angeblich die Idee selbst erschließe und das Virtuelle über das Reale siege. Nicht zufällig bezieht sich Barthes Rede vom Tode des Autors auf Mallarmés Anliegen, das Ich bis an jenen Punkt zu führen, an dem es unpersönlich wird, d.h. nicht mehr ein Ich spricht, sondern die Sprache handelt ("agit", "performe")¹⁶⁸. Das ist die Geburtsstunde des performativen Sprachverständnisses. Nicht mehr Mallarmé, sondern die "langage" selbst spreche im Gedicht, stellt Maurice Blanchot fest oder, wie man mit Bezug auf das oben zitierte Motto Celans formulieren könnte: die 'Sprache als Person'¹⁶⁹.

Während man bei Vertretern der älteren Symbolistengeneration häufiger auf Formen des Ich-Kults oder eine Feier der Subjektivität als Ausdruck der ganzen Persönlichkeit trifft, kann man

¹⁶⁴ Schopenhauer (1960, 266)

¹⁶⁵ Leconte de Lisle (1994, 310)

¹⁶⁶ Mallarmé (1998, 225 und 1945, 366). Vgl. Wetzels Erläuterungen in *Ästhetische Grundbegriffe I*, S. 536ff.

¹⁶⁷ Mallarmé (1995, 343), vgl. Hoffmann (1987, 129)

¹⁶⁸ Barthes (1989, 64)

¹⁶⁹ Blanchot (1955, 42)

bei Annenskij ähnliche Tendenzen wie bei Mallarmé beobachten. Annenskij's Pseudonym für seinen Gedichtband *Stille Lieder* (Тичие песни, 1904) – Nik. T-o (Niemand) – offenbart diesen Zusammenhang auf einen Blick. Aber auch in theoretischen Aussagen bestätigt Annenskij Mallarmés Anliegen. “Der Vers ist keine Schöpfung des Dichters [...] er gehört nicht einmal dem Dichter” (Стих не есть создание поэта, он даже [...] не принадлежит поэту) bekennt Annenskij¹⁷⁰. Das Ich feiert bei Annenskij seine eigene Autopsie, sein Aufgehen in der Welt und manchmal gar seine eigene Auflösung¹⁷¹. Diese theoretische Maxime findet in den Gedichten ihre Umsetzung: Er verwendet auffällig vorsichtig und mit Bedacht das Personalpronomen der ersten Person Singular. Wie bei Mallarmé führt die Entpersönlichung zu einem zunehmenden Verschwinden des grammatischen Ich.

Mallarmés Ideal einer *poésie pure*, einer reinen Dichtung (чистая лирика), bei der die “Subjektivität des Dichters” “verdampft”, findet sich auch bei den Spätromantikern Fet, Polonskij und Tjutčev und entspricht Solov’evs Ausführungen in seinem Aufsatz *O liričeskoj poézii* (Über die lyrische Dichtung) von 1890¹⁷². Nach Solov’ev entäußere sich der Künstler seiner Subjektivität, indem er sich in Einklang mit dem Universum setzt, und gerade Tjutčev erweise sich als Meister dieser Kunst¹⁷³. Der Dichter stellt so im Extremfall nur mehr eine Art spiegelnde Projektionsfläche dar, bzw. der menschliche Geist wird selbst als Teil des Universums verstanden, so daß nur die Introspektion dieses hervorbringen kann. Der frühe, wenn man so will, vor-akmeistische Mandel’štam, dessen Gedichte überall Spuren seiner Tjutčev-Lektüre zeigen, äußert sich deswegen ebenso ich-feindlich oder ich-zentriert, wie viele symbolistische Dichter. In dem Gedicht *Ja tak že beden, kak priroda* (Ich bin doch ebenso arm wie die Natur) feiert er noch die Vereinigung mit der Leere, was an Mallarmés Umarmung des ‘Nichts’ als eine Art vergeistigter Reinheit in “lichten Höhen” (altitudes lucides) erinnert und an Tjutčevs Umarmungen des Abgrunds¹⁷⁴.

Твой мир болезненный и странный,
Я принимаю, пустота!

Deine krankhafte und seltsame Welt,
Nehm ich an, Leere

Erst um 1912 wird er dies offen als Nichts-Kult ablehnen und Zweifel an der Möglichkeit eines objektiven Ich und einer reinen, objektiven Kunst äußern.

¹⁷⁰ Annenskij (1979, 99)

¹⁷¹ Vgl. hierzu Annenskij (1979, 206). Annenskij stellt das romantische neben das moderne Ich und kommt zum Schluß, daß sich das moderne Ich nicht mehr der Welt entgegenstellt, sondern ‘Welt (мир) werden möchte’ (стать им).

¹⁷² Hansen-Löve (1989, 27f.)

¹⁷³ Solov’ev (1991, 420)

¹⁷⁴ Mallarmé (1995, 310). Trotzdem wird schon an dieser Stelle deutlich, daß Mandel’štam diese Entpersönlichung sprachlich keinesfalls so konsequent umsetzt wie etwa Annenskij. Das Personalpronomen scheint fast so präsent zu sein wie bei Blok.

III.4.4.3 Masken, *sobornost'* und der Dialog zwischen Ich und Welt

Die jüngere Symbolistengeneration zeigt sich schon vor den Akmeisten skeptischer gegenüber den Ich-Kulten und Ich-Vernichtungen der älteren Generation. Im Vergleich mit Mallarmés Projekt der Entpersönlichung ist ihre Ästhetik insgesamt subjektphilosophischer ausgerichtet, was seine Auswirkungen auf den Akmeismus hat. Die Realisierungen fallen dabei recht unterschiedlich aus: Blok verweigert sich wie alle Symbolisten einer Lektüre seiner Gedichte als Erlebnisgedichte oder als mystische Erfahrungen und bezeichnet seine Verse in einem Brief an Belyj einmal geradezu formalistisch als 'Spiel mit Worten', was an Nietzsches Diktum vom "Ich als Wortspiel" erinnert¹⁷⁵. Blok lotet in seiner Dichtung die Abgründe aus, die sich daraus ergeben, daß sich das Ich in der Dichtung immer wieder neu erfinden und definieren muß, da es mit dem empirischen Ich nichts mehr gemein hat. Er sucht in seiner Dichtung keine Entpersönlichung, seine ganze Dichtung stellt eher eine Art Lebensroman dar, indem sich der Held oder die Heldin ständig neu maskieren, verdoppeln und verwandeln muß. Aus dem Ritter wird der Pagliaccio, dann Hamlet oder ein Mystiker, die Schöne Dame wird Faina, schließlich die Unbekannte, Carmen oder Ophelia. Die Lebens- und Identitätsentwürfe finden in der Dichtung statt. Für die Akmeisten repräsentiert Blok deswegen in besonderer Weise das symbolistische Lebenskunst-Projekt, dessen Vertreter Mandel'stam einmal pauschal und abschätzig als "Halbexistenzen", "Mischlinge der Literatur und des Lebens" (полусуществования [...] ублюдки литературы и жизни) bezeichnet. Gumilev konstatiert in einer Rezension, daß Dichter normalerweise den Lesern ihr Werk gäben, Blok aber 'sich selbst'¹⁷⁶. Tatsächlich beabsichtigt Blok nie, sich selbst zu geben, sondern zeigt nur *personae*, Masken und Gegenbilder seines Ich. Gerade für Blok gilt trotz der anfänglich über weite Strecken biographischen Rezeption des Werks, daß das lyrische Ich nicht mit dem empirischen gleichgesetzt werden kann. Gorodeckij, Gumilev und Achmatova werden in ihrem Werk ebenfalls, aber weitaus weniger konsequent solche Maskierungen verwenden.

Bei Ivanov läßt sich die Entpersönlichung, genauer die Selbstobjektivierung als Ziel literarischen Schreibens erkennen. Schon aufgrund des christologischen Kerns seiner Ästhetik ist für ihn eine Selbstüberhöhung unannehmbar. Der Prozeß der Entpersönlichung bekommt bei ihm den Charakter einer 'Opferung'¹⁷⁷. Bei einer Dichtung, die sich als Offenbarung der objektiven Wahrheit versteht, muß "das subjektive Erleben des Dichters notwendigerweise in den Hintergrund treten".¹⁷⁸

¹⁷⁵ Blok VIII, 138; vgl. Kluge (1967, 59)

¹⁷⁶ Gumilev (1990, 152)

¹⁷⁷ Vgl. hierzu z.B. Ivanov III, 117 und Smirnov (1977, 66).

¹⁷⁸ Tschöpl (1968, 98)

В истинном же мифе мы уже не видим ни личности его творца, ни собственной личности, а непосредственно веруем в правду нового прозрения.

Im echten Mythos erblicken wir weder die Person seines Schöpfers noch unsere eigene Person, sondern glauben unmittelbar an die Wahrheit einer neuen intuitiven Einsicht.¹⁷⁹

Ivanov durchschaut in *Zavety simvolizma*, daß Sprache dadurch mehr Wirkungsmacht erhält und der Kontrolle des Dichters entgleitet, was seiner Ästhetik, die sich eigentlich auf keine autotelische, selbstreferentielle Sprache einlassen möchte, eine eigentümlich aporetische Wendung gibt¹⁸⁰. Noch 1948 schreibt er in dem auf italienisch veröffentlichten Artikel *Formans e Forma Formata*: Die lyrischen Dichtung "benötige diesen Akt der Selbstverneinung, der darin besteht, daß der Dichter sich von sich selbst entfremde, um gereinigt im idealen Bild wiederaufzuleben, das bereit ist, den Klang des Lieds zu halten." (è necessario questo atto d'abnegazione che consta nell'alienarsi del poeta da se stesso, per rivivere purificato nell'immagine ideale pronta a reggere le sonorità del canto)¹⁸¹. Auch der Künstler bei Ivanov verneint seine eigene Subjektivität, wird zum Tonträger, der nur hört und vernimmt. In einem zweiten Schritt schwächt Ivanov den Objektivierungsprozeß ab. Dem Künstler kommt eine aktive Aufgabe zu. Durch sein dualistisches Verständnis von Wirklichkeit und der bleibenden Rolle des Dichters entgeht er einer Verabsolutierung der Sprache und letztendlich einer völligen Entpersönlichung des Sprechenden wie bei Mallarmé¹⁸². Der Dichter soll den Schleier von den Dingen nehmen, erkennen und verkünden¹⁸³. Er bekommt in Ivanovs Modell die aktive Aufgabe eines Dechiffrierers der "Geheimschrift des Unausgesprochenen" (тайнопись неизреченного) zugesprochen, er ist Träger und Vermittler der 'göttlichen Offenbarung'¹⁸⁴. Die Sprache des Künstlers ist das Medium zur Welterkenntnis, zur Enthüllung höherer Welten. Die Einschränkung des Dichters auf einen Handwerker und Ästheten lehnt Ivanov ab, denn der Symbolismus habe mit der 'Ganzheit der Persönlichkeit' zu tun: Aus der Kunst muß das neue Leben und die Rettung des Menschen bzw. der Menschheit hervorgehen. Der Künstler bekommt so bei Ivanov eine esoterische und prophetische Rolle zugestanden, die im Widerstreit mit einer völligen Autonomisierung des Textes steht. Trotzdem tangiert dieser Unterschied Ivanovs prinzipielles Einverständnis gegenüber der Entpersönlichung nur geringfügig. So anspruchsvoll der hieratische Enthüllungsakt sich auch darstellt, ist er für Ivanov doch nicht ohne die Reinigung vom

¹⁷⁹ *Ivanov II*, 555, die Übersetzung folgt Tschöpl (1968, 98)

¹⁸⁰ *Ivanov II*, 597f.

¹⁸¹ *Ivanov III*, 676

¹⁸² Vgl. Kap. III. 2.3.4., in dem gezeigt wurde, daß Ivanov mehr als andere Symbolisten gerade die phänomenale Welt anerkennt, auch wenn er letztendlich ihre 'Überwindung' oder 'Verwandlung' sucht. Eine 'Auslöschung' dieser Welt bleibt ihm fremd.

¹⁸³ *Ivanov II*, 538f.

¹⁸⁴ *Ivanov II*, 598

Individuellen zu denken. Das dauernde Sprechen vom Ich empfindet er als zutiefst dekadent. Ivanov gebraucht vielleicht auch deswegen die Pronomina 'ich' oder 'mir' sehr viel spärlicher als etwa Blok. Die angemerkte subjektphilosophische Ausrichtung seiner Ästhetik liegt auf einer ganz anderen Ebene begründet, die Ivanov erlaubt, dem Dilemma, nämlich zwischen Entpersönlichung und Ich-Überhöhung gefangen zu sein, zu entgehen. Ivanov hat eine dialogische Vorstellung davon, wie Subjektivität entsteht. Sein Motto "Du bist – ich bin" (Ты еси – я есмь), zeigt die Richtung an: Erst durch die Begegnung mit dem Du entsteht das Ich. Er erarbeitet geradezu eine 'Mystik des Dialogischen', die an Martin Buber erinnert. Igor' Smirnov bezeichnet die Wechselwirkung von "Ich" und "Nicht-Ich" sogar als ein Charakteristikum Ivanovscher Verse¹⁸⁵. In der Dichtung ist dialogische Ich-Findung und Ich-Opferung idealiter erfahrbar. Bei einer Vereinseitigung lauern Gefahren: Das über ein Du zu sich kommende Ich opfert sich dem Kollektiv, das eben noch bei seinem Zustandekommen geholfen hat. Diese Opferung des Individuums kann, wenn man sie entgegen Ivanovs eigentlicher Intention konsequent zu Ende denkt, erschreckende Folgen zeitigen – denn, wenn man so will, wurde eine Perversion der sozialistischen Idee in den 30er Jahren von Stalin 'zu Ende' gedacht: Das Ich suspendiert sich oder wird suspendiert und 'opfert' sich einer höheren Idee.

Der Symbolismus ist nach Ivanov nicht allein Tätigkeit (действие), sondern auch Zusammenarbeit und Wechselwirkung (взаимодействие), nicht allein "künstlerische Objektivierung des schöpferischen Subjekts" (художественная объективация творческого субъекта), sondern auch "schöpferische Subjektivierung des künstlerischen Objekts" (творческая субъективация художественного объекта)¹⁸⁶. Zwar ist ihm wie Mallarmé das "Zurückdrängen alles Persönlichen in der Dichtung" essentiell, gleichzeitig wird bei ihm dadurch aber der Andere immer wichtiger¹⁸⁷. Wenn das Ich das fremde Sein in seiner Fülle erfasse und bejahe, so daß gleichsam der ganze Gehalt seines eigenen Seins ausgeschöpft werde, höre dieses fremde Sein (чужое бытия) auf, fremd zu sein, "das 'Du' wird für mich eine andere Bezeichnung meines Subjekts" ('ты' становится для меня другим обозначением моего субъекта) bzw. "durch 'dein Sein erkenne ich mich selber als seiend'. Es, ergo sum" ('твоим бытием я познаю себя сущим'. Es, ergo sum), schreibt Ivanov¹⁸⁸. Die dialektische Beziehung zwischen Ich (я) und Nicht-Ich (не-я), "von empirisch getrennten Dingen" (связи вещей, эмпирически разделенных) wird für Ivanov grundlegend¹⁸⁹. Damit ähnelt er Lévinas' Humanismus vom anderen Menschen oder auch Rimbauds Denken des Ich als ein Anderer (Je est un

¹⁸⁵ Smirnov (1977, 65)

¹⁸⁶ *Ivanov II*, 610

¹⁸⁷ Tschöpl (1968, 186)

¹⁸⁸ *Ivanov IV*, 419

¹⁸⁹ *Ivanov II*, 608. Eventuell ist dies das Resultat einer Auseinandersetzung Ivanovs mit Fichte.

autre). Die Beziehung zwischen Ich und Du ist bei Lévinas allerdings nicht symmetrisch gedacht wie bei Buber oder auch Ivanov (Du-Ich), sonst ginge die Andersheit in einem magischen Zirkel der Identität auf. Das Ich braucht den Anderen nicht zur Existenz und ist autark. Genau diese irreduzible Wurzel des Ich schützt dieses auch vor seiner Auslöschung. Bei Ivanov hingegen ermöglicht der Andere erst die Freiheit des Ich, ist Konstituent von Identität. Die Alterität füllt das Vakuum, das der 'Weggang der Persönlichkeit' erzeugt hat. Dichtung wird somit gerade bei ihnen zu keiner monologischen Äußerung wie etwa bei Gottfried Benn¹⁹⁰. Lévinas hat diesen dialogischen Weg zur Persönlichkeit mit Bezug auf Paul Celan einmal als "Das Persönliche: von mir zum anderen" bezeichnet¹⁹¹.

Belyj fühlt besonders stark den Widerspruch zwischen einer Betonung der Persönlichkeit und einer Kritik des Individuums, der sich aus dem religiösen Fundament des 'realistischen Symbolismus' speist. So schreibt er *Počemu Ja stal simvolistom* rückblickend: "Mein Problem ist das Problem der Antinomien zwischen dem subjektivistischen und dem religiösen Symbolismus" (моя проблема – проблема антиномии между субъективистическим символизмом и религиозным.)¹⁹². Belyjs Konzept des 'Sozial-Individualisten' ist mit Ivanovs Idee der 'sobornost' verwandt. Beides wird einem von der 'westlichen Dekadenz' geprägten Individualitätsverständnis entgegengesetzt und soll vermittelnd wirken. Das kollektive Ich bietet einen Ausgleich zum Anspruch des Dichters als Theurgen und eine Alternative zur 'Krise des Individualismus' (*Krizis individualizma*)¹⁹³.

Der Gegensatz zwischen dem Versuch, die Persönlichkeit zu beachten und sie gleichzeitig auszulöschen oder zu objektivieren, bleibt bei Blok, Ivanov oder Belyj bestehen. Sie scheinen dieses spannungsvolle Verhältnis bewußt nicht zu verlassen. Sie partizipieren im Sinne Taylors an einer Form der 'Subjektzentriertheit', die nicht unmittelbar über das Selbst redet¹⁹⁴. Sie streben weder die fast dämonische Überhöhung des Ich, noch die völlige Vergeistigung und Tilgung des Ich an. Die Aufmerksamkeit gegenüber der Persönlichkeit zeigt, daß ihre Ästhetik auf besondere Weise ethischen Grundsätzen verhaftet ist, der beide Lösungen widerstreben. Diesen ethischen Anspruch haben die Akmeisten von Ivanov im besonderen und von der

¹⁹⁰ So schreibt Benn (1959-77 I, 528) in *Probleme der Lyrik*, daß der "monologische Zug" des modernen Gedichts außer Zweifel stehe. Ivanovs Betonung der Alterität schützt vielleicht vor den politischen Fehlleistungen und Fehleinschätzungen, der viele westliche Symbolisten (Pound, Benn etc.) unterlagen. Adorno (1970, 253) hat den Prozeß der Objektivation untersucht und sieht die Subjektivität in einem solchen Kunstwerk als "sich selbst entäußert und verborgen". Er weist darauf hin, daß der literarische Neoklassizismus glaubte, das Subjekt im Werk abstrakt negieren zu können und die "Imago eines subjektlosen An sich bereitete" (ebd, 260f.). Adorno parallelisiert dies mit dem zeitgleichen politischen Faschismus, der die Not des Subjekts durch die "Abdankung" desselben zu überwinden suche und sich damit einer höheren Autorität ausliefere.

¹⁹¹ Lévinas (1988, 58)

¹⁹² Belyj (1994, 431) bzw. (1987, 50).

¹⁹³ Siehe hierzu Belyj (1994, 429f.); 'Ivanov nennt ein Essay von 1905 *Krise des Individualismus*'.

¹⁹⁴ Taylor (1996, 747)

russischen Philosophie im allgemeinen übernommen und säkularisiert. Vielleicht ist es deswegen nicht unzulässig von Ivanov über Gumilev und die anderen Akmeisten bis zu Brodskij die Linie einer Dichtung zu ziehen, die entgegen allen ästhetizistischen Vorbildern ein ethisches Anliegen der Dichtung mitbedenkt. Ivanov wird dabei produktiv fehlgelesen. Eine solche Literatur soll einerseits nicht gänzlich in den Ansprüchen einer Religion aufgehen, und andererseits soll sie, obwohl sie kein Austragungsort ideologischer und weltanschaulicher Kämpfe mehr ist, kein ethikfreier Raum werden. Zwischen einem dekadenten l'art pour l'art-Verfechter und den Akmeisten gibt es weiterhin große Unterschiede. Das akmeistische Gedicht stellt sich nicht in den Dienst einer Sache oder einer Moral, wird aber als Ort verstanden, an dem ein Ich auf Welt trifft und in der Sprache sein Verhältnis zu dieser abwägt.

Die Akzeptanz der irdischen Welt und des Anderen, die Begegnung zwischen Welt, Ich und Sprache und die Einsicht in die Tatsache, 'eine Erscheinung unter anderen Erscheinungen zu sein', ist für Gumilev unabdingbar. Er folgt hier bewußt nicht dem Relativismus Brjusovs oder der frühsymbolistischen Dekadenz. Im Vergleich mit Blok, Ivanov oder Belyj wechseln die Akmeisten die Herangehensweise. Wenn die jüngeren Symbolisten trotz ihrer Subjektzentriertheit nicht unmittelbar über das Selbst sprechen, so versuchen die Akmeisten, beim unpersönlichen Sprechen das Ich nicht zu vernachlässigen. Das Ich, die Persönlichkeit, auch das fehlerhafte Individuelle, mischt sich immer wieder ein. Für die Akmeisten ist das Individuum nicht hintergebar. Andererseits aber interessieren sie sich sehr für das dialogische Prinzip in Ivanovs Selbstkonstitution, weil es sie aus der Position isolierter Subjektivität befreit. Der Akzent wird – das wird sich noch zeigen – eher in die von Lévinas oben skizzierte Richtung, gehen.¹⁹⁵ Das heißt: Ich und Du sind disproportional.

Trotz aller Polemiken ist in der Frage der Subjektivität die Wirkung Ivanovs auf die akmeistische Poetik offenkundig. So beschwört Gumilev in seinem Manifest das ethische Anliegen des Akmeismus, das sich auch aus dem 'Individualismus in seiner höchsten Anspannung' speisen kann.

Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней. Здесь индивидуализм в высшем своем напряжении творит общественность.

Hier wird Ethik zur Ästhetik, indem sie sich bis zum letzten Gebiet ausbreitet. Hier schafft der Individualismus in seiner höchsten Anspannung Gemeinschaftlichkeit."¹⁹⁶

Die Auseinandersetzung um Gumilevs *Bludnyj Syn* zeigt aber auch die Grenzen dieser Rezeption auf. Das Ethos der Akmeisten begründet sich nicht mehr religiös-mystisch, obwohl die

¹⁹⁵ Vgl. hierzu Eskin (2000) und Ingold (1992, 195-215)

¹⁹⁶ Gumilev (1990, 57)

jüdisch-christliche Tradition in ihrem Werk als Motiv oder als einzelnes Strukturelement weiterhin präsent ist. Die Wirkung Ivanovs auf Akmeismus und Futurismus beruht auf der entmythologisierten Rezeption seines Werkes. Sein weltanschaulich-dogmatischer, ästhetischer Anspruch wird nicht eingelöst.

III.4.4.4 Epiphanie der Sprache

Die akmeistische Diagnose der Situation des Individuums in der Moderne ähnelt der symbolistischen. Die Unterschiede und Korrekturen liegen somit in der Reaktion. Die Akmeisten orientieren sich nur noch bedingt an einem romantischen Inspirationsmodell. Diese dezidierte Abwehr zugunsten eines Modells der Handwerklichkeit hat immer wieder für Irritationen unter den Symbolisten gesorgt, obwohl die jüngeren Symbolisten selbst, wie oben gezeigt, den Inspirationsgedanken einer Revision unterziehen. Trotzdem fordert Blok unter Berufung auf ein Gedicht Puškins 'Inspiration' und 'Göttlichkeit' noch 1921 polemisch ein, obwohl er selbst mit seinem Werk die "äußerste Grenze in der romantischen Kunstphilosophie überhaupt erreicht hat", bei der jenseitige Kräfte in das reale Leben eindringen¹⁹⁷. Indem die Akmeisten jegliche Prophetie ablehnen, überschreiten sie offensichtlich eine von der jüngeren Generation tabuisierte Grenze der Autorschaft. Vielleicht darf man zwei Zeilen aus Mandel'stams Gedicht *Luternin* (Ein Lutheraner, 1912) auch in diesem Sinne lesen:

И думал я: витийствовать не надо.
Мы не пророки, даже не предтечи,

Ich dachte: Beredtsamkeit ist nicht nötig. / Wir
sind keine Propheten, nicht einmal Vorläufer,

Die Akmeisten versuchen sich hingegen dem 'Universellen' durch die oben angedeuteten Verfahren der 'Verinnerlichung' und 'Objektivierung' anzunähern – ein Weg, den wiederum ein Romantiker, nämlich Novalis mit seiner Parole 'nach innen' vorgezeichnet hat. Mallarmés Idee der Entpersönlichung bringt die Idee von den Worten als Sprachrohr des Universums hervor und diese, wenn man so will, symbolistische Reminiszenz der göttlichen Inspiration des romantischen Dichters bleibt im Akmeismus trotz der Neubewertung der Persönlichkeit weiterhin präsent. Dies zeigt, wie schwer es ist, die Akmeisten generell als unmetaphysisch zu bezeichnen, ist doch mit Adorno zu konstatieren, daß "an der Frage der Liquidation des Ichs oder an der Frage der Depersonalisierung, die abgründigsten Probleme der Metaphysik überhaupt sich verstecken"¹⁹⁸. Symbolismus und Akmeismus ersetzen Begriffe wie 'Inspiration' gerne durch 'Muse', 'Diktat' oder 'Intuition', die eher säkularisierte oder psychologisierte

¹⁹⁷ Kluge (1967, 79)

¹⁹⁸ Adorno (1998, 168)

Assoziationen wecken¹⁹⁹. Das Ich des Textes wird nicht mehr als Abdruck des empirischen Ich aufgefaßt, sondern nimmt an den Versuchen teil, im Persönlichen das Überpersönliche mit-sprechen zu lassen und so die Sprache selbst zum Sprechen zu bringen, was zum Mythos einer objektiven Sprache führt. Es ist diese Epiphanie der Sprache, die das Moment eines offenbaren-den, objektiven Sprechens am besten verdeutlicht. Im epiphanische Augenblick, in der "ek-statischen Wesensschau", leuchtet ein besonderes Ganzheitsverständnis auf, das eine Art Ersatzmetaphysik darstellt.²⁰⁰ Die Akmeisten bewegen sich in diesem Rahmen, selbst wenn sie dies in ihrer Poetik mit weniger Emphase und größerer Skepsis verfolgen als die Symbolisten.²⁰¹ Mandel'stam betont, daß der Text nicht mehr Resultat des "Erlebens" (переживание) eines Autors ist, sondern "Ereignis" (событие), das vom Leser vollzogen werden muß.²⁰² Ein 'Erle-ben' ist im Gedicht nur noch indirekt beschreibbar. Rilke hat versucht, dies mit dem Begriff der Erfahrung in Worte zu fassen: "Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), – es sind Erfahrungen".²⁰³ Der Text und nicht der Autor steht im Vordergrund. Subjektzentriertheit würde an dieser Stelle dem epiphanischen Moment zuwiderlaufen und ihn beschränken. Alle Beschreibungen der Epiphanie betonen das Moment der Entpersönlichung oder der Entgrenzung in etwas, das sich außerhalb des Subjekts befindet. Der individuelle Ausdruck geht nicht mehr unmittelbar in das Gedicht ein, das biographische Element, Ort und Zeit sind nicht mehr ablesbar. Die Schwierigkeiten der modernen Dichtung beginnen an dieser Stelle, an der das Gedicht seine Referentialität und Herkunft bewußt verschleiert. Das Ich und seine raum-zeitliche Eingebundenheit ist nur noch auf einer vermittelnden, sprachlichen Ebene faßbar, von dieser aber nicht ablösbar.

Wie oben gezeigt, sehen die Akmeisten an dieser Stelle aber auch die negativen Konsequenzen eines epiphanischen Sprechens. Deswegen versuchen sie, in ihren Gedichten auch eine neue Referentialität, einen neuen Realismus zu erschaffen. Die Akmeisten folgen auf den ersten Blick, von der Typologie ihrer Texte her, insbesondere jenen symbolistischen Autoren (z.B. Mallarmé, Brjusov, Eliot oder Valéry), die sich als 'klassizistisch', leidenschaftslos, säkularisiert und subjektfeindlich verstehen und sich in einer Antiposition zur Romantik sehen, der

¹⁹⁹ Man beachte hierbei die Rolle Bergsons. Blok wird den Akmeisten die mangelnde 'Inspiration' vorwerfen, was auf die Besonderheit des russischen religiösen Symbolismus verweist.

²⁰⁰ Kluge (1997, 69), vgl. hierzu auch Adorno (1998, 208)

²⁰¹ Vgl. hierzu etwa Mandel'stams Gedicht *Vot daronosica* (Hier, der Opferkelch, 1915), das diesen epiphanischen Moment fast metapoetisch inszeniert. Ein weiteres Beispiel hierfür ist etwa Mandel'stams *Našedšij podkovu* (Der Hufeisenfinder, 1923) oder Gumilevs *Šestoe čustvo* (Sechster Sinn, 1921)

²⁰² *Mandel'stam I*, 286. Mandel'stam (*S II*, 256) wiederholt diese Auffassung noch einmal in einer Rezension zu Erenburg. Zum 'Vollzug' (исполнение) durch den Leser siehe Mandel'stam (*S II*, 253).

²⁰³ Rilke (1955 VI, 724)

diese Qualitäten teilweise pauschal abgesprochen werden²⁰⁴. Diese Autoren verbindet mit den Akmeisten eine "Betonung der Klarheit und Konturiertheit", die epiphaniefreudlich gemeint ist und Teil einer "Ablehnung der aufgesetzten inauthentischen Bedeutungsschicht" ist²⁰⁵. Diese epiphaniefreudliche Seite der Akmeisten zeigt sich in ihrer Aufgeschlossenheit gegenüber der Oberfläche, Begrenztheit und Erdverbundenheit der Dinge.

Im folgenden wird sich zeigen, daß die Akmeisten diesem epiphanischen Sprechen zeitweise auch freundlich gegenüberstehen. Hinzu kommt, daß Taylors Einschätzung der genannten klassizistisch ausgerichteten Symbolisten als epiphaniefreudlich zu allgemein, wenn auch als Konstruktion hilfreich ist. Zunächst soll die Seite akmeistischen Schreibens untersucht werden, die sich positiv gegenüber epiphanischer Erfahrung äußert. Dies zeigt besonders gut ein Blick auf das Verständnis vom Prozeß des Schreibens. In Achmatovas Gedicht *Muza* (Muse, 1924), aus dem Zyklus *Tajny remesla*, tritt die Muse Dantes als Inspirator des lyrischen Ich auf. Achmatovas Muse hat trotz ihrer klassischen Attribute nicht nur den Anspruch, Inspiration und Weihe zu bringen, sie steht auch für literarische Kontinuität und Legitimation. Achmatova reiht sich in dem ersten Gedicht ihres Zyklus in die Literaturgeschichte ein und zieht von dort eine Linie ins 13. Jahrhundert. Das Ich wartet in der ersten Strophe geradezu verzweifelt auf das Kommen der Muse, das sich dann erst in der zweiten Strophe erfüllt.

Муза

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: "Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?" Отвечает: "Я".

[Март] 1924, Петербург, Казанская, 2

Die Muse

Wenn ich nachts auf ihr Kommen warte,/ Scheint
es, das Leben hängt an einem Faden./ Was ist
Ehre, was ist Jugend, was ist Freiheit/ Angesichts
des lieben Gastes mit der Hirtenflöte in der Hand.

Da ist sie hereingekommen. Nachdem sie den
Schleier zurückgeworfen hat,/ Schaute sie mich
aufmerksam an./ Ich spreche zu ihr: "Hast Du
Dante/ Die Seiten des Inferno diktiert?" Sie ant-
wortet: "Ich".

[März] 1924, Petersburg, Kazanerstr. 2²⁰⁶

²⁰⁴ Vietta/Kemper (1998, 31) betonen, daß sich bei Novalis sowohl eine Betonung der künstlerischen Autonomie des Autors, als auch (insbesondere in den späten Fragmenten) die Vorstellung findet, daß das Material der Sprache seine Eigendynamik entwickelt. Bei Novalis kann man gleichzeitig moderne Ich-Findung im Akt des Schreibens und traditionelle Ich-Stiftung entdecken, die – wie oben gezeigt – auch für Belyj, Ivanov und zum Teil auf Blok zutrifft. Vgl. hierzu Taylor (1996, 746f.)

²⁰⁵ Siehe Taylor (1996, 809). Im folgenden verwende ich den Begriff 'Epiphanie' im Sinne von Charles Taylor (1996, 729). Dieser verwendet ihn in einem weiteren Sinne als "Äußerung, die uns mit etwas zusammenbringt, was sonst unzugänglich ist und höchste moralische oder spirituelle Bedeutung hat" und "die noch im Zuge der Offenbarung zugleich etwas definiert oder vollendet".

²⁰⁶ Achmatova *SS I*, 403

Entsprechend versteht Mandel'stam das Diktat im *Razgovor o Dante* als Zeichen dafür, daß es in der Literatur keine 'fertigen Produkte' gibt²⁰⁷. Damit zeigt sich eine Verwandtschaft mit Blooms Auffassung, daß ein Text, den anderen Text veranlaßt und der Autor nicht allein aus seinem Willen heraus schreibt. Wichtiger als die intertextuelle Implikation dieser Haltung, auf die schon vielfach hingewiesen wurde, scheint die Verwandtschaft von *Muza* mit den Poetiken Poes, Valéry's, Annenskij's oder Eliots. Schon die zwei Substantive in Achmatovas Zyklus, 'Geheimnis' und 'Handwerk', verweisen auf die Doppelheit ihrer Poetik zwischen epiphaniefeindlicher Handwerklichkeit und epiphaniefreundlichem Geheimnis. In der Forschung zum Akmeismus wird meist allein der handwerkliche Aspekt betont, um das Antisymbolistische (gegen Blok, Ivanov oder Belyj) zu betonen. Dabei ist das Handwerk ein wichtiger Teil der symbolistischen Poetik. Die Abwertung der Handwerklichkeit bei Ivanov hat allerdings die kontrastierende Aufwertung des Handwerks bei den Akmeisten verstärkt.

Achmatova steht in einer symbolistischen Tradition, die betont, daß in einem ersten Schritt eine Intuition, etwas Unbewußtes oder Unterbewußtes die Verse 'diktieren'²⁰⁸, während sich in einem zweiten Schritt dann die Kompositionsarbeit des Dichters, die eigentliche Realisation vollziehe. Eine Art von Epiphanie bildet also den Ausgangspunkt des Gedichts. Valéry schreibt rückblickend, er habe das Gedicht *Le Cimetière marin* (1920) "empfangen" (conçu) und daran schloß sich eine lange Zeit der "Arbeit" (travail) an. Zuerst ergriff eine rhythmische Form von ihm Besitz, zu der er dann mit viel Geduld die inhaltliche Komponente fand²⁰⁹. Neben dem Primat der Form, wird deutlich, daß Persönliches und Überpersönliches hier zusammenkommen: Die rhythmische Form taucht aus dem Unbewußten auf, während das Arbeiten an dieser Form ein Akt des handwerklichen Könnens und der persönlichen Einsicht darstellt. Es arbeitet an Valéry und Valéry arbeitet an diesem, könnte man diesen Prozeß resümieren. So bemerkt er schließlich, daß er "nicht etwas habe *sagen*, sondern *machen* wollen, und daß eben diese Absicht zu machen das *gewollt* hat, was ich *gesagt* habe..." (que je n'ai pas *voulu dire*, mais *voulu faire*, et que ce fut l'intention de *faire* qui a *voulu* ce que j'ai *dit*...) ²¹⁰. Valéry sieht sich als 'Subjekt' im Kampf mit dem Text. Autor- und Textintention werden als nicht identisch begriffen, denn gerade die Einsicht in die eigene Absicht könnte den Text zum Scheitern bringen. Ganz ähnlich und angelehnt an Valéry argumentiert Gottfried Benn in *Probleme der Lyrik* (1951). Er erkennt am Anfang eines Gedicht einen "dumpfen schöpferischen Keim", eine "psychische Materie". Zu diesem 'Keim' und 'Wort' gesellt sich dann das "Rätselhafte": "Das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, er [der Dichter] weiß nur seinen Text noch nicht.

²⁰⁷ Mandel'stam *S II*, 250

²⁰⁸ Vgl. auch das Gedicht *Uedinenie* (Einsamkeit, 1914). Bei Blok diktiert "die Inspiration", vgl. sein Gedicht *Da. Tak diktuet vdochnoven'e* (Ja. So diktiert die Inspiration, 1911-14).

²⁰⁹ Valéry (1957, 1504), vgl. hierzu Hoffmann (1996)

²¹⁰ Valéry (1957, 1503); Valéry (1987, 184)

Das Gedicht kann gar nicht anders lauten, als es eben lautet, wenn es fertig ist"²¹¹. Hier zeigt sich deutlich, daß in Valéry's und Benn's Verständnis ein 'Es' und ein 'Ich' im Gedicht zusammenkommen. Auch bei T.S. Eliot, für den sich insbesondere Achmatova sehr interessiert, findet man Vergleichbares. "Ich halte es für möglich, daß ein Dichter sich zu eng an musikalische Analogien anlehnt: das Ergebnis könnte den Eindruck von Künstlichkeit hervorrufen; aber ich weiß, daß ein Gedicht oder ein Gedichtabschnitt versucht, sich zuerst als besonderer Rhythmus zu verwirklichen" (I think that it might be possible for a poet to work too closely to musical analogies: the result might be an effect of artificiality; but I know that a poem, or a passage of a poem, may tend to realize itself first as a particular rhythm), schreibt er in *The Music of Poetry* (Die Musik der Dichtung, 1942)²¹². In *The Three Voices of Poetry* (Die drei Stimmen der Dichtung, 1953) kommt er sogar auf die oben zitierte Stelle von Benn zu sprechen und spitzt dessen Thesen zu, indem er den Dichtungsvorgang mit einem exorzistischen Akt vergleicht: "er [der Dichter] wird von einem Dämon verfolgt, einem Dämon, dem gegenüber er machtlos ist, weil dieser bei seinem ersten Auftreten gesichtslos, namenlos, nichts ist; und die Worte, das Gedicht, das er schreibt, sind seine Art Exorzismus dieses Dämons." (he is haunted by a demon, a demon against which he feels powerless, because in its first manifestation it has no face, no name, nothing; and the words, the poem he makes, are a kind of exorcism of this demon)²¹³.

Natürlich findet sich Entsprechendes auch in Rußland. Ivanov beschreibt metapoetisch in dem Gedicht, *Misterii Poëta* (Mysterien des Dichters, 1903), wie sich aus Rhythmus und Klang das Gedicht herauskristallisiert:

Но еще, среди гласов многих, слов неясных дар случайный
Ловит ухо повторяют несвободных уст отзывы.
Миг – и ближе реют звуки. Полновнятные глаголы
Силу новую приемлют в дружном, стройном сочетаньи.
Красоту родят, как древле, гармонические волны
И лелеют дивный образ: он выходит, он яснее...

Aber noch erhascht das Ohr, unter vielen Stimmen, das zufällige Geschenk/ undeutlicher Worte, wiederholen es die Antwortklänge unfreier Lippen./ Ein Augenblick – und näher strömen die Klänge. Vollvernehmliche Worte/ Erhalten neue Kraft in einmütiger, harmonisierender Verbindung. Wie vor Alters gebären harmonische Wellen die Schönheit/ Und hegen das herrliche Bild: es tritt hervor, wird immer klarer...²¹⁴

Ordnung, Harmonie und Klarheit überwinden Zufall und Verschwommenheit. Allerdings zeigt

²¹¹ Benn (1977, 506)

²¹² Eliot (1957, 38)

²¹³ Eliot (1957, 98)

²¹⁴ Hinweis und Übersetzung nach Tschöpl (1968, 143); *Ivanov I*, 580.

das Ende dieses Gedichts, daß Ivanov keine Intuition, nichts Unbewußtes, sondern explizit die Suggestion Gottes (внушение бога) am Werk sieht²¹⁵. Von daher speist sich der Wahrheitsanspruch von Ivanovs Dichtungen. Abgesehen von diesem eindeutig metaphysischen Bezug ist der Prozeß der Entstehung von Dichtung bei Ivanov den obigen Darstellungen vergleichbar.

Ähnliche poetologische Auffassungen lassen sich neben Achmatova auch bei Mandel'stam wiederfinden. In *Slovo i kul'tura* (1921) existiert ein fast gleichklingender Satz wie bei Benn: "Das Gedicht ist lebendig durch das innere Bild, durch jenen klingenden Abguß der Form, der dem geschriebenen Gedicht vorausgeht." (Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение)²¹⁶. Ebenso erhellt ein weiteres Gedicht aus Achmatovas *Tajny remesla*, nämlich *Tvorčestvo* (1936) die intuitive, epiphanische Seite, die zur akmeistischen Handwerklichkeit hinzukommt.

Творчество

Бывает так: какая-то истома;
 В ушах не умолкает бой часов;
 Вдали раскат стихающего грома.
 Неузнанных и пленных голосов
 Мне чудятся и жалобы и стоны,
 Сужается какой-то тайный круг,
 Но в этой бездне шепотов и звонов
 Встает один, все победивший звук.
 Так вокруг него непоправимо тихо,
 Что слышно, как в лесу растет трава,
 Как по земле идет с котомкой лихо...
 Но вот уже послышались слова
 И легких рифм сигнальные звончки,—
 Тогда я начинаю понимать,
 И просто продиктованные строчки
 Ложатся в белоснежную тетрадь.

5 ноября 1936

Ленинград, Фонтанный Дом

Das Schaffen

Gewöhnlich ist es so: zuerst eine Art Mattigkeit;
 in den Ohren verstummt nicht das Schlagen der Uhr;
 in der Ferne das Grollen des leiser werdenden Donners.
 Unerkannter und gefangene Stimmen
 Klagen und Stöhnen glaube ich zu hören,
 ein geheimnisvoller Kreis verengt sich immer mehr,
 aber aus diesem Abgrund von Geflüster und Klängen
 erhebt sich ein einziger, alles besiegender Ton.

²¹⁵ *Ivanov I*, 580

²¹⁶ *Mandel'stam S II*, 171

So unabänderlich still ist es um ihn,
 daß man hört, wie das Gras im Walde wächst,
 wie das Leid mit einer Wandertasche über die Erde zieht.
 Doch da werden schon die Worte vernehmbar
 und die Signalklänge leichter Reime –
 da beginne ich zu begreifen,
 und die diktierten Zeilen
 legen sich einfach in das schneeweiße Heft.²¹⁷

Die ersten Verse sind sehr stark von der Außenwelt geprägt und verweisen auf die große Bedeutung der Dingwelt für die Akmeisten. Am Anfang des Gedichts steht kein 'Sagen' oder 'Sprechen', sondern eine 'Hören' auf etwas 'Geheimnisvolles', Vorsprachliches. Der Ton (звук), der sich schließlich als Sieger aus einer Vielzahl von Klängen und Flüstern hervorhebt, ist in einer für die Achmatova typischen Wendung von Stille umgeben. Erst im Anschluß an diesen Ton werden dann Worte 'vernehmbar'. Auch diesmal wird etwas 'diktiert'. Das Hören auf etwas noch 'Numinoses' steht vor allem 'Sagen' und 'Begreifen'. Selbst am Ende des Gedichts verwendet Achmatova eigentümlich passive Konstruktionen: nicht ein 'Ich' oder eine 'Sie' schreiben die Zeilen, sondern die diktierten Zeilen *legen sich* in das Heft. Das kann man auch als eine Analogie zu Eindrücken Annenskij's verstehen, daß Verse "sich selbst machen" (делаются)²¹⁸. Der Schaffensprozeß wird wie in *Muza* als ein weitgehend von Intuition abhängiger inszeniert. Etwas Vorrationales, Vorsektives gibt den Anstoß zum Schreiben. Das Handwerk ist entgegen dem Klischee von der akmeistischen Handwerklichkeit kein reiner Selbstzweck, sondern besitzt durchaus etwas vom symbolistischen Pathos einer 'universalen Sprache'. Entsprechendes findet sich bei Ivanov, der die Überwindung des persönlichen Anfangs (преодоление личного начала) verfolgt und an dessen Stelle dann den "überpersönlichen, universellen Anfang" (началом сверхличным, вселенским) setzt²¹⁹. Allerdings sehen die Akmeisten stärker die Verwurzelung dieser überindividuellen Sprache in der Sprache des Einzelnen und der Persönlichkeit. Der Schreibprozeß wird noch an den Schreibenden zurückgebunden und sei es auch nur an seine körperliche Präsenz. Gorodeckij betont das Individuelle am deutlichsten in seinem Manifest: "Die scharf umrissenen Individualitäten stellen für die Gilde einen größeren Wert dar" (Резко очерченные индивидуальности представляются Цеху большей ценностью)²²⁰. Hier bestätigt sich Ejchenbaums These, daß die Akmeisten ihre hauptsächliche Aufgabe darin gesehen hätten, die Gegensätze zu mildern und Korrekturen anzubringen²²¹. Die Muse als Symbol eines überpersönlichen Anspruchs der

²¹⁷ *Achmatova SS I*, 434; Prosaübersetzung nach Borowsky/Müller (1983, 345)

²¹⁸ Brief v. 15.6.1904 an A.V. Borodina, vgl. Annenskij (1978, 457)

²¹⁹ *Ivanov II*, 640

²²⁰ *AntologAkme*, 204f.

²²¹ Ejchenbaum (1980, 24f.)

Dichtung braucht den Autor als Realisator. Hier zeigt sich noch einmal klar, welcher Wert der Individualität von den Akmeisten zugesprochen wird. In den Schlußversen von *Tvorčestvo* findet eine Ich-Vergewisserung statt. Das Personalpronomen Ich wird von Achmatova erst in der drittletzten Zeile verwendet, dann aber mit Bedacht, denn das Dialogische wird hier Programm: Alterität schafft Identität bzw. erst durch das Zuhören kann das Subjekt schließlich in eigener Sache sprechen. Aber es ist in der fünften Zeile schon als passives, wahrnehmendes Subjekt vorhanden. Über den Dialog mit der äußeren Welt, ihren Gegenständen, Landschaften oder Menschen – was den Gesprächspartner, den fremden Text oder Autor miteinschließt – kommt das Ich des Schreibenden zum Vorschein, zeigt es sich als Wahrnehmender. Der Adressat wird dabei noch dezidierter als im russischen Symbolismus als Teil der eigenen Poetik betrachtet. Das akmeistische Gespräch mit den Dingen, die Betonung der Dinglichkeit erhält von daher seine Bedeutung²²². Das Gedicht benötigt zu seiner Entstehung ein Gegenüber, Nicht-Ich, Welt. Mandel'stam hebt schon früh hervor, nur eine Realität könne eine andere Realität erschaffen²²³. Die Wirklichkeiten sind das "Ufer, von dem man sich abstoßen kann" (берег, чтобы оттолкнуться от него)²²⁴. Er spricht mit Bewunderung von dem den Naturalismus überwindenden und die Décadence in Frankreich einläutenden Huysmans, denn die Dekadenten hätten die Wirklichkeit zwar nicht geliebt, aber zumindest gekannt²²⁵. Der Widerstand, den die Materie (Wirklichkeit, dichterische Form, Du etc.) bietet, muß überwunden werden und dieser Vorgang ist für Mandel'stam ein kreativer und Kräfte freisetzender Akt. Der Dialog wird somit für die Akmeisten das Gegengift zu den symbolistischen 'Auflösungsprojekten'. Das Fließen des Ich in die Welt, die von Mandel'stam selbst noch 1910 angestrebte Vereinigung mit der Leere, wird trotz mancher Anleihen an das epiphanische Sprechen abgelehnt. Die 'Grenze', dieses wichtige Schlüsselwort der akmeistischen Poetik, wird eingefordert:

[...] перерождение чувства личности, гипертрофия творческого 'я', которое смешало свои границы с границами вновь открытого увлекательного мира, потеряло твердые очертания и уже не ощущает ни одной клетки как своей, пораженное болезненной водянкой мировых тем. При таком положении нарушается самый интересный в поэзии процесс, рост поэтической личности [...].

[...] eine Verwandlung des Gefühls für die Persönlichkeit, eine Hypertrophie des schöpferischen 'Ich', das seine Grenzen mit den Grenzen einer neu entdeckten, anziehende Welt vermischte, verlor die scharfen Umrisse und fühlt, weil sie bereits mit der Wassersucht der Allerweltsthemen geschlagen

²²² Die Intertextualität ist natürlich für diesen Zusammenhang ebenso wichtig, vgl. Doherty (1995, 200-210). Ich möchte sie aber als eine Möglichkeit von Dialogizität neben anderen (Alterität, Objektwelt) betrachten. Sie ist gewissermaßen ein genuin innerliterarische Erscheinung der Dialogizität.

²²³ Mandel'stam *S II*, 150

²²⁴ Mandel'stam *I*, 191

²²⁵ Mandel'stam (*I*, 191) verweist hier sogar auf die vernachlässigten naturalistischen Wurzeln (das genaue Sehen) des Symbolismus, vgl. Hoffmann (1987, 24-32).

ist, schon nicht mehr eine einzige Zelle als die seine. In einer solchen Situation wird der interessanteste Prozeß in der Dichtung zerstört, das Wachsen einer dichterischen Persönlichkeit.²²⁶

Die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt werden von den Akmeisten nicht eingerissen. Gumilev fordert eine genaue Kenntnis der Beziehung zwischen ihnen ein, und Mandel'stam spricht sogar von einem Abgrund zwischen ihnen, Dinge könnten nicht besessen werden, dies sei eine Anmaßung des französischen Symbolismus²²⁷. Ginzburg versteht dies als Absage Mandel'stams an einen "biegsamen Subjektivismus" (зыбкий субъективизм)²²⁸. Schon 1913 schreibt er in *O sobesednike* (Über den Gesprächspartner) mit Bezug auf Bal'mont, daß ihm dessen "schreierischer Individualismus" (крикливый индивидуализм) äußerst unangenehm sei²²⁹. Die Akmeisten versuchen die Balance zwischen Subjekt und Objekt über die Verfahren der Dialogizität zu retten. Allerdings hat Vj. Ivanov, darauf weist als einer der ersten Tomas Venclova hin, diesen postsymbolistischen Weg vorgezeichnet²³⁰.

Selbst das Gespräch mit Dingen, der Dialog mit den Alltagsgegenständen, wie man ihn in Achmatovas frühen Gedichten finden kann, ermöglicht diese Verbindung mit der Welt und verhindert, daß ein hypertrophes Ich die Welt zum Verschwinden bringt. Bezeichnend ist Gumilevs Kritik an Sologub: Auf die Bilder Sologubs angesprochen, fragt er sich polemisch, was es denn für Bilder in einem Gedicht geben könnte, in dem sich nur ein 'Ich' als einzige Realität und gleichzeitig Realitätserschaffer finden ließe. Die Welt sei darin eine Wüste, welche das 'Ich' durch ein "verrußtes Glas" (закопченное стекло) betrachte²³¹. Überraschenderweise rehabilitiert gerade Mandel'stam in seinem Essay *O sobesednike* Sologub. Er relativiert den Gumilevschen Vorwurf der Ich-Verliebtheit Sologubs, den er sehr wohl als Solipsismus erkennt, aber im Gegensatz zu Bal'mont positiv konnotiert, da Sologub einen 'idealen Freund und Gesprächspartner' habe. Er widerlegt somit nicht Gumilevs Urteil, daß es bei Sologub einen Mangel an Realität gebe, glaubt aber zum Ausgleich einen interlocutor erkennen zu können. Der solipsistische Panzer bricht im Gespräch mit dem Anderen zumindest gestisch auf. Die auf verschiedenen Ebenen sich vollziehende Dialogizität wird somit bei den Akmeisten zu einem allgemeinen Prüfstein für Dichtung.

²²⁶ Mandel'stam *S II*, 265

²²⁷ Gumilev (1990, 55), Mandel'stam *S II*, 128

²²⁸ Siehe ihr Nachwort zu Mandel'stams (1990, 273) *Kamen'*.

²²⁹ Mandel'stam *I*, 275

²³⁰ Venclova (1996, 103-116)

²³¹ Gumilev (1990, 104)

III.4.4.5 Der 'Mensch mit Großbuchstaben' und der alltägliche Mensch

Der Abgrund des Ästhetizismus tut sich auf, an den diese geniale Intuition zuletzt alle Begriffe verlor, so daß Götter und Heroen, Trotz und Leid, die Pfeiler des tragischen Baus, in nichts sich verflüchtigen. Wo die Kunst dergestalt die Mitte des Daseins bezieht, daß sie den Menschen zu ihrer Erscheinung macht anstatt gerade ihn als ihren Grund – nicht als ihren Schöpfer, sondern sein Dasein als den ewigen Vorwurf ihrer Bildungen – zu erkennen, entfällt die nüchterne Besinnung überhaupt. (Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels²³²)

“Unmenschliche oder übermenschliche Dichtung hat es vielleicht gegeben. Aber ein ‘entmenschlichtes’ Gedicht ist eine physische und metaphysische Unmöglichkeit und der Satz von der ‘Enthumanisierung der Kunst’, der von unserem großen Philosophen Ortega y Gasset geprägt wurde, hatte von Anfang an einen falschen Klang”, schreibt Jorge Guillén 1961 in *Language and Poetry*²³³. Sprache ist somit insofern immer menschlich, als sie nur vom Menschen beherrscht und gebraucht wird. Trotzdem glaubt Mandel’stam als Reaktion auf die Materialisierung betonen zu müssen, daß die Akmeisten eine Poetik erschaffen, “in deren Zentrum der Mensch” (в центре которой стоит человек) stehe²³⁴. Die Dichtung hat Veränderungen erfahren, die Mandel’stam den Anlaß geben, sich erneut und explizit auf den Menschen zu beziehen und der Kapitulation des Individuums in der Moderne entgegenzuarbeiten. Die symbolistische Dichtung im Gefolge Mallarmés hinterließ den Eindruck, das Individuum sei am Ende, und nach den sozialen Umwälzungen der Revolution schienen auch die “Aktien der Persönlichkeit in der Geschichte” (акции личности в истории) noch mehr zu fallen²³⁵. Zwar ist die Lyrik der Symbolisten weiterhin ‘menschengemacht’, sie versucht aber alles Individuelle zu vermindern. Systematisch wird das Persönliche durch Methode, Formstrenge oder durch den Wunsch nach einem überpersönlichen, allgemeinen Sprechen beseitigt. “Das ‘Ich’”, schreibt Valéry, “ist vielleicht nicht mehr als eine bequeme Bezeichnung, ebenso leer wie das Verb ‘sein’” (Le ‘Moi’ n’est peut-être qu’une notation commode, aussi vide que le verbe ‘être’)²³⁶. Diese entindividualisierte Lyrik wird von den Akmeisten als Defizit begriffen, das sie über verschiedene Verfahren der Dialogizität auszugleichen suchen. Wie aber schätzen die Akmeisten konkret die Bedeutung des Persönlichen und Individuellen für die Dichtung ein?

²³² Es handelt sich um das Kapitel, in dem sich Benjamin (I.1, 281f.) auf Nietzsches Tragödientheorie bezieht.

²³³ Die englische Ausgabe von *Lenguaje y poesia* erschien vor der spanischen. Hier zitiert nach Hamburger (1995, 81). Vgl. auch Friedrich (1956)

²³⁴ Mandel’stam *S II*, 186

²³⁵ Mandel’stam *S II*, 203

²³⁶ Valéry (1957, 285)

Mandel'stam nennt die symbolistische Dichtung in seinem Aufsatz *Vypad* einmal eine "Sippenpoesie" (родовая поэзия), die postsymbolistische Phase stehe seiner Meinung nach dagegen im Zeichen der "Einzelperson", der "Persönlichkeit" (особь, личность)²³⁷. Gumilev formuliert in seinem Entwurf zu einer *Theorie der integralen Poetik* (Теория интегральной поэтики), daß für die Komposition von Dichtung die "Persönlichkeit eines Dichters" (личность поэта) unerläßlich sei²³⁸.

Vj. Ivanovs Idee der *sobornost'* (Gesammeltheit, Konziliarismus), die bei seinen eigenen Vorstellungen von einer Opferung des Individuellen vermittelt, wird von den Akmeisten nicht als Alternative gesehen. Seine Hinweise auf die Bedeutung des Menschen und die Persönlichkeit fallen hingegen auf fruchtbaren Boden²³⁹. Die veränderten Zeitumstände – die Akmeisten veröffentlichen ihre ersten Gedichtbände kurz vor dem Ersten Weltkrieg – schaffen ein Gespür für die Umwälzungen und Gefahren des 20. Jahrhunderts. Die Relativierung politischer, ästhetischer und ethischer Werte schafft ein Klima, in dem sich das Subjekt leicht durch Ideologien vereinnahmen läßt. Entpersönlichung wird in diesem Kontext deutlich als Gefahr verstanden, sich einer höheren Autorität auszuliefern. Ivanov, aber auch Florenskij, sind sicherlich Anreger der Überlegungen für eine Neueinschätzung der Rolle des Individuums. Die russische Philosophie, die – vielleicht mehr als die westliche – Alterität mitdenkt, stärkt den Blick für die Gefahren eines völligen Relativismus. Ivanov sieht den Menschen und seine Stellung in der Kunst aus der religiösen Perspektive und schließt jeglichen 'Alltagsnutzen' kategorisch aus, was aus seiner Sicht den Menschen vor Heteronomisierungen schützt – die religiöse Indienstnahme nimmt er dabei aus. Der Mensch wird bei ihm mit einem großem Buchstaben²⁴⁰ geschrieben, er ist somit primär Geschöpf Gottes und nicht auf ein Objekt reduzierbar.

Единственное задание, единственный предмет всякого искусства есть Человек. Но не польза человека, а его тайна. [...] С большой буквы написанное имя Человека определяет собою содержание всего искусства; другого содержания у него нет. Вот почему религия всегда умещалась в большом и истинном искусстве; ибо Бог на вертикали Человека. Не умещается в нем только в горизонтали человека лежащая житейская польза, и вождление утилитаризма тотчас же прекращает всякое художественное действие.

Die einzige Aufgabe, der einzige Gegenstand jeglicher Kunst ist der MENSCH. Aber nicht sein Nutzen, sondern sein Geheimnis. [...] Der mit Großbuchstaben geschriebene Name MENSCH

²³⁷ Mandel'stam *S II*, 212

²³⁸ Gumilev (1990, 276)

²³⁹ Persönlichkeit (личность) ist im Gegensatz zu Individuum oder Individualität ein positiv besetzter Begriff bei Ivanov, weil damit das Angesicht (лицо) des Menschen verbunden wird. Er wird auch zum Leitbegriff der Akmeisten.

²⁴⁰ Dieser "Mensch mit Großbuchstabe" (человек с большой буквы) bezieht sich auf Maksim Gor'kij, der diese Prägung in seinem Drama *Na Dne* (Nachtaysl, 1902) erschaffen hat.

bestimmt durch sich den Inhalt der ganzen Kunst; sie hat keinen anderen Inhalt. Das ist auch der Grund, warum Religion immer ihren Platz in der großen und wahren Kunst hatte; denn Gott ist auf der Vertikalen des MENSCHEN. Der allein auf der Horizontalen des Menschen liegende Alltagsnutzen hat in ihr keinen Platz, und utilitaristisches Begehren beendet sofort jegliche künstlerische Tätigkeit.²⁴¹

Der Mensch wird zur nicht-utilitarisierbaren Orientierungsmarke, auf die alle Anstrengungen der Kunst gerichtet sind. Dichtung setzt für Ivanov die vollkommene Kenntnis des Menschen voraus, denn selbst die Welt ist nur über den Menschen erkennbar²⁴². Der Mensch, als Ebenbild Gottes, ist für Ivanov nicht hintergebar. Diese christliche Verortung des Mensch in Ivanovs (und Annenskij's) Ästhetik gibt nach Gumilev "soviel Menschliche Kraft" (мощью, [...] сколько Человеческой) und wird entscheidender Impuls zu einer Neubewertung der Bedeutung des Menschen für die Dichtung²⁴³.

Ähnlich wie der Begriff des 'Lebens' soll für die Akmeisten der Mensch die verlorene Idee der Ganzheitlichkeit zurückbringen und der Zersplitterung entgegenwirken. Die Akmeisten suchen in vitalistischen Strömungen der Philosophie Halt, Bergson wird in diesem Zusammenhang ein wichtiger Name²⁴⁴. Auch das Christentum dient wie im Falle von Ivanov zu einer Apologie der Persönlichkeit und zur Bergung des 'unrettbaren Ich'. 1915 kritisiert Mandel'stam in einem Fragment gebliebenen Aufsatz, der das eine Mal den Titel *Puškin i Skrjabin* (Puškin und Skrjabin), dann wieder *Skrjabin i christianstvo* (Skrjabin und das Christentum) erhalten hat, jeglichen Angriff auf die Persönlichkeit. Es ist bezeichnend, daß Mandel'stam diesen Vortrag bei der Petersburger Religiös-philosophischen Gesellschaft hält:

Личности нет! 'Я' – это переходящее состояние – у тебя много душ и много жизней. "Что это: пред или конец христианства?"

Es gibt keine Persönlichkeit! 'Ich' ist ein vorübergehender Zustand, du hast viele Seelen und viele Leben! "Was ist das: Delirium oder das Ende des Christentums?"²⁴⁵

Mandel'stam beruft sich auf das christlichen Menschenbild. Die christliche Kunst mit ihrer ganzheitlichen, geschlossenen Vorstellung vom Menschen widerstehe allen Angriffen auf das Subjekt, auf die Zeit und auf die Einheit. Mandel'stams letztendliche Immunität gegen Versuche, das Ich aus- oder gleichzuschalten, speisen sich aus dieser noch ganz positiv erlebten und

²⁴¹ *Ivanov II*, 614. Um im Deutschen die bewußte Großschreibung von Mensch wiederzugeben (im Russischen gilt Kleinschreibung, außer bei Eigennamen. "Gott" (6or) wurde jedoch vor der Revolution meist groß geschrieben), habe ich bei der deutschen Übersetzung nur Großbuchstaben verwendet.

²⁴² *Ivanov III*, 119

²⁴³ Gumilev (1990, 51)

²⁴⁴ Vgl. hierzu allgemein Fink (1999).

²⁴⁵ *Mandel'stam S II*, 157. Kurz darauf schreibt Mandel'stam (*S II*, 159) in dem gleichen Essay: "Die Stimme ist Persönlichkeit" (Голос – это личность).

tiefen Verbundenheit mit der abendländischen, jüdisch-christlichen Vorstellung vom Individuum, die er vor den Einflüssen des Buddhismus und der Theosophie schützen möchte, wie sie etwa der Kult um die 1891 verstorbene russische Theosophin Elena Blavackaja, mit seinen mystischen Entwürfen einer Einheit von Subjekt und Objekt, eingeführt hat. Bei allem Lob für die Errungenschaften etwa des französischen Romans kritisiert Mandel'stam deswegen Flaubert, den er aufgrund seiner unpersönlichen Erzählweise der *impassibilité* und *impartialité*, bei der der Erzähler hinter dem Erzählten verschwindet, als Höhepunkt des 'westlichen Buddhismus' bezeichnet. Ihn erschreckt die zunehmende Blindheit gegenüber 'individuellen Phänomenen'. Mandel'stam zeigt hier trotz seiner Verallgemeinerungen auch Hellsichtigkeit: Der 'Relativismus' des 19. Jahrhunderts veranlaßt ihn zu einer Warnung vor dem 20. Jahrhundert: "unser Jahrhundert beginnt im Zeichen herrischer Intoleranz, Tendenz zu Ausschluß und bewußtem Nicht-Verstehen anderer Welten." (и наше столетие начинается под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непониманья других миров)²⁴⁶. Das 'Assyrische', Babylon oder das 'Ägyptische' wird ihm nach Revolution und Bürgerkrieg zur neuen Metapher auf die mögliche Grausamkeit der Zukunft, weswegen er eine Europäisierung und Humanisierung des 20. Jahrhunderts fordert²⁴⁷.

Der Mensch soll bei den Akmeisten nicht mehr aus dem Werk verdrängt werden, weder als empirisches Ich, noch als grammatisches Ich. Dabei erfährt er bei den einzelnen Akmeisten eine ganz unterschiedliche konkrete Ausprägung: Bei Gumilev und Gorodeckij wird er in Anspielung auf romantische Virilitätsvorstellungen (Kleist) mit einem seltsamen Männlichkeitskult aufgeladen (dem auch Mandel'stam in seiner Rede von der 'staatsbürgerlichen' Dichtung verfällt). Mandel'stam kolportiert noch 1922 dieses mit Gumilev verbundene Ideal der "Mannhaftigkeit" (мужественность) als Bild für den 'harten Menschen', den die Dichtung nun benötige²⁴⁸. In einer Rezension von Gorodeckijs *Iva* (Die Weide, 1912) nennt Gumilev die Gedichte *Stranniki* (Die Wanderer), *Niščaja* (Die Bettlerin) und *Volk* (Der Wolf) als Beispiele

²⁴⁶ Mandel'stam *S II*, 200, die Übersetzung folgt Dutli (siehe Mandel'stam 1991 I, 171). Mandel'stams ist immer auf eine Rettung des Individuums aus, auch wenn sich die Art und Weise nach dem Zeitkontext richtet: Einmal nimmt er es vor Hypertrophie, das andere mal vor einer völligen Vernichtung in Schutz. Das Ende der Biographie, die 'Verpulverung' der Lebensgeschichte lehnt er ab. In dem Essay *Konec Romana* (Das Ende des Romans, 1922) gibt Mandel'stam (*II*, 275) seiner Überzeugung Ausdruck, daß der Roman ohne den Menschen als Kernstück des Romans zum Scheitern verurteilt sei. Die Perspektive ist seit der Revolution gewiß noch einmal geschärft. Die gewaltsame Gleichschaltung aller Menschen sieht er zurecht als totalitäre Gefahr und die Bewahrung der Individualität als Aufgabe der Dichtung. Von daher ist die Situation nicht mehr die gleiche, wie zu Beginn der 10er Jahre. In *Egipetskaja marka* (Die ägyptische Briefmarke, 1928) schreibt Mandel'stam (*S II*, 85): "Es ist schrecklich zu denken, daß unser Leben eine Erzählung ohne Inhalt und Held ist, aus Leere und Glas gemacht, einzig aus dem heißen Gestammel von Abschweifungen, aus Petersburger Fieberwahn." (Страшно подумать, что наша жизнь – это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнциного бреда).

²⁴⁷ Mandel'stam *S II*, 200, 207

²⁴⁸ Trotz der offensichtlichen Ablehnung Nietzsches als 'symbolistischen' Autor in seinem Manifest, scheint dieser harte Mensch Gumilevs einen Reflex auf diesen darzustellen.

für 'männliche' Verse des Akmeismus, während der Zyklus *Pytaja Žizn'* weiblich sei (was er mit den stereotypen geschlechtsspezifischen Zuschreibungen 'zärtlich' und 'nachdenklich' paraphrasiert)²⁴⁹. Dahinter versteckt sich keineswegs die Reflexion einer *écriture féminine*, sondern höchstens das Zugeständnis, den Akmeismus vielseitig zu definieren. Schaut man sich die genannten Gedichte genauer an, bemerkt man vor allem, daß den 'weiblichen' Gedichten die Maske fehlt, sie also keine Rollengedichte darstellen. In ihnen spricht zum Beispiel kein wölfisches Ich wie in *Volk*. Die Konkretheit einer bestimmten Situation oder Thematik, die dem Gedicht seine Farbigkeit und Einmaligkeit verleiht, ist nicht vorhanden. Dafür tritt ein einfaches, existentielles Ich hervor, das allgemeine Fragen stellt. In den 'weiblichen' Gedichten findet man weiterhin Elemente symbolistischer Gedichte wie Meer, Nebel, Sonnenaufgang oder Tod. Das erhärtet den Verdacht, daß das weibliche Schreiben für Gumilev eine Nähe zum Symbolismus besitzt, auch wenn hier ein Ich auftritt. Eshelman hat darauf verwiesen, daß Gumilevs *Maxime* im akmeistischen Manifest, einen "mannhaft-harten und klaren Blick auf das Leben zu werfen" (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), dem Buch Josua (Iisus Navina 1,8) entstammen könnte: будь твердь и мужествен (Sei mutig und stark)²⁵⁰. Damit würde die Differenz zum Symbolismus noch deutlicher: Der mutig-männliche Blick wäre somit Metapher für ein Schreiben, das dem Elend der Welt nicht ausweicht, indem es die Rettung in einer anderen Welt verspricht, sein Heil in Epiphanien sucht, oder eine völlige Auslöschung des Subjekts sucht, sondern die Dinge beim Namen (Adamismus) nennt. Allerdings hat dies bei Gumilev auch dahin geführt, Gedichte wie *Vojna* (Krieg, 1915) zu schreiben, die eine im besten Falle ambivalent zu nennende Haltung zum Krieg ausdrücken und die Forschung bis heute beschäftigen²⁵¹.

Zenkevič' Gedicht *Čelovek* (Der Mensch, 1912) versucht wiederum die Ansprüche des Menschen auf Gottgleichheit und Prophetentum zu zügeln, indem er die Fähigkeiten des Menschen mit denen der Tiere vergleicht und so relativiert. Der Mensch ist nicht mehr die Krone der Schöpfung, ist all seiner jüdisch-christlichen Privilegien ledig und wird Teil der kriechenden, fliegenden und atmenden Tier- und Pflanzenwelt. Zenkevič gibt damit das christliche Menschenbild auf und ersetzt es durch ein wissenschaftliches, das an Zynismus grenzt. Ähnliches hat Mandel'stam später mit viel Ironie und als Widerwort zum Fortschrittsoptimismus des Stalinismus in seinem Gedicht *Lamark* (Lamarck, 1932) gestaltet.

Im Kontext dieser extremen Menschenbilder in der akmeistischen Lyrik wird Bloks Ausfall gegen die Akmeisten verständlicher. In seinem Poem *Vozmezdje* (Vergeltung) erkennt er die akmeistische Losung an, den Menschen in den Mittelpunkt des Schreibens zu stellen und

²⁴⁹ Gumilev (1990, 160)

²⁵⁰ Gumilev (1990, 55) und Ešhel'man (1986).

²⁵¹ Vgl. hierzu den Kommentar zu diesem Gedicht in *Gumilev PSS III*, 327-332.

wendet sie gleichsam gegen sie: Er erblickt bei ihnen einen Menschen, bar jeder Menschlichkeit (вовсе без человечности)²⁵².

Wichtiger und nachhaltiger wirksam ist jedoch eine akmeistische Korrektur an Ivanovs oben zitierten Aussagen zum Menschen. Achmatova widerspricht Ivanovs Überzeugung, daß der Alltag des Menschen in der wahren Kunst nichts zu suchen habe. Der Mensch mit Großbuchstaben beschäftigt sich nur mit großen Themen, während Achmatova für einen einfachen Menschen plädiert. Da es für sie keinen Unterschied zwischen einer niederen oder höheren Wirklichkeit gibt, findet man in ihren Gedichten ein Ich in seiner Alltagswelt. Die erste Strophe von *Pesenka* (Liedchen, 1911) bringt so das 'Lied' mit dem 'Unkrautjäten' zusammen.

Я на солнечном восходе
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду полюю.

Beim Sonnenaufgang
singe ich über die Liebe,
auf den Knien im Gemüsegarten
jäte ich Melde.²⁵³

Die Parallelführung von singen (пою) und jäten (полюю), die im Reim ihre Kulmination findet, ist beabsichtigt. Der Vorgang des 'lyrischen' Sprechens wird so seiner Göttlichkeit beraubt. Ein Blick auf ein erst 1940 geschriebenes Gedicht, das ebenfalls in den poetologischen Zyklus *Tainy remesla* aufgenommen wurde, enthüllt, daß diese Zusammenschau durchaus programmatisch ist:

Мне ни к чему одические рати
И прелесть элегических затей.
По мне, в стихах все быть должно некстати,
Не так, как у людей.

Wozu brauch ich denn Heere von Oden/
Und den Reiz elegischer Schnörkel./
Für mich muß in Versen alles unangebracht sein./
Nicht so, wie bei den Leuten.//

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора.
Как лопухи и лебеда.
[...]

Wenn ihr wüßtet aus welchem Schmutz/
Verse wachsen, ohne jede Scham./
Wie gelber Löwenzahn am Zaun./
Wie Kletten und Melde.//²⁵⁴

Nicht so 'wie bei den Leuten' bedeutet hier: Gedichte sehen heute nicht mehr so aus, wie es die Menschen noch vor kurzer Zeit gewohnt waren. Die Einheit vom Schönen, Wahren und Guten ist zerbrochen. Das Häßliche und Antiästhetische hat schon mit Baudelaire Einzug in die Dichtung gehalten, und findet bei Zenkevič oder Narbut weiterhin einen Platz. Exotisches kann man bei Gumilev und Narbut nachlesen. Das wirklich Neue des Akmeismus besteht darin, daß

²⁵² Blok III, 295

²⁵³ Achmatova SS I, 60

²⁵⁴ Achmatova SS I, 461

bei den Akmeisten nun der Alltag des Menschen präsent wird und keineswegs als heroische Arbeitswelt wie bei den Futuristen. Alles Gewöhnliche, Häufige, Alltägliche oder Banale, das den Décadents verhaßt ist und selbst bei jüngeren Symbolisten nur zeitweise seinen Weg in die Lyrik findet, wird von den Akmeisten nun mit großer Aufmerksamkeit behandelt. Unkraut, Benzinduft oder Handschuhe halten Einzug bei Achmatova. Bei Mandel'stam erlangt der 'Primuskocher' (примус), neben dem Kino, dem Tennisplatz oder der Bar Berühmtheit. Sein Programm des häuslichen Hellenismus wird hier Realität. Allerdings impliziert dies nicht, daß die erlesenen Themen völlig ausgeblendet werden, vielmehr findet eine Amalgamierung zwischen 'Singen' und 'Jäten' statt. In diesem Sinne lobt Gumilev schon Annenskijs Fähigkeit, das Detail mit dem Ganzen zu verbinden²⁵⁵. Kunst ist nicht mehr ein Ort der Exklusivität und der Künstler nicht mehr der Verkünder von Weisheiten zum Wohle der Menschheit. Das Ich wird alltäglich, und das Alltägliche findet seinen Platz neben den großen Themen. Das Besondere entwickelt sich manchmal gar aus den Nebensächlichkeiten des Lebens bzw. gewinnt von daher erst Bedeutung. Beschwört Blok in seinem Essay *Krušenie gumanisma* (Der Zusammenbruch des Humanismus, 1919) statt des ethisch, politisch oder humanistisch definierten Individuums den *Künstler*, also Nietzsches Artisten herbei, als Krönung eines neuen Persönlichkeits- und Menschheitsbegriffs²⁵⁶, so muß dieser Künstler nun wieder dem Jedermann weichen.

III.4.4.6 Die Auseinandersetzung um Gumilevs *Bludnyj Syn*

Der Streit um Gumilevs Poem *Bludnyj Syn* (Der verlorene Sohn) zeigt exemplarisch, wie die Auffassungen darüber, wer im Gedicht spricht oder zu sprechen habe, bei Ivanov und den Akmeisten trotz aller oben angesprochenen Gemeinsamkeiten auseinandergehen. Ivanov wird von den Akmeisten immer wieder absichtlich 'fehlgelesen'. Er wird gleichzeitig geschätzt und verschmäht, gelesen und angegriffen. Sein theoretisches Programm und seine Gelehrtheit ziehen an, während seine manchmal fast dogmatisch wirkende Prinzipientreue die jungen Dichter herausfordert.

Diese Differenzen treten im Poem *Bludnyj syn* offen zu Tage²⁵⁷. Gumilev greift in diesem Gedicht ein biblisches und deswegen im weitesten Sinne des Worts mythologisches Thema auf. Damit bewegt er sich gleichsam auf einem Spezialfeld Ivanovs. Die sich daraus entspinnde Auseinandersetzung macht akmeistische und symbolistische Fragen ante verbum offensichtlich.

²⁵⁵ Gumilev (1990, 214). Das Gedicht ist im Anhang abgedruckt.

²⁵⁶ Blok VI, 115

²⁵⁷ Lekmanov (1998, 16) verweist darauf, daß auch Vasilij Komarovskij 1911 ein Gedicht *Bludnyj syn* schreibt, das noch deutlicher akmeistische Züge aufweist.

Gumilev liest sein Poem am 13. April 1911 auf einer Sitzung der *Obščestvo revnitelej chudožestvennogo slova* vor, worauf ein Streit mit Vj. Ivanov entbrennt²⁵⁸. Nach Basker ist Gumilevs Poem von Ivanov als Provokation und Herausforderung aufgefaßt worden, da es sein Projekt des "Mythenschaffens" (мифотворчество) angreift²⁵⁹. Das Ivanovsche Vorhaben basiert auf einer überindividuellen Repräsentation höherer Wirklichkeiten und der objektiven Wahrheit über 'das Wesentliche'. Mythos, darauf weist Basker hin, wird von Ivanov in dem Sinne kanonisch aufgefaßt, als er keiner Modifizierung (Idealisierung, Ästhetisierung etc.) unterzogen werden dürfe, da er ewige Wahrheiten, Sein, beinhalte.

Gumilevs Bearbeitung des biblischen Stoffes zeigt hingegen eine große Entschiedenheit, ein Individuum sprechen zu lassen. 'Objektive Wahrheiten' interessieren ihn kaum. Das Geschehen wird aus einer persönlichen Sichtweise wiedergegeben. Das Ich träumt, sieht, klagt, erinnert oder freut sich. Selbst die anderen Figuren tauchen nur in Ansprachen auf wie "Vater, laß mich gehn" (Отец, отпусти меня).²⁶⁰ Das Ich ist in allen vier Teilen des Gedichts präsent. Die Träume, Hoffnungen und Enttäuschungen werden aus der Innenperspektive, einem inneren Monolog, wiedergegeben, wodurch das äußere Geschehen transparent wird. Die aus dem Lukasevangelium bekannte Handlung, die Bitte um den Anteil am väterlichen Erbe, das exzessive Leben in der Stadt, das Elend als Diener und die erneute Aufnahme beim Vater, erfährt der Lesende nur aus dem Blickwinkel des Sohnes. Dieser Perspektivenwechsel führt zu einer Vernachlässigung der gleichnishaften Struktur der Erzählung, in der Ivanov, gemäß seiner dualistischen Weltsicht, das Eigentliche der Erzählung sieht. Die radikale Individualisierung und Psychologisierung des Sohnes gehen zu Lasten der überpersönlichen Wahrheit, d.h. der Großmut des Vaters, welcher wahre Menschlichkeit und Liebe zeigt. Anstatt den Sohn nur als Teil des Mythos zu zeigen, als Spielball eines Gleichnisses, individualisiert ihn Gumilev. So wird aus Ivanovs Mensch mit Großbuchstaben bei Gumilev ein alltäglicher Mensch mit seinen Verfehlungen²⁶¹. Gumilev gibt sich in seiner Interpretation des Mythos vom verlorenen Sohn mit einer individuellen Sicht zufrieden. Die Geschichte um den Sohn ist ihm kein Symbol mehr, das als Handlung dem Leser Höheres enthüllt. Statt einem neuen religiösen findet sich nur ein individuelles Bewußtsein.

²⁵⁸ N. Mandel'stam (1990, 38).

²⁵⁹ Hier und im folgenden Basker (1985, 502f.).

²⁶⁰ Siehe Gumilev PSS II, 31-34. Das Gedicht ist im Anhang abgedruckt.

²⁶¹ In den Rezensionen zu Vj. Ivanovs Gedichtband *Cor Ardens* (1909 und 1911) beklagt Gumilev (1990, 124f. und 147f.), wie später Mandel'stam, daß das Ich und die Gegenstände bei Ivanov – trotz seiner theoretischen Beteuerungen von der Treue zu den Dingen – von Stilisierungen und Archaismen erdrückt würden. Bei Ivanov ordnen sich die Phänomene den Ideen unter, nicht umgekehrt. Selbst Narbut sieht bei Ivanov (1995 II, 297) eine "kalte Rhetorik" (холодная риторика) am Werk. Noch bevor der Akmeismus sich formiert, wird Ivanov mit Bezug auf seine Lyrik als geradezu seelenloser Artist gelesen. Gumilevs (1990, 166) Lieblingsgedichtband wird deswegen Ivanovs *Nežnaja tajna* (Zartes Geheimnis, 1912), dessen Landschaftsgedichte und Naturbilder endlich die lang ersehnte realistische Note zeigen.

Durch Gumilevs Gedicht vom verlorenen Sohn wird eine andere Spezifik des akmeistischen Ich deutlich. Jenseits der biblischen Überlieferung läßt Gumilev hier ein Ich in die Rolle des verlorenen Sohnes schlüpfen, als wolle er prüfen, wie diese im 20. Jahrhundert ausgefüllt werden könne. Obwohl das Ich hier eine bei Akmeisten selten vorkommende biblische Gestalt annimmt, wirft diese Konstellation ein Schlaglicht auf Gumilevs allgemeine Vorstellung des lyrischen Ich. Selbst wenn sich dieses Ich einer selbstbewußten, persönlichen Schreibweise verpflichtet, hat es nur wenig mit einem ganzheitlichen Ich gemein. Ingeborg Bachmann konstatiert treffend in ihrer Frankfurter Vorlesung zu den Problemen zeitgenössischer Dichtung über *Das schreibende Ich*, es gebe "viele Ich" und "über Ich keine Einigung – als sollte es keine Einigung geben über den Menschen, sondern nur immer neue Entwürfe [...] Als wäre eine Fastnacht für das Ich veranstaltet, in der es bekennen und täuschen, sich verwandeln und preisgeben kann, dieses Ich, dieses Niemand und Jemand, in seinen Narrenkleidern"²⁶². Das Ich inszeniert sich immer wieder neu und setzt eine andere Maske auf. Gumilev hat diesen Zusammenhang von *persona* (Maske) und Persönlichkeit einmal in Einführung der im Russischen verwandten Wörter *ličnost'* (Persönlichkeit) und *lik* (Antlitz) ausgeführt:

Человеческая личность способна на бесконечное дробление. Наши слова являются выраженьем лишь части нас, одного из наших ликом.

Die menschliche Person ist zu unendlicher Zerstückelung fähig. Unsere Worte erscheinen nur als Ausdruck eines Teils von uns, als eines unserer Gesichter.²⁶³

Die Akmeisten finden diese Maskierungen schon bei den Symbolisten vor. Allerdings sind deren *personae* aufgrund des Lebenskunstprogramms deutlich weniger experimentell, sie suchen immer noch den Sitz im Leben. Es sind Splitter eines Künstler-Ichs, die hier aufscheinen. Es finden sich viele Maskierungen im Sinne von Selbststilisierungen, wie etwa Bloks *Ja – Gamlet* (Ich, Hamlet). Blok hat diese Ich-Entwürfe mit allen Konsequenzen vorexerziert und in seinen Zyklen Ich-Facetten aneinandergereiht. Die Akmeisten verstehen das Gedicht eher als Spielfeld kleinster Skizzen lyrischer Ich-Entwürfe und Situationsbeschreibungen. In diesem Sinne gibt sich das Gedicht erneut einer persönlichen Schreibweise hin, die sich auf kein zentrales Ich mehr festlegen läßt.

²⁶² Bachmann (1978 IV, 219)

²⁶³ Gumilev (1990, 65)

III.4.5 Der Dichter als Handwerker

An erster Stelle bei den Akmeisten stehe das Handwerk, lautet ein Diktum über den Akmeismus. Dies ist kritisch als ‘Inspirationslosigkeit’ interpretiert worden, wie z.B. von Blok in ‘*Bez božestva, bez vdochnoveni’ja*’. Auch die positive Ausdeutung akmeistischer Handwerklichkeit geht über die akmeistische Absicht oft hinaus. Man neigt dazu, das Bekenntnis zum *remeslo* (Handwerk) dann überzubewerten, wenn man die schon vom Symbolismus vollzogenen entscheidenden Schritte zu einer Aufwertung des Vershandwerks ausblendet. Trotz aller mythologischer und neoromantischer Themen der Symbolisten bringt ihr hoher Formanspruch eine Neubewertung der seit der Romantik verachteten Regelpoetik mit sich – allerdings in einer individuellen, nicht mehr normativen Ausprägung: Die F o r m, nicht die Regel zählt. Annenskij zum Beispiel bekennt sich offen zur Dichtung als einem ‘Machen’ (poiein) und Gumilev glaubt in einer Rezension zu Annenskij, in seinen Büchern eine seltene, rein europäische Verstandesdisziplin (редкая, чисто европейская дисциплина ума) erkennen zu können²⁶⁴.

Barthes stellt in seinem Buch *Am Nullpunkt der Literatur* (Le Degré zéro de l’écriture, 1953) fest, daß sich die Literatur um 1850 unter dem Einfluß der Industrialisierung zu ihrer Rechtfertigung im ‘Arbeitswert’ ein ‘Alibi’ sucht: “Die Schreibweise wird nicht dank ihrer Bestimmung gerettet werden, sondern dank der Arbeit, die sie gekostet hat. Damit beginnt das Aufblühen einer ganzen Bilderwelt vom Schriftsteller als Handwerker, der sich an einem legendären Ort einschließt wie ein Handwerksmeister in seiner Werkstatt und dort an der Form arbeitet, zuschneidet, abschleift, aneinanderfügt, genauso wie der Steinschneider, der aus der Materie Kunst entstehen läßt”. (L’écriture sera sauvée non pas en vertu de sa destination, mais grâce au travail qu’elle aura coûté. Alors commence à s’élaborer une imagerie de l’écrivain-artisan qui s’enferme dans un lieu légendaire, comme un ouvrier en chambre et dégrossit, taille, polit, et sertit sa forme, exactement comme un lapidaire dégage l’art de la matière)²⁶⁵.

Selbst Nietzsche glaubt nicht an eine angeborene Begabung beim Dichter und sieht als Voraussetzung aller großen Kunst den “tüchtigen Handwerker-ernst”, Fleiß und Übung²⁶⁶. Tatsächlich finden sich überall in den symbolistischen Poetiken Bilder vom Handwerker, von Brjusovs *Kamensčik* (Maurer, 1901) bis zu Rilke, der in seinem Requiem für den Dichter *Wolf Graf von Kalckreuth* (1908) den Dichter mit dem Steinmetz vergleicht:

O alter Fluch der Dichter,
die sich beklagen, wo sie sagen sollten,
die immer urteilen über ihr Gefühl

²⁶⁴ Gumilev (1990, 214)

²⁶⁵ Barthes (1959, 59f.); Barthes (1993, 172)

²⁶⁶ Nietzsche (1988 II, 153, [sic!]). Vgl. den Hinweis in *Ästhetische Grundbegriffe* II, 701.

statt es zu bilden; die noch immer meinen,
 was traurig ist in ihnen oder froh,
 das wüßten sie und dürftens im Gedicht
 bedauern oder rühmen. Wie die Kranken
 gebrauchen sie die Sprache voller Wehleid,
 um zu beschreiben, wo es ihnen wehtut,
 statt hart sich in die Worte zu verwandeln,
 wie sich der Steinmetz einer Kathedrale
 verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut.²⁶⁷

Schon die oben beschriebenen Poetiken von Poe bis Eliot zeigen, daß die Arbeit und handwerkliche Realisation Teil des Symbolismus sind und dann vom Futurismus (ohne die epiphanische Seite) übernommen werden, was man z.B. in Majakovskijs *Kak delat' stichi?* (Wie macht man Verse? 1926) erkennen kann. Belyjs metrischen und rhythmischen Untersuchungen sind für die formalistische Literaturwissenschaft von Bedeutung. Der Symbolismus vollendet romantische Ansätze und untersucht zum ersten Mal den Schreib- und Leseprozeß, indem er ihn quasi hinter Glas setzt und wissenschaftlich unter dem Mikroskop betrachtet. Die Handwerklichkeit oder die Metapher vom Stein als Wort ist so gesehen eigentlich nichts spezifisch Akmeistisches. Wenn man heute Akmeismus meist mit dem Primat der Handwerklichkeit gleichsetzt, so einerseits, weil die Akmeisten die Handwerklichkeit, deutlicher als die Symbolisten, von einer Eigenschaft zu einem unverbrüchlichen Gesetz gemacht haben, und andererseits, weil die Symbolisten der jüngeren Generation sie in ihrer Poetik relativierten. Ein Blick auf diesen Zusammenhang ist lohnenswert: Holthusen erkennt für den russischen Symbolismus einen grundsätzlichen Widerspruch zwischen dem "modus operandi" (Poe) und dem religiös gebundenen Sinn der Kunst²⁶⁸. Der Gegensatz zwischen Mythos und Logos, Poetik und Ästhetik, relativiere den formalistischen Impuls der Symbolisten²⁶⁹. Bei Ivanov, Blok oder Belyj trifft ein Inspirationsmodell mit dem Modell eines poetischen Handwerks zusammen. Insbesondere Ivanovs Ausführungen sind dabei richtungsweisend²⁷⁰. Der Dichter ist weder bloßer Genius, noch bloßer Handwerker. Er dient mit seinem Handwerk (wie im Mittelalter) einer Sache, der Verkündigung göttlicher Inhalte. Ivanov wehrt sich gegen die Einschränkung des Dichters auf einen Handwerker oder Ästhet, da der Symbolismus mit der 'Ganzheit der Persönlichkeit' zu tun habe. Das Gedicht sei keineswegs nur das Ergebnis eines von der Person unabhängigen handwerklichen Schaffens. Wie oben gezeigt, ist gerade Ivanovs Hinweis auf den Handwerker-Menschen bedeutsam. Ähnlich hat Celan später Handwerk als Werk von Händen interpretiert und eingefordert. Er erkennt wie Barthes sehr deutlich, daß man in einer technischen Welt das Alibi des Manuellen

²⁶⁷ Rilke (1955 I, 663). Vgl. hierzu auch Rilkes Gedicht *Werkleute sind wir Knappen, Jünger, Meister, / und bauen dich, du hohes Mittelschiff* aus dem ersten Teil (*Vom mönchischen Leben*) des *Stunden-Buchs* (1899-1905)

²⁶⁸ Holthusen (1957, 27)

²⁶⁹ Vgl. Deppermann (1982, 5-14, v.a. S.6)

²⁷⁰ *Ivanov II*, 609

sucht, ohne die Folgen abzusehen, die aus diesem Rückzug ins Handwerk ohne Menschen entstehen können²⁷¹.

Die Akmeisten betonen das Handwerkliche auf ihre Weise. Die *Cech poetov* sollte als Dichterverzunft das Handwerk der Dichtung unter Anleitung des Meisters (Gumilev) lehren. Trotzdem beschränken sich die Akmeisten nicht darauf. In dem oben schon erwähnten Entwurf zu einer Theorie der integralen Poetik versucht Gumilev ein poetologisches System zu entwerfen, das sogar eine Metakritik miteinschließt. Rhythmik, Stilistik, Komposition und Eidologie sind die vier Standbeine dieser Theorie. Es gibt keinen Platz für Inspiration, nicht einmal für Intention, aber er versteht die Persönlichkeit (личность) als unverzichtbar²⁷². Die Betonung der Persönlichkeit ist die Antwort auf Ivanovs Einbeziehung des Menschen, ein Element, das verhindert, daß ein Handwerk 'ohne Hand' entsteht²⁷³. Den Ivanovschen Impuls zu einer Handwerklichkeit, die sich auf einen menschlichen Überlieferungszusammenhang beruft und nicht allein auf technische Verfertigung und Produktion, nehmen die Akmeisten auf. Eine Reflexion Adornos über das Zusammenspiel von Tradition, Handwerk und Mensch in seinem kurzen Aufsatz in *Über Tradition* hilft, dieses emphatische Verständnis von Handwerklichkeit zu verdeutlichen und es von einem rein technischen abzugrenzen: "Tradition kommt von tradere, weitergeben. Gedacht ist an den Generationszusammenhang, an das, was von Glied zu Glied sich vererbt; wohl auch an handwerkliche Überlieferung. Im Bild des Weitergebens wird leibhafte Nähe, Unmittelbarkeit ausgedrückt, eine Hand soll es von der anderen empfangen"²⁷⁴.

Die Akmeisten nehmen eine Anregung der russischen Symbolisten der jüngeren Generation auf und erweitern diese. Ihre Vorstellungen von Handwerklichkeit sind nicht technischer Natur. Die *Cech poetov*, der ja alle Akmeisten entstammen, stellt nicht einmal eine Theorie auf, sondern versucht, über Gespräch und Diskussion Schreibtechniken zu vermitteln. Die Akmeisten meiden auf weite Strecken ihrer Werke die Traditionslinie eines rein ästhetizistischen Symbolismus und eines traditionsfeindlichen Futurismus. Die artifiziellen Paradiese symbolistischer Autoren liegen ihnen genauso fern wie die glorifizierte Zukunftswelt der Futuristen, wenn sie am Menschen vorbeibaut.

²⁷¹ Celan (1999, 134).

²⁷² Gumilev (1990, 275-277)

²⁷³ Auch im Russischen gibt es die volksetymologische Lesart von Handwerk als 'рукомесло'. Nach Ćernych (1994) findet sie beispielweise noch bei Denis Fonvizin Verwendung.

²⁷⁴ Adorno (1977, 310)

III.4.6 Dialogizität: Leser, Adressat, Gesprächspartner

– Einen Leser! Ratgeber! Arzt!
Gäbe es auf dorniger Treppe nur ein Gespräch!

– Читателя! советчика! врача!
На лестнице колючей разговора б!
(O. Mandel'stam)²⁷⁵

Spätestens seit dem Symbolismus vermittelt uns Literatur eine Wirklichkeit, die nicht von ihrem Medium getrennt werden kann. Abbildung der Natur oder alleinige Wiedergabe subjektiven Empfindens liegt nicht mehr in ihrem Interesse. Mandel'stam erkennt zurecht, ein Text wird nicht mit den Zeichen eines Erlebnisses (знаки переживания) erschaffen, sondern der Text ist selbst Ereignis (событие) und braucht somit kein erlebendes Ich mehr, dieses nachzuzeichnen²⁷⁶. Der symbolistische Autor verschwindet hinter der Sprache und hier schlägt dann, wie Paul Valéry treffend folgert, die Stunde des Lesers und Rezipienten: "Auf diese Weise wird der Konsument seinerseits zum Erzeuger." (C'est ainsi que le consommateur devient producteur à son tour)²⁷⁷. Aufgrund der Entpersönlichung nimmt die Sprache die Rolle des Autors ein. Mallarmé will den Wörtern die Initiative überlassen, d.h. nicht mehr die 'parole', sondern die 'langue' soll nunmehr sprechen. Der Text ist somit nicht als Autorintention, sondern als Textintention aufzufassen, wobei das Wort nur über seine Vernetzung mit den anderen Worten des Textes verstehbar ist, was gerade Mallarmés Gedichte verdeutlichen. Das Verständnis eines Textes wird durch diese Entperspektivierung und Entpersönlichung außerordentlich erschwert, und gerade deshalb muß der Leser in die Lücke springen, die der Autor hinterlassen hat. Das biographische Substrat, Orte und Ereignisse sind nicht mehr lesbar. Roland Barthes zeigt, daß genau an diesem Punkt der Leser an die Stelle des Autors rückt²⁷⁸. Dadurch ergibt sich für den Leser eine ganz neue Situation, die Last und Chance zugleich ist. Er hat das Problem, den Text durch Vollzug Ereignis werden zu lassen. Der Text entsteht erst, wenn er auf das "Magnetfeld" des Lesers trifft²⁷⁹. Damit gibt die Literatur "das Problem an den Leser weiter, der sich daran gewöhnen muß, etwas anderes abgebildet zu finden als bisher. Nicht mehr die erfahrbare und erfahrene, die greifbare und begriffene: vielmehr die unbegreifliche und unüberschaubare Realität ist der Gegenstand, der 'Inhalt' der Texte – neue Mimesis"²⁸⁰. Die Akmeisten wissen als Schüler der Symbolisten um die Bedeutung des Lesers. Mandel'stam stellt in den 20er Jahren die Berufung zum Leser (звание читателя) auf eine Ebene mit der Berufung zum

²⁷⁵ Mandel'stam *S I*, 237.

²⁷⁶ Mandel'stam *I*, 286

²⁷⁷ Valéry (1957, 1347)

²⁷⁸ Barthes (1989, 64)

²⁷⁹ Kluge (1997, 44)

²⁸⁰ Wunberg (2001, 53)

Dichter und unterstreicht den Unterschied zwischen dem Lesen von Wörtern und Poesie²⁸¹. Er weist auf die Lücken und Absenzen im Text hin, die vom Leser hinzugedacht werden müssen, um den Text zu verstehen. Diese versteckten und angedeuteten Hinweise seien gleichzeitig präzise genug, daß ein Leser, der Dichtung zu lesen verstehe, sie dem Text entlocke²⁸². In *Vypad* zieht Mandel'stam die Musik als Vergleichsebene zur Beschreibung von Dichtung heran, im Schlußkapitel des *Razgovor o Dante* macht er schließlich den Leser zum Dirigenten des Textes. Mandel'stam versteht ähnlich wie Belyj den 'kalligraphischen' Text nur dann als existent, wenn er vom Leser-Dirigenten 'ausgeführt' bzw. 'vollzogen' (через исполнительство) wird²⁸³.

Der Leser erlangt in der postsymbolistischen Dichtung mindestens ebenso große Bedeutung. Die akmeistische Poetik beschränkt sich aber nicht auf die potenzierte Bedeutung des Lesers, weil der Autor – wie oben gezeigt – hinter dem Text verschwindet, sie interessiert sich vielmehr für die Frage, welche Relation der Autor zum Adressaten beim Schreiben besitzt. 'Beim Schreiben' ist hier durchaus prozeßhaft zu verstehen, denn der Schreibprozeß wird erst durch diese Bezugnahme auf den Adressaten möglich. Wenn im Gedicht ein erlebendes Ich nicht mehr unmittelbar erscheinen kann, so kann das Ich im Dialog mit einem Du oder den Dingen sich seiner selbst neu versichern und konstituieren. Mandel'stams Erstfassung seines Aufsatzes *O sobesednike* (Über den Gesprächspartner, 1913) heißt deswegen bezeichnenderweise *O momente obščenija v poétičeskom tvorčestve* (Über den Moment des Kontakts in der Dichtung)²⁸⁴. *O sobesednike* ist einer der wichtigsten Texte, um die umfassende Bedeutung des Adressaten in der akmeistischen Poetik zu verstehen. Die akmeistische Poetik nimmt die Bedeutung des angesprochenen Lesers für den Produktionsprozeß selbst in den Blick. Nicht zufällig fallen hier die bedeutsamen Sätze Mandel'stams: "Es gibt keine Lyrik ohne Dialog." (Нет лирики без диалога) und: "Nur eine Realität kann eine andere Realität zum Leben erwecken." (Только реальность может вызвать к жизни другую реальность)²⁸⁵. Er betont damit eine bestimmte Referenzialität und Dialogizität von Texten, die diese Texte erst entstehen lassen. Die dichterische "Selbsterzeugung" (самозарождение) sei unmöglich, der Dichter würde dabei zum "Homunkulus" (гомункул) degradiert²⁸⁶. Deswegen gleiche der monologische, sich selbst-

²⁸¹ Mandel'stam SS II, 338

²⁸² Mandel'stam S II, 212f. Mandel'stam stellt hier neue Bedingungen an den Leser, der nicht mehr nur ein Produkt genießt, sondern selber Produzent wird. Das Heraustreten des Lesers aus der Passivität (siehe hierzu vor allem Deppermann (1982) und Kluge (1983 und 1992) mit Bezug auf Belyjs kreatives Symbolmodell) hat die Konsequenz, daß der Anspruch an den Leser steigt. Der Text hat somit zunehmend Schwierigkeiten, von einer breiten Öffentlichkeit rezipiert zu werden.

²⁸³ Mandel'stam S II, 253

²⁸⁴ Mandel'stam SS I, 286

²⁸⁵ Mandel'stam S II, 149 und 150

²⁸⁶ Mandel'stam I, 286

erzeugende Dichter einem Wahnsinnigen.

Подозрение в безумии падает на поэта. И люди правы когда клеймят именем безумца того, чьи речи обращены к бездушным предметам, к природе, а не к живым братьям. И были бы вправе в ужасе отмахнуться от поэта, как от безумного, если бы слово его действительно ни к кому не обращалось. Но это не так.

Auf den Dichter fällt der Verdacht des Wahnsinns. Und die Menschen sind im Recht, wenn sie den Dichter als einen Wahnsinnigen brandmarken, dessen Reden an seelenlose Gegenstände, an die Natur, nicht aber an seine lebendigen Brüder gerichtet sind. Und sie hätten auch das Recht, sich voller Entsetzen vom Dichter wie von einem Wahnsinnigen abzuwenden, wenn sein Wort tatsächlich an niemanden gerichtet wäre. Doch dem ist nicht so.²⁸⁷

Die Frage des Adressaten gehört zu den wichtigsten Fragen der akmeistischen Poetik. Mandel'stam sieht diesen Aspekt bei den Symbolisten, die sich nur um die 'akustische Seite' ihrer Texte kümmerten, vernachlässigt²⁸⁸. Der Leser sei dort nur Klangkörper, dessen Proportionen eingerechnet werden. Damit spielt er auf das symbolistische Kalkül beim Dichtungsprozeß an, wie es v.a. Poe, Valéry oder Brjusov beschrieben haben. Dieser 'Zuschreibung' verweigert sich Mandel'stam und er führt den "heimlichen Adressaten" (тайнственный адресат) ein, den der Autor nicht kennt, der aber den Text 'finden' wird²⁸⁹. Er erschafft hierzu die Metapher vom Gedicht als Flaschenpost, die später auf Paul Celan eine große Faszination ausgeübt hat. Gedicht und Flaschenpost sind an niemand Bestimmten gerichtet (ни к кому в частности определенно не адресованы), aber das Gedicht hat seinen "Leser in der Nachwelt" (читатель в потомстве)²⁹⁰. Das positive Beispiel hierfür ist Baratynskijs Gedicht *Moj dar ubog* (Meine Gabe ist ärmlich, 1828), als negatives Beispiel zieht er ein frühsymbolistisches Gedicht Bal'monts heran: *Ja ne znaju mudrosti* (Ich kenne keine Weisheit, 1903). Mit großer Emphase verurteilt er das überdimensionierte "Ich" (я), das sich in Bal'monts Gedicht befinde und das "Nicht-Ich" (не-я) verdränge²⁹¹. Selbst ein schnell aufgebautes und künstlich wirkendes 'Du' finde bei Bal'mont nie seinen Adressaten. Trotzdem wird der Symbolismus hier von Mandel'stam nicht pauschal verdammt, er baut vielmehr Sologub zum Antipoden Balmonts auf: Während Bal'monts "Individualismus auf Kosten eines fremden 'Ich'" (индивидуализм за счет чужого 'я') lebe, achte Sologubs 'Solipsismus' den Gesprächspartner²⁹². Individualität

²⁸⁷ Mandel'stam S II, 145f. Hier zeigt sich, daß sich die anthropozentrische Ausrichtung der akmeistischen Poetik auch auf den Adressaten erstreckt.

²⁸⁸ Die Herausgeber der 1990 edierten Ausgabe von *Kamen'* (Mandel'stam 1990, 332) verweisen auf Vj. Ivanovs am 18. Februar 1912 gehaltenen Vortrag *Mysli o simvolizme* (1912) als Vorbild für diese These.

²⁸⁹ Mandel'stam S II, 147

²⁹⁰ Ebenda

²⁹¹ Mandel'stam SS I, 275. Es gibt zwei Varianten des Textes. Hier und im folgenden wird die autorisierte Abschrift der ersten Fassung zitiert.

²⁹² Ebenda

schließt für Mandel'stam also keineswegs zwangsläufig den Anderen aus, wenn Individualität dialogisch gedacht wird. Vielmehr sieht er – wie oben schon angesprochen – ähnlich wie Lévinas und im Gegensatz zu Buber das Ich als Grundlage für den asymmetrischen Dialog mit den Du. Der Prüfstein für alles Sprechen bleibt die Dialogizität.

Mandel'stams idealer Leser ist der "unbekannte, aber bestimmte" (неизвестный, но определенный) Leser, der kein Zeitgenosse ist, da das Schreiben an einen Zeitgenossen dem Vers das "Unerwartete" (неожиданное) nehme und Anbiederung und Allzubekanntes drohe²⁹³. Die Distanz zum Gesprächspartner ist deswegen ebenso wichtig wie der Gesprächspartner. Sein Gedicht *Našedšij podkovu* (Der Hufeisenfinder, 1923) gestaltet er als das Resultat von etwas Unerwartetem, denn in der Beschreibung der Flaschenpostmetapher verwendet Mandel'stam seinem Vorbild Baratynskij folgend das Verb 'finden' auffallend häufig (нахожу, найдет, нашел, нашедшего).

Gumilevs Aufsatz *Čital' (Der Leser)* wird erst 1923 in Berlin veröffentlicht, man hat aber vermutet, daß er zur gleichen Zeit wie Mandel'stams *O sobesednike* entstanden ist²⁹⁴. Gumilev ist weniger konzis in seinen Ausführungen, aber trotzdem findet sich auch bei ihm das Diktum, Dichtung wende sich immer an irgend jemanden, wenn ein Gedicht entstehe; er erweitert die Adressaten dabei um Abstrakta wie Natur oder Volk.

Выражая себя в слове, поэт всегда обращается к кому-то, к какому-то слушателю. Часто этот слушатель он сам, и здесь мы имеем дело с естественным раздвоением личности. Иногда некий мистический собеседник, еще не явившийся друг, или возлюбленная, иногда это Бог, Природа, Народ...

Это – в минуту творчества.

Indem der Dichter sich im Wort ausdrückt, wendet er sich an irgend jemanden, an irgendeinen Hörer. Oft ist er selbst dieser Hörer, und in diesem Fall haben wir es mit einer auf natürliche Weise verdoppelten Persönlichkeit zu tun. Manchmal ein gewisser mystischer Gesprächspartner, ein noch nicht erschienener Freund, oder eine Geliebte, manchmal ist es Gott, die Natur, das Volk...

Dies ist im Moment des Schaffens.²⁹⁵

Entsprechendes wiederholt er in *Anatomija stichotvorenija* (Anatomie des Gedichts, 1921)²⁹⁶. Jede Rede sei an jemanden gerichtet und enthalte etwas, das sich sowohl auf den Sprechenden also auch auf den Zuhörenden beziehe. Diese Relation zwischen Leser und Zuhörer sei entscheidend, um die Worte zu Handlungen zu machen. Der Zuhörer wird zum Prüfstein für den Schreibenden, der die Relevanz und Wirkung des Gesagten verbürgt. In einer Rezension zu Achmatovas *Četki* (Rosenkranz, 1914) betont er ihre Differenz zum Symbolismus damit, daß

²⁹³ Mandel'stam *S II*, 148

²⁹⁴ Mandel'stam (1990, 331)

²⁹⁵ Gumilev (1990, 61)

²⁹⁶ Gumilev (1990, 65f.)

sie nicht für einen eingeweihten und nur ihr bekannten Leser schreibe²⁹⁷. Damit ist das Thema des esoterischen, auserwählten Lesers angesprochen, den viele Symbolisten suchen und der besonders von Mandel'stam, aber auch von Gumilev gemieden wird. Die Akmeisten haben wenig mit einem esoterischen Kreis oder Bund von Eingeweihten wie dem George-Kreis gemeinsam. Der eingeweihte Leser birgt die Gefahr, das dichterische Sprechen immer mehr zu einem pseudodialogischen Dichten zu machen. Der verborgene, geheime Leser, auf den die Akmeisten ihre Poetik aufbauen, soll hingegen die Texte vor einem Abgleiten ins Esoterische bewahren. Noch 1959 evoziert Anna Achmatova diesen unbekanntem Leser Mandel'stams in ihrem Gedicht *Čitatel'* (Der Leser):

[...]
 А каждый читатель как тайна,
 [...]
 А он неизменен и вечен –
 Поэта неведомый друг.

[...]
 Und jeder Leser ist wie ein Geheimnis,
 [...]
 Aber er ist unwandelbar und ewig
 Der unsichtbare Freund des Dichters.²⁹⁸

III.4.7 Conclusio

Das Zusammenspiel von Persönlichkeit, Subjektivität, Handwerk oder Dinglichkeit im Akmeismus zeigt einige wichtige Verschiebungen zum impulsgebenden Symbolismus. Die unpersönliche Dichtung wird von den Akmeisten nicht propagiert, aber auch nicht gänzlich abgelehnt, denn das unpersönliche Schreiben wird als Korrektiv verstanden, die Mängel einer reinen Subjektfixiertheit auszugleichen und dem Text selber größeren Raum geben. Zudem benötigt das epiphanische Sprechen die Zurücknahme oder Wandlung des Ich. Trotzdem wird das Subjekt als ein Substrat modernen Denkens, das von Geschichte und Kultur unabhängig gedacht werden kann und dessen persönliche Seiten suspendiert sind, um das Überzeitliche hervortreten zu lassen, mit Skepsis betrachtet. Eindeutige Ablehnung erfährt eine Schreibweise, die das lyrische Ich monologisch auffaßt, überhöht und die Meinung vertritt, das Ich brauche zu seiner Selbstkonstitution keinerlei Alterität, Du oder Außenwelt. Die deutlichste Antiposition zum Akmeismus ist somit in einer Subjektivität zu sehen, die alle Bezüge und Referenzen hinter sich läßt und sich in einem dämonischen Kraftakt scheinbar ganz aus sich selbst generiert.

Der dialogische Ansatz in der Dichtung wird deutlich aufgewertet, weswegen dem Adressaten des Gedichts und den angesprochenen Dingen in der akmeistischen Poetik eine große Bedeutung zukommt. Die Akmeisten lehnen zwar den religiösen und weltanschaulichen Rigorismus der jüngeren Symbolistengeneration ab, Ivanovs dialogische Ansätze sind aber entscheidend dafür, daß die Akmeisten das Ideal einer völlig objektiven und entpersönlichten

²⁹⁷ Gumilev (1990, 181)

²⁹⁸ Achmatova SS II, 9

Kunst korrigieren. Ivanov oder Belyj, mit ihren Vorstellungen von einem kollektiven oder geopfertem Ich als Gegengewicht zum verabschiedeten Subjekt, sind richtungsweisend, aber ohne Ivanovs zusätzliches dialogisches Interesse würden sich diese Auffassungen gar nicht so sehr von Mallarmés unpersönlichem Schreiben unterscheiden. Die akmeistische Subjektivität läßt sich somit besser als Vorstellung von Dialogizität, denn als Kollektivität erfassen: Im Zentrum steht das dialogische Ich und kein abstraktes Wir. Geht bei Ivanov dieses Ich im Anderen auf, so versichert oder konstituiert sich bei den Akmeisten dieses Ich als Individuum über diesen Anderen, bleibt selbst aber irreduzibel.

Die Funktion des Anderen kann auch die Dingwelt einnehmen, insofern sie vom Sprechenden benannt und aufgerufen und somit konkret präsent gemacht wird und nicht allein als geisterhafte, ja vergeistigte Wirklichkeit erscheint. Der Bereich des sinnlich Erfassbaren und Begreifbaren *i n d e r Z e i t* ist von besonderem Interesse und wird allen Ideen von Sublimation und allen Unendlichkeitsbestrebungen vorgezogen

Die Akmeisten besitzen ein hohes Bewußtsein für sprachliche Form, für die Materialität der Sprache. Obwohl dieses Sprachbewußtsein meist mit einem unpersönlichen Sprechen verbunden wird, nehmen sie eine eher vermittelnde Position zwischen Person, Sprache und Text ein. Die handwerkliche Seite hilft, dichterische Selbstüberhöhungen im Zaum zu halten. Dabei sehen die Akmeisten Handwerklichkeit nicht als abstraktes Wissen oder reine Technik, sondern als eine lebendige Überlieferung. Lebendig ist das Handwerk durch den *O r t* der Vermittlung, die Künstlerzunft (*Cech poetov*), in der ein Gespräch zwischen Autoren stattfinden kann, und durch das Aufrechterhalten einer lebendigen literarischen *T r a d i t i o n*, die in den Gedichten immer wieder ihren Raum findet.

Ebenso wie die lebensweltliche Philosophie erneut den Weg vom Subjekt zur Person sucht, gehen die Akmeisten den Weg vom Ich zu einem variablen Ich. Die *p e r s o n a* gehört zu den ältesten, endlichen Vorstellung von Subjektivität; Person ist als Maske, Rolle oder Larve gedacht. Trotz mancher Reflexe auf Ganzheitsvorstellungen erkennen auch die Akmeisten, daß es ein einheitliches Ich nicht (mehr) gibt. Für sie gewinnt die Idee eines variablen Ich Relevanz für die Entstehung des Gedichts. Das lyrische Ich konstituiert sich in der jeweiligen Konstellation von Sprache, Welt und Ich immer wieder neu, gewinnt ein jeweils eigenes Gesicht und baut sich seine kontextuellen Referenzen jedes Mal wieder auf. Das Gedicht wird geradezu zum prädestinierten und begrenzten Ort der Ich-Vergewisserung, indem das Ich seinen verschiedenen Varianten nachspüren kann²⁹⁹.

²⁹⁹ Das Spätwerk Mandel'stams und Achmatova lösen diesen Anspruch auf besondere Weise ein, denn Freiheit und Determiniertheit muß nun zusammengedacht werden. Auf diese Weise demonstriert das lyrische Ich dem empirischen Individuum vor, wie man Manipulationen und Ideologisierungen entgeht.

III.5 Neoklassizismus

Blessed be all metrical rules that forbid automatic responses,
force us to have second thoughts, free from the fetters of Self.
(W.H. Auden¹)

In den Diskussionen der Akmeisten und insbesondere ihrer Kritiker² taucht der Begriff des Klassizismus (классицизм) oder Neoklassizismus immer wieder auf, wobei Epitheta wie klassizistisch (классицистический) und klassisch (классический)³ in einem engen Zusammenhang mit anderen positiv konnotierten Begriffen wie z.B. Klarheit (ясность) stehen, die eindeutig mit dem poetologischen 'System' des Akmeismus assoziiert sind⁴. Die Bedeutung dieses Klassizismus-Diskurses innerhalb der akmeistischen Poetik kann nur durch eine Diskussion seiner Inhalte und durch ein Transparentmachen der Projektionen auf den Klassizismus-Begriff hin deutlich werden.

Klassizismus darf mit Bezug auf den Akmeismus nicht als reiner Epochenbegriff verstanden werden, der als Gegenbegriff zur (normenüberwindenden) 'Romantik' verwendet wird, sich an der klassizistischen Regelpoetik (*doctrine classique*) orientiert und in Zusammenhang steht mit Boileau, Racine oder Lomonosov, mit der Lehre von den drei Stilen (Regelpoetik), der *imitatio* antiker literarischer Muster und Strukturen, der Auffassung von Dichtung als Technik bzw. Handwerk (*ars*), der Belehrung und Unterhaltung oder einem normierten Literatursystem, wobei

¹ Auden (1994, 856): "Gesegnet seien alle metrischen Regeln, die mechanische Reaktionen verhindern, uns zum weiteren Nachdenken zwingen und uns aus den Fesseln des Selbst befreien." Es handelt sich um zwei Zeilen des Gedichts *Shorts II* (Das Zitat verwendet Brodskij als Motto für seine Essaysammlung *On Grief and Reason* (Von Schmerz und Vernunft, 1995)). Der paradoxe Zusammenhang zwischen Freiheit, Ausbruch aus den Solipsismus einerseits und Regelmäßigkeit andererseits wird hier exemplifiziert und ist für Brodskij ein Leitbild seines Schreibens.

² Vgl. hierzu vor allem die frühen einflußreichen Arbeiten von Žirmunskij (1977, 138-41 und 106-133) "Na putjach k klassicizmu. O. Mandel'stam – 'Tristia'" (Auf dem Wege zum Klassizismus. O. Mandel'stam – 'Tristia') von 1921 und "Preodolevsie simvolizm" (Überwinder des Symbolismus). Ein Beispiel für die Verbindung von Klassizismus und Klarheit in den Schriften der Akmeisten findet sich in Gumilev (1990, 243f) oder bei Mandel'stam (*S II*, 186), der schreibt, der akmeistische Wind habe die Seiten der Klassizisten und Romantiker (страницы классиков и романтиков) aufgeschlagen.

³ Ursprünglich ist das 'Klassische' ein Synonym zur Antike. Langsam entwickelte sich in den einzelnen National-literaturen der Begriff 'klassisch' dann zur Bezeichnung derjenigen Strömungen, die sich am Erbe der Antike orientierten oder, wie im deutschsprachigen Raum, eine exemplarische Epoche darstellten (Weimarer Klassik). Zwischen den Begriffen klassizistisch und klassisch gibt es in der russischen Tradition keinen so großen Unterschied wie in der deutschen. 'Klassicism' muß im Deutschen je nach Kontext mit Klassik oder Klassizismus übersetzt werden. In der französischen Literaturwissenschaft wird zumeist die Zeit von 1660-1685 als 'classicisme' im engeren Sinne verstanden. Aber auch das vorausgehende Barock wird oft mit 'préclassicisme' (Vorklassik) benannt und über die frühaufklärerische Zeit nach 1685 spricht man auch als 'postclassicisme' (Nachklassik). Eine neuere Arbeit, die versucht, die europäischen Varianten von Klassisch/ Klassik und Klassizismus darzustellen, findet man von W. Voßkamp in *Ästhetische Grundbegriffe III*, 289-305.

⁴ Zum Thema Klassizismus und Akmeismus sind verschiedene Arbeiten entstanden, die sich vor allem auf Mandel'stam und Gumilev beziehen. Vgl. Dutli (1985, 108-112), Meyer (1991), Simonek (1992) und Eshelman (1993).

die Spannweite von einem eher epigonalen, dogmatischen bis zu einem schöpferischen Klassizismus reicht. Klassizismus darf aber ebenso nicht allein als ein zeitloser Stilbegriff mit den Implikationen des Exemplarischen, Maßvollen, Harmonischen, Regelhaften und Formvollendeten beschrieben werden. Der akmeistische Klassik- bzw. Klassizismusbegriff lehnt sich zwar an Epochen- und Stilmerkmale klassizistischer Dichtung an, insgesamt muß er aber als ein Konstrukt verstanden werden, das eklektisch verschiedene Merkmale verschmilzt und verschiedenste Probleme und Traditionen berührt, wobei der Begriff nicht zuletzt bei der Verwendung und Ausdeutung eine semantische Unschärfe besitzt, die es mitzubedenken gilt. Der Begriff Klassizismus drückt in unterschiedlicher Gewichtung einmal einen Bezug zur Antike aus, verweist dann auf eine Betonung der Tradition und Regelmäßigkeit anstelle von modernistischer Fortschrittsgläubigkeit und formaler Innovation oder zielt gar vermittelnd auf die Repräsentation des 'Klassischen' im Neuen.

Eine neoklassizistische Orientierung ist seit Ende des 19. Jahrhunderts in den europäischen Literaturen und Künsten zu spüren⁵. Nicht zufällig erscheint im *Apollon* eine Nummer vor Kuzmins Essay *O prekrasnoj jasnosti*, mit seiner implizit neoklassischen Ausrichtung, Leo Baksts Essay *Puti klassizisma v iskusstve* (Die Wege des Klassizismus in der Kunst)⁶. Die moderne Poetik mit ihrem gesteigerten Interesse an Erfindung (*inventio*) und Neuheit besinnt sich auf mögliche Wurzeln und Vorbilder. In Frankreich findet um 1890 unter Führung von Moréas eine Rückbesinnung auf ein klassisches Literatursystem und eine ideologisch gefärbte *clarté française* statt. Auch Ezra Pound zeigt wie (Wieder-)Entdecken und Erfinden – zwei Begriffe, die auch für Mandel'stam Bedeutung gewinnen – Hand in Hand gehen können, indem er in seinen Dichtungen auf verschiedene Traditionen (japanische Haikus, griechische Klassik oder provenzalische Troubadours) zurückgreift, um sie dann unter das Diktat des 'making it new' zu stellen. Spätestens hier zeigt sich aber auch, daß manchen neoklassizistischen Bewegungen, wenn sie sich zusätzlich einer negativen Anthropologie verpflichten, ein stark antimodernistischer Zug zu eigen ist, der bei manchen Autoren später im Faschismus mündet (D'Annunzio, Pound). Klarheit und Regelmäßigkeit wird in diesem Fall als Möglichkeit der Herrschaftsstabilisierung verstanden⁷.

⁵ Fast gleichzeitig entsteht von 1906-1909 eine deutsche Neuklassik mit den Vertretern Paul Ernst, Wilhelm von Scholz und Samuel Lublinski.

⁶ *Apollon* 3 (1909, 46-61)

⁷ Vgl. hierzu Nies/Stierle (1985, 85f.)

III.5.1 Klassik vs. Romantik

Der Neoklassizismus der Akmeisten nimmt auf einige theoretische Aussagen des Symbolismus Bezug. Der Entwurf einer Neoklassik wird so Teil des akmeistischen Gegenmodells zum symbolistischen Selbstverständnis, sich als eine zeitlose literarische Strömung zu sehen, die sich viele ihrer Vorbilder in der Romantik und Spätromantik sucht – man denke nur an Novalis oder Poe. Die Klassizismus-Diskussion wird durch das Verständnis eines überzeitlichen Symbolismus initiiert⁸. Aus dieser Polemik gegenüber dem Symbolismus, beleben die Akmeisten die *D i c h o t o m i e* von (französischer) Klassik und (deutscher) Romantik neu, eine Konzeption, die dem romanisch-klassischen Geist stereotyp einen germanisch-romantischen gegenüberstellt und seit Madame de Staëls *De l'Allemagne* (1810) in Europa wirksam ist. Da die symbolistischen russischen Theoretiker der jüngeren Generation den Symbolismus als einen überzeitlichen Stil und vor allem als ein weltanschauliches Phänomen⁹ begreifen, das nicht allein in den engen Epochengrenzen einer von Frankreich ausgehenden symbolistischen Schule gesehen werden darf, entsteht in Folge ein Kanon symbolistischer Dichter, der sowohl mittelalterliche Dichter wie Dante, als auch Romantiker wie Novalis in eine Abfolge stellt. Weil sich der russische Symbolismus hierbei besonders auf die deutsche Romantik beruft, scheint die unter Berufung auf die französische Literatur vollzogene 'klassizistische' Wende der Akmeisten vorgezeichnet. Schon an ihrer Kanonbildung läßt sich erkennen, daß sie gewillt sind, einen 'Stilkanon' klassizistischen Schreibens zu propagieren, der nichts mit Klassizismus im engeren Sinne zu tun hat. Die Akmeisten formen ihren Literaturkanon, der, wie bei den Symbolisten, Schriftsteller aus unterschiedlichen literarischen Epochen zusammenstellt: François Villon, William Shakespeare, François Rabelais, Jean Racine, André Chénier, Théophile Gautier werden in den ersten Jahren immer wieder genannt, später treten Puškin (bei Anna Achmatova) und Goethe (bei Mandel'stam) hinzu¹⁰. Autoren, die von den Symbolisten als ihre Vorbilder deklariert werden, wie zum Beispiel Dante, werden später im akmeistischen Sinn umcodiert, was man aus Achmatovas und Mandel'stams Dante-Rezeption ersehen kann¹¹.

Bei den Akmeisten findet sich somit gerade in der Anfangsphase, im Kontext des Symbolismus, die Konzeption einer romanisch-klassizistischen Dichtung. In dieser polemischen Phase

⁸ Žirmunskij (1977, 134-137)

⁹ Andrej Belyj spricht von einem "Symbolismus aller Zeiten" (символизм всех времён). Vj. Ivanov (*II*, 659) diskutiert noch 1936 in seinem italienischen Lexikonartikel zum Begriff 'Simbolismo' die Möglichkeiten eines "ewigen Symbolismus" (simbolismo eterno), vgl. hierzu allgemein Potthof (1983).

¹⁰ Es handelt sich nur um die Autoren, die explizit als wichtig bezeichnet werden, so nennt Gumilev (1990, 58) in seinem Manifest Shakespeare, Rabelais, Villon und Gautier. Mandel'stam (*S II*, 186), der anfänglich Villon (aber auch Čaadaev, Tjutčev oder Baratynskij) stark rezipiert, zählt in *O prirode slova* weitere wichtige Autoren und Werke auf: Racines *Phèdre*, E.T.A Hoffmanns *Serapionsbrüder*, Chéniers *Iambes* und Homers *Ilias*.

¹¹ Vgl. Werberger (1995, 50-53)

proklamieren vor allem Gumilev und Gorodeckij in ihren Manifesten Thesen, die der (deutschen) Romantik zwar nicht gerecht werden, die aber gerade in ihrem deklamatorischen Ton zeigen können, welche poetologischen Anliegen sie ausdrücklich positiv bewertet sehen wollen. So setzt Gumilev 1913 in seinem akmeistischen Manifest den "romanischen Geist" (романский дух), mit seiner Liebe zur klaren Linienführung, von der "nebligen Finsternis der germanischen Wälder" (туманная мгла германских лесов) ab und folgt dem literarischen Stereotyp von der klassischen, objektiven Klarheit der französischen Literatur, die sich – im Gegensatz zur subjektiv-idealistischen Dichtung der deutschen Romantik – im Dienste von Vernunft und Aufklärung sieht¹². In Anspielung auf Puškins ironische Äußerungen im *Evgenij Onegin* und die große russische Schelling-Begeisterung wertet Gumilev somit die deutsche Romantik und Literatur pauschal ab. Zu dieser Verallgemeinerung führen aber nicht nur Gumilevs polemischer Geist, der vielleicht hier dem Genre Manifest entsprechen will, und seine Unkenntnis der deutschen Romantik, sondern auch seine Kenntnis der Entwicklung innerhalb der französischen Literatur¹³. Ein in der Forschung noch wenig beachtetes Vorbild für Gumilevs Huldigung der 'romania' ist die oberflächliche, aber wirkungsvolle Rezeption Jean Moréas'. Moréas begründet 1880 die *école symboliste*, um sich dann zehn Jahre später mit seiner *école romane* gegen den esoterischen Symbolismus und die große Wirkung des *vers libre* zu wenden. Fortan beruft Moréas sich wieder auf Vorbilder wie Ronsard und A. Chénier und versucht sich an strengen antiken Formen. Gumilev kann hier eine Parallele zu seinen Anliegen finden und beruft sich so mehrfach auf Moréas¹⁴. Noch 1920 nennt er ihn einen der größten französischen Dichter, der "zuerst Symbolist, dann Vertreter der neo-romanischen Schule und schließlich Klassizist" (сперва символиста, потом предсавителя нео-романской школы и, наконец, классика) geworden sei¹⁵. Sein *Manifeste de l'école romane* wird 1891 veröffentlicht, er kritisiert hier und in anderen Schriften viele der zeitgenössischen Themen: "den Pessimismus, den Cosmopolitismus ('den germanischen Weltschmerz'), die Romantik, die Baudelairsche Morbidität, die vagen Suggestionen, die Verachtung der Sprache und des Verses zugunsten der

¹² Vgl. Gumilevs (1990, 56) Manifest. Renate Lachmann (1990, 299) hat für die Zeit von Klassizismus und Romantik in Anlehnung an Tynjanov zurecht gefolgert, daß die der westeuropäischen Diskussion entnommene Dichotomie von Klassik und Romantik wegen "innerrussische(r) Bedürfnisse", insbesondere die Westler-Slavophilen-Problematik, nicht analog verstanden werden darf. Allerdings scheint dies für die Jahrhundertwende in gleicher Weise nicht mehr gültig zu sein, denn bei den Symbolisten und Postsymbolisten verliert sich diese aus den russischen Verhältnissen entstandene Differenz zusehends. Der Grund liegt besonders in der verstärkten Rezeption der deutschen Romantik innerhalb der Symbolisten und in der Rezeption von Nietzsches Ausführungen über das Apollinische und Dionysische in der *Geburt der Tragödie*.

¹³ Mandel'stam, der in Heidelberg studiert hat, kennt Goethes oder Winckelmanns Suche nach Wohlproportioniertheit und Gleichgewicht. In seinem Manifest sind deswegen auch keine Ausfälle gegen eine 'germanische' Kultur zu finden. Seine Versuche, Klarheit und Verständlichkeit als neue poetologische Tugenden zu deklarieren, suchen stattdessen den Vergleich mit dem französischen Mittelalter.

¹⁴ Gumilev (1990, 180, 234 und 344)

¹⁵ Gumilev (1990, 344)

dunkelsten Bemühungen und Beweggründe. Die ‘Romanen’ möchten eine Kunst, die auf Ordnung, Tatkraft und Klarheit basiert” und lesen auch erneut die griechischen und lateinischen Texte¹⁶. So manches Klischee und Schlagwort konnte Gumilev also einfach von Moréas übernehmen. Moréas und mit ihm Henri de Régnier – den Kuzmin übersetzt – zeichnen so den Weg Gumilevs und des Akmeismus zum Teil vor bzw. wirken als Impulsgeber. Allerdings ist der Klassizismus der Akmeisten nicht mit dem der ‘romanischen Schule’ gleichzusetzen. Innerhalb der russischen Tradition bekommt die klassizistische Ausrichtung durch die dialektische Verbindung von Klassizität und Moderne eine größere Dynamik. Der komparatistische Seitenblick verweist aber auf die europäische Perspektive des akmeistischen Versuchs, sich erneut an klassizistischen Idealen auszurichten¹⁷. Der europäische Symbolismus macht nach einer Phase fast bilderstürmerischer Innovationen eine Phase der Konsolidierung und Rückbesinnung auf diverse Traditionsstränge durch.

Ein russisches Vorbild für die akmeistische Bevorzugung der romanischen Klarheit ist in Innokentij Annenskij's Aufsatz über den Parnassien Leconte de Lisle von 1909 sehen. Annenskij, der sich bis auf seine Arbeit über Heinrich Heine wenig mit deutscher Philosophie und Literatur auseinandersetzt, die antike und französische Literatur dafür aber um so besser kennt, setzt romanische Klarheit und geistiges Maßhalten in Opposition zur ‘Wildheit des Germanischen’, wobei er – und das ist später richtungsweisend für Mandel'stam – eine klassisch-hellenische Natur in der russischen Sprache zu erkennen glaubt, denn so wie die romanische Welt das Erbe der lateinischen Sprache und Kultur angetreten habe, müsse die russische das ‘Erbe Hellas’ antreten. Den ‘germanischen’ Sprachen – so könnte man Annenskij's Gedanken folglich ergänzen – mangle es also prinzipiell an einem antiken Erbe.

Мера, число (numerus, nombre) – вот закон, унаследованный французами от Рима и вошедший в их плоть и кровь.

Maß und Zahl (numerus, nombre) – das ist das Gesetz, welches den Franzosen von Rom vererbt wurde und in ihren Körper und ihr Blut einging.¹⁸

In biologistischer Manier wird hier die französische Sprache als von der Antike geprägte und mithin ‘klassische’ Sprache geadelt, indem Annenskij eine kulturelle Überlegenheit der romanischen Welt in die Sprache selbst wendet und durch die lateinischen Wurzeln des Französischen

¹⁶ So Robert Jouanny im *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours* (2001, 712): “[...] Moréas en vient à condamner sans nuances la majeure partie des thèmes majeurs de la poésie de son temps: le pessimisme, le cosmopolitisme (“le vague à l’âme germanique”), le romantisme, la morbidité baudelairienne, la suggestion vague, le dédain de la langue et du vers au profit des sollicitations et motivations les plus obscures. Les “romans” veulent un art fondé sur l’ordre, l’énergie, la clarté.”

¹⁷ Um Mißverständnissen vorzubeugen sei aber darauf hingewiesen, daß sich der Akmeismus keinesfalls auf den Klassizismus reduzieren läßt.

¹⁸ Annenskij (1979, 410)

legitimiert¹⁹. Ähnliches kann man nur ein Jahr später bei Kuzmin finden, der sich in seinem Klarismus-Essay ebenfalls seine Vorbilder in den "lateinischen Ländern" (в латинских землях) sucht²⁰. Gumilev folgt also einem Zeitgeist, der den Begriff *romania* ideologisierend gebraucht und gegen den Symbolismus wendet.

III.5.2 Autonomie und Form

Der Klassizismus-Diskurs ist Teil einer Legitimations- und Konzeptualisierungsstrategie des Akmeismus: Probleme wie die Autonomie von Kunst, das Verhältnis von Form und Inhalt, die Bedeutung formaler Neuerungen, Modernität und Traditionsgebundenheit des modernen Dichters oder die Funktion des kulturellen Gedächtnisses stehen in Zusammenhang mit dem Klassizismus. Dabei konfrontieren die Akmeisten immer wieder den Symbolismus, mit seiner Poetik der Offenheit, Vieldeutigkeit, Grenzenlosigkeit oder des Synkretismus, mit einem poetischen Programm, welches das Geschlossene, Eindeutige oder Maßvolle sucht. Auch Nietzsches antithetisches Begriffspaar 'apollinisch' und 'dionysisch' paßt in diesen Zusammenhang, da das eine "die bildbezogene, mit klar begrenzten Formen arbeitende, an den psychologischen Gesetzen der Individuation orientierte Kunst", das andere hingegen eine "die Subjekt-Objekt-Trennung aufhebende, Ich-entgrenzende und formnegierende, unbildliche Kunst" darstellt²¹. Auch wenn die Akmeisten sich deutlich zu einer klassizistischen und apollinischen Kunst bekennen, so überlagern sich in der Praxis beide Paradigmen.

Die religiöse Heteronomisierung der Literatur durch die Symbolisten der jüngeren Generation beeinflußt die klassizistische Bezugnahme der Akmeisten im poetologischen Bereich. In Rußland führt die Autonomieästhetik zu einem Riß mitten durch die symbolistische Bewegung – und dieser existiert latent schon vor dem Symbolistenstreit von 1910. Die Haltung der Akmeisten zur Frage einer autonomen Kunst wird oftmals als allgemeiner Aufstand gegen den Symbolismus verstanden, richtet sich tatsächlich aber gegen Vj. Ivanov, Belyj und Blok und deren Bemühungen um eine 'religiöse Kunst'. Um ihre klare Ablehnung eines heteronomen Literaturmodells deutlich zu machen, rekurrieren vor allem Gumilev und Gorodeckij in der Anfangsphase des Akmeismus auf die Schule der französischen Parnassiens, die ihre Wurzeln in der '*l'école de l'art pour l'art*' der 30er und 40er Jahre hat. Insbesondere der Name Gautier steht für die Verteidigung einer autonomen Kunst. So deklariert Gautier 1935 im berühmten

¹⁹Annenskij (1979, 410f.). Noch in Mandel'stams *Putešestvie k Armeniju* findet sich ein Wiederhall von Annenskij's Vorstellung von der Schulung durch die Antike. Nicht zufällig führt Mandel'stam auf dieser Reise Goethes *Italienische Reise* mit sich. Beide Reisen finden auf einem als klassisch verstandenen Boden (Italien bzw. Armenien) statt und werden so als entscheidende Wendung zur 'Klassizität' und kulturellen Kontinuität gelesen.

²⁰ Kuzmin III, 7

²¹ *Ästhetische Grundbegriffe* I, 249

Vorwort zu seinem Roman *Mademoiselle de Maupin* seine Ablehnung gegenüber jeglichem Utilitarismus in der Kunst: "Es gibt nichts wahrhaft Schönes außer dem, was keinem Zweck dient; alles Nützliche ist häßlich" (Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid)"²².

Die Akmeisten sträuben sich mit großer Vehemenz gegen Versuche der Ideologisierung aus den eigenen Reihen. Kunst soll den Akmeisten zufolge einem bestimmten Geschmack (вкус) oder Stil, einer gewissen Aufgabe wie z.B. der kulturellen Erinnerung, Unterhaltung oder allgemeinen ethischen Grundfragen dienen (vergleichbar der rhetorischen Trias des *docere*, *delectare* und *movere* der klassizistischen Autoren des 18. Jahrhunderts), aber keiner ganzen Weltanschauung. Mandel'stam kritisiert noch 1922 angebliche Versuche Gorodeckijs, dem Akmeismus eine Weltanschauung (мировоззрение) überzustülpen²³. In fast postmoderner Manier beschwört Mandel'stam ein Bild von einer allein vom Geschmack geprägten Kunst, die mit Ideen und Ideologie nichts zu tun habe. Indem sie die Literatur nicht mehr als Ersatzmedium für gesellschaftliche und ethische Diskurse 'mißbraucht' sehen wollen, erscheinen die Akmeisten tatsächlich als eine für Rußland untypische Bewegung, akzeptieren sie doch ein Grundprinzip der russischen Literatur nicht mehr, das vor allem im 19. Jahrhundert besonders wichtig ist. Über eine Wende in Richtung Klassizismus, dessen epochale Leistung nicht zuletzt darin besteht, die erste Stillehre in der Geschichte der neuzeitlichen Literatur erarbeitet zu haben, versuchen die Akmeisten Literatur wieder auf 'rein literarische Fragen' zurückzubinden.

1909 schreibt Gumilev in einer Rezension zu einer französischen Lyrikanthologie Brjusovs, der Symbolismus (v.a. Mallarmé und Verlaine) habe den "berückenden Kreis der Formen und Konvention" (заcharованный круг формы и условности), den die Parnassiens noch besessen hätten, gesprengt; der Symbolismus komme 'von daher'²⁴. Dies ist ein frühes Zeugnis für die spätere Überzeugung, Form und Inhalt müßten in einem 'Gleichgewicht' stehen und eine beschränkte Normiertheit sei wünschenswert.

Die Akmeisten begegnen vielen *f o r m a l e n* Neuerungen der Symbolisten mit großer Skepsis, da sie diese als kulturzerstörend²⁵ empfinden und in ihnen die Gefahr eines totalen Bruchs mit der kulturellen Vergangenheit sehen. Im Vordergrund steht dabei die akmeistische

²² Vgl. Gautier (1994, 67). Gumilev (1990, 244) sieht in der Bewegung des Parnas eine Synthese zwischen Romantik und Klassizismus.

²³ Mandel'stams (*S II*, 185) Aussage ist auch ein Resultat der aufkommenden politischen Vereinnahmung der Literatur in den 20er Jahren.

²⁴ Gumilev (1990, 225)

²⁵ Mandel'stams (*S II*, 191) bezeichnet die Symbolisten – mit Ausnahme Bloks, den er als "kulturschöpferisch" (культурно-созидательной) versteht – als kulturzerstörend, extensiv und räuberisch.

Vorstellung von der historischen 'Natur des Wortes'²⁶. Der spannungsvolle Bezug zu den literarischen Traditionen und der Geschichtlichkeit der russischen Sprache ist den Akmeisten wichtiger als die Überwindung der Tradition und reiner Fortschritt. Für die Akmeisten muß das Gedicht noch Zeugnis ablegen können von der Tradition, auch wenn es diese zu überwinden sucht.

Die klassizistische Literatur des 18. Jahrhunderts objektiviert das Subjekt noch im Schreiben durch Maß der Form. Ihre klassizistische Normierung begrenzt den Schreibenden bewußt und steht somit im Gegensatz zur Romantik, die das Werk als Resultat des Ausdruckswillens eines Subjekts begriffen hat und in Teilen des russischen Symbolismus nachwirkt²⁷. Schon Stéphane Mallarmé erkennt richtig, daß "in Augenblicken der seelischen Krisis" (dans des moments de crise de l'âme) auf den traditionellen Vers zurückgegriffen wird²⁸. Die Krisensituation innerhalb der symbolistischen Bewegung in Rußland nach 1910 kann deswegen als Impuls zur folgenden neoklassizistischen Bezugnahme verstanden werden. Die formale Selbstbeschränkung durch einen strengen Vers – am vollkommensten vielleicht bei Anna Achmatova – gibt somit nach der Periode symbolistischen Experimentierens den Akmeisten neuen Antrieb. Klassizismus ist das Schlagwort mit dem die Rückkehr zu einem traditionsbewußteren, aber nicht mehr regelkonformen Schreiben eingeläutet wird und es ist gleichzeitig der Versuch, eine Antwort auf die Frage zu geben, wie der Autor beim Schreiben mit der traditionellen Literatur umgehen soll. Die *imitatio* klassischer Vers- und Strophenformen erfährt im Akmeismus eine Neubewertung, wobei *imitatio* nicht primär als Nachahmung, sondern als zeitgenössischer Dialog und Auseinandersetzung mit traditionellen Formen verstanden wird. Diese Neuorientierung gewinnt später große Bedeutung für Iosif Brodskij²⁹.

²⁶ Vgl. die Vorstellung Annenskij's von der griechisch angereicherten Historizität der russischen Sprache und Mandel'stams Anknüpfung an Ausführungen Čaadaevs, Rußland habe keinen Zugang zu der kulturellen Tradition und sei so, im Sinne von Leibniz, ein *tabula rasa*-Ort, also ein völlig geschichtsloser Ort. Mandel'stam (*S II*, 177) korrigiert Čaadaev, indem er die Sprache als *die* 'organische und historische Kulturerscheinung' Rußlands betrachtet. Das Wort hat für Mandel'stam (*S II*, 176) geschichtliche "Realität" (реальность), wird für ihn somit zur Grundlage eines "russischen Nominalismus" (русский номинализм).

²⁷ Deswegen ist für Blok oder Belyj weniger die überindividuelle, entpersönlichte Schreibweise Mallarmés oder Valéry's, sondern die *écriture* Verlaines vorbildlich für ihr Lebenskunst-Programm.

²⁸ Vgl. Mallarmé (1998, S.62f)

²⁹ Vgl. Kap. IV

III.5.3 Innerer Hellenismus

Die Klassizismusdebatte steht in einem modernen Kontext. Die Moderne und der Symbolismus haben ihre Spuren im Akmeismus hinterlassen, so daß ein tatsächlicher Klassizismus als Rückkehr zu einem normierten Schreiben weder angestrebt noch möglich ist. Die Akmeisten besitzen neben ihrem Traditionsbezug ein großes Bewußtsein für ihre Zeitgenossenschaft (das hat sich schon bei der obigen Untersuchung der Zeitstruktur gezeigt) und das prägt ihre Aufnahme und ihr Verständnis nicht-zeitgenössischer Autoren. Sie suchen keine oberflächliche Anknüpfung an antike Literatur und die archaisierende Überfrachtung mit fremden Worten. Mandel'stam gibt die Losung eines 'inneren Hellenismus' (внутренний эллинизм) aus, der im Mittelpunkt des akmeistischen Schreibens stehe. Der innerer Hellenismus verweist auf eine Eigenschaft der akmeistischen Poetik, die seit den 70er Jahren auch unter den Schlagworten 'semantische Poetik', Dialogizität oder Zitathaftigkeit untersucht wird. Obwohl die Oberfläche eines Gedichts keine oder nur wenig Berührungspunkte mit einem früheren Text oder Kulturkontext aufweist, entdeckt man bei der Analyse der Tiefenstruktur eine Vielfalt von Anspielungen und Zitaten, die nicht Altes imitiert, sondern Neues kreiert.

Annenskijs Gedichte sind dabei für die Akmeisten strukturelle Vorbilder. Mandel'stam glaubt, hier die griechische Welt in der russischen Sprache wiederfinden zu können:

Всю мировую поэзию Анненский воспринимал как сноп лучей, брошенный Элладой. Он знал расстояние, чувствовал его пафос и холод, и никогда не сблизил внешне русского и эллинского мира. Урок творчества Анненского для русской поэзии – не эллинизация, а внутренний эллинизм [...].

Annenskij empfand die ganze Weltichtung als ein von Hellas ausgeworfenes Strahlenbündel. Er wußte von der Distanz, fühlte ihr Pathos und ihre Kälte und verband die russische und hellenische Welt niemals äußerlich. Die Lektion aus Annenskijs Werk bedeutet für die russische Dichtung nicht Hellenisierung, sondern innerer Hellenismus [...].³⁰

Dementsprechend versucht Mandel'stam über sein Konzept des inneren Hellenismus das angeblich griechische Erbe im Russischen mittels seiner Gedichte sichtbar zu machen. Er 'rekonstruiert' diese Verbindung. Viele seiner Gedichte wollen, Annenskijs Vorgabe aufnehmend, das Griechisch-Hellenische im Russischen aufzuzeigen, verwirklichen und somit das Russische zu einer klassischen, d.h. von der Antike geprägten Sprache machen³¹. In seinem Gedicht *Bessonica. Gomer* (Schlaflosigkeit. Homer, 1915) verwendet er hierzu den Alex-

³⁰ Mandel'stam *S II*, 181

³¹ Unerheblich für Mandel'stam ist der historische Unterschied zwischen griechischen, hellenischen oder auch byzantinischen Einflüssen, da er auch die byzantinische als eine von der hellenischen Kultur geprägte Literatur versteht. Der Prozeß der Kontinuitätssuche ist im Bergson'schen Sinne ungeschlossen und läßt sich nahezu beliebig auf die Vergangenheit ausweiten.

andrer und die Metapher "Segel" (парус), die zunächst vielleicht an Lermontovs Gedicht *Parus* (Segel, 1832) erinnert. Neben der Evokation einer Lektüre der *Ilias* und der antiken Mittelmeerwelt macht das Gedicht diesen Kontext durch die etymologische Verwandtschaft des russischen парус mit dem Griechischen Wort für Gewebe, φάρος, deutlich. Tatsächlich handelt es sich bei парус (nach Vasmer und Černych) wohl um eine frühe Entlehnung aus dem Altgriechischen. Bei Mandel'stam wird aus dem Segel eine Metapher für die Dichtung als Wortgeflecht und Gewebe, das zeitlich und sprachlich getrennte Texte miteinander verwebt und das Verflochtensein alles Geschriebenen hervorhebt. Eine weitere Metapher für Dichtung entsteht durch die anagrammatische Gegenüberstellung von море (Meer) und Гомер (Homer). In einem Text finden sich somit reale etymologische und pseudoetymologische Verwandtschaften mit griechischen Worten und Begriffen, die Mandel'stam gleichermaßen für sein Projekt der inneren Hellenisierung zu verwenden sucht³².

Nicht jeder Rückgriff auf klassische Dichtung stellt für Mandel'stam den erstrebten inneren Hellenismus dar. Vjačeslav Ivanovs Dichtung wird zum Gegenbild und er selbst zu Annenskij's Antipoden. Ivanovs Anleihen bei den Griechen sind im Verständnis Mandel'stams trotz all seiner Kenntnisse der Antike, seines Ruhms als *poeta doctus* und seiner Gelehrtheit nur oberflächliche Zitate und Anspielungen, die zur Illustration ausgenutzt werden. Ivanov habe es nicht verstanden, das Hellenistische des Russischen in der Sprache selbst zum Ausdruck zu bringen, schreibt Mandel'stam in seinem Essay *Burja i natisk* (Sturm und Drang, 1923):

Будучи по существу таким же пионером, колонизатором, как и все прочие символисты, он относился к Византии и Элладе не как к чужой стране, предназначенной для завоевания, а справедливо видел в них культурные истоки русской поэзии. Но, благодаря отсутствию чувства меры, свойственному всем символистам, невероятно перегрузил свою поэзию византийско-эллиническими образами и мифами, чем значительно её обесценил.

Seinem Wesen nach genauso Pionier und Kolonisator wie alle andern Symbolisten, betrachtete er [Ivanov] Byzanz und Hellas nicht als zur Eroberung bestimmtes fremdes Land, sondern sah in ihnen ganz richtig die kulturellen Quellen der russischen Dichtung. Aufgrund eines fehlenden Gefühls für das Maßvolle, das allen Symbolisten zu eigen ist, überfrachtete er seine Dichtung unglaublich mit byzantinisch-hellenischen Bildern und Mythen, was ihren Wert erheblich minderte."³³

Mandel'stam wirft Ivanov hier einen äußerlichen, ornamentalen und stilisierten Hellenismus vor. Mit einem Seitenhieb aktiviert er zusätzlich den akmeistischen Vorwurf von 1913, daß Symbolisten wie Ivanov das Apollinisch-Maßvolle fehle. In gleicher Weise merkt Gumilev in

³² Die Suche nach etymologischen und paronomastischen Verbindungen beschäftigt Mandel'stam immer wieder. Bei seinem Eintritt in die philologische Fakultät legt Mandel'stam eine Prüfung in Altgriechisch ab. Konstantin Močul'skij bietet ihm seine Hilfe bei der Vorbereitung an und erlebt dabei Mandel'stams Versuche, 'Grammatik in Dichtung zu verwandeln'. Vgl. Mandel'stam i ego vremja (1995, 65f.).

³³ *Mandel'stam S II*, 284

einer Rezension die "feierlichen Archaismen" (торжественные архаизмы) Ivanovs an³⁴.

Ivanovs Sprach- und Kulturverständnis ist wie das der Akmeisten auf der Suche nach Geschichte. Beeinflußt von Bergsons Begriff der 'Dauer' (durée) versuchen die Akmeisten Geschichte über das Individuelle zu filtern. Ivanov hingegen versucht, seine Gegenwart ganz in die Vergangenheit zu transponieren, als historisches Ich zu sprechen, und bildet seine Dichtung dem Griechischen nach. Seine von russischen Archaismen und Kirchenslavismen durchsetzten Texte streben danach, in Grammatik und Syntax dauernd Archaik zu evozieren³⁵.

In dem schon erwähnten Essay *Lekont de Lil' i ego "Érinnii"* (Leconte de Lisle und seine "Érinnyes") betont Annenskij, daß de Lisle kein echter Klassizist (настоящий классик) im Sinne des 18. Jahrhunderts mehr sein kann, sondern nur eine "neue Ressource des Klassizismus" (новый ресурс классицизма)³⁶. Den neuen Orientierungspunkt Leconte de Lisles sieht Annenskij in den 'objektiven und leidenschaftslosen' positiven Wissenschaften. Das Kennwort der romantischen Schule, die Inspiration (вдохновение), werde bei Leconte de Lisle durch Analyse gefiltert. Die Schönheit des Verses bleibe dabei aber weiter an vorderster Stelle. Neu erlernte Objektivität und Leidenschaftlosigkeit werden bei Annenskij zu Merkmalen einer modernen und gleichzeitig klassischen Signatur. Das klassizistische Motto von Chénier, "Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques"³⁷, wird abgelöst durch das 'wissenschaftliche', leidenschaftslose Studium der Antike, wobei Annenskij seine eigenen Antikenstudien in gleicher Weise interpretiert wissen will. Den stilistischen 'Klassizismus' Leconte de Lisles setzt Annenskij so vom epochalen Klassizismus und seinen Vertretern, dem 'didaktischen' Boileau oder dem 'im Pathos heimischen' Corneille, ab³⁸. Der Klassizismus befriedigt für Annenskij das Bedürfnis eines modernen Autors, eine von Zeitgenossenschaft getragene Bindung mit der Vergangenheit einzugehen – eine Haltung, die für die Akmeisten prägend wird, auch wenn hierbei die analytischen Methoden der Naturwissenschaften eine viel geringere Rolle spielen werden. In akmeistischer Vorstellung macht gerade das spannungsvolle, positive Wissen des modernen Autors um die Bedingungen und Gründe seiner Modernität seine Klassizität aus.

Auch das für die Akmeisten so wichtige Bedürfnis nach kultureller Erinnerung und Kontinuität beeinflusst die Auffassung von Klassizismus, wird Klassizismus doch zum Synonym für eine produktive Aufnahme und Vergegenwärtigung früherer Autoren in akmeistischen Texten. Dabei wird die Dichtung als ursprünglich hervorragendes Mittel der

³⁴ Gumilev (1990, 148)

³⁵ Étkind (1996, 135-167). Siehe hierzu auch Lidija Ginzburg (1997, 338ff. oder 374), die Mandel'stam hingegen attestiert, zu keiner Zeit Stilisierungen geschaffen zu haben.

³⁶ Annenskij (1979, 410)

³⁷ Annenskij (1979, 405)

³⁸ Annenskij (1979, 406)

menschlichen Gedächtnisstütze (etwa der Hexameter der *Odyssee* Homers) von den Akmeisten wiederentdeckt. Dichten wird mit großem Enthusiasmus erneut mit Erinnerungsarbeit verbunden. Die Verse der Akmeisten sollen den Eindruck der Anamnese vermitteln, sie "kommen aus dem Vergessen an die Oberfläche getrieben", wie Mandel'stam es einmal mit Bezug auf Kuzmin ausdrückt:

Пленителен классицизм Кузмина. Сладостно читать живущего среди нас классического поэта, чувствовать гетевское слияние 'формы' и 'содержания', убедиться, что душа наша не субстанция, сделанная из метафизической ваты, а легкая и нежная Психея. Стихи Кузмина не только запоминаются отлично, но как бы припоминаются (впечатление припоминания при первом же чтении), выплывая из забвения (классицизм) [...].

Kuzmins Klassizismus nimmt einen gefangen. Es tut gut einen mitten unter uns lebenden klassischen Dichter zu lesen, das Goethesche Verschmelzen von 'Form' und 'Inhalt' zu spüren und überzeugt zu werden, daß unsere Seele nicht aus metaphysischer Watte gemachte Substanz, sondern eine leichte und zarte Psyche ist. Kuzmins Verse kann man sich nicht nur ausgezeichnet merken, sondern sie scheinen fast ins Gedächtnis zu kommen (der Eindruck des Ins-Gedächtnis-Kommens beim ersten Lesen), indem sie aus dem Vergessen herauftreiben (Klassizismus) [...].³⁹

Dieses Zitat zeigt noch einmal ein anders nuanciertes Verständnis von Klassizismus: Neben dem Benutzen von gedächtnisstützenden Metren und Formen, können klassizistische Texte Mandel'stam zufolge an andere, frühere Texte erinnern und einen intertextuellen Impuls auslösen. Schon ein bestimmtes Metrum reicht aus. So kann der Hexameter an Homers Epos, der Alexandriner an die französischen Pléiade-Dichter erinnern. Dieses mit Klassizismus assoziierte Anknüpfen an frühere Texte ist dabei keineswegs eine Übung zur Evokation bestimmter nostalgischer Stimmungen, sondern kann v.a. für Mandel'stam auch auf einen ethischen Horizont hindeuten. Mandel'stam spricht 1921 in seinem Essay *Slovo i kul'tura* (Das Wort und die Kultur) vom *Imperativ der klassischen Literatur*:

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 удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл.

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 латинские 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.

³⁹ Mandel'stam *S II*, 259

Oft muß man hören: Das ist gut, doch von gestern. Ich aber sage: Das Gestern war noch nicht gegenwärtig. Ich möchte von neuem einen Ovid, einen Puschkin, einen Catull, und der historische Ovid, Puschkin oder Catull befriedigt mich nicht.

Erstaunlich ist es auf jeden Fall, wie sich alle mit den Dichtern abmühen und sich gar nicht von ihnen lösen können. Man sollte meinen: einmal gelesen und Schluß! Überwunden, wie man jetzt sagt. Nichts dergleichen. Die Silberposaune Catulls:

Ad clara Asiae volemus urbes –

quält und beunruhigt stärker, als jedes beliebige futuristische Rätsel. So etwas gibt es nicht auf Russisch. Doch so etwas *müßte* es auf Russisch geben. Ich habe lateinische Verse ausgewählt, weil sie vom russischen Leser klar als eine Kategorie des Müssens empfunden werden; der Imperativ klingt deutlicher in ihnen. Doch das ist jeder Dichtung eigen, insofern sie klassisch ist. Sie wird als etwas wahrgenommen, das sein müßte, und nicht als etwas, das bereits war.⁴⁰

Literatur ist Mandel'stam zufolge nur dann der Anamnese bzw. Aktualisierung wert und folglich klassisch, wenn sie einen utopischen Entwurf beinhaltet, der in seinen späteren Lesern den Impuls zur Einlösung oder Neuformulierung, zu Wiederholung und Zitat in eigenster Weise hervorruft. Mandel'stam geht in diesem Aufsatz unter dem Eindruck der Ereignisse nach der Revolution sogar so weit, zwei scheinbar völlig unverträgliche Begriffe wie Revolution und Klassizismus in einen engen Konnex zu bringen. Im Kontext seiner berühmt gewordenen Metapher von der Poesie als 'Pflug', die es danach drängte, die sprachlich-kulturellen Zeitschichten offenzulegen, spricht er davon, daß die 'Revolution in der Kunst' 'unausweichlich' zum Klassizismus führe, denn der Durst nach 'Neuland' fördere immer auch die Tiefenschichten (die Schwarzerde), also Geschichte und Tradition zutage⁴¹. Mandel'stam wiederholt diesen zentralen Satz von der Revolution, die unausweichlich zum Klassizismus führe, am Ende noch einmal – allerdings in chiasmischer Umstellung: "Die klassische Poesie ist die Poesie der Revolution" (Классическая поэзия – поэзия революции)⁴². Klassische Literatur wird so von ihrem Ruf als verstaubtem Objekt bürgerlicher Selbstfindung befreit und als immer neu zu erfüllender utopischer Imperativ von subversiver Kraft gelesen. Erinnerung kann somit als die klassische, Erfindung als die revolutionäre Seite einer gemeinsamen Bewegung verstanden werden:

Изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить – значит тоже изобрести, вспоминающий тот же изобретатель. Коренная болезнь литературного вкуса Москвы – забвенье этой двойной правды. Москва специализировалась на изобретеньи во что бы то ни стало.

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

⁴⁰ Mandel'stam S II, 169

⁴¹ Mandel'stam S II, 169

⁴² Mandel'stam S II, 172

Erfindung und Erinnerung gehen in der Dichtung Hand in Hand: Erinnern heißt auch erfinden, der Erinnernde ist auch ein Erfinder. Das Grundübel des Moskauer literarischen Geschmacks ist das Vergessen dieser doppelten Wahrheit. Moskau hat sich, koste es was es wolle, auf das Erfinden spezialisiert.

Dichtung atmet durch Mund und Nase, durch Erinnerung und Erfindung. Man müßte schon ein Fakir sein, um sich von einer dieser Arten der Atmung loszusagen."⁴³

Imitatio und *creatio* verbinden sich hier⁴⁴. Und diese Relation ist für Mandel'stam, der den literarischen Evolutionsgedanken und die futuristische Neuerungssucht verachtet, von großer Bedeutung.

III.5.4 Der Topos der Klarheit bei den Akmeisten

J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens.

Ich habe sagen wollen, was es sagt, wörtlich und in allen seinen Bedeutungen.
(Rimbaud)⁴⁵

Qu'est-ce qu'il y a de plus mystérieux que la clarté?

Was gibt es Geheimnisvolleres als die Klarheit?
(Paul Valéry: Eupalinos ou l'architecte)⁴⁶

Der Topos der Klarheit zählt zu den Grundprinzipien akmeistischen Schreibens und zu den Differenzpunkten zwischen Akmeismus und Symbolismus. Auch von späteren Generationen wird Klarheit immer wieder mit dem Akmeismus assoziiert. Der Anfang eines 1966 publizierten Gedichts von Georgij Adamovič, den man mit Georgij Ivanov, Nikolaj Ocu und Irina Odoevceva auch zu den 'jüngeren Akmeisten' rechnet, erinnert daran:

Вспоминая Акмеизм

Den Akmeismus erinnernd

После того, как были ясными
И обманулись... дрожь и тьма.
Пора проститься с днями красными,
Друзья расчета и ума. [...]

Nachdem sie klar gewesen waren
Und sich täuschten ... Zittern und Dunkel.
Es ist Zeit sich von den roten Tagen zu verabschieden.
Freunde der Planung und des Verstands.⁴⁷ [...]

Trotz ihrer eigentlich prominenten Stellung innerhalb der akmeistischen Poetik hat die Klarheit

⁴³ Mandel'stam S II, 276

⁴⁴ Ezra Pound hat dies auf ähnliche Weise formuliert.

⁴⁵ Rimbaud (1963, 656)

⁴⁶ Valéry (1960, 112) bzw. (1990 II, 45)

⁴⁷ Adamovič III, 256. Das Gedicht befaßt sich mit den akmeistischen und schließt resignierend mit dem Hinweis, daß sich alle Zweifel bestätigt hätten und die Welt tatsächlich unverständlich, leer und elend sei.

(ясность) noch wenig Beachtung gefunden bzw. wird meistens nur in enger Verbindung mit Kuzmin diskutiert. Die Frage nach einer akmeistischen Poetik der Klarheit steht im Zusammenhang mit dem europäischen Symbolismus und dem neuen Verständnis vom Schreiben und Lesen von Dichtung. Der Symbolismus mit seiner amimetischen Poetik des Andeutens, Aus-sparens und Evozierens, anstelle eines direkten Benennens und Beschreibens, kommt nicht nur einmal und keinesfalls nur in Rußland in den Ruf, willentlich und unnötigerweise das Obskure und Unverständliche zu suchen.

In der Literaturgeschichte gibt es immer wieder Polemiken um dieses Thema. Als Folge des Petrarkismus kam es schon im Spanien des *Siglo de Oro* zwischen den Schulen von Sevilla und Salamanca zum Streit zwischen den sogenannten *culteranos* und *claros*, den Verfechtern einer hermetischen und dunklen Schreibweise und ihren Gegnern, den Verteidigern einer schlichten, am Ideal der 'claritas' ausgerichteten Kunst. Mandel'stam wird in den 30er Jahren einen Vertreter der *claros*, Fray Luis de León (1527-1591) studieren⁴⁸. In Frankreich machten sich François de Malherbe (1555-1628), Claude Favre Vaugelas (1585-1650) u.a. auf, über den Rekurs auf die klassische Rhetorik eine neue logische Klarheit (*clarté*) und Einfachheit (*pureté*) zu fordern und damit Tendenzen des 16. Jahrhunderts durch einen neuen Purismus zu ersetzen.

Die verschiedenen Diskussionen in Spanien oder Frankreich sollen die Polemik der Akmeisten und Symbolisten um die Klarheit und Dunkelheit von Dichtung in einen größeren Zusammenhang einordnen und zeigen, daß die Auseinandersetzung trotz ihrer Besonderheiten keinen Einzelfall darstellt. Weitere Beispiele aus späteren Jahrhunderten ließen sich anfügen. So greift der damals noch unbekannte Marcel Proust mit seinem Artikel *Contre l'obscurité* (Gegen die Dunkelheit) 1896 die symbolistische Schule an. Nach Veröffentlichung einer Verteidigungsschrift des Chefredakteurs Lucien Muhlfeld der Zeitschrift *La Revue Blanche*, in der Prousts Schrift unter dem Titel *Sur la clarté* (Über die Klarheit) erscheint, antwortet beiden kein geringerer als Stéphane Mallarmé mit seiner wichtigen Schrift *Le mystère dans les lettres* (Das Mysterium in den Litterae)⁴⁹.

In Proust Argumentation ist neben stereotypen Vorwürfen, wie sie auch Anatole France (den Gumilev später immer wieder zitieren wird) gegen die Symbolisten anbringt, besonders ein Moment hervorzuheben, das nicht allein der Polemik geschuldet zu sein scheint und das auch in der Auseinandersetzung zwischen Akmeisten und Symbolisten von Bedeutung sein wird: Er kritisiert die Reduktion der Worte zu "reinen Zeichen" (*purs signes*), so daß das Wort seines Kontextes, insbesondere der "Akzidentien von Raum und Zeit" (*accidents de temps et d'espace*) und damit seines Mysteriums beraubt werde⁵⁰. Ähnlich wie die Akmeisten fordert er ein

⁴⁸ Siehe hierzu Mandel'stam (1995, 619) bzw. N. Mandel'stam (1999, 252)

⁴⁹ Die Argumente, mit denen diese Debatte geführt wird, ist in ihrem Kern schon kennzeichnend für die Auseinandersetzung zwischen Akmeisten und Symbolisten und zeigt die neuralgischen Punkte der Thematik.

⁵⁰ Proust (1971, 392 und 394)

gewisses Maß an Realität und Dinglichkeit ein, da es den rein symbolischen Werken (purement symboliques) an Leben und somit an Tiefe fehle; die Realität der Dinge sei mindestens so wichtig wie die Metaphysik⁵¹.

Mallarmés Schrift ist Entgegnung auf Proust und Muhlfield zugleich. Er wirft der Verteidigungsstrategie Muhlfields vor, nur eine 'gute', 'intelligible' Dunkelheit zu verteidigen. Dadurch werde offenbar, daß er das eigentlich Innovative und Irritierende des Symbolismus, die diskursive Vermittlung und direkte Kommunikation ablehnende Schreibweise, ausblendete⁵². Muhlfield glaube an eine nur im ersten Augenblick gegebene Unverständlichkeit, die dann durch die Lektüre erhellt und verständlich werde. Dunkelheit wird somit als Anfangspunkt eines Prozesses gesehen, der sich mittels der Ratio – gewissermaßen in hermeneutischen Zirkelbewegungen – in 'clairvoyance' verwandelt, gemäß der aufklärerischen Tradition, die seit Descartes Vernunft, Ratio und Logik durch Klarheit, Licht und Helligkeit metaphorisiert⁵³. Die Muhlfieldsche Auffassung von symbolistischer Dunkelheit und der Rezeption symbolistischer Gedichte lehnt Mallarmé völlig ab. Er weiß zwar um die Wichtigkeit des Lesens als Praxis und spricht deswegen vom Lesen als einer Praktik (Lire – / Cette pratique), einem Verfahren, er erkennt aber auch, daß der Gewinn an suggestiver Wortkraft im Gedicht immer einen Verlust an begrifflicher Bestimmtheit zur Folge hat, der sich nicht mehr aufheben oder klären läßt⁵⁴. Nicht mehr die Bedeutungsfunktion der Sprache, sondern ihre Substanz und Materialität steht im Mittelpunkt⁵⁵. Diese grundsätzlich andere Sprachauffassung verändert die Anforderungen an den Leser. Das Verstehen eines symbolistischen Textes ist unabschließbar, und es ist keine Zufall, daß sich die Dekonstruktion neben romantischen Texten insbesondere auf die Texte der Symbolisten stützt. Lesen ist gerade für Romantiker und Symbolisten kein Lesen im gewöhnlichen Sinne, sondern "freye Operation" (Novalis)⁵⁶.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die symbolistische Dunkelheit im Selbstverständnis Mallarmés eine produktive Dunkelheit ist. Das Dunkle und Opake wird als bewußter Gegensatz zu der an Klarheit orientierten Alltagskommunikation begriffen. Dunkelheit negiert den Anspruch der Kommunikation auf einfaches, direktes Verstehen. Andererseits ist Dunkelheit auch durch die Schwere der Erfahrungen, seelische Verwundungen oder die Erschließung unsagbarer oder noch nicht sagbarer Bereiche motiviert, die sich der Klarheit einer widerspruchsfreien, eindeutigen Aussage entziehen: Was hier sagbar ist, läßt sich allein auf diese Weise sagen.

⁵¹ Proust (1971, 394 und 392) sieht sogar die Gefahr 'toter Allegorien'.

⁵² Delègue (1998, 74)

⁵³ Siehe hierzu Schuhmacher (2000, 123)

⁵⁴ Mallarmé (1945, 386f.)

⁵⁵ Hoffmann (1987, 123ff.)

⁵⁶ Novalis (1978, 399)

Auch die russischen Symbolisten wissen mit ihrer Poetik der Unbestimmtheit, Mehrdeutigkeit, Offenheit bei mangelnder Sinnkohärenz um diese grundlegende und keinesfalls oberflächliche Dunkelheit. Statt der Ausbildung einer empirischen, verifizierbaren Realität werden Sprachlandschaften, wird Wirklichkeit entworfen. Statt Mimesis gegenständlicher Erfahrung, eine Mimesis der Sprache, in der ihr physisches Ausdruckspotential zur Entfaltung kommt. Auch die russischen Symbolisten, v.a. Andrej Belyj, legen die Praxis des Bedeutungsprozesses deswegen in die Hände des Rezipienten⁵⁷. Der Akt der Symbolisierung muß durch den Leser fortgesetzt werden.

Das Mehr an sprachlichem Evokationsvermögen, um den Preis der begrifflichen Klarheit, scheint mit Entstehung des Symbolismus eine Grundkonstante modernen Schreibens zu werden, das in Folge immer mehr an Wichtigkeit gewinnt und nachgerade zu einem Klischee der Dichtungstheorie und Literaturwissenschaft wird. Nimmt man das Kriterium der Unverständlichkeit, Hermetik und Dunkelheit als Paradigma der Moderne⁵⁸ ernst, so muß der Stellenwert der Klarheit in der Poetik der Akmeisten darüber Auskunft geben, ob sie bewußt in ein quasi vormodernes oder zumindest vorromantisches Kunstverständnis zurückfallen. Heißt Klarheit also ein Rückfall in den von den Akmeisten hervorgehobenen Klassizismus? Wollen die Akmeisten zurück zu einer normativen Klarheit des Kommunizierbaren?

Zuerst wäre anzumerken, daß es eine Diskrepanz zwischen dem akmeistischem Selbstverständnis und der Lektüreerfahrung des Lesers gibt. Das Selbstverständnis der Akmeisten, verständlich zu sein, ist nur selten mit dem Eindruck des Lesers in Einklang zu bringen. Akmeistische Gedichte sind nicht prinzipiell einfacher zu lesen als symbolistische. Was für eine Klarheit propagieren also die Akmeisten? Eine differenziertere Einstellung gegenüber dem Paradigma der Unverständlichkeit moderner Texte zeigt, daß eine Untersuchung der akmeistischen Auffassung von Klarheit Aufschluß darüber geben kann, inwieweit Verständlichkeit, die sich nicht als naive Eindeutigkeit versteht, ebenso Teil der Moderne ist⁵⁹. Die Auffassung, die Hugo Friedrich in seiner einflußreichen Studie *Die Struktur der Modernen Lyrik* von 1956 vertritt, daß moderne Lyrik von vorn herein absichtsvoll und prinzipiell die *obscuritas* suche, könnte so vielleicht modifiziert werden und auch Texte mit einem anderen Anspruch, wie zum Beispiel Rilkes *Neue Gedichte* einbeziehen⁶⁰.

⁵⁷ Siehe hierzu Kluge (1997, 44): "Das Symbol funktioniert, entfaltet sich in einer Interaktion zwischen der Leseanweisung des symbolistischen Textes und der vollendenden, sinngebenden Rezeption durch den Leser." 'Vollendend' meint dabei natürlich nicht abschließend oder allgemeingültig.

⁵⁸ Dieses Paradigma behandelt Schuhmacher (2000) in seiner Arbeit über die 'Ironie der Unverständlichkeit' ausführlich.

⁵⁹ Vgl. zu diesem Thema die Ausführungen von Michael Hamburger (1995, 37)

⁶⁰ So schreibt Friedrich (1996, 178) beispielsweise: "Moderne Lyrik nötigt die Sprache zu der paradoxen Aufgabe, einen Sinn gleichzeitig auszusagen wie zu verbergen. Dunkelheit ist zum vorherrschenden ästhetischen Prinzip geworden."

Das akmeistische Verlangen nach Verständlichkeit, wird sogar in der Memoirenliteratur kolportiert. So zeigt sich Anna Achmatova lange nach dem eigentlichen historischen Ende des Akmeismus Iosif Brodskij zufolge immer noch verärgert, wenn man ihr *Poëma bez geroja* für unverständlich hält und verweist dann auf ihre akmeistische Herkunft: "Ich bin Akmeistin, bei mir muß alles verständlich sein." (Я акмеистка. У меня все должно быть понятно).⁶¹

Es wird sich zeigen, daß die Klarheit der Akmeisten keine naive ist. Sie wissen um die Schwierigkeiten einer der *clarity* verpflichteten Schreibweise in einer Zeit, in der Lyrik sich nicht mehr auf Bilder oder Ideen innerhalb eines nur rationalistischen, auf direkte Vermittlung angelegten Sprachgebrauch verpflichten lassen will. Der akmeistische Topos der Klarheit muß zwar als Gegenreaktion auf die dominierenden Direktiven des Symbolismus aufgefaßt werden, trägt aber deswegen, mit Harold Bloom gesprochen, eine "Psychologie der Nachträglichkeit" in sich⁶². Letztendlich schaffen und wollen die Akmeisten an dieser Stelle aber keine radikale Umkehr zur Mimesis, sondern nur eine Korrektur der symbolistischen Schreibweise.

Die Akmeisten beklagen ein Defizit an Klarheit in verschiedenen Bereichen, sie kritisieren den Verlust an Referenz und Mimesis, das völlig freie Spiel der Signifikanten, den Überschuß an (toten) Metaphern, die fehlende Logik und Schlüssigkeit oder den Mangel an äußerer Formgebung durch Gebrauch des freien Verses. Hinzu kommt später noch die Kritik an der symbolistischen Verantwortungslosigkeit gegenüber der Sprache, das Mißtrauen gegen einen möglichen Sprachmißbrauch zu dem auch die religiöse Heteronomisierung von Kunst zu nennen ist oder die Utilitarisierung von Sprache, um in *realiora*-Welten vorzustoßen. Einfachheit, Klarheit, Grenze, Logik und Verständlichkeit werden zusammen mit einer neuen Aufmerksamkeit für alle Phänomene und Dinge Mittelpunkt der akmeistischen Dichtung. Wie oben gezeigt, wird der Logos des Wortes, der 'bewußte Sinn' (сознательный смысл) von Mandel'stam rehabilitiert, ohne daß die Aktivierung der Physis des Wortes völlig aufgehoben wird. Das Schlagwort vom равновесие (Gleichgewicht), das in vielen akmeistischen Texten beschworen wird, weist auf ein Grundprinzip des Akmeismus: Man beschwört in den Manifesten ein Gleichgewicht zwischen "Rationalität und Mystik" (рассудочность и мистика), wie Mandel'stam in *Utro akmeizma* schreibt, zwischen Subjekt und Objekt (Gumilev), zwischen Wort und Ding (Gorodeckij) zwischen Tradition und Modernität, *creatio* und *imitatio* etc⁶³. Man kann dies vielleicht tatsächlich als klassizistischen Reflex auf ein Harmoniemodell sehen, eine Rückkehr zu einem wirklichen Klassizismus ist es nicht.

Stichwortgeber für die Klarheit, genauer für den *Klarismus* (кларизм) ist bekanntlich

⁶¹ Volkov (1998, 273)

⁶² Bloom (1997, 56). Nicht nur das Gedicht ist die Antwort auf ein anderes Gedicht, auch die Dichtungstheorie ist im Hinblick auf eine andere geschrieben.

⁶³ Mandel'stam *S II*, 145

Kuzmin mit seinem 1910 veröffentlichten Essay *O prekrasnoj jasnosti* (Über die wunderbare Klarheit), das immer wieder als protoakmeistisches Manifest gelesen wird, auch wenn sich Kuzmin selbst nie als Akmeist verstanden hat. Sein Essay ist eine Apologie vernunftgeleiteten Schreibens und zitiert vor allem französische Prosabeispiele. Hier wird deutlich, wie sehr Klarheit immer mit französischer Literatur und Philosophie (Descartes) assoziiert wird – eine Linie die sich von Kuzmin und Annenskij bis zu den Akmeisten ziehen läßt. Deswegen glaubt Ronen auch, Kuzmin habe die Rede von der ‘wunderbaren Klarheit’ Heines Schrift *Über die französische Bühne* (1837) entnommen⁶⁴. Kuzmin erwähnt – wie oben gezeigt – in seinem Text Poe, den Vater des europäischen Symbolismus, und betont, daß selbst noch dessen finstersten Gedanken in eine ‘kristalline Form’ gegossen seien. Er hebt also insbesondere die handwerkliche, formgebende Seite des Symbolismus hervor, ähnlich wie Paul Valéry die Konstruktion und Wirkung seiner Gedichte berechnet oder Rainer Maria Rilke nach seinen Lehrjahren bei Rodin die Arbeit als Grundlage seines Schreibens versteht. Diese handwerkliche Seite des Schreibens wird zwar von den Akmeisten verstärkt, erfunden haben sie diese Schwerpunktlegung keineswegs. Handwerk, Arbeit und Form bilden ihrer Meinung nach das Korsett, die klärende Struktur und das Korrelat für noch undeutliche Sinneseindrücke oder Gedanken.

In seinem akmeistischen Manifest *Nekotorye tečenija v sovremennoj russkoj poézii* spricht sich Sergej Gorodeckij ganz offen wider ein Schreiben aus, daß sich hinter “der Toga der Unverständlichkeit” (в тогу непонятности) versteckt, also eine falsche Dunkelheit evoziert⁶⁵. Er nimmt dabei auch die “unendliche Bedeutungshaftigkeit” (бесконечная значимость) symbolistischer Worte und Metaphern in den Blick. Die Symbolisten lassen seiner Meinung nach die Kontexte des Wortes und des Gedichts wie Sprecher, Adressat, Zeit oder Raum außer acht. Die Akmeisten zeigen hingegen deutlicher ihre Bezüge zu diesen Kontexten auf.

Bekanntlich wollten Gorodeckij und Mandel’stam die Rose wieder zur Rose machen, die ‘wirkliche’ Rose einfordern. Tautologie und Identitätslehre werden gegen die metaphorische, zum Teil schon allegorische Sprache der Symbolisten gesetzt, wo die Rose zur Sonne, die Sonne zur Rose, die Taube zum Mädchen etc. wird. Klarheit wendet sich hier also gegen ein völlig uneigentliche Sprechweise, die nur noch das Verborgene sucht und das Phänomenale ausklammert.

Auch in den theoretischen Arbeiten Mandel’stams und Gumilevs finden sich Versuche, Klarheit als Grundprinzip einer akmeistischen Poetik zu bestimmen. So schreibt Gumilev in *Nasledie simvolizma i akmeizm* ex negativo über die Klarheit, indem er die Nebelhaftigkeit als Antonym hierzu einführt. In Anspielung auf die deutsche Romantik und Philosophie wird das ‘Germanische’ mit dem Nebeligen und Unklaren gleichgesetzt und vom romanischen Streben

⁶⁴ Ronen (1984, 452)

⁶⁵ *AntologAkme*, 203f.

nach Klarheit abgesetzt:

Романский дух слишком любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию; эта же символическая слиянность всех образов и вещей, изменчивость их облика, могла родиться только в туманной мгле германских лесов.

Der romanische Geist liebt zu sehr das Element des Lichts, das die Gegenstände trennt, die Linie klar zeichnet; dieses symbolische Verschmelzen aller Bilder und Dinge, die Unbeständigkeit ihres Aussehens, konnte allein im nebeligen Dunst der germanischen Wälder entstehen.⁶⁶

Licht, Linie und Grenze werden als Elemente einer Ästhetik der *claritas* emphatisch und mit einer manifestartigen Geste der angeblichen Hermetik des Symbolismus entgegengesetzt.

Gumilev meint die klargezeichnete Linie und Plastizität bei den Parnassians wiederzufinden, Mandel'stam sucht und findet sie im französischen Mittelalter, das er mit Rationalität und gotischer Architektur assoziiert.

Средневековье дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой [...].

Das Mittelalter ist uns deshalb teuer, weil es in hohem Maße über ein Gefühl für Grenzen und Trennwände verfügte. Es vermischte nie verschiedene Ebenen und auf das Jenseits bezog es sich mit ungeheurer Zurückhaltung. Eine vornehme Mischung aus Rationalität und Mystik sowie die Empfindung der Welt als lebendiges Gleichgewicht verbindet uns mit dieser Epoche [...].⁶⁷

Grenzen, Trennlinien, Zurückhaltung gegenüber dem Unsagbaren und Vermischungen werden hier in eigenwilliger Weise zu mittelalterlichen Tugenden deklariert, an denen sich akmeistisches Sprechen orientieren soll.

Das Gedicht ist den Akmeisten kein Ort für unendlich freie Bedeutungsentfaltungen, die über die Worte und ihren buchstäblichen Sinn hinweggehen und zugleich zum anagogischen Sinn schreiten. Anna Achmatova wehrt sich noch im Vorwort von *Poëma bez geroja* gegen Versuche, ihrem Poem einen Sinn zuzusprechen, der sich nicht in den Worten selbst finden lasse:

До меня часто доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях 'Поэмы без героя'. И кто-то даже советует сделать мне поэму более понятной.

Я воздержусь от этого.

Никаких третьих, седьмых и двадцать девятым смыслов поэма не содержит. Ни изменять, ни объяснять ее не буду.

⁶⁶ Gumilev (1990, 56)

⁶⁷ Mandel'stam S II, 145

“Еже писах – писах”.

Oft gelangen Gerüchte von irrigen und unsinnigen Deutungen des ‘Poems ohne Held’ zu mir. Und mancher rät mir sogar, das Poem verständlicher zu machen.

Darauf werde ich verzichten.

Das Poem enthält keinen dritten, siebten und neunundzwanzigsten Sinn. Ich werde es weder ändern noch erklären.

“Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben”.⁶⁸

Jeder Akmeist zeigt in den Gedichten einen persönlichen Umgang mit der angestrebten Klarheit und schafft auf individuelle Weise eine Umsetzung dieses Themas in den Gedichten selbst:

Vor allem die frühen Gedichte Achmatovas können als Beispiele dafür gelten, wie Klarheit im Gedicht strukturell durch Ökonomie, Kürze und Anklänge an das Erzählerische oder Diskursive umgesetzt wird. Der Parlandostil setzt sich an manchen Stellen durch. Auch die von Eichenbaum konstatierte Vorsicht gegenüber Metaphern weist in diese Richtung⁶⁹. Anna Achmatovas Gedichte setzen sich weniger metapoetisch mit Klarheit auseinander, als von ihrem Bauprinzip her. Wie viele frühe akmeistische Gedichte sind sie überwiegend in festen Metren und genauen Reimen geschrieben.

Mandel'stam versucht hingegen diese Klarheit auf metapoetischer Ebene und über Bildlichkeit zu erreichen. Die Gedichte, die sehr stark mit Paronomasien, Wiederholung und Assonanzen arbeiten und dabei ein durchaus verwirrendes Netz an semantischen Bezügen aufspannen, kreisen dabei immer um ein realistisches Bedeutungszentrum, den Nukleus aller semantischen Ausflüge. Auch das raum-zeitliche Festmachen des Gedichts ist eine Möglichkeit, dem Leser ein Mindestmaß an Bezügen zu bieten.

Der Topos der Klarheit bietet den Akmeisten die Möglichkeit, sich mit viel Pathos und Selbststilisierung vom angeblichen symbolistischen Dogma abzusetzen, Dichtung habe ihre Bezüge zu verschleiern. Allerdings wäre es falsch, diese Klarheit mit Diskursivität, Mimesis oder Referentialität gleichzusetzen. Um der Glätte des gewöhnlichen Sprachkonsums zu begegnen, leisten auch die akmeistischen Texte bei der Lektüre Widerstand und fordern dem Leser eine erhöhte Aufmerksamkeit und Mittätigkeit ab. Es ist also vielmehr der Versuch, eine ‘halluzinierende Klarheit’, einen ‘halluzinierenden Realismus’ zu erschaffen, der sich nicht der Selbstreferenz ergibt, sondern auf unterschiedliche Weise immer von neuem den Anspruch an sich stellt, auf verschiedenen Ebenen des Textes und der Textentstehung Bezüge zu suchen⁷⁰.

⁶⁸ Achmatova *SS III*, 166

⁶⁹ Eichenbaum (1980, 109)

⁷⁰ Diese Begriffe entnehme ich Gumilev (1990, 150-169)

III.5.5 “Leidenschaftslosigkeit” (besstrastie) vs. “Inspirationslosigkeit” (bez vdochnoven’ja)

Eine von den Akmeisten und, wie oben gezeigt, auch von Annenskij mit dem Klassizismus verbundene Eigenschaft ist die *Leidenschaftslosigkeit* (бесстрастие), die von den Gegnern, und hier an besonders exponierter Stelle von Aleksandr Blok, als *Inspirationslosigkeit* (без вдохновенья) interpretiert wird. Statt “Gottheit” (божество) und “Inspiration” (вдохновение) erkennt Blok im Akmeismus nur noch leere, platte Handwerklichkeit und statt formaler Vollkommenheit inhaltsleeren Formalismus. Die Inspiration, die noch bei Baudelaire als quasi göttliche Imagination über der Natur und der Wirklichkeit steht, erlaubt den Symbolisten den Zusammenhang der Dinge zu erkennen bzw. in eine potenzierte Wirklichkeit vorzudringen. Mittel hierzu ist im Symbolismus das poetische Kalkül, das zur Erreichung der erstrebten Wirkung genau konstruiert werden muß (Poe, Valéry, Brjusov). Die akmeistische Hinwendung zu Klarheit, Einfachheit und Formstrenge, die sie als Steigerung dieses symbolistischen Formbewußtseins verstehen, hat die Abkehr von jeglichem göttlichen oder geniehaften Inspirationsbegriff zur Folge. Sie revidieren die von Verlaine vollzogene Überwindung der Leidenschaftslosigkeit (*l'impassibilité*) der Parnassiens⁷¹. Diese Wende gegen die Inspiration ist besonders intensiv, weil im russischen Symbolismus die spätrömantische Selbstübersteigerung bei einigen Vertretern noch sehr wirksam ist. Der Akmeist entledigt sich nun seiner Rolle als Vermittler anderer Welten; er will keine als enigmatisch verstandene Wirklichkeit mehr enträtseln. Seine Wirklichkeiten schöpft er auch nicht allein aus der Phantasie, quasi als Evokationen innerer Welten. Er zieht sich vielmehr auf das phänomenologisch genaue Beschreiben von Wirklichkeit zurück, wobei hier phänomenologisch nicht mit mimetisch im traditionellen Sinne verwechselt werden darf. Der angestrebte objektive Wirklichkeitsentwurf beruht auf der authentischen und autonomen Sichtweise des schreibenden Individuums, die den Wahrnehmungsprozeß in den Blick nimmt.

Leidenschaftslosigkeit gehört besonders für Gumilev und Gorodeckij zum poetologischen *credo* des Akmeismus, da gerade der Mangel an Affekt und die eingehaltene Distanz zum Wahrgenommenen die nötige Objektivität und Aufmerksamkeit gegenüber den Gegenständen sicherstellen soll. Gumilev zählt zu den Verfahrensweisen des Klassizismus explizit die Objektivität (объективность), die von den Klassizisten als grundlegendes Prinzip unter der Benennung “Leidenschaftslosigkeit” (бесстрастие) eingeführt worden sei⁷². Gorodeckij beschreibt in seinem Manifest die Leidenschaftslosigkeit Gumilevs gar als eine doppelte: die leidenschaftslose Haltung des Dichters und den leidenschaftslosen “Stoff” der sprachlichen Wirklichkeit.

⁷¹ Den Hinweis auf Verlaine macht Mallarmé (1945, 870).

⁷² Gumilev (1990, 244)

Какой новый и бесстрашный архитектор, Н. Гумилёв решил употреблять в поэзии только 'бесстрастный материал'.

Was für ein neuer und furchtloser Architekt, N. Gumilev entschied sich in der Lyrik dafür, allein 'leidenschaftslosen Stoff' zu verwenden.⁷³

Die Stoffe der Akmeisten ändern sich – auch wenn sie nicht immer weniger emotionsgeladen sind. Die großen Gesten rauschhaften, dionysischen Erlebens finden sich kaum noch. Nicht Entgrenzung, sondern Begrenzung und Meisterschaft im Blick auf das Detail oder das Banale lautet die neue Devise. Die Hinwendung Gumilevs und Narbut's zu afrikanischer Exotik oder in Gedichten zum Ausdruck gebrachter Belesenheit gehören schon zu den mutigeren Themen, rauschhaft werden sie allemal nicht behandelt. Vergleicht man die Liebesgedichte Bloks – insofern man seine *Stichi o Prekrasnoj Dame* (Verse an die Schöne Dame) überhaupt Liebesdichtung nennen kann – mit denen Achmatovas, so zeigt sich die Diskrepanz auf einen Blick. Achmatova wendet sich von der sublimierten Liebe der Symbolisten ab und widmet sich in ihren Liebesgedichten den alltäglichen oder negativen Folgen von Liebe, wie Streit und Verlassenheit. Mandel'stam lehnt die 'großen Themen' der Symbolisten explizit ab, in seinen frühen Gedichten findet man solche über Krieg, Lutheraner, eine römische Enzyklika, Tennis oder Kino nebeneinander. Gumilev schreibt über Alltagsthemen, die er durchaus mit den großen Fragen zu verbinden weiß, auch Gedichte über Giraffen, Maler oder Straßenbahnen. Zenkevič verliert alle Vorbehalte gegenüber dem Häßlichen und Ekelhaften, indem seine 'Fleischreihen' ästhetisch nicht mehr aufgefangen werden. Und Narbut bringt das ukrainische Provinzleben in seine Verse.

Gorodeckij nimmt in dem oben zitierten Manifest auf ein Gedicht von Théophile Gautier Bezug, das er in der russischen Übersetzung Gumilevs zitiert. Es ist die erste Strophe aus Gautiers Gedicht *L'Art* (Die Kunst, Искусство), das den Gedichtband *Émaux et Camées* (Emaillen und Kameen, 1852) programmatisch abschließt. Die Übersetzung Gumilevs pointiert und interpretiert das Gedicht auf eine Poetik der Leidenschaftslosigkeit hin. Das anorganische Material des Gesteins verhilft schon rein bildlich, den Eindruck der Nüchternheit zu vermitteln:

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней! –
Стих, мрамор иль металл⁷⁴

Schon ein kurzer Vergleich des französischen Originals mit der russischen Übersetzung zeigt, daß Gumilev den im Symbolismus zentralen poetologischen Begriff der Arbeit mit 'Leiden-

⁷³ *AntologAkme*, 207.

⁷⁴ Gautier (1981, 148); *AntologAkme*, 207.

schaftslosigkeit' übersetzt. Arbeit (*travail*) wird wie gezeigt im französischen Symbolismus zu einem wichtigen Terminus, der den romantischen Begriff der Inspiration ablösen bzw. ergänzen soll. Kunst rückt wieder in die Nähe von *artifex* oder *poïetes*. Gumilev kennt diesen Zusammenhang, zitierte er doch angeblich gerne den Satz Baudelaires, daß "alles auf der Welt" von der "Aufmerksamkeit und der Übung abhängt", selbst die "Inspiration" sei die "Frucht unermüdlicher Arbeit"⁷⁵. Die französischen Symbolisten, v.a. Baudelaire und Mallarmé, formulieren dieses Programm dabei in Anlehnung an E.A. Poes Erläuterungen zu seiner Komposition des Gedichts *The Raven*. Poe ist in der Übersetzung Bal'monts noch die Lektüre des jungen Gumilev⁷⁶, denn auch im russischen Symbolismus zeigt dieser neue emotionslose Blick auf den Arbeitsprozeß des Dichtens, der sich mit einem berechnenden Sinn für die Wirkungsästhetik eines Textes vollzieht, insbesondere bei Gumilevs Lehrer Valerij Brjusov seine Wirkung.

Die besondere Betonung eines leidenschaftslosen Schreibens steht also nicht in diametralem Gegensatz zum Symbolismus und ist wohl eher als Reflex auf den besonders von Solov'ev und Vj. Ivanov theoretisch fundierten mystischen Symbolismus anzusehen. Nur wegen dieser besonderen, fast messianischen Ausrichtung eines Teils der russischen symbolistischen Literatur kann der Ruf nach Leidenschaftslosigkeit eine solch ablehnende Haltung hervorrufen, wie man sie an Bloks bitterem letzten Artikel vor seinem Tode ablesen kann. Der 1910 stattfindende Symbolistenstreit wirft aber nur ein Schlaglicht auf diesen Sachverhalt, noch 1913 verteidigt Brjusov gegenüber Bal'mont seine Auffassung, daß Gedichte überarbeitet werden könnten und ihr Entstehen nicht allein einem intuitiven Moment der Inspiration verdanken. Dieser Artikel heißt deswegen bezeichnenderweise *Pravo na rabotu* (Recht auf Arbeit). Brjusov lehnt es ab, einen Gefühlszustand, wie Bal'mont vorschlägt, notfalls auch ungenau und "unvollkommen im Ausdruck" (неполным в выражении) wiederzugeben⁷⁷. Nicht allein die Unmittelbarkeit eines erlebten Augenblicks, sondern auch die kalkulierte, angemessene Verschriftlichung dieses Augenblicks, macht für Brjusov wesentlich den Symbolismus aus.

Blok, der beim Symbolistenstreit in Gegnerschaft zu Brjusov steht, betont hingegen in seinem gegen die Akmeisten geschriebenen letzten Aufsatz "*Bez božestva, bez vdochnoven'ja*" die besondere Ausnahmeposition des Dichters: "Der Dichter ist ein von Gott beschenktes Wesen" (Богом обделённое существо)⁷⁸. Nicht zufällig zitiert er an verschiedenen Stellen

⁷⁵ Vgl. Vitvijckaja (1922), Hinweis in *Perepiska* (1994). Gumilev bezieht sich wohl auf Baudelaires (1990, 545) *Conseil aux jeunes littérateurs* (Rat an die jungen Literaten) aus der postumen Sammlung *L'art romantique* (Die romantische Kunst): "L'inspiration est décidément la soeur du travail journalier." (Die Inspiration ist entschieden die Schwester der täglichen Arbeit.). Vgl. hierzu Hoffmann (1987, 114).

⁷⁶ Gumilev (*Perepiska* 1994, 414) schreibt in einem Brief v. 15.5.1906 an Brjusov: "Von den Dichtern liebe ich am meisten Edgar A. Poe, den ich von den Übersetzungen Bal'monts her kenne." (Из поэтов люблю больше всего Эдгара По, которого знаю по переводам Бальмонта).

⁷⁷ *Brjusov VI*, 407

⁷⁸ *Blok VI*, 183

Aleksandr Puškin, der in Gedichten wie *Prorok* (Prophet, 1826) den Dichter als ein mit Prophe- tie gesegnetes und von Gott protegiertes Wesen begreift. In "*Bez božestva, bez vdochnoven'ja*" faßt Blok seine langjährige Auseinandersetzung mit den Akmeisten zusammen. Der Artikel soll in der *Literaturnaja gazeta* erscheinen, fällt aber dann der Zensur zum Opfer. Gumilev hat trotzdem Kenntnis vom Inhalt des Artikels und will Blok mit einem Artikel *O duše* (Über die Seele) antworten, der sich vor allem gegen Bloks Vorwurf der Kälte, Leblosigkeit und fehlen- der Inspiration wendet. Doch im August des Jahres 1921 sterben sowohl Blok (7. August) als auch Gumilev (27. August), der als angeblicher Konterrevolutionär erschossen wird⁷⁹.

Bloks Vorwurf gegenüber Gumilev und dem Akmeismus ist vor allem der des 'Formalis- mus', und im Glauben, daß dies bei den Akmeisten ein Erbteil des französischen Symbolismus sei, wendet er sich gegen die Ansicht, dieser habe einen entscheidenden Einfluß auf die gleich- namige Bewegung in Rußland gehabt. Damit spricht er sich gegen die Implikationen in Gumi- levs Manifest aus, der französische Symbolismus sei Begründer aller symbolistischen Schulen und habe "rein literarische Aufgaben" im Auge gehabt, was man in Rußland aus dem Blick verloren hätte⁸⁰.

Die Leidenschaftslosigkeit ist ein Begriff, der, wie man an Blok erkennen kann, insbesonde- re auf die Symbolisten der jüngeren Generation provozierend wirkt. In einer Ästhetik, in der Rausch, Inspiration und der Geist der Musik die Eckpfeiler sind, wird das Programm einer Leidenschaftslosigkeit als Zumutung und Rückfall aufgefaßt. Für Blok steht dieser 'Verfall' im Zusammenhang mit dem seiner Meinung nach verhängnisvollen Wandel von einer am "schöp- ferischen Lebenstrom" teilhabenden Kultur zu einer rationalen Zivilisation⁸¹.

⁷⁹ Vgl. *AntologAkme*, 355. Siehe hierzu auch Chodasevičs (1996, 83-95) Kapitel *Gumilev i Blok* in seinem Erinnerungsband *Nekropol*.

⁸⁰ Gumilev (1990, 55)

⁸¹ Vgl. Kluge (1967, 267)

III.5.6 Leconte de Lisle Relevanz für Annenskij und Zenkevič

Am 31. August 1909 schreibt Innokentij Annenskij an den Herausgeber des *Apollon*, Sergej Makovskij: "Dieser Tage lebe ich in der Vergangenheit... Leconte de Lisle ... über Leconte de Lisle ... Zu Leconte de Lisle ... Was für eine Kraft! ... Was für ein Hochmut! Und was für ein Klassizist." (Эти дни живу в прошлом... Леконт де Лиль ... О Леконт де Лиль... К Леконту де Лиль... Что за мощ!... Что за высокомерие! И какой классик!)⁸² Wenig später erscheint im *Ežegodnik imperatorskich teatrov* (Jahrbuch der königlichen Theater) sein Artikel *Lekont de Lil' i ego 'Erinii'* (Leconte de Lisle und seine 'Érinnyes', 1905). Auch der vierte Teil seines Gedichtbands *Tichie pesni* (Stille Lieder, 1904) schließt acht Übersetzungen aus Leconte de Lisle ein.

Annenskij zeigt eine gewisse Affinität zu den Parnassiens, insbesondere zu Leconte de Lisle. Sie macht ihn vielleicht empfänglicher für Mallarmé, den er als Kenner der französischen Parnassiens und Symbolisten mehr liest als den in Rußland populäreren Verlaine⁸³. Das besondere Interesse Annenskij an Leconte de Lisle scheint auf bestimmten Formen von Klassizität zu beruhen.

Charles Marie Leconte de Lisle (1818-1894) ist vor allem als Schöpfer ferner, fremder und 'barbarischer' Welten bekannt, die er in einer für viele Parnassiens typischen, sorgfältig erarbeiteten sprachlichen und metrisch-rhythmischen Form darbietet. Einfachheit der Syntax (netteté), reine Reime, das Vorherrschen von Alexandriner und Alliteration zeichnen seine Verse aus. Der Vers bleibt nach Annenskij für Leconte de Lisle immer das Wichtigste, dem sich die Materie immer unterordnen muß⁸⁴.

Der erste Aspekt von Leconte de Lisles Klassizität ist seine große Kenntnis der griechisch-römischen Antike und sogar der indischen und amerikanischen Kunst. In seinem 1908 in *Germes* veröffentlichten Artikel *Antičnyj mif v sovremennoj francuzskoj poézii* (Der antike Mythos in der zeitgenössischen französischen Dichtung) hebt Annenskij die Bedeutung der Antike für die moderne Dichtung hervor. Für seine Poetik ist entscheidend, die Antike in eine spannungsvolle Beziehung zur Moderne zu setzen.

Leconte de Lisle zeigt vor allem in der Neubewertung von Subjekt und Dingwelt einige Parallelen zu seinem Schriftstellerkollegen und Freund Gustav Flaubert. Die Zurückhaltung gegenüber dem Subjekt-, Gefühls- und Innerlichkeitskult der Romantik sind Teil seiner Wende zu einer neuen Klassizität. Flauberts berühmtes Streben nach "l'impassibilité" (Gleichgültigkeit, Leidenschaftslosigkeit) wiederholt sich bei Leconte de Lisle in seinem Prinzip der "Unper-

⁸² Annenskij (1979, 490)

⁸³ Vgl. Guntermann (2001, 247) mit Bezug auf Schultz (1983)

⁸⁴ Annenskij (1979, 411)

sönlichkeit" (l'impersonnalité).⁸⁵ Er stellt die Leidenschaftslosigkeit den Subjekt-Kulten der Romantik mit Bedacht entgegen. Er geht zwar nicht so weit, wie Mallarmé das Persönliche zu tilgen, verordnet aber der lyrischen Subjektivität ein gewisses Maß an Unsichtbarkeit.⁸⁶ Die Zurückhaltung soll eine reinigende, asketische Wirkung haben, die Leben und Kunst voneinander trennt und die äußere Welt und mit ihr den Text in den Vordergrund rückt. In Folge treibt Leconte de Lisle wie Flaubert in seinem historischen Roman *Salammbô* einen großen Aufwand, ein Phänomen wissenschaftlich und detailliert zu beschreiben. Im Rahmen dieser fast manischen Detailtreue verliert das Wort den Sinnzusammenhang und erhält ornamentale Funktion. Das Vorhaben, die Eigenheit, die Geschichte, die Natur und die Interieurs genau zu evozieren, führt zu einer Summierung von Einzelheiten und paßt zu Nietzsches vielzitierte Feststellung in *Der Fall Wagner*, daß das Wort autonom wird und aus der Satz- und Sinnkonstellation herauspringt:

Womit kennzeichnet sich jede literarische *décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, "Freiheit des Individuum", moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie erweitert "g l e i c h e Rechte für Alle".⁸⁷

Annenskij erkennt diesen Zusammenhang und sieht im Gedicht *La vision de Brahma* überall Dekoration und Ornament. Damit gehört Leconte de Lisle sicherlich zu den Vorläufern eines autonomen Sprachverständnisses, im Unterschied zu den Symbolisten ist ihm aber noch ein mimetisches Prinzip zueigen, daß die Dingwelt nicht auflöst, sondern eher noch überzeichnet und das Zenkevič und die Akmeisten wiederentdecken. Wie für Gautier existiert für Leconte de Lisle eine äußere Welt, deswegen werden die äußeren Dinge (les choses extérieures) in den Dichtungen de Lisles präzise und detailliert beschrieben. Allerdings ist die Außenwelt zunehmend eine historisierte. Grundlage für diese Leistung ist nicht zuletzt ein großes Reservoir an technisch-wissenschaftlichem oder exotischem Vokabular⁸⁸. Annenskij verweist in seinem Aufsatz auf Leconte de Lisles Hinwendung zu den "positiven Wissenschaften" (положительная наука) und die damit verbundene Abkehr vom romantischen Gefühlskult⁸⁹. Dieser Unterschied markiert Leconte de Lisles klassizistische Signatur. Aber diese Klassizität zeigt, wie bei Annenskij, moderne Züge: Die Welt wird zu einem Ort sinnvoller und zugleich sinnfreier

⁸⁵ Leconte de Lisle (1994, 310), so im Vorwort zu den *Poèmes antiques*.

⁸⁶ Deswegen schenkt er vielleicht (wie Annenskij, Gumilev, Mandel'stam oder Zenkevič) der Übersetzung eine große Aufmerksamkeit.

⁸⁷ Nietzsche (1988 VI, 27). Diese These folgt Wunberg (2001, 73).

⁸⁸ Siehe das Vorwort von Claudine Gothot-Mersch in Leconte de Lisle (1985, 5-25)

⁸⁹ Annenskij (1979, 411)

Bedeutung. Die Aufmerksamkeit eines Dichters wendet sich der äußeren Welt, ihrer Entstehung und Formenvielfalt, ihrer Vergangenheit und Gegenwart, der Geschichte alter Kulturen, Religionen, untergegangener Völker und historischer Legenden zu, aber alle werden in Folge des historischen Verfahrens dabei gleich interessant bzw. uninteressant⁹⁰. Kein göttliches Aufgehobensein mehr, allenfalls noch ein "pantheistisches" Gefühl belebt diese Dichtung⁹¹. So spricht Annenskij in bezug auf die berühmten Tiergedichte bei Leconte de Lisle treffend von einer "großen Melancholie des Seins" (великая меланхолия бытия), die diese Gedichte zusammenhalte⁹². Auch Annenskij's eigenen Gedichte, die von der Schwermut eines Bahnhofs oder Luftspiegelung erzählen wollen, zeigen Reflexe auf diese beschriebene Vielfalt der Welt⁹³. Deutlicher als andere Symbolisten widmet er seine Aufmerksamkeit unscheinbaren Phänomenen. Im Unterschied zu Leconte de Lisle stehen sie in einem anderen, symbolischen Zusammenhang. So weist vor allem die Farbigkeit der Dinge deutlicher über sich hinaus oder dient zur Unterstreichung eines Seelenzustandes.

Trotzdem enthält seine Schrift *Čto takoe poézija* (Was ist Dichtung) auffallend viele Parallelen zur Poetik der Parnassiens. Annenskij zieht deren apollinische, klassizistische Ausrichtung an⁹⁴. Mallarmés Auffassung, daß die Parnassiens die Sache ganz fassen und zeigen und es ihnen deswegen "am Geheimnis" (de mystère) mangle, dient ihm ähnlich wie den Akmeisten zur Schulung der eigenen Fähigkeiten, Realitätspartikel zu erfassen, auch wenn bei ihm das symbolistische Ausdünnen und Auswählen von Einzelaspekten hinzutritt⁹⁵.

Die Bedeutung der Parnassiens im allgemeinen und Leconte de Lisle im besonderen liegt für Annenskij an ihrem Rest an Referenzialität. Vielleicht beruht darauf auch die von Bogomolov hervorgehobene Differenz zwischen Annenskij's Wirklichkeitsverständnis und der symbolistischen Auffassung von Wirklichkeit⁹⁶. In Leconte de Lisle Texten treffen zwei gegenläufige Tendenzen aufeinander, die für die Akmeisten neue Relevanz gewinnen, einmal die Steigerung der genauen Beschreibung und zum anderen die Verselbständigung des einzelnen Wortes innerhalb dieser Beschreibungen. Er steht damit zwischen Mimesis und Autonomie. Das Wort wird deutlich selbstbezoglicher, so daß dem einzelnen Worte immer größere Bedeutung

⁹⁰ Siehe Wunberg (2001)

⁹¹ Geschichtlichkeit in der Dichtung beruht bei Leconte de Lisle, in Abgrenzung etwa zu Hugo, auf dem Studium alter Quellen *und* gleichzeitig einem intuitiven Einfühlen in die jeweilige geschichtliche Epoche. Objektive Wissenschaft und subjektive Vorstellungskraft ergänzen sich so gegenseitig. So schreibt Leconte de Lisle (1985, 14) am 16. Dezember 1862 an Gustav Flaubert über dessen Darstellung Karthagos in seinem Roman *Salammbô*: "Wenn dein Karthago nicht an die alte punische Stadt erinnert, so umso schlimmer für diese" (Si ta Carthage ne ressemble pas à la vieille ville punique, tant pis pour celle-ci).

⁹² Annenskij (1979, 413)

⁹³ Die neue Arbeit von Isabelle Guntermann (2001) widmet sich dem 'Mysterium Melancholie' bei Annenskij.

⁹⁴ Vgl. Guntermann (2001, 215)

⁹⁵ Mallarmé (1945, 869)

⁹⁶ Annenskij (1992, 19)

zukommt. Trotzdem zeigt die Sprache noch eine Referenz auf eine mögliche Wirklichkeitsstruktur, produziert Realitätssubstrate.

Die moderne Malerei und Plastik stehen Pate, denn diese Poetik beruht auf dem Wahrnehmen der sichtbaren Welt. Genaues Sehen und Wahrnehmen haben Priorität. Im Unterschied zu den Naturalisten tritt ein weiterer Aspekt hinzu: Aufgrund der Sprachskepsis spricht man dem Wort zwar mimetische Kraft ab, führt ihm aber gleichzeitig Autonomie zu. Das Wort erlangt, wie die Farbe bei Cézanne oder die Form bei Rodin, Eigenwert. Die Referenz ist keine im herkömmlichen Sinne, denn das Wort arbeitet analog zur Natur.

Gorodeckij setzt in seinem Manifest die Akmeisten von den Dichtern des Parnass aufgrund ihrer Preziosität und ihres Ewigkeits-Kults ab⁹⁷. Er erwähnt nur Leconte de Lisle's Gedicht *Le Rêve du jaguar* (Der Traum des Jaguars, 1866), das Zenkevič übersetzte, positiv. Dieses Gedicht, das Zenkevič in seine Sammlung *Dikaja porfira* aufnimmt, stellt die äußere und innere Welt eines Jaguars in den Mittelpunkt. Das lyrische Ich tritt weitgehend zurück und läßt Raum für detaillierte Beschreibung⁹⁸. Deixis und Präsens machen im Original und in der Übersetzung die exotische Szenerie unmittelbar erfahrbar, die bevölkert ist von Fliegen, Papageien, Eidechsen, Spinnen und fremdartigen Pflanzen. Dabei haben die besonderen Tier- und Pflanzennamen, die erlesenen Epitheta kein anderes Ziel, als ihre Pracht zu verströmen. Das Gedicht verweist nicht symbolisch auf eine andere Ebene, sondern ist der schon angesprochenen Ornamentalität verpflichtet.

In vielen eigenen Gedichten von *Dikaja porfira*, die Formexperimente meiden, kann man die gleiche Detailbesessenheit erkennen, wie in der Übersetzung. Zugleich sind Zenkevič Themen und Sprache rauher und weniger exotisch und prachtvoll. Dafür vermittelt sich die primitive Fremdheit der Frühzeit über die Nennung von Feuersteinen, Saurieren und Opferungen. Auch die Historizismen Zenkevič', seine Anspielungen auf Babylon, Nebukadnezar oder die Kaiser der römischen Antike wie Marc Aurel und dessen großenwahnsinnigen Sohn Commodus erinnern an Verfahrensweisen Leconte de Lisle's. Leconte de Lisle ermöglicht Zenkevič, nach der Esoterik vieler Symbolisten wieder eine größere Realitätsfülle zum Ausdruck zu bringen. Er nimmt unpoetische Fremdwörter und wissenschaftliche Begriffe aus Botanik und Geologie auf, beschränkt das lyrische Subjekt auf ein Mindestmaß und widmet sich in den beschreibenden Passagen ausführlich der Wahrnehmung einzelner (historischer) Phänomene.

⁹⁷ *AntologAkme*, 207. Mandel'stam bleibt die Poetik der Parnassiens im Gegensatz zu Gumilev oder Zenkevič fremd.

⁹⁸ Auch die exotische Tierwelt Gumilevs wäre eine interessante Vergleichsgrundlage.

III.5.7 Gumilev und Gautier: 'le poète impeccable'

Gumilevs Beschäftigung mit Gautier ersetzt nicht, sondern ergänzt und erweitert seine Auseinandersetzung mit dem europäischen Symbolismus. Ähnlich wie Mandel'stam sieht Gumilev Literatur nicht allein unter den Bedingungen von Evolution oder beständiger Originalität und Neuerertum. Vielmehr wird das 'Wieder-holen' früherer Texte zum konstitutiven Bestandteil der akmeistischen Poetik⁹⁹. In diesem Sinne kann der Symbolismus im Verständnis Gumilevs durchaus über einen präsymbolistischen Parnassien¹⁰⁰ wie Gautier 'korrigiert' oder gar 'revidiert' werden.

Die Vorzüge Gautiers für Gumilevs Poetik sind offensichtlich: Wie oben gezeigt, verteidigt er in seinem Roman *Mademoiselle de Maupin* die *A u t o n o m i e* der *K u n s t* und wird schon allein dadurch eine wichtige Bezugsperson der Akmeisten bei der Verteidigung der Kunst gegen den russischen 'Symbolismus als Weltanschauung'. Schließlich wird er von Baudelaire in der Widmung zu *Les Fleurs du Mal* als 'maître' und Vorbild bezeichnet:

Au Poète Impeccable
au parfait magicien ès lettres françaises
à mon très cher et très vénéré
Maître et Ami
Théophile Gautier [...].

Dem Unfehlbaren Dichter
dem vollkommenen Magier französischer Dichtung
meinem geliebten und verehrten
Meister und Freund
Théophile Gautier [...].¹⁰¹

Auch Mallarmé widmet sein Gedicht *Toast funèbre* (Grabtrinkspruch, 1883) dem 'maître' Gautier. Durch diese Bezugnahme inthronisiert Gumilev ihn erneut als Vater und Lehrer der Symbolisten und versucht so gewissermaßen eine Korrektur des Symbolismus mit dessen eigenen Vätern. Der Bevorzugung Verlaines im russischen Symbolismus setzt er seine Zuneigung zu Gautier entgegen, was schon zu seinen Lebzeiten nicht unbeachtet bleibt. Mandel'stam

⁹⁹ Mandel'stam *S II*, 276

¹⁰⁰ Es gibt allerdings auch Bedenken in der französischen Literaturwissenschaft, Gautier zu den Parnassiens zu zählen, vgl. *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours* (2001, 567). Dort finden sich auch nützliche Literaturhinweise zur Poetik des Parnass und Ausführungen zu den Schlagwörtern 'Antikenkult', 'Bildende Kunst', 'Autonomiediktat, Entpersönlichung, 'l'impassibilité' u.ä.

¹⁰¹ Baudelaire *III*, 53. Gumilev (1990, 248) nennt explizit Gautier und Saint-Beuve als französische Lehrer Baudelaires.

spielt 1915 in einem Fragment gebliebenen Scherzsonett über Gumilev auf die in Rußland durchaus ungewöhnliche Wendung von Verlaine zu Gautier an.

Забыл о бесхарактерном Верлэне
И Теофиля принял в сонм богов...

Er vergaß den charakterlosen Verlaine
und nahm Théophile in die Göttermenge auf.¹⁰²

Gautier ist ein wichtiger Gewährsmann in Sachen Form-Inhalt-Relation, denn er opfert den modernen Inhalten nicht die traditionelle Form, sondern versucht Inhalt und Form bei gleichzeitiger Steigerung der Wahrnehmungsschärfe in ein neues 'Gleichgewicht' zu bringen. Die Akmeisten betonen ihr eigenes, angeblich ausgewogenes Verständnis vom Zusammenhang zwischen Form und Inhalt¹⁰³. Den Hintergrund für den Konflikt bilden die Versneuerungen durch den russischen Symbolismus. Schon die französischen Symbolisten überschreiten erstmalig den klassizistischen Formenkanon, der in Frankreich bis dahin einen verbindlichen Rahmen darstellte. Gautier hält sich als "tadelloser Dichter" (*poète impeccable*) – trotz aller inhaltlichen und formalen Neuerungen – noch an diese Regel. Er entwickelt zwar althergebrachte Formen wie den Alexandriner weiter und schafft eine große Variantenvielfalt, bleibt dabei aber immer im Rahmen der Norm. Selbst Baudelaire erwähnt Gautiers Kritik an zu freien und unorthodoxen Sonetten ("sonnets libertins", "non orthodoxes")¹⁰⁴. Wortgrenze und Zäsur (z.B. nach der sechsten Silbe im Alexandriner) fallen bis zum Erscheinen der symbolistischen Schule immer zusammen. Erst bei Rimbaud und Verlaine werden irreguläre Alexandriner selbstverständlich, wie später in Rußland der Dol'nik bei Blok¹⁰⁵. Auch der verbindliche Gebrauch von Versen mit gerader Silbenzahl und der ausschließlich reine Reim werden v.a. durch Verlaine oder andere symbolistische Dichter wie Verhaeren oder Maeterlinck mißachtet¹⁰⁶. Damit ist der Weg für den *vers libre* bereitet und auch dem von Baudelaire mitinitiierten Prosagedicht steht nichts mehr im Wege. Spätestens seit den Formexperimenten Mallarmés in *Un Coup de dés* zeigt sich, daß Form "nicht mehr in Analogie zu dem plastischen Kunstwerk, sondern – und hier dürfte Wagner eine Rolle gespielt haben – als tönende Fortbewegung und figurative Entfaltung verstanden" wird¹⁰⁷. Gautier steht dieser Entwicklung

¹⁰² Mandel'stam *S I*, 342

¹⁰³ Vgl. Gorodeckij's Manifest (*Antolog Akme*, 203). Eshelman (1993, 149) geht noch weiter und verortet Gumilev (im Gegensatz zu Achmatova und Mandel'stam) in einer rhetorische Konzepte aufnehmenden "neoklassizistischen Moderne" (neoclassical modernism).

¹⁰⁴ Baudelaire (1990, 665)

¹⁰⁵ Französische Dichtung (1990 III, 485): "Je mehr dann bei den Symbolisten die gliedernde Funktion regelmäßiger Zäsuren verschwindet, desto mehr nähert dieser Vers als (gelegentlich auch verkürzter und verlängerter) Zwölfsilber mit frei verteilten Tonstellen sich der Prosa an."

¹⁰⁶ Französische Dichtung (1990 III, 486f.). Baudelaire und später Valéry nehmen sich hingegen weniger Freiheiten in bezug auf die Tradition.

¹⁰⁷ Französische Dichtung (1990 III, 487)

entgegen. Er hat nach Baudelaire "den französischen Vers mehr zu sagen gelehrt, als er bisher gesagt hatte; er hat ihn mit tausend Einzelheiten verschönt [...], ohne das Profil des Ganzen oder den allgemeinen Umriß zu beeinträchtigen" (il a fait dire au vers français plus qu'il n'avait dit jusqu'à présent [...] ne nuisant pas à la coupe de l'ensemble ou à la silhouette générale)¹⁰⁸. Gautiers erweitert also das traditionelle System, während sich ein Verlaine nicht mehr um die Schranken der Tradition kümmert.

In den Zusammenhängen der französischen Dichtungstradition konstatiert Gumilev eine Parallele zu den russischen Entwicklungen, insbesondere zu den 'Freiheiten', die sich hier an exponierter Stelle Andrej Belyj nimmt, der seine Gedichte über die Typographie, und nicht mehr nach ihren metrischen Markierungen strukturiert oder die Grenzen der Gattungen mit seinen vier als *Simfonii* (Symphonien, 1901-1907) bezeichneten lyrischen Prosatexten überschreitet und damit auf seine Weise Baudelaire's *Poèmes en prose* folgt¹⁰⁹.

Gumilev ist in seinem Selbstverständnis als Klassizist nicht bereit, den neuen Inhalten die alten Formen zu opfern und ist folglich von der in der Tradition verhafteten Innovationskraft Gautiers beeindruckt: "Dem Temperament nach Klassizist, dem Bestreben nach Romantiker" (классик по темпераменту, романтик по устремлениям), so lautet die Formel, in der Gumilev Gautier zusammenfaßt und mit der er versucht, Modernität und Klassik des Franzosen zu verknüpfen, um somit sein eigenes Selbstverständnis als eine Art klassizistischer Symbolist herauszustellen¹¹⁰. Eine ähnliche Bewunderung gegenüber Gautier zeigt Baudelaire in seinem 1859 publizierten Aufsatz *Théophile Gautier*, in dem er die Ansicht vertritt, Gautier habe in *Émaux et Camées* "das Majestätische des Alexandriners systematisch und beharrlich in den Achtsilber eingeführt" (la majesté de l'alexandrin dans le vers octosyllabique)¹¹¹. Gumilev übersetzt 1914 schließlich den ganzen Band mit diesen zu Gautiers Markenzeichen gewordenen Achtsilbern. Fünf seiner Übersetzungen, darunter *L'art* (Die Kunst), gibt Gumilev sogar seinem Gedichtband *Čužoe nebo* (Fremder Himmel) bei und verbürgt damit explizit die Bedeutung Gautiers für sein Schreiben in dieser Zeit¹¹². Gumilev eifert dem (klassizistischen) Handwerker Gautier nach und zeigt in *Čužoe nebo* die Vielfalt seines Könnens: Die fünf Abteilungen vereinen rein lyrische Gedichte, Balladen und balladeske Gedichte, Übersetzungen, längere Versdichtungen (Poeme) und lyrische Dramen. Die thematische Preziosität und Erlesenheit der Gautierschen Verse sucht Gumilev allerdings kaum. Es ist vielmehr die schon von Baudelaire

¹⁰⁸ Baudelaire (1990, 685) bzw. *Baudelaire V*, 109.

¹⁰⁹ Eventuell aber auch sogar Turgenevs *Stichotvorenija v proze* (Gedichte in Prosa, 1882). Gumilevs Wende gegen diese Auflösung des Normenkanons hat in Frankreich eine Parallele bei Saint-John Perse oder Supervielle.

¹¹⁰ Gumilev (1990, 232)

¹¹¹ Baudelaire (1990, 685). Bis auf das erste und die drei letzten sind alle Gedichte Achtsilber mit Kreuzreim.

¹¹² Gautiers *L'art* kann man nach Claudine Gotho-Mersch (Gautier 1981, 17) durchaus als Gegengedicht: zu Verlaines *L'art poétique* lesen.

konstatierte genaue Wortwahl und Treffsicherheit, die ihn bereits als jungen Dichter begeisterte¹¹³. Gautier bietet Gumilev das gesuchte Instrumentarium zu einer genauen phänomenologischen Sicht auf die Welt, die Abstraktes und Konkretes gleichermaßen vereint und vielfältige Beschreibungstechniken lehrt¹¹⁴: In dem Gedicht *Symphonie en blanc majeur* verwendet Gautier eine Fülle von Wörtern für den Ausdruck des Weißen. Er spürt der Farbe in den verschiedenen Elementen und Formen nach und versucht, sie so minutiös und akribisch festzuhalten, daß sie eine gewisse Faktizität und Anschaulichkeit erlangt. Seine metaphernarmen, benennenden, synonym- und nuancenreichen Gedichte entsprechen in dieser Hinsicht Gumilevs Wunsch, alle Phänomene gleichwertig zu behandeln¹¹⁵. Trotz der beschreibenden Geste bewegt sich das Gedicht nur am Rande der Mimesis. Gautiers Gedicht widmet sich hier keinem 'großen Thema', sondern nähert sich dem scheinbar so unbedeutenden Phänomen Weiß mittels der Sprache im Versuch, die Wahrnehmung der Weißnuancen wiederzugeben. Auch wenn sich Gumilev weniger abstrakte Thematiken auswählt, bewundert er genau diesen Realitäts- und Detailsinn Gautiers in seinem Essay *Théophile Gautier* (Teofil' Got'e, 1911). Er resümiert darin die literarische Entwicklung nach dem Tod Gautiers und definiert seine Rolle: Gautier lehre, daß die Literatur eine "ganze Welt" (целый мир) darstelle, deren Bürger er sei und die von gleichwertigen, nicht hierarchisch geordneten Gesetzen des Lebens bestimmt werde¹¹⁶. Gumilev verschiebt Gautier hier in einen akmeistischen Kontext, indem er ihn als Akmeisten beschreibt, der sich in den drei Dimensionen heimisch fühle und sich mit den minimalen Phänomenen beschäftige. Er erkennt aber mit Recht, daß Gautiers Gedichte, wie später die Romane und Erzählungen der Naturalisten, einen Beitrag zum genauen Sehen und Wahrnehmen in der symbolistischen Poetik geleistet haben¹¹⁷. Gautier wird von Gumilev so nicht nur in provokativer Absicht als Adept einer Autonomiepoetik hervorgehoben, sondern auch zur Korrektur einer seiner Meinung nach zunehmend form- und normfreien, wirklichkeitsfernen und esoterischen symbolistischen Dichtung verwendet, der der Akmeist die Gefolgschaft kündigt und an deren Anfänge und Wurzeln er mit dem Namen Gautier appelliert.

¹¹³ Baudelaire (1990, 676)

¹¹⁴ Gumilev (1990, 228)

¹¹⁵ Gumilev (1990, 175). Er verwendet hier für Mandel'stam ähnliche Worte wie später für Gautier.

¹¹⁶ Gumilev (1999, 232)

¹¹⁷ Nach Hoffmann (1987, 24-32) ist dieses genaue Sehen die Grundlage des Symbolismus. Rilkes *Blaue Hortensie* wäre ohne dieses genaue, nuancierte Sehen kaum möglich gewesen.

III.5.8 Mandel'stam und André Chénier: der 'goldene Käfig' der Versifikation

Mandel'stams Interesse an Chénier verdeutlicht das akmeistische Interesse am Klassizismus und weist Parallelen zu Gumilev und Gautier auf. Im Blickpunkt dieses Kapitels steht nicht Mandel'stams Chénier-Rezeption als Ganzes, sondern Chéniers Bedeutung im Zusammenhang mit dem akmeistischen Klassizismusprojekt.

Mandel'stams 1914 angekündigter Aufsatz über Chénier bleibt Fragment und seine 1922 geplante Monographie des Franzosen wird ebenfalls nie geschrieben. Die einzige Veröffentlichung Mandel'stams zu Chénier sind die *Zametki o Šen'e* (Notizen über Chénier) von 1914, die 1928 in seinem Essayband *O poézii* (Über Dichtung) erscheinen¹¹⁸. Der unvollendet gebliebene Aufsatz über Chénier zeigt nicht nur zeitlich eine Nähe zu den akmeistischen Manifesten, sondern kann auch inhaltlich als "programmatische Schrift des Akmeismus" bezeichnet werden¹¹⁹.

Chénier (1762-1794) bewegt sich an der Epochenschwelle von 1800 zwischen klassizistischem und romantischem Schreiben. Die zeitgenössische Griechenbegeisterung prägt sein Werk und erfährt durch die vorgeblich griechischstämmige Mutter und seinen Geburtsort Konstantinopel noch eine zusätzliche Stilisierung. Wie Friedrich Hölderlin, Giacomo Leopardi oder der für Mandel'stam ebenfalls wichtige Konstantin Batjuškov, gehört er zu den Dichtern, denen die Antike ein Impuls zur Formulierung der eigenen Modernität wird. Der entscheidende Anstoß für Mandel'stams begeisterte Lektüre sind die zwei unterschiedlichen Schreibweisen bzw. Paradigmen, die Chénier seiner Meinung nach zusammenbindet: Die "kunstvolle Mitte zwischen der klassischen und der romantischen Art" (середина между классической и романтической манерой), die Chéniers Schreiben verkörpert, zeichnet die akmeistische Auseinandersetzung mit der 'symbolistischen Manier' vor¹²⁰. Entsprechendes hat Gumilev oben für Gautier notiert.

Auch wenn man sich durch diese Vergleiche in die Gefahr begibt, akmeistischen Projektionen aufzusitzen, wird Chéniers Œuvre noch heute in dem von Mandel'stam bezeichneten Spannungsfeld gelesen: So siedelt Dietmar Rieger Chénier an zwischen "begrenzender Tradition und den erahnten Erfordernissen einer romantischen Wende", zwischen "dichtungstechnischer 'Arbeit' und subjektiver Inspiration"; gerade die von Mandel'stam im Sinne des Akmeismus vorbildlichen *Iambes* zeigten in besonderer Weise, wie Chénier in dieser "Schmährede gegen die Jakobiner" immer wieder aus der "gebändigten und bändigenden klassizistischen

¹¹⁸ Vgl. *Mandel'stam S II*, 440. Zu erwähnen ist hier auch, daß Cvetaeva Chénier im Revolutionsjahr 1918 einen ganzen Zyklus widmet.

¹¹⁹ So Dutli (1985, 149)

¹²⁰ *Mandel'stam S II*, 164. Saint-Beuve ist der erste, der Chénier zum Vermittler des Klassizismus in der Romantik macht, vgl. Janik (1987, 372).

Formenwelt" ausbricht¹²¹.

Chénier ist weniger als Verkörperung des klassizistischen Paradigmas in Reinform interessant – Mandel'stam hätte hier vorbildlichere Klassizisten finden können –, sondern weil er an der Schwelle zur Romantik steht, ohne dabei die Errungenschaften der klassizistischen Epoche ganz hinter sich zu lassen. Seine mit Batjuškov vergleichbare Zwischenstellung und seine Ablehnung einer radikalen Abkehr von der bisherigen Tradition (trotz seiner revolutionären Haltung in der Politik) machen seine Anziehungskraft auf Mandel'stam aus. Eine Maxime des Akmeismus ist die Zurückhaltung gegenüber dem von Symbolismus und Futurismus gleichermaßen propagierten Prinzip des Neuen (*inventio*). Allerdings zielt auch das Programm der *imitatio* für den Klassizisten nicht nur allein auf Nachahmung, sondern vor allem auf Wettstreit oder Kräftemessen. Die moderne Denkfigur des 'Neuen' hat keine absolute Gültigkeit. Das Neue ist für die Akmeisten kein Wert an sich, denn auch die antike Literatur kann in ihrer Sichtweise 'Neues' hervorbringen. Mandel'stam spricht vom "Imperativ" (императив) der klassischen Literatur, vom noch nicht eingelösten "Müssen" (долженствование) und hält die Übertragung der verachteten Fortschrittsidee auf die Kunst für unsinnig¹²². So überrascht es nicht, daß er auch im Zusammenhang mit Chénier das Wort 'das Imperativische' (императивность) gebraucht¹²³. Chénier steht nicht für das Neue schlechthin, sondern für das klassizistische Harmonieideal aus Tradition und Originalität, Wiederholung und Erfindung. Mandel'stam glaubte, dieses Ideal in Chénier, Gumilev in Gautier und Achmatova zum Teil in Puškin (etwa in *Mocart und Sal'ieri*) wiederzufinden.

Mandel'stam setzt das 18. Jahrhundert keineswegs mit dem positiv konnotierten Klassizismus gleich. Er leuchtet es in Zusammenhang mit Chénier sogar eher negativ aus und zieht eine Verbindung zu seiner eigenen Situation. Die Zeit von 1700-1800 stehe für erstarrte "große Prinzipien" (великие принципы), ausgehöhlte Allegorien wie Freiheit, Natur, Wahrheit ("La Vérité, la Liberté, la Nature, la Dèité, особенно la Vertu") oder scholastische Kasuistik¹²⁴. Die 'Prinzipien' werden im Essay wiederholt mit den Epitheta 'leer' und 'durchsichtig' assoziiert. Die Kritik an den "großen Prinzipien" ähnelt gar seiner Ablehnung der symbolistischen "großen Themen [...] und Begriffe mit Großbuchstaben" (большие темы [...] и понят[я] с большой буквы) und muß als grundsätzliche Ideologiekritik verstanden werden und als Kritik an einer weltanschaulichen Vereinnahmung von Dichtung¹²⁵. Mandel'stam zufolge flieht Chénier trotz wichtiger aufklärerischer Anregungen vor diesen Ideen zum "Lebenswasser" (к живой воде) der Dichtung – ein Begriff, der an Mandel'stams Ideal einer organisch-vitalistischen, von

¹²¹ Französische Literaturgeschichte 1994, 221f.

¹²² Mandel'stam S II, 170 und 258

¹²³ Mandel'stam S II, 164

¹²⁴ Mandel'stam S II, 161f.

¹²⁵ Mandel'stam S II, 283

Bergson geprägten Poetik erinnert.¹²⁶ Chéniers Weltverständnis bezeichnet Mandel'stam deswegen explizit als nicht antik, sondern als "zeitgenössisch" (современное)¹²⁷. Dichtung soll in diesem Verständnis nicht starre Maximen didaktisch aufbereiten, sondern den Menschen Lebensnähe, Präsenz, Authentizität und vor allem Individuelles vermitteln¹²⁸. Vor allem die Betonung der Individualität ist bei Mandel'stam immer als Schutz vor symbolistischen Entpersönlichungstendenzen aufzufassen. Schon in seinem akmeistischen Manifest lehnt er die abstrakte 'Gleichheit und Brüderlichkeit' der Französischen Revolution zugunsten einer inneren "Komplizenschaft der Existierenden" (сообщничество сущих) ab, was auf seine frühe Sensibilität gegenüber jeglicher Doktrin oder staatlich verordneter Monologizität hinweist¹²⁹.

Auch Chéniers Klassizismus als Kunst des Gedenkens und Zitierens nach dem Prinzip 'Je veux qu'on imite les anciens' findet bei Mandel'stam Beachtung. Eine französische Chénier-Ausgabe von 1872 ist zum Beispiel angefüllt mit einer Vielzahl von Fußnoten, die Hinweise auf antike Autoren und Motive geben. Chénier ist ein Dichter, der gewissermaßen einen idealen Leser fordert, der sich wie der Autor in der Tradition auskennt und zusätzlich das Neue in der Verarbeitung aufzunehmen vermag. Bei Chénier kann nach Mandel'stam ein fremder Vers (er nennt in seinem Aufsatz einen Vers aus Bions *Epithalamion* oder eine Zeile aus der altfranzösischen Literatur) im Gedicht aufbewahrt und dann 'automatisch' wiederbelebt werden, da er 'ins Blut' übergegangen sei¹³⁰. Damit beschreibt Mandel'stam genau den Prozeß der Wiedererinnerung, wie er ihn als ein Grundprinzip im Zusammenhang mit Kuzmin verstanden hat und wie er als Konzept der Kulturosophie bei Renate Lachmann erfaßt wird. Dieses Aufbewahren und Erinnern durch den Autor einerseits und den Leser andererseits entspricht klassizistischer Verfahrensweise¹³¹.

Der wichtigste Aspekt bei Chénier ist für Mandel'stam allerdings das formale Zusammenspiel antiker und moderner Elemente in dessen Gedichten, die er im weitesten Sinne durch die Brille des Akmeismus zu begreifen sucht. Er schafft ein ironisches Bild für Chéniers Bewahrung der klassizistischen Regelpoetik: Die Syntax sei für Chénier ein 'goldener Käfig', den er

¹²⁶ Mandel'stam *S II*, 162

¹²⁷ Ebenda

¹²⁸ In seinem Chénier-Essay, *Zametki o Šen 'e*, wertet Mandel'stam das Mittelalter gegenüber dem 18. Jahrhundert auf. Dem Mittelalter und der Antike verleiht er dabei die positiven Attribute der Einheit, Lebendigkeit und Gesundheit. 1922, nach der Revolution, kommt es zu einer Neubewertung der Aufklärung und einer Kritik des 19. Jahrhunderts. Materialismus, Schematismus und Zweckmäßigkeit des 18. Jahrhunderts könnten – so Mandel'stam (*S II*, 195ff) – der Menschheit noch dienlich sein.

¹²⁹ Mandel'stam *S II*, 144. Durch seine Sensibilität gegenüber jeglichen Versuchen einer Einengung und Bevormundung des Einzelnen zugunsten einer abstrakten höheren und 'besseren' Idee, zeigt er sich hier fast prophetisch gegenüber der Situation im Stalinismus.

¹³⁰ Mandel'stam *S II*, 166

¹³¹ Mandel'stam *S II*, 259

niemals verlasse und der vom "bösen Papagei" (злой попугай) Boileau bewacht werde¹³². Chénier überschreite im Gegensatz zu Lamartine nicht die syntaktischen Grenzen der französischen Dichtung und erfülle somit die Aufgabe, "die absolute Fülle dichterischer Freiheit in den Grenzen des engsten Kanons zu verwirklichen" (осуществить абсолютную полноту поэтической свободы в пределах самого узкого канона)¹³³. Ähnliche Zitate für die Freiheiten innerhalb der begrenzenden Form lassen sich später auch bei Brodskij finden. Diese 'Aufgabe' kann man als ein Ideal akmeistischen Schreibens sehen, das sich zugleich gegen den Symbolismus mit seiner Formenfreiheit wendet. Mandel'stam sieht die größte Freiheit beim Schreiben gerade in der formalen Beschränkung. Durch diese Selbstbeschränkung ist allerdings die 'Mitte' zwischen klassizistischer und romantischer Manier im Verständnis Mandel'stams kaum ausreichend beschrieben. Mandel'stam versucht eine Unterscheidung in stilistischer Hinsicht: Die Romantik konzentriere sich auf "Effekt" (эффект) und "Ausbruch" (взрыв), der Klassizismus sei Abwägung der Worte, "Vermächtnis" (завещание) und "Gesetz" (закон)¹³⁴. Chéniers 'Mitte' charakterisiert er in Anlehnung an ein Gedicht Puškina als "Union von Geist und Furie" (союз ума и фурии), als Gleichgewicht zwischen Abwägung und Ausbruch, das dann in der Hochromantik – Mandel'stam nennt hier Byron – leider zu Gunsten des Ausbruchs aufgegeben werde¹³⁵. Ohne den Akmeismus jemals explizit zu erwähnen, findet Mandel'stam hier eine Analogie zur akmeistischen Suche nach einem Gleichgewicht zwischen Logik und Staunen, Handwerk und Inspiration oder – in seiner Charakterisierung des Mittelalters in seinem akmeistischen Manifest – "Rationalität und Mystik" (рассудочность и мистика)¹³⁶. Das Klassizismusthema erweist sich hier also als ein Versuch, die Parameter des russischen Symbolismus als einseitig zu kennzeichnen und ihnen gegenzusteuern. Chénier ist die 'Medizin' gegen diese Einseitigkeit, indem er eine Nähe zu klassizistischer Strenge zeigt und gleichzeitig den partiellen Einbruch romantischer Neuerungen zulässt, ja sucht.

Über Mandel'stams Interpretation der Chénierschen Verwendung des Alexandriners kann man anschaulich die praktische Verwirklichung dieses Stils 'der Mitte' erkennen¹³⁷. Zurecht ist für Mandel'stam der Alexandriner der *grand vers* und das dichterische Zentrum der französischen Dichtung vom 'l'âge classique' bis zu den Parnassiens¹³⁸. Mandel'stam und Gumilev

¹³² Mandel'stam S II, 163

¹³³ Ebenda

¹³⁴ Hier und im folgenden Mandel'stam S II, 164.

¹³⁵ Bei Puškina's Gedicht handelt es sich um *K vel'može* (An einen großen Herrn, 1830), vgl. Dutli in Mandel'stam (1991 I, 266).

¹³⁶ Mandel'stam S II, 145

¹³⁷ Eshelmann (1993)

¹³⁸ Vgl. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* (1996, 445). Wie Jacques Roubaud zeigt, erweisen sich erst die Jahre 1870-80 vor allem durch Verlaine als die Jahre der "Ermordung des Alexandriners" (assassinat de l'alexandrin).

suchen mit Bedacht die vorsymbolistischen Franzosen Chénier und Gautier aus, um zu zeigen, daß sich Tradition und Innovation nicht zwangsweise widersprechen müssen. Beide Strömungen stehen jeweils kurz vor oder nach einer Phase formaler Neuerungen in der Dichtung. Die Symbolisten, die ja entscheidende Impulsgeber der Avantgarde sind, werden somit indirekt als Neuerer der Form verstanden. Tatsächlich kündigen Belys Verse Majakovskijs akzentuierende Dichtungen an¹³⁹.

Der Alexandriner ist durch die Kategorien Zeit, Dialog und strenge Form geprägt. Im Laufe seiner Ausführungen versucht Mandel'stam zu zeigen, daß der Alexandriner sich selbst in seiner hierarchischen Ordnung zugleich setzt und angreift, was ihn zu einem überaus biegsamen und wandelbaren Vers trotz seiner strengen inneren Organisiertheit macht. Mandel'stam führt den Alexandriner eigenwillig auf den Wechselgesang des griechischen Chors zurück. Trotz dieser literaturhistorisch zweifelhaften Rückführung verweist er damit auf den parallelisierten bzw. antithetischen Bau des Alexandriners über zwei Halbverse (*hémistiche*), die sich aus der festen Mittelzäsur ergeben. Auch Schiller spricht deshalb von der 'zweischenkligen Natur des Alexandriners', die alles 'unter die Regel des Gegensatzes stellt'¹⁴⁰. Schon die strukturelle Anlage des Verses als Dialog zweier Halbverse gibt die Möglichkeit, die formale Einheit zu brechen und – in Mandel'stams Bildlichkeit – der 'Furie' Platz zu machen. Neben dem Versmaß nimmt er vor allem die Triade von Substantiv, Verb und Epitheton als 'strenge Hierarchie' wahr. "Der Kampf um Tatkraft, um die Beherrschung der Zeit und das tonische Maß des Verses, die Vorherrschaft der Bilder und Handlungen" (*борьба за действительную силу, за обладание временем, тонической мерой стиха, за гегемонию образа и действия*) innerhalb der Wortarten läßt die Hierarchie bröckeln und lockert die Ordnung zugunsten eines der drei Glieder¹⁴¹. Das Verb kann so beispielsweise einen "fremden Gehalt" (*чужое содержание*) aufnehmen und mit den Substantiv 'verschmelzen', ohne daß bei dieser Umwandlung die "absolute Klarheit und Transparenz der Syntax" (*при абсолютной ясности и прозрачности синтаксиса*) verlorengelange. Mandel'stam idealisiert den Alexandriner also zum Modell eines sich selbst bekämpfenden, aber niemals völlig vernichteten metrisch-poetischen Ordnungssystems¹⁴². Damit versucht er gleichzeitig, einem Zuviel und einem Zuwenig an Regulierung zu entgehen.

In seiner Analyse des Gedichts *La Mort d'Hercule* (Der Tod des Herkules), die sich wohl Belys Untersuchungen zum Jambus in *Simvolizm* (1910) zum Vorbild nimmt, erläutert Mandel'stam diesen 'Kampf der Wortarten', benennt Verse ganz ohne Epitheta oder – in *La jeune*

¹³⁹ Zu den im russischen Kontext oft vernachlässigten Zusammenhängen zwischen Symbolismus und Avantgarde siehe Kluge (1993).

¹⁴⁰ Vgl. Knörrich (1992, 5)

¹⁴¹ Hier und im folgenden Absatz *Mandel'stam II*, 550f. bzw. *Mandel'stam S II*, 163.

¹⁴² Dies kann man als Analogie zu den vielen 'Kampf'-Metaphern in der Poetik Mandel'stams sehen.

Tarentine einen Vers, in dem sich gleich drei Verben finden lassen, wobei er dies in beinahe sprechakttheoretischer Auslegung als einen Vers mit "drei Handlungsmomenten" (три момента действия) definiert.¹⁴³ Mandel'stam sieht die Ordnung des Alexandriners ständig angegriffen. Auch auf metrischer Ebene zeigt er, daß Chénier die Einförmigkeit des Alexandriners mittels einer "Päonisierung" (пэонизация) durchbricht, ohne ihn als Ganzes aufzuheben.¹⁴⁴ Mit dem Begriff Päonisierung hat Mandel'stam weniger den 4-hebigen Versfuß der quantifizierenden antiken Dichtung im Blick, als Belyjs Definition des Pöons als einer Verbindung von Jambus oder Trochäus mit einem Pyrrhichius. Mandel'stam betont hier die Möglichkeit, das strenge Versmaß durch Pyrrhichien zu individualisieren, ohne "die Zügel" (le frein) völlig zu lockern. Dem Alexandriner wird so in etwa die Aufgabe des musikalischen "Kontrapunktes" zugesprochen: er ist nur die "thematische Stimmführung" (тематическое голосоведение)¹⁴⁵.

In einem poetologischen Gedicht aus dem Jahr 1914 geht Mandel'stam dichterisch auf die oben genannten Phänomene ein. Anschaulich thematisiert Mandel'stam hier das Thema der Zeit im Gedicht. Dabei erscheint die Zeit sowohl als zügelndes Versmaß, als auch als Bergsonsche *durée*, die diese Regelmäßigkeit durchbricht.¹⁴⁶

Равноденствие

Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах единственная мера,
Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике
Гомера.

Как бы цезурою зияет этот день:
Уже с утра покой и трудные длинноты,
Волы на пастбище, и золотая лень
Из тростника извлечь богатство целой ноты.

Tagundnachtgleiche

Es gibt Pirole in den Wäldern, und die Länge der
Vokale/ Ist in tonischen Versen das einzige
Maß./Aber nur einmal im Jahr kommt es vor,
daß/ Die Dauer in der Natur vergossen wird, wie
in der Metrik Homers.//

Gleich einer Zäsur klafft dieser Tag:/ Schon seit
dem Morgen Ruhe und schwierige Längen,/ Die
Ochsen sind auf der Weide, und die goldene
Trägheit/ Wird aus dem Schilfrohr den Reichtum
einer ganzen Note ziehen.//¹⁴⁷

Das Gedicht *Ravnodenstvie* (Tagundnachtgleiche, 1914) ist in einem Alexandriner geschrieben, genauer in 6-hebigen Jamben mit Zäsur nach dem dritten Versfuß, wie ihn Tredjakovskij in die russische Dichtung eingeführt hat. Der Titel ist nur im Autograph erhalten, für die *Kamen'*-Ausgaben von 1916 und 23 wird das Gedicht ohne Titel abgedruckt. Man hat dies auch darauf zurückgeführt, daß der Titel mit Blick auf die Entstehung des Gedichts im Sommer ein Fehler

¹⁴³ Mandel'stam II, 551

¹⁴⁴ Ebenda

¹⁴⁵ Mandel'stam (II, 550) ebnet dabei die erheblichen Unterschiede zwischen der syllabischen französischen Dichtung und syllabotonischen russischen Dichtung ein.

¹⁴⁶ Zu Bergson und Mandel'stam siehe vor allem Lachmann (1990).

¹⁴⁷ Mandel'stam S I, 95

Mandel'stams sein könnte, da er wohl eher die Sommersonnenwende (солнцестояние) gemeint habe¹⁴⁸. Allerdings spricht gegen diese These, daß der Titel *Ravnodenstvie* eine sprachliche Nähe zum akmeistischen Programm des *Ravnovesie* (Gleichgewicht) zeigt. Auch das Äquinoktium ist ein Moment des Gleichgewichts: Die Sonne geht um 6 Uhr auf und zwölf Stunden später, um 18 Uhr, wieder unter. Allerdings verweist der zweite Vers mit dem Hinweis 'nur einmal im Jahr' auf die Sonnenwende, da die Tagundnachtgleiche sowohl am 21. März, als auch am 23. September stattfindet. Die Zäsur des Alexandriners wäre dann von Mandel'stam mit diesem aus dem Kalender herausfallenden Junitag gleichgesetzt, der den Mittelpunkt der Petersburger 'Weißen Nächte' bildet. Deutlich wird zumindest, daß die Besonderheit eines natürlichen Gleichgewichtsmoments einen entscheidenden Impuls des Gedichts darstellt, und festzuhalten ist auch Mandel'stams Wille, einen besonderen Naturvorgang mit einem poetologischen Prinzip in Zusammenhang zu bringen.

Die poetologische Ausrichtung des Gedichts ist sehr auffällig: Mandel'stam nennt mehrere Worte aus dem Bereich der Verslehre (Länge, tonischer Vers, Maß, Metrik oder Zäsur) und parallelisiert diese dann mit Naturbildern (Pirol, Wald, Natur, Tag, Morgen, Ochse, Weide und Schilfrohr). Diese Parallelisierungen durchziehen das ganze Gedicht und spiegeln sich auch im Aufbau wieder: ein Halbvers gibt oftmals ein Naturbild wieder, der andere ein die Verslehre betreffendes Motiv, so daß Natur und dichterisches Handwerk miteinander verschränkt werden. Dem antiken Metrum werden die fragmentarischen Naturausschnitte angepaßt. Nur mit einigen Strichen wird eine bukolische Landschaft gezeichnet: Vogel (Pirol), Ochse, Weide, Schilfrohr. Auch die "goldene Trägheit" spielt auf den bukolischen Topos des 'Goldenen Zeitalters' an¹⁴⁹.

Mandel'stam verwendet gehäuft Vokabeln aus dem semantischen Wortfeld Dauer bzw. Länge, die alliterativ miteinander verbunden sind. Vom eher technischen Begriff долготы (zeitl. Länge) über длительность (lange Dauer) bis zu dem schon negativ konnotierten длинноты (Längen, langatmige Stellen), das dann in лень (Faulheit, Trägheit) seine Steigerung erfährt, findet sich eine Vielzahl von Wörtern, die auf die sich dehnende Zeit anspielen. Der äußere Anlaß ist der Mittsommernachtstag, der 'wie eine Zäsur' klafft und somit epiphanisch aus der Zeit herausfällt. Das ganze Gedicht wird in den Strudel dieser Dehnung hineingezogen. So gibt es überraschend wenig Verben. In Übertragung seiner eigenen Ausführungen zu Chénier auf sein Gedicht, reduziert Mandel'stam die 'Handlung' also auf ein Mindestmaß. Ein Moment des Stillstands, der 'Ruhe' oder der 'Zäsur' wird evoziert, dem auch die fragmentarischen, bukolischen Elemente angepaßt sind – versteht man Bukolik als Idylle des Goldenen Zeitalters. Zusätzlich wird das Metrum selbst mit Pausen durchsetzt, indem fast jede Verszeile zwei Pyrrhichien enthält, der siebte Vers sogar zwei hintereinander.

¹⁴⁸ So Facciani (1998, 121) im Kommentar seiner italienischen Mandel'stamausgabe.

¹⁴⁹ Vgl. Chéniers *Bucoliques*.

In seinen Notizen zu Chénier schreibt Mandel'stam von der Zeit als der "reinen und ungeschminkten Substanz des Alexandriners" (Время – чистая и неприкрашенная субстанция александрийца)¹⁵⁰. Es ist also die 'reine Zeit', die 'Dauer' im Bergsonschen Sinne, von der Mandel'stam hier spricht und nicht die mechanische Zeit. Deswegen verwendet er im vierten, zentralen Vers auch das Wort "Dauer" (длительность) und assoziiert sie zugleich mit dem langen Tag der Mittsommernacht der Petersburger Weißen Nächte und mit der antiken Dichtung. Die Längen und Kürzen der antiken Dichtung sind für ihn Medium zur Akkumulation von Zeit¹⁵¹, ein Sachverhalt, den sowohl Brodskij als auch Celan als ein Spezifikum Mandel'stams betrachten. Neben Natur und antiker Dichtung tritt als drittes Element die *durée* hinzu. Natur, Poetik und Zeit werden zu Bausteinen des Gedichts. Nicht nur das Zitat, auch formale Details wie Metrum, Zäsur, Pyrrhichien oder der Reim können Medien zeitlicher Fülle und kultureller Kontinuität werden. Das Gedicht führt damit vor, wie an einer solchen 'osmotischen Stelle' innerhalb des klassizistischen, regelhaften Alexandriners die vergangene Zeit einfließen kann. Darauf zielt auch der Schluß des Gedichts: Bedeutet doch 'ganze Note' in der antiken Verslehre eine gelängte Silbe bzw. einen gelängten Vokal. Mit dem Reichtum der ganzen Note spielt Mandel'stam erneut auf ein Übermaß an Zeit an, das zu der metrischen Form in Spannung tritt.

¹⁵⁰ Mandel'stam *S II*, 163

¹⁵¹ Mandel'stam schreibt "tonischer Vers", meint damit aber das quantifizierende Verssystem (квантитативное oder метрическое стихосложение), das mit langen und kurzen Silben arbeitet.

IV. Ausblick: Die Wirkung des Akmeismus

IV.1 Allgemeines

Die Rezeptionsgeschichte des russischen Symbolismus verläuft seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weniger erfolgreich als die des Akmeismus. Tomas Venclova konstatiert 1989, daß Akmeismus und Futurismus bis heute in der zeitgenössischen russischen Literatur wirken¹. Er zitiert Boris Ėjchenbaums Äußerung, die Sprache der Symbolisten hätte sich hingegen früh in einen "toten Dialekt" (мертвый диалект) verwandelt². Allein Außenseiter wie Daniil Andreev (1906-1959) und einige Epigonen bedienten sich nach 1910 noch der symbolistischen Sprache³. Ein Grund für die Präsenz der Akmeisten in der modernen Lyrik liegt vielleicht in seiner Ideologiefreiheit. Die fehlende Weltanschauung bildet einen großen Anziehungspunkt auf die Generation der 60er Jahre, die unter den spezifischen Rezeptionsbedingungen der Sowjetunion agiert. Gerade die besondere Ausrichtung der wichtigsten Vertreter des russischen Symbolismus auf eine religiös orientierte Kunst, hat die Rezeption lange Zeit erschwert und die Attraktivität der Akmeisten gesteigert. Der Zusammenhang beider Bewegungen wurde sehr bald nicht mehr wahrgenommen, so daß Mandel'stam und Achmatova später auf die Nähe zum Symbolismus hinweisen mußten.

Die Bedeutung des Akmeismus für die russische Lyrik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist bisher kaum Gegenstand von Untersuchungen gewesen und kann hier nur ansatzweise geschehen⁴. Dabei kann ein achronologischer Blick auf den Akmeismus die Bedeutung der "akmeistischen Revolution" (акмеистская революция) – so Ol'ga Sedakova – noch deutlicher machen⁵. Die Bandbreite der Autoren, die man immer wieder in Lexika, Rezensionen oder Aufsätzen mit dem Akmeismus in Zusammenhang bringt, ist außerordentlich groß und heterogen: Iosif Brodskij (1940-1996), Aleksandr Kušner (1936), Anatolij Najman (1936), Evgenij Rejn (1935) Lev Losev (1937) oder Ol'ga Sedakova (1949). Sogar Arsenij Tarkovskij (1907-1989), David Samojlov (1920-1990) und Maria Petrovych (1908-1979), die eine Generation älter sind, zum Teil noch in direktem Kontakt mit den Akmeisten standen und sich durch ihr literarisches Umfeld von den vorher genannten Autoren unterscheiden, zeigen stilistische

¹ Venclova (1997, 103). Für die Zeit nach 1991 gilt dies sicherlich nicht mehr in gleicher Weise.

² Ėjchenbaum (1969, 81), vgl. Venclova (1997, 103)

³ Venclova (1997, 103)

⁴ Vgl. hierzu bisher vor allem Moranjak-Bamburać (1996), Poluchina (1989), Lekmanov (2000, 129-140) oder Lejderman/Lipoveckij (2001 II, 201-226)

⁵ Sedakova/ Poluchina (1996, 326). Sedakova betont aber an dieser Stelle, daß Blok für sie sehr viel wichtiger war als diese akmeistische Revolution. Schon Holt Meyer (1991, 141) schreibt, daß eine "Gesamtdarstellung des Akmeismus" nicht nur alle Akmeisten "unter ein Dach bringen", sondern auch "Ausblicke auf die sich explizit auf die Akmeisten berufende Neoklassik ab den 60er und 70er Jahren (Brodskij, Kušner, Rejn usw.) gewähren" müßte.

Züge, die gern mit dem Akmeismus in Zusammenhang gebracht werden, und haben auch über diesen nachgedacht⁶.

Das postakmeistische Schreiben ist nicht epigonal in dem Sinne, daß es einen Epochenstil nach Ende dieser Epoche einfach weiterverwendet. Man geht vielmehr eigene Wege. Bei vielen Autoren der 60er und 70er Jahre, die sich mehr oder weniger auf akmeistische Autoren beziehen, findet sich eine ganz eigene, überraschende und zum Teil paradox verlaufende *traditio*, wie es Ol'ga Sedakova formuliert:

Продолжение традиции всегда парадоксально; то, что прямо предсказуемо из опыта предшественников, – это уже не традиция, а эпигонство.

Die Fortsetzung einer Tradition ist immer paradox; das, was sich direkt aus der Erfahrung der Vorgänger herleiten läßt, ist schon nicht mehr Tradition, sondern Epigonentum.⁷

Die Ausgangsbedingungen haben sich verändert: Die postsymbolistischen Strömungen stehen noch in direktem Kontakt mit dem Symbolismus. Für die hier zunächst noch unter dem Stichwort 'Postakmeismus' zusammengefaßten Autoren gilt dies nicht mehr: Gumilev wird 1921 erschossen, Mandel'stam und Nabut sterben 1938 in stalinistischen Lagern. Diejenigen Dichter wie Georgij Adamovič (1892-1972) oder Georgij Ivanov (1894-1958), die als Mitglieder der *Cech poetov* oder als Kollegen der Akmeisten noch eine Brücke in die Zeit vor der Revolution hätten bilden können, sind im französischen Exil. Von den sechs Akmeistinnen und Akmeisten leben in den 60er Jahren noch drei: Anna Achmatova (1889-1966), Michail Zenkevič (1891-1973) und Sergej Gorodeckij (1884-1967).

In literaturgeschichtlicher Sicht scheint allein Anna Achmatovas Person bedeutenden Einfluß auf die jüngere sowjetrussische Dichtung zu nehmen. Sie schreibt weiterhin und hat sich nie wie Gorodeckij an die staatlich verordnete Literaturdoktrin binden lassen oder wie Zenkevič eine Nische im Übersetzen gesucht. Dabei scheint ihre Rolle innerhalb der Petersburger Lyrikergeneration der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts (hier v.a. Brodskij, Rejn und Najman) weniger auf ihrer Vergangenheit als Akmeistin zu beruhen, als vielmehr auf ihrem Ruhm aus den 10er Jahren, ihrer Außenseiterrolle innerhalb des literaturpolitischen Systems und auf der "Authentizität ihres Schicksals" (подлинность судьбы), die in einer totalitären Gesellschaft

⁶ Vgl. zum Beispiel Tarkovskijs (II, 226-229) Akmeismus-Essay (*Ob akmeizme*) [(Über Akmeismus)], der zwar nicht im Titel, aber inhaltlich um diese Frage kreist. Die neue zeitgenössische Literaturgeschichte von Lejderman und Lipoveckij (2001 II, 201-226) betont ebenfalls die große Bedeutung des Akmeismus für die Literatur von den 60er bis zu den 80er Jahren. Sie stellen noch sehr viel mehr Autoren in eine neoakmeistische Tradition, darunter Georgij Obolduev (1898-1954), Semen Lipkin (1911), Jurij Levitanskij (1922-1996), Bella Achmadulina (1937), Oleg Čuchoncev (1938), Inna Lisnjanskaja (1928), Junna Moric (1937), Dmitrij Bobyšev (1937), Viktor Krivulin (1944) oder Sergej Stratanovskij (1944).

⁷ Sedakova/Poluchina (1996, 325)

eine besondere Anziehungskraft hat⁸. Sie stellt in einer Zeit, in der man sich erneut auf die Suche nach verlorenen und verbotenen literarischen Traditionen macht, einen lebendigen Anknüpfungspunkt zum *Silbernen Zeitalter* dar. Über Anna Achmatovas Person kann der Kontakt zu Teilen einer nach Revolution, Bürgerkrieg, Exil und Stalinismus verschollenen, vorrevolutionären Gesellschaft und Kultur wiederhergestellt werden. Anna Achmatovas “Gedächtnis” (память) wird zu einem Anziehungspunkt, ja Mythos, der die jungen Dichter nach Komarovo führt.⁹ “Sie erschien als lebendiges und in der damaligen Vorstellung fehlerloses Symbol der Verbindung zwischen den Zeiten” (Она являла собой живой и в тогдашнем представлении безызыанный символ связи времен), resümiert Najman¹⁰. Die Leningraider Lyrik sucht wieder eine Verbindung zur Petrograder und Petersburger Dichtung und somit zu einer 200-jährigen Petersburger Kultur, als deren letzte Vertreterin Achmatova erscheint¹¹. Damit wird in den 60er Jahren eine Tradition wieder ins Gedächtnis gerufen, die zu Beginn der 70er Jahre einem breiten Kreis von Lesern zugänglich wird, als die Gedichte von Achmatova und Mandel’štam in der *Biblioteka poëta* erscheinen.

Der Umgang mit Osip Mandel’štam und Anna Achmatova trägt dazu bei, eine neue Selbstverständlichkeit auch im Umgang mit klassischen Autoren zu schaffen und läßt sich nicht einfach als archaisierender Klassizismus rubrizieren.

IV.2 Iosif Brodskij

Grünbein nennt Brodskij einmal den “treuesten Schüler” Mandel’štams¹². Eine solche Sichtweise mag unabhängig von den tatsächlichen Zusammenhängen zwischen Mandel’štams und Brodskijs Werk darauf beruhen, daß Brodskij sehr viel für dessen Bekanntheit im angelsächsischen und deutschsprachigen Raum getan hat. Diese Tätigkeit hat auch in den Werken seiner Freunde Seamus Heaney oder Derek Walcott Spuren hinterlassen¹³.

Brodskij liest Osip Mandel’štam nach eigenen Angaben 1960/61 zu ersten Mal. Unter den Akmeisten kommt für Brodskij Mandel’štam die Hauptbedeutung zu, obwohl er ihn zunächst kaum mit dem Akmeismus assoziiert hat. Bei seiner Bekanntschaft mit Anna Achmatova

⁸ Najman (1999, 18). Eine vergleichbare Bedeutung erlangte zu dieser Zeit nur Boris Pasternak.

⁹ Ebenda. Siehe hierzu auch Lachmann (1990).

¹⁰ Najman (1999, 26)

¹¹ Najman (1999, 27)

¹² Arnold (2002, 75)

¹³ Vgl. hierzu zum Beispiel Walcotts *Preparing for Exile* aus dem Band *Sea Grapes* von 1976 oder das Brodskij gewidmete und auf Mandel’štam Bezug nehmende Gedicht *Forest of Europe* aus *The Star-Apple Kingdom* (1997). Mandel’štam steht für ein intertextuelles Dichten, das mit Echo, Assoziation, überraschenden Wendungen und Allusion arbeitet, ähnlich wie es Walcott (1997, 43) allerdings mit Referenz auf Antonio Machado in *Reading Machado* ausdrückt: “All echoes, all associations and inferences [...] all inferences, all echoes, associations”.

versteht er angeblich nicht einmal, daß sie und Mandel'stam gut befreundet und beide Akmeisten waren¹⁴.

Die 'sprachliche Unausweichlichkeit' der Mandel'stamschen Gedichte nimmt ihn gefangen, seine Dichtung verfehlt nicht ihre Wirkung auf das Schreiben des jungen Brodskij, dessen wichtigstes Lektüreerlebnis bis dahin Boris Sluckij (1919-1986) bildete. Nach der Lektüre Mandel'stams empfindet er die angebliche Unmöglichkeit, auf gleiche Weise weiterzuschreiben. Mandel'stam wird im Bloomschen Sinne zu einem *strong poet*, zu einem kanonischen Dichter, den er nicht mehr umgehen kann und mit dem er sich auseinandersetzen muß, auch wenn dies zur Abwehr aus Einflußangst führen kann.

Вообще есть что-то совершенно потрясающее в первом чтении великого поэта. Ты сталкиваешься не просто с интересным содержанием, а прежде всего – с языковой неизбежностью. Вот что такое, наверное, великий поэт. Да? После этого ты уже говоришь другим языком.

Allgemein vollzieht sich bei der ersten Lektüre eines großen Dichters etwas ganz Erstaunliches. Man trifft nicht nur auf einen interessanten Inhalt, sondern vor allem auf eine sprachliche Unausweichlichkeit. Das macht, wahrscheinlich, den großen Dichter aus. Nicht wahr? Danach spricht man schon in einer anderen Sprache.¹⁵

In seiner Nobelpreisrede von 1987 bezieht sich Brodskij neben W. H. Auden und Robert Frost ganz explizit auf die drei russischen Dichter Achmatova, Cvetaeva und Mandel'stam¹⁶. Er nennt ihre Namen, um sich selbst in ihre Tradition zu stellen und um diese Dichter nach Jahren der Unterdrückung und Zensur vor einer großen Öffentlichkeit präsent zu machen. Ein erster Blick auf die Essays über Achmatova, *The Keening Muse* (Die Klagende Muse, 1983), und Mandel'stam, *The Child of Civilization* (Das Kind der Zivilisation, 1977), hilft, die Bedeutung beider für sein Werk zu präzisieren.

Wie die Literaturwissenschaft der 70er und 80er Jahre verbindet er mit Akmeismus vor allem die Namen Osip Mandel'stams und Anna Achmatovas. Gumilev oder die drei anderen Dichter kommen in seinen Essays und Gedichten fast überhaupt nicht vor¹⁷. Weil in den Essays vor allem das Selbstverständnis Brodskij zum Ausdruck kommt, soll danach, in einem weiteren Schritt eine kurze, zusammenfassende Analyse des Gedichts *P'jacca Mattei* (Piazza Mattei, 1981) helfen, dieses Selbstverständnis in den Texten zu überprüfen.

¹⁴ Volkov (1998, 225)

¹⁵ Ebenda

¹⁶ Auf die große Bedeutung Cvetaevas für Iosif Brodskij kann in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden, es sei nur darauf hingewiesen, daß Brodskij (Brodsky 1986, 211) sie an einer Stelle seines Essays *Footnote to a poem* (Fußnote zu einem Gedicht) in einen akmeistischen Zusammenhang stellt: "Tsvetaeva was a poet very much of this world, concrete, surpassing the Acmeists in precision of detail, and in aphoristicness and sarcasm surpassing everybody".

¹⁷ Allerdings betont Venclova (2000, 367), daß Brodskij auch für Narbut Interesse gezeigt habe.

Brodskij sieht sich selbst gern in der Tradition der barocken, englischen 'metaphysischen Dichter'. John Donne oder George Herbert sind für ihn wichtige Bezugspunkte, was keinesfalls nur die *Bol'saja elegija Džonu Donnu* (Große Elegie an John Donne, 1963) belegt. Von daher liest er die Akmeisten, insbesondere Mandel'stam, nicht als antimetaphysische Dichter, wie das viele Interpreten gerne tun, um sie von den Symbolisten abzusetzen, sondern akzentuiert in einem Interview mit Solomon Volkov den Zusammenhang zwischen Symbolisten und Akmeisten neu¹⁸. Dabei zieht er eine Parallele zwischen den 'metaphysical poets' und den post-symbolistischen Strömungen. Die englischen Barockdichter hätten sich gegen eine dem 'dolce stil novo' und dem Petrarkismus verpflichtete Dichtung gewendet, und auch die russischen Symbolisten seien Verursacher einer inflationären Flut 'süßtönender' (сладкозвучие) Dichtung gewesen, gegen die sich dann eine ganze Reihe von postsymbolistischen Gruppierungen aufgelehnt hätten¹⁹. Ähnlich wie Tarkovskij betont Brodskij den nüchternen Stil der Akmeisten, nur mit dem Unterschied, daß er sie dabei in kein antimetaphysisches Licht stellt. Im Gegenteil: Er betrachtet Mandel'stam als Metaphysiker par excellence, während er die metaphysische Dichtung der Symbolisten für schwammig und oberflächlich (cozy-because-vague) hält, sich also die Ansicht Mandel'stams zu eigen macht, es handle sich größtenteils um einen Pseudo-symbolismus²⁰.

Brodskij glaubt in bezug auf Mandel'stam eine qualitativ andere Auseinandersetzung der Symbolisten zu erkennen, als bei anderen Akmeisten und Postsymbolisten (nebenbei verweist er auch auf antisemitische Töne bei diesem Bruch)²¹. Ein Hauptmerkmal Mandel'stams, das seine Dichtung zu einer ganz neuen, unverwechselbaren, jeglichem Epigonentum fremden Dichtung macht, ist in Brodskijs Augen sicherlich sein sprachbewußtes Schreiben, das bei den Symbolisten durch verschiedene Pragmatisierungstendenzen verdeckt wird. Bei Mandel'stam 'diktiert die Sprache das Gedicht' (what dictates a poem is the language)²². Der Akmeismus und vor allem Mandel'stam, scheinen noch deutlicher von der Form her bestimmt: Brodskij ist der Ansicht, daß Mandel'stam Themen nicht sprachlich zur Darstellung bringt, sondern bei ihm das Thema aus der Sprache erwächst ("the notion of theme appears as a result of combining the above techniques and devices")²³. Das Thema der Zeit ist in diesem Sinne in der Metrik oder im Rhythmus des Gedichts verwirklicht, für die Anwesenheit der Vergangenheit sorgt die Etymologie des Wortes und keine gelehrte Anspielung.

¹⁸ Hierbei orientiert er sich wahrscheinlich an T.S. Eliots bekanntem Aufsatz *The Metaphysical Poets* (1921).

¹⁹ Volkov (1998, 159f.)

²⁰ Brodsky (1986, 133)

²¹ Brodsky (1986, 133). Eventuell bezieht er sich auf den Vorwurf des Fremdländischen, Unrussischen, der aus der rückblickenden Perspektive auf das antisemitischen Schlagwort des Cosmopolitismus der Stalinzeit verweist. Dem Judentum Mandel'stams schenkt er zumindest in den Essays ansonsten nur marginale Aufmerksamkeit.

²² Brodsky (1986, 124f.)

²³ Brodsky (1986, 124)

Auch hier ist deutlich erkennbar, wie Brodskij als sowjetischer Dichter, der sich gegen verschiedene Versuche der ideologischen Vereinnahmung zur Wehr setzt, Mandel'stam von 'Weltanschauungstexten' absetzt. Deshalb zieht er in einem Essay Verbindungslinien zwischen den akmeistischen und symbolistischen Verfahrensweisen und Techniken Mandel'stams, während er ansonsten dessen "geistige Autonomie" (spiritual autonomy) betont²⁴. Die Person Mandel'stam vereint für Brodskij auf besonders exemplarische Weise symbolistische 'priemy', metaphysisches Verlangen, geistige Unabhängigkeit und eine individuelle Sichtweise.

Brodskij findet den ethischen Anspruch seiner Dichtung bei Mandel'stam vorgeprägt: Kein theoretisches Programm verwirklicht sich in der Dichtung, sondern die individuelle Arbeit an der Sprache verbürgt die Ethik. Der ethische Anspruch entspringt aus dem ästhetischen Anspruch an die Dichtung, lautet die radikale These Brodskijs, die ihre symbolistische Wurzeln nicht verbergen kann. In diesem Sinne interpretiert er das gewaltsame Ende Mandel'stams: Sein Selbsterhaltungstrieb habe sich seiner Ästhetik unterworfen (his instinct for self-preservation had long since yielded to his aesthetics), d.h. er habe die Folgen für seine kompromißlose Dichtung in Kauf genommen²⁵. Die ethische Anforderung erwächst der Dichtung selbst. Hier ist Brodskijs Vorstellung von der Dichtung als 'Poet(h)ik' herauszuhören. Nur der radikal individualisierte Blick ist ein menschlicher, insofern er im Individuellen das allen Menschen Gemeinsame sucht und somit jenen Ideologien entgegenarbeitet, die eine abstrakte Menschheit im Blick haben²⁶. Das sprachbewußte Schreiben akmeistischer Dichter wie Achmatova und Mandel'stam, das aufgrund seiner geistigen Autonomie, des individuellen Blicks und der Ideologiefreudigkeit einen ethischen Anspruch besitzt, wird ihm zur Signatur modernen, antitotalitären Schreibens.

Ein weiterer Aspekt der akmeistischen und Mandel'stamschen Poetik, die 'Sehnsucht nach Weltkultur', hat ganz offensichtlich ihre Wirkung auf Brodskij ab den 60er Jahren nicht verfehlt, da sie mit einer allgemeinen Renaissance der Literatur vor der Revolution zusammenfällt. Gerade als Leningrader Dichter, der in einer russischen Stadt lebt, die an westeuropäische Traditionen anschließen möchte, wird ihm die Suche nach den verschütteten Traditionen der europäischen Dichtung ein entscheidender Impuls. Zugleich markiert er die Eigenheiten und den speziellen Beitrag der russischen Lyrik. Brodskij charakterisiert diesen Beitrag auf sehr eigenwillige Weise, indem er sein Ideal verbindlich macht. Er schreibt: "Die russische Dichtung

²⁴ Brodsky (1986, 133)

²⁵ Brodsky (1986, 137)

²⁶ Celan (1999, 130) hat aufgrund seiner Erfahrungen mit der Ideologie des Nationalsozialismus eine ähnlich radikale Sichtweise auf die Ideen in der Dichtung. Die menschliche Einstellung des Gedichts, das den Anderen als Anderen immer miteinschließt, macht aus dem Gedicht eine "Schule wirklicher Menschlichkeit". Wie Celan in seiner berühmt gewordenen Wendung in der Meridianrede betont, schreibt der Dichter (ein Wort, das Celan meidet) unter dem "Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit" als Einzelner, vgl. Celan (1999, 9). Und als Celanscher Imperativ: "Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei", siehe Celan (1999, 10f.).

hat ein Beispiel moralischer Reinheit und Standhaftigkeit gegeben, das sich in der Bewahrung der sogenannten klassischen Formen, ohne gleichzeitige Beeinträchtigung des Inhalts deutlich zeigt." (Russian poetry has set an example of moral purity and firmness, which to no small degree has been reflected in the preservation of so-called classical forms without any damage to content.)²⁷. Brodskij erweist sich als Skeptiker, was die Freiheit der Versregeln betrifft. Er äußert an verschiedenen Stellen seine Vorliebe für formale Grenzziehungen, weswegen man ihn gerne mit dem Klassizismus in Verbindung setzt²⁸. In einigen in den 70er Jahren niedergeschriebenen Maximen erläutert er diesen klassischen Zug:

Классическая поэзия (рифмы, метр etc.) дает возможность формального резерва других рифм, другого метра etc. Модернисты с ихним *vers libre* пленники плоскости. Это как рисунок в профиле, когда не можешь представить себе фас. Отсутствие других средств.

Die klassische Dichtung (Reime, Metrum etc.) bietet die Möglichkeit eines formalen Vorrats: andere Reime, andere Metren etc. Die Modernisten mit ihrem *vers libre* sind Gefangene der Flachheit. Das ist wie eine Zeichnung im Profil, wenn Du Dich nicht en face anschauen kannst. Die Abwesenheit anderer Mittel.²⁹

Lernt Brodskij nach eigener Aussage von Mandel'stam, sich als Individuum auszudrücken und einen metaphysischen Blick auf die Welt, so ist es bei Anna Achmatova mehr der Sinn für das Detail und die genaue Beobachtung. In seinem Essay hebt er gerade dieses Interesse für das Minimale und Unscheinbare hervor. An ihrem Werk glaubt er zu erkennen, daß ein gutes Gedicht nicht aus dem Umgang mit großen Fragen und Gesten entsteht, sondern daß umgekehrt, aus den Details und Winzigkeiten des Lebens sich die großen Fragen entwickeln können. Ähnlich wie Donne bringt Achmatova scheinbar unzusammenhängende Dinge zusammen und wirft von da aus einen anderen Blick auf die Welt.

IV.2.1 *P'jacca Mattei* oder 'strictly authentic'

Es gibt trotz aller Auseinandersetzungen und Unsicherheiten darüber, was denn ein akmeistisches Gedicht ausmache, bei Brodskij den Anspruch, auf akmeistische Art und Weise zu schreiben. So zählt Evgenij Rejn in seinen Aufzeichnungen *Moj eksempljar "Uranii"* die Notizen auf, die Iosif Brodskij in einem ihm geschenkten Exemplar gemacht hat. Auf Seite 91 der in Ann Arbor veröffentlichten Ausgabe schreibt Brodskij demnach an den unteren Rand der Seite: "Все описанное здесь – чистая правда, полный акмеизм" (Alles hier Beschriebene ist

²⁷ Brodsky (1986, 142f.)

²⁸ Vgl. den auf S. 239 zitierten Epigraph von Auden zu seinem Buch *On Grief and Reason* (1995), sowie verschiedenen Stellen in seinen Essays.

²⁹ Brodskij (1990, 9).

die reine Wahrheit, völliger Akmeismus)³⁰. Es ist sicherlich ein ironischer Hinweis für den befreundeten Autor aus den 60er Jahren, der mit Brodskij das Interesse an den verbotenen akmeistischen Dichtern teilte. Diese Andeutung für Rejn stimmt mit einem anderen, durch Vajl' mitgeteilten, Selbstkommentar zu diesem Gedicht überein, in dem Brodskij die Realien des Gedichts als "strictly authentic" bezeichnet und gleichzeitig den angeblichen Hintergrund des Gedichts überliefert, als ob akmeistisch im Sinne von autobiographisch zu verstehen sei³¹. Dieser Selbstkommentar ist aufschlußreich und birgt zugleich die Gefahr von Kurzschlüssen. Deswegen soll eine Analyse des Gedichts *P'jacca Mattei* zeigen, warum Brodskij sein Gedicht 'akmeistisch' nennt und inwieweit Brodskijs Gedicht tatsächlich als 'akmeistisch' verstanden werden kann.

Das Gedicht *P'jacca Mattei* (Piazza Mattei) trägt das Datum Februar 1981 und den Ortshinweis Rom.³² Die Form ist sehr auffällig: Es handelt sich insgesamt um 18 Strophen mit je acht Versen, also 18 Oktaven bzw. Achtversler (*Vos'mistišija*), auch wenn der Reim hierbei nicht dem klassischen Oktaven- oder Stanzentypus entspricht: In *P'jacca Mattei* wechselt sich immer ein vierhebiger jambischer Vers mit einem zweihebigen ab, und die zwei Quartette, die eine Oktave bilden, stehen im Kreuzreim. Männliche und weibliche Versschlüsse finden dabei unregelmäßige Verwendung. Die Ottavarima oder Stanze ist auch den Akmeisten bekannt, wird aber nur selten verwendet. Auffallend ist, daß sich die wenigen Gedichte, die bei den Akmeisten in dieser Form entstehen, meist durch eine poetologische Prägung auszeichnen. Mandel'stam, der in Brodskijs Gedicht auf verschiedenen Ebenen viele Spuren hinterlassen hat, schreibt in den 30er Jahren elf Oktaven, die in einer eigenartigen Spannung zwischen scheinbarer Leichtigkeit und poetologischer Schwere stehen. Gorodoeckij verfaßt sehr viel Oktaven. Sein 'akmeistischer', 1914 veröffentlichter Gedichtband *Cvetuščij posoch* besteht nur aus Oktaven, weshalb er im Untertitel auch den Titel *Verenica vos'mistišij* (Achtverslerreihe) hat. Gumilev schreibt nur ein Gedicht, das er *Vos'mistišie* (1915) nennt und in dem er nach Ronen das Prinzip der "hohen Stotterei" (*высокое косноязычье*) formuliert³³. Auch Brodskij verwendet Oktaven nicht das erste Mal, so bestehen die 1978 entstandenen *Strofy* (Strophen) – neben einigen anderen – aus 26 Achtverslern. Brodskij verwendet sicherlich nicht zufällig eine in Italien durch Tassos *Gerusalemme liberata* bekannt gewordene Gedichtform für dieses Italien-Gedicht, denn ihm ist die Intertextualität der Form mindestens genauso wichtig, wie die der Semantik. Die Verwendung einer klassischen Form, die vor allem epischen Gedichten vor-

³⁰ Losev/Vajl' (1998, 139-153, hier S.144). Brodskij (1995, 161 und 176) wiederholt diese Aussage des "strictly authentic" dann in *Peresečennaja mestnost'. Putešestvija s komentarijami*. Hier fällt aber der Hinweis auf Czesław Miłosz, der diesen Ausdruck geprägt habe.

³¹ Brodskij (1995, 176).

³² Das Gedicht ist im Anhang abgedruckt.

³³ Ronen (1983, 168). Das Wort von der 'hohen Stotterei', kommt in Gumilevs Gedicht selbst vor. Es finden sich noch weitere Gedichte, in denen er die Oktave verwendet, so zum Beispiel häufig in *Sčas't'e* (Glück, 1915).

behalten war, verbindet er mit der kurzen Nennung Tassos in der 14. Strophe. Der Name wird fast wie nebenbei erwähnt, hat aber eine wichtige Funktion, da er das Gedicht noch einmal direkt in den Horizont dieser Tradition stellt. Die Namensnennung hat eine ähnlich beschwörende Wirkung wie in vielen akmeistischen Gedichten. „Dreimal gesegnet, wer den Namen ins Lied einführt“ (Трижды блажен, кто введёт в песнь имя) schreibt Mandel'stam im *Naszdšij podkovu* (Der Hufeisenfinder, 1923)³⁴. Namensnennung ist Ausdruck der 'Sehnsucht nach Weltkultur', denn sie entreißt einen Autor dem Vergessen, lädt das Gedicht semantisch auf und verschafft dem jüngeren Autor zugleich eine Art Legitimation und kulturelle Verbindung. Überall in Brodskijs Werk, in den Titeln und in den Gedichten selbst, finden sich Eigennamen, d.h. Namen von Freunden, Schriftstellern, mythologischen Figuren oder Orten. Seine Dichtung ist in dieser Hinsicht eine höchst dialogische Dichtung.

Die äußere Form des Gedichts zeigt Züge eines Erlebnisgedichts. Auffallend sind die Realien: Die *P'jacca Mattei* grenzt an das römische Ghetto an und beherbergt den berühmten Schildkrötenbrunnen (Fontana delle Tartarughe), der in der ersten und der achten Strophe erwähnt wird, allerdings ohne Hinweis auf die Marmorschildkröten. Auch die *Via dei Funari* findet sich in diesem Viertel, in der man – wie Brodskij selbst kommentiert – nur eine Straße weiter 1978 die Leiche des von den Brigate rosse ermordeten Aldo Moro fand. Schon eine oberflächliche Lektüre zeigt die Verbundenheit mit dem Ort. Es gibt zudem mehrere Gedichte in dem Band *Uranija* (Urania), die auf italienische oder römische Motive (Plätze, Maler etc.) anspielen, lateinische Gedichtformen aufgreifen oder römische Mythologie verarbeiten. Auch in *P'jacca Mattei* blendet Brodskij vom italienischen ins römische Rom zurück, ähnlich wie das Mandel'stam zum Beispiel in seinem oben besprochenen Krimgedicht macht. Brodskij sucht die Gemeinschaft mit den römischen Dichtern, Musen und mythologischen Gestalten (Ovid, Vergil, Horaz, die Parzen und Euterpe). Er spannt damit einen ganzen Kosmos auf, der dem Gedicht seine historische und zeitliche Vielschichtigkeit verleiht.

Die verstreuten Hinweise auf reale Orte finden sich besonders am Anfang des Gedichts, danach treten sie allmählich in den Hintergrund. Der Selbstkommentar gibt Aufschluß darüber, daß das Gedicht einen persönlichen Erlebnishintergrund hat: Brodskij lernt den Bekannten und – wie sich dann herausstellt – Liebhaber seiner Freundin Michelina kennen, einen römischen Grafen³⁵. Die Beziehung, die er mit der Italienerin hat, endet dadurch angeblich abrupt. Diese Hintergründe sind aufgrund der ersten Strophen auch ohne den Selbstkommentar verständlich und identifizierbar, sie würden jedoch vom Leser weniger autobiographisch gelesen werden. Auch ohne diese Hinweise läßt sich das sprechende Ich zeitlich und räumlich recht genau verorten, ein Zusammenhang, der auch den Akmeisten sehr wichtig ist. Denn *P'jacca Mattei*

³⁴ Mandel'stam *SI*, 147

³⁵ Vgl. Brodskij (1995, 175f.). Der Name der Freundin Michelina taucht auch in Brodskijs *Rimskie Elegii* (Römische Elegien) auf.

macht die Umstände seiner Entstehung für den Leser am Anfang durchsichtig. Schließlich haben für Brodskij wie für die Akmeisten paratextuelle Beigaben wie Widmungen, Orts- und Zeitangaben eine große Bedeutung³⁶. Die Sprechhaltung und die Situation des lyrischen Ich ist deutlich erkennbar. Brodskijs Gedicht ist in diesem Sinne trotz der weiteren Strophen keine reine Gedankenlyrik, da das Nachdenken über gesellschaftliche Zustände, politische Gegebenheiten oder philosophische Zusammenhänge in den letzten Strophen vom individuellen Erleben ausgeht. Das Gedicht imaginiert und erschafft eine authentische, glaubwürdige Sprechsituation, die dann vom Autor später noch mit dem Etikett "strictly authentic" ausgestattet wird.

P'jacca Mattei evoziert ein autobiographisches oder persönliches Schreiben, das schließlich in einen Exkurs über Exil, Freiheit, Italien und Rußland übergeht. Schließlich aber endet es wie die Oktaven der Akmeisten als poetologisches Gedicht, in dem sich das Ich zu Widerstand und Freiheitsarbeit der Literatur bekennt. Dem römischen Erlebnis folgen allgemeine Betrachtungen, die mit dem Leben des sprechenden Ich zusammenhängen. Diese Tendenz zur Verallgemeinerung schlägt sich auch formal nieder: Nicht nur die Gedanken werden freier und unabhängiger vom unmittelbar Erlebten, auch die Enjambements werden kühner. Zeilenbrüche werden zu Strophenenjambements. Der Leser kann auch auf der formalen Ebene verfolgen, wie sich das Ich von der anfänglichen Liebesenttäuschung anderen literarischen, ethischen und gesellschaftlichen Fragen zuwendet. Die Dichtung ist an dieser Stelle der klassische alternative Gegenraum, in dem andere Lebensmodelle durchgespielt werden können.

In *P'jacca Mattei* gibt es auf den ersten Blick eine Vielzahl intertextueller Anspielungen. Am deutlichsten sind die Hinweise auf Gedichte Mandel'stams aus den 30er Jahren. Damit überblendet Brodskij den Zusammenhang von Freiheit und Literatur, der aus seiner Situation heraus anschaulich gemacht wird, mit den Gedichten eines Autors, dessen Gedichte im Stalinismus unerwünscht und verboten sind und der letztendlich wegen des Freiheitsanspruchs seiner Gedichte 'zum Schweigen gebracht' wird. Auch wenn es sich dabei nicht um wortwörtliche Zitate handelt, sind diese Stellen aufschlußreich für das Verständnis des Gedichts: So klingt in der neunten Strophe die Anfangszeile aus Mandel'stams Gedicht *Ariost* nach, das dieser in den Jahren 1933 und 1935 schreibt, und in welchem er auf das faschistische (und stalinistische) Europa anspielt: "In Europa ist es kalt, in Italien dunkel" (В Европе холодно. В Италии темно)³⁷. Brodskij blickt neu auf Italien und Europa, diesmal ist Italien der Lichtblick: "finsteres Europa. Ich bin in Rom, wo die Sonne leuchtet" (Европа мрачная. Я – в Риме, где

³⁶ So macht Brodskij gegenüber seinem Gesprächspartner Solomon Volkov (1998, 214) seiner Verärgerung Luft, daß in sowjetischen Ausgaben diese Paratexte getilgt werden.

³⁷ Mandel'stam *S I*, 195.

светит солнце). Es ließen sich viele andere Hinweise auf Mandel'stam aufzählen³⁸. Wichtig ist eine Gedichtzeile Mandel'stams aus den 30er Jahren, auf die am Schluß von *P'jacca Mattei* angespielt wird. Dem Bekenntnis Brodskijs, daß die Freiheit immer eine Zuflucht findet, solange Dichtung entsteht, wird in der Schlußstrophe Ausdruck gegeben:

Она, пока есть в горле влага,
не без приюта.
Скрипи, перо. Черней, бумага
Лети, минута.

Sie, solange die Kehle feucht ist,
ist nicht ohne Obdach.
Knirsche, Feder. Werde schwarz, Papier
Fliege, Minute.

Mit "Sie" ist die Freiheit, aber auch ihre "jüngere Tochter Literatur", gemeint. Das Bild von der feuchten Kehle findet Brodskij in einem Gedicht, das Mandel'stam ein Jahr vor seinem Tod geschrieben hat. In diesem Gedicht aus dem Jahr 1937 widersetzt er sich ein letztes Mal gegen das verordnete Schweigen: "Ich singe, wenn der Kehlkopf feucht ist" (Пою когда гортань сыра)³⁹. Wie für Celan ist auch für Brodskij das Gegenwort, das widerständige Wort, ein wichtiger Aspekt Mandel'stamschen Schreibens und gleichzeitig eine unerwartete thematische Wende des Gedichts.

Ein letzter Punkt sollte im Zusammenhang mit dem Akmeismus Erwähnung finden: *P'jacca Mattei* nimmt auffallend viel umgangssprachliche Worte und Wendungen auf ("канаю мимо" etc.), ohne daß der Autor auf die Hochsprache verzichten würde. Auch seine Kühnheit bei erotischen Ausdrücken ist sicherlich bei den Akmeisten kaum wiederzufinden, hier erscheinen schon eher die englischen 'metaphysical poets', allen voran John Donne, als Vorbilder. Für die Lyrik seiner Zeit mag dies aber eine genauso große Neuerung sein, wie die Alltagssprache der Achmatova in den 10er und 20er Jahren. Brodskijs Sprache bewegt sich zwischen Literatur- und Umgangssprache, nimmt Begriffe der Philosophie und Vulgärsprachliches auf. Sie ist zwar keiner Avantgarde verpflichtet, bricht nicht völlig mit den Normen der gesprochenen Sprache, begnügt sich aber auch nicht mit einem epigonalem Weiterschreiben an einem hohen Stil.

³⁸ Es finden sich einige mit Mandel'stam verbundene Begriffe und Motive bei Brodskij wieder: Zum Beispiel das Himmelblau Buonarottis, die schon von Mandel'stam beschworenen 'künftigen Zeiten' oder sein berühmtes Zifferblatt (Vgl. hierzu *Mandel'stam S I*, 79, 171 und 211).

³⁹ *Mandel'stam S I*, 239.

IV.3 Paul Celan

Auch wenn Paul Celan mit der Gruppe der russischen Akmeisten in erster Linie den Namen Osip Mandel'stam verbindet, zeigen die Bestände seiner Bibliothek, daß er neben den sechs russischen Akmeisten viele Dichter der *Cech poétov* kannte und las⁴⁰. Er bleibt zwar in seiner Radiosendung über *Die Dichtung Ossip Mandelstams* (1960) zurecht skeptisch, ob die "Gedanken" der Akmeisten tatsächlich überall eingelöst werden, was ihn aber nicht an einer Lektüre eines breiten Autorenkreises rund um die akmeistische Bewegung hindert⁴¹. Seine russische Bibliothek und sein Nachlaß zeigen, daß er hierzu wissenschaftliche Arbeiten, Literaturgeschichten, Artikel, Memoiren und Monographien heranzieht. Er folgt den Spuren der Polemik zwischen Akmeismus und Symbolismus, liest in Literaturgeschichten und geht verstreuten Hinweisen nach. Die intensivste Phase ist die Zeit der Arbeit an seiner *Büchner-Preis-Rede*. Es läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob Celan die Manifeste Gumilevs und Gorodeckijs als Ganze kennt, in Auszügen sind sie ihm durch Zitate in Literaturgeschichten und Aufsätzen gewiß bekannt. So vermißt er noch Mandel'stams *Utro akmeizma* in der amerikanischen Ausgabe von 1955⁴². In derselben Ausgabe finden sich aber Zitate aus dem Manifest und der Aufsatz *O prirode slova*, in dem Mandel'stam rückblickend über den Akmeismus schreibt. Celan besitzt zudem Gumilevs postume Erstausgabe von *Pis'ma o ruskoj poézii* (1923), liest Aleksandr Bloks Kritik am Akmeismus im Vorwort zum Poem *Vozmezdje* und seinen Artikel "*Bez božestva, bez vdochnoven'ja*".

Zu Beginn seines Radioessays wendet er sich der Schreibweise von Mandel'stams Gedichten in *Kamen'* zu und notiert ihre weitgehende Übereinstimmung mit den "Gedanken der um Gumiljow und dessen Zeitschrift 'Der Hyperboräer' und 'Apollon' gruppierten 'Akmeisten'"⁴³. Mandel'stams erster Gedichtband gerät ihm zum Exemplum akmeistischer Poetik:

1. Sprecher: Die zwanzig Gedichte aus dem Gedichtband "Der Stein" befremden. Sie sind keine "Wortmusik", keine aus "Klangfarben" zusammengewobene, impressionistische "Stimmungspoesie", keine das Wirkliche sinnbildlich überhöhende "zweite" Wirklichkeit. Ihre Bilder widerstehen dem Begriff der Metapher und des Emblems; sie haben *phänomenalen* Charakter. Diese Verse sind, im Gegensatz zu dem sich gleichzeitig Raum greifenden Futurismus, frei von Wort-schöpfungen, Wortballungen, Wortzertrümmerungen; sie sind keine neue Ausdruckskunst.

Das Gedicht ist hier das Gedicht dessen, der weiß, daß er unter dem Neigungswinkel seiner Existenz spricht, daß die Sprache seines Gedichts weder "Entsprechung" noch Sprache schlechthin

⁴⁰ Vgl. Ivanović (1996). Neben Achmatova, Gorodeckij, Gumilev und natürlich Mandel'stam, finden sich Ausgaben von Georgij Adamovič, Georgij Ivanov, Michail Lozinskij, Nikolaj Ocupe oder Irina Odoevceva. Einen ausführlich und eher thematisch gegliederten poetologischen Vergleich zwischen der akmeistischen und Celanschen Poetik habe ich schon an anderer Stelle unternommen (vgl. Werberger 2001/02).

⁴¹ Celan (1999, 216)

⁴² In der Ausgabe von 1955 macht Celan die Randbemerkung "?? Utro akmeizma". Vgl. Ivanović (1996, 88f.)

⁴³ Celan (1999, 216)

ist, sondern *aktualisierte* Sprache, stimmhaft und stimmlos zugleich, freigesetzt im Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gesetzten Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation.

Der Ort des Gedichts ist ein menschlicher Ort, "ein Ort im All", gewiß, aber hier, hier unten, in der Zeit. Das Gedicht bleibt, mit allen seinen Horizonten, ein sublunarisches, ein terrestrisches, ein kreatürliches Phänomen. Es ist Gestalt gewordene Sprache eines Einzelnen, es hat Gegenständlichkeit, *Gegenständigkeit*, *Gegenwärtigkeit*, Präsenz. Es steht in die Zeit hinein.

2. *Sprecher*: Auf solchen (und ähnlichen) Bahnen bewegen sich auch die Gedanken der um Gumiljow und dessen Zeitschrift 'Der Hyperboräer' und 'Apollon' gruppierten 'Akmeisten' oder, wie sie sich ebenfalls nennen, 'Adamisten'.⁴⁴

Obwohl die Formulierungen sich mit der *Büchner-Preis-Rede* überschneiden, ist der Radioessay zugleich ein beeindruckender Definitionsversuch akmeistischen Schreibens. Auch wenn die Literaturwissenschaft dazu neigt, den Blick eines Autors auf andere Autoren immer als künstlerisch einzuordnen und damit zugleich als verfälschende oder zumindest anverwandelte Rezeption aufzufassen, die dem Wissenschaftlichen und Objektiven entgegengesetzt ist, sind Celans äußerst verdichtete Anmerkungen vielen literaturgeschichtlichen Beschreibungen überlegen, die mit Hilfsbegriffen wie 'konkret', 'dinglich', 'irdisch' oder 'gegenwärtig' um eine Zuschreibung ringen.

Der zitierte Abschnitt kreist um drei Hauptthemen, die im folgenden unter Zuhilfenahme der Büchner-Preis-Rede *Der Meridian* und der Notizen hierzu einer kurzen Analyse unterzogen werden: Zuerst spricht Celan das Verhältnis zwischen Akmeismus, Symbolismus und Futurismus an, danach reflektiert er den Schreibprozeß und die Qualität der im Gedicht dargestellten Wirklichkeit, um in einem letzten Schritt den Ort und die zeitliche Verankerung des Gedichts zu erkunden.

Da ich poetologische Interferenzen, intertextuelle Bezüge und affirmierende oder negierende Aspekte an anderer Stelle schon systematisch untersucht habe⁴⁵, möchte ich jetzt anhand dieses Abschnitts exemplarisch der Frage nachgehen, wie die akmeistische Poetik für Celan Relevanz für das eigene Nachdenken über das Schreiben von Gedichten gewinnt. Die Bewegung von Celans Reflexionen tritt dabei deutlich hervor: Die Mandel'stamsche und akmeistische Poetik gibt die Richtung vor. In den Notizen umkreist Celan diese Gedanken mit dem gleichen Wortmaterial wie im Radioessay, erweitert sie und verleiht ihnen dann eine eigenständige Prägnanz. Er entfernt sich dabei vom Akmeismus oder hebt eine Seite hervor, die in der Poetik vorher allenfalls in einem Nebensatz zum Ausdruck gekommen war.

Zunächst konstatiert Celan das Befremden der Gedichte, die als Leseerlebnis den Kritiker Celan dazu veranlassen würden, der Entstehung dieses verstörenden Eindrucks nachzuforschen. Dabei weist er ein großes Maß hermeneutischer Überlegungen auf, da er die zeitgenössische

⁴⁴ Celan (1999, 215f.)

⁴⁵ Vgl. Werberger (1997) und (2001/02).

Situation mitbedenkt. Die nächsten Abschnitte loten die positiv aufgefaßte Fremdheit aus und orten den Grund des Befremdens in der andersartigen *écriture* der Akmeisten. In zwei Sätzen vergleicht Celan die Unterschiede des Akmeismus zum Symbolismus und grenzt sie dann in einem einzigen weiteren Satz noch vom Futurismus ab. Er beschreibt dabei den Akmeismus zunächst *ex negativo*. Im Ausschlußverfahren werden symbolistische poetologische Ideale aufgezählt und verneint: Die Gedichte Mandel'stam orientieren sich demnach *nicht* an Wortmusik, Stimmungspoesie und einer zweiten, höheren Wirklichkeit. Damit setzt er Mandel'stam und den Akmeismus vom Ideal einer *musique parlée*, eines *état d'âme* und der Ivanovschen *realiora*-Welt ab. Ohne den Symbolismus auch nur zu erwähnen (selbst das Wort Symbol wird ausgespart, statt dessen spricht er von "Sinnbild") bezieht er sich klar auf symbolistische Verfahrensweisen. Sinnbild, Metapher, Emblem, alle diese Bildbezeichnungen widerstünden Mandel'stams Bildern aufgrund ihres angeblich phänomenalen Charakters. Damit setzt Celan das Phänomenale dem Symbolischen entgegen, wie dies schon ohne diese begriffliche Präzision bei den Akmeisten geschehen ist. In den Notizen wird dieses Thema noch einmal mit dem gleichen Wortmaterial umkreist. An mindestens sechs Stellen betont er, daß das Bild keine Metapher sei. Der Symbolismus tritt hier also zugunsten eines Nachdenkens über das *m e t a - p h o r i s c h e S p r e c h e n* zurück. Den Endpunkt dieses Denkprozesses bildet Celans Satz im *Meridian*: "Das Gedicht mit seinen Bildern und Tropen? [...] Und was wären dann die Bilder? Das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern *ad absurdum* geführt werden wollen. Toposforschung? Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie"⁴⁶. Dazwischen liegt Celans Versuch, das Erscheinende gegenüber dem Übertragenen aufzuwerten und statt dem metaphorischen *e i n p h ä n o m e n a l e s S p r e c h e n* anzustreben.

Dieses am Erscheinenden orientierte Schreiben erfordert sowohl Konzentration beim Wahrnehmen eines Phänomens, einer Situation oder eines Ereignisses, als auch beim Lesen. Die Wahrnehmung tritt an die Stelle der symbolistischen Evokation, die zu sehr an den persönlichen oder entpersönlichten Innenwelten interessiert war und darüber den Anderen, die Welt und die Wahrnehmung derselben vergessen hat. Die Wahrnehmung mittels der Sinnesorgane wird zu einem zentralen Thema, weswegen sich in Celans Notizen viele Hinweise auf seine Lektüre Husserls finden lassen, in denen er Fragen der Anschauung nachgeht.

Große Aufmerksamkeit gewinnt das Detail, das schon bei den Akmeisten eine Aufwertung erfahren hat. Das Gedicht begegnet den Dingen, tritt mit ihnen in Dialog und erweist in dieser Begegnung "sein[en] schärfere[n] Sinn für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber

⁴⁶ Celan (1999, 10)

auch für die 'Zuckungen' und die 'Andeutungen'"⁴⁷. Hatte die Realität als Phantom bei den Symbolisten schon ausgedient, fordert sie jetzt mit neuer Macht ihre Anerkennung ein. Dabei wertet Celan die einmalige Situation auf, die jedem Gedicht in dieser Begegnung mit der Welt zugrunde liegt (siehe oben "nur jetzt und nur hier"). Celan versucht das Bild mit dem Erscheinenden kurzzuschließen und schafft so die Gleichung: "Bild = Vision (nicht: Metapher)"⁴⁸. Er betont damit die Evidenz des Gedichts gegenüber einer Auffassung, welche die Sinnggebung in einem unendlichen, aufschiebenden Akt der Symbolisierung aus dem Text hinaus verlagert. Das Metaphorische gerinnt ihm gar zu einem Feind des Gedichts, womit er den antimetaphorischen Impuls des Akmeismus um einiges steigert. Metaphorisches Sprechen trägt das Stigma des verachteten Kunstwillens, der Hermetisierung, der Verdunkelung, des *trobar cluz* etc.⁴⁹. Celan steigt in der Literaturwissenschaft der Nachkriegszeit zum Hermetiker par excellence auf, mußte man sich auf diese Weise doch nicht wirklich mit den Texten konfrontieren. Entgegen dieser Lesart belegt er aber die Hermetik geradezu mit einem Bann. Die eigenen Bilder und Dunkelheiten des Gedichts werden als existentiell und sprachimmanent, nicht aber als Resultat stilistischen oder rhetorischen Tuns verstanden: "Es gibt, denke ich [...] diesseits und jenseits von aller Esoterik und Hermetik, diesseits und jenseits von Geheim- und Offenbarungswissen, eine Dunkelheit des Gedichts". Die esoterische Sprache hat sich in Celans Augen schon vor langer Zeit diskreditiert. Nicht zufällig forderte schon Walter Benjamin 1929 eine "Geschichte der esoterischen Dichtung", die er mit dem "Röntgenbild Surrealismus" enden lassen wollte und die den Verbindungen idealistischer Moral und politischer Praxis nachgehen sollte⁵⁰. Die 'keimfreie Dichtung' mit ihrer ästhetischen Botschaft gerät Celan zur mörderischen Dichtung, denn "das Keimfreie ist das Mörderische"⁵¹.

Mit der Betonung des Phänomenalen hebt Paul Celan die Erscheinung gegenüber der Übertragung, die eigentliche Rede gegenüber dem Uneigentlichen und damit die Wirklichkeit gegenüber der Rhetorik hervor: "Schwarze Milch der Frühe [...] das ist keine Redefigur und kein Oxymoron mehr, das ist Wirklichkeit"⁵². Diese neue Referentialität bzw. diese neue Art des Realismus scheint ihm ebenso wie den Akmeisten ein Gegengift gegen ein esoterisches Dichten. Auf Ivanovs Projekt der *Prozračnost* (Transparenz) Bezug nehmend, präferiert er die Anschauung: "Was nottut [,] ist Anschauung (kein Durchschauen –: das Gedicht ist schon das

⁴⁷ Celan (1999, 9)

⁴⁸ Celan (1999, 109). An einer anderen Stelle (107) unterstreicht er, daß Bildhaftes nichts Visuelles sei, sondern ein "geistiges Phänomen".

⁴⁹ Siehe Celan (1999, 157)

⁵⁰ Benjamin (II.1, 302)

⁵¹ Celan (1999, 166)

⁵² Celan (1999, 158)

Dahinter”⁵³.

Celan thematisiert neben den Implikationen des Symbolismus auch die des Futurismus, und auch hier gerinnt ihm die Ausdruckskunst zur Künstlichkeit. Man finde bei den Futuristen Wortschöpfungen, -ballungen oder -zertrümmerungen, aber keine wirklichen Worte. Celans Projekt, Kunst und Dichtung getrennt zu denken, das Artistische zu überwinden, wird hier berührt, und deswegen diskreditiert sich in seinen Augen der Futurismus mit diesen Techniken – trotz seiner Begeisterung für die Dichtung Chlebnikovs. Celan führt Begriffe in seine Poetik ein, die von der Avantgarde ad acta gelegt worden waren: Das ‘Wahre’ und ‘Wirkliche’ werden zu Garanten seiner bewußt geforderten Kunstfeindlichkeit⁵⁴. Als Kunstfeinde lassen sich die Akmeisten kaum begreifen, glauben sie doch noch an die verändernde Kraft der Kunst. Ihre Metaphernfeindlichkeit und ihre Verachtung der symbolischen Sprechweise der Symbolisten bieten sich Celan aber als Anknüpfungspunkt für das eigene Denken. Das akmeistische Verlangen nach einem authentischen Schreiben wird zu einem wirklichen und existentiellen Schreiben potenziert.

An dieser Stelle seiner Futurismusschelte zeigt sich wiederum, wie antiformalistisch Celan im Gegensatz zu den Akmeisten trotz seines großen Anspruchs an die Form des Gedichts denkt. Der Grund ist darin zu sehen, daß sich das Formale bei ihm nicht über das Künstlerische, Artistische begründet, sondern über die Existenz des Schreibenden: “Kunst [...], das kommt nicht von Können, das kommt von Müssen” zitiert er Schönberg nach Adorno⁵⁵. Damit kommt der zweite Absatz aus dem obigen Zitat ins Spiel: Der Sprechende spricht unter dem Neigungswinkel seiner Existenz. Diesen Satz übernimmt Celan auch in seine Büchner-Preis-Rede. Das Erstaunliche ist, daß sich Celan hier in den 60er Jahren, einige Jahre vor Barthes’ und Foucaults Rede vom Tod des Autors, die sich auf Mallarmés Projekt der Entpersönlichung beziehen wird, ganz explizit gegen dieses Programm stellt. Die Sprache eines Gedichts ist weder “Entsprechung” noch “Sprache schlechthin”, d.h. weder das seit Baudelaire populäre Korrespondenzdenken, noch das von Mallarmé anvisierte Sprechen der *langue*, liegt in seinem Interesse. Vielmehr bezieht sich hier Celan ganz deutlich auf die aktualisierte Sprache, die *parole*. Genauer noch ließe sich sagen: Die Sprache Celans reflektiert die Grenzen der Sprache und die Möglichkeit der Individuation innerhalb der Sprache. Er wertet die Rolle der Individuation und der Existenz auf. Die leidvolle Erfahrung eines totalitären Regimes, die Celan und Mandel’stam eint, hat das Individuum zu einem Wert gemacht, der irreduzibel scheint (Celan hat dies sicherlich auch als gemeinsames jüdische Erbe verstanden wissen wollen). Bei aller Dialogizität spricht das Gedicht nicht im Namen eines Anderen oder Höheren, selbst wenn es in fremder

⁵³ Celan (1999, 200), die zweite Klammer fehlt auch im Original.

⁵⁴ Celan (1999, 170)

⁵⁵ Celan (1999, 106)

Sache spricht, denn das Gedicht wird als Begegnung und nicht als Botschaft verstanden⁵⁶. Auch hier wird wie vorher bei Mandel'stam deutlich, daß es eher Lévinas' Denken als das Bubers ist, das eine Parallele hierzu bildet⁵⁷. Denn auch bei Celan ist das Ich nicht mit dem Du oder dem Anderen austauschbar. Der Andere ist dem Ich nicht einverleibbar, sondern inkommensurabel⁵⁸.

Im letzten Abschnitt zeigt sich, wie sehr Celan das Gedicht wieder im Menschen und dessen Lebensraum verankert. Der Mensch ist auf der Erde Teil des Kosmos, aber er übersteigt diesen nicht, da er an die Zeit gebunden ist: "Der Ort des Gedichts ist ein menschlicher Ort, "ein Ort im All", gewiß, aber hier, hier unten, in der Zeit"⁵⁹. In diese Verzeitlichung wird der ganze Prozeß des Dichtens hineingezogen. Auch wenn das Gedicht in die Zukunft greift und die Vergangenheit erinnert, bleibt diese Präsenz als Gegengewicht anwesend. Die Betonung des Wortes "Gegen" läßt ein weiteres Mal den dialogischen Ansatz Celans auch in diesem Zusammenhang aufscheinen. So wie Mandel'stam hervorhebt, ein Gedicht brauche Realität, um selbst Realität zu werden, so bindet auch der Zeitbezug den Dichter an das Gebot, die Realität nicht einfach außer acht zu lassen oder zu überschreiten. Das Ich arbeitet sich beim Schreiben vielmehr an dieser Realität ab.

IV.4 Durs Grünbein

Grünbein bekennt in einem Interview, beim Schreiben von Gedichten sei ihm Mandel'stam zum "Begleiter" geworden: Seine "poetischen Reflexe, die Plastizität seiner Bilder, seine Art des Zugreifens auf winzige konkrete Alltagsdetails [...] das Kindliche im Tragischen, die enorme Sympathie mit dem Kleinen und Unscheinbaren, seine zartfühlende Intelligenz, die Sehnsucht nach Weltkultur, alles das hat mich angezogen"⁶⁰. Er registriert Mandel'stams Vertrautheit und Gespräch mit Ovid und Dante, seinen Hang zum Alltäglichen zwischen Primuskocher und Telefon, seine Fähigkeit inmitten von Revolution und Krieg Leichtigkeit und Ironie zu bewahren und seine an Naturforschern wie Darwin geschulte "Beschreibungskunst". Wie bei Celan wird Mandel'stam zumeist mit dem Akmeismus gleichgesetzt:

Der Akmeismus war eine Schule der phänomenologischen Koexistenz, der Klassizismus daran nur eine Nebenwirkung. Es ging um die Klarheit des Ausdrucks, die Muskelspannung beim Sprung von Metapher zu Metapher. Mandelstam hat schnell zu einer serenadenhaften Schlichtheit gefunden.

⁵⁶ Celan (1999, 138f.)

⁵⁷ Vgl. hierzu insbesondere Michael Eskin (2000), dessen Buch für den Zusammenhang der Dialogizität grundlegend ist.

⁵⁸ Celan (1999, 141)

⁵⁹ Celan (1999, 215)

⁶⁰ Hier und im folgenden Jocks (2001, 14)

Wenige Noten, und doch ist alles gesagt. Das Einfachste erscheint plötzlich als Zauberei.⁶¹

Gemäß dieser Ansicht hat die symbolistische Methode des Auslassens bei Mandel'stam zu einer besonderen Reife gefunden. Andeuten bedeutet hier das Einhalten des von Horaz formulierten Ökonomiegesetzes, mit minimalen Mitteln maximale Wirkung zu erzielen.

Auch in einem *Gespräch über dialogische und monologische Dichtung* mit Helmut Böttiger geht Grünbein noch einmal ausführlich auf Mandel'stam und den Akmeismus ein. Vor allem Mandel'stams früher Essay *O sobesednike* (Über den Gesprächspartner) und die Idee der Flaschenpost ist – wie bei Celan – entscheidender Anstoß für Grünbeins Reflexionen über die Bedeutung des Dialogs für das Schreiben. Er bewertet aber auch die theoretischen Auseinandersetzungen und Reflexionen über das Schreiben positiv. Wie für Mandel'stam hat auch für Grünbein der Essay seine Gültigkeit als Medium der "Klärung" des eigenen Schreibprozesses, und in den Gedichten "kommt all die essayistische Gedankenarbeit zu sich selbst, die Theorie wird im Metrum gebannt, sie gibt den Grundriß der Zeilen ab"⁶².

Auch an anderen Stellen kann man Reflexe auf seine Lektüre Mandel'stams erkennen: So lehnt er wie dieser das 'Fortschrittsmodell' in der Kunst ab, spricht von der "Omnitemporalität" als Wesen der Poesie oder betont die Stimme und das Körperliche⁶³.

Die essayistischen Auseinandersetzung Grünbeins mit Mandel'stam folgen meist einem stark affirmierenden Ton, einzelne Gedichte zeigen hingegen Differenzen oder Abweichungen. Grünbeins stark ausgeprägter Parlandoton läßt sich beispielsweise in Mandel'stams Texten nicht wiederfinden. Zudem schreibt Mandel'stam, vor allem in den späteren Gedichten, eine sehr viel sprachspielerische Dichtung. Hinzu kommt, daß Mandel'stam trotz seines Interesse an naturwissenschaftlichen Wahrnehmungsdiskursen eine sehr viel größere Distanz zum Wissenschaftsvokabular hält als Grünbein. Eine auffallende Gemeinsamkeit stellt sicherlich ihr Interesse für die Antike und insbesondere für die akmeistische Neigung dar, die Antike mit der Gegenwart in Bezug zu setzen, wie dies oben die Analyse der Gedichte *Sovremennost'* und *Bessonica. Gomer* von Gumilev und Mandel'stam gezeigt hat. Im Gedicht (*De bello Gallico*) treibt Grünbein ein ironisches Spiel mit der Präsenz antiker historischer Figuren.

(De bello Gallico)

Im Gebüsch ein Helmbusch, Flüstern, Schwerterklirren.
Still der Weg, ein Zweig knackt wie entsichert.
Sind das die Römer? Hat ein Häuflein Legionäre sich verirrt
Durch die Zeiten hierher in den Park? – Parole? Kichern.

⁶¹ Jocks (2001, 14)

⁶² Arnold (2002, 75)

⁶³ Jocks (2001, 16ff.)

Etwas liegt da in der Luft, und eine Amsel schlägt Alarm.
 So, im Blätterschatten, spielten wir als Kinder Indianer.
 Doch statt Pfeil und Bogen zeigt sich ein geschienter Arm.
 Halbe Kinder sind es, kostümiert als Prätorianer.

Und dann stürmen sie – der Lehrer ruft, in Phalanx
 Aus dem Dickicht, krumm von Schilden und Standarten.
 Wecken Onkel Mommsen in der Gruft. Doch keine Angst –
 Tot ist Cäsar, nur ein Name noch auf Klassenfahrten.⁶⁴

Durch die Fragen in der ersten Strophe, wird für den Moment der Lektüre die Gegenwart der Römer "durch die Zeiten hierher in den Park" als Möglichkeiten in Betracht gezogen. Über Raum und Zeit hinweg kann ihre Anwesenheit zumindest textuell, für einen kurzen Augenblick evoziert werden. In der zweiten Strophe werden die vermeintlichen Römer in ironischer Umkehrung als spielende Kinder in Kostümen von Prätorianern entlarvt; in der letzten Strophe gar in beruhigendem Ton der Tod Cäsars in der Gegenwart beschworen. Diesmal ist es nicht nur der reale Tod Cäsars, sondern auch sein von Grünbein beklagter Tod im breiten kulturellen Bewußtsein der Bevölkerung. Sein Platz in der zeitgenössischen Gesellschaft beschränkt sich auf die Schule, die mit der Klassenfahrt metonymisch aufgerufen wird. Tradition und Traditionsüberschreitung gehen auch formal im Gedicht Hand in Hand. Zwar orientiert sich Grünbein erneut an traditionellen Metren und am Reim – hier ein fünfhebiger Trochäus und ein Kreuzreim – allerdings bilden die Reime oft nicht einmal mehr Assonanzen und auch das Metrum weist mehr als nur rhythmische Eigenheiten auf.

Es lassen sich auch Texte finden, in denen Mandel'stam, wie vorher bei Celan, zum Gesprächspartner wird. Grünbein spricht ihn in einem Gelegenheitsgedicht direkt mit seinem Vornamen und "du" an.

Sogar die Hunde spielen verrückt.
 Sie fallen die Alten, die Kleinkinder an.
 Da hast du sie, Ossip, die neue Zeit,
 Befreit von den Wölfen. Zerstückt
 Liegt, bevor es zu flirten begann,
 Das Leben, zur Schlachtung bereit.
 Das Tier aber trifft keine Schuld.
 Hört es nicht auf den bloßen Schrecken
 Fastend im Namen des Herrn,
 Ein Engel an Demut? Ich sah die Geduld,
 Mit der es den Ball bringt, den Stecken.
 Wer tötet, erniedrigt, schon gern?
 (*Gelegenheitsgedichte No. 117*)⁶⁵

⁶⁴ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26.8.2002

⁶⁵ Grünbein (2001, 16 und 87f.)

In der dritten und vierten Verszeile Gedichte Mandel'stams zitierend, holt Grünbein zu einer eigenen Zeitkritik aus. Das erinnert daran, daß schon in Celans Gedichten aus der *Niemandsorte* Mandel'stam immer wieder direkt oder indirekt angesprochen wird, auch hier in vertraulichem, oftmals zustimmendem Ton: In *Es ist alles anders* heißt es: "Der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm, was er schon weiß"⁶⁶; in einem Entwurf zu einem Gedicht wird er 1961 sogar als "Bruder Ossip" angesprochen:

Bruder Ossip

Es spielt der Schmerz mit Worten
 er spielt sich Namen zu
 er sucht die Niemandsorte,
 und da, da wartest du.
 Du bist der Russenjude,
 der Judenusse, und ⁶⁷

Grünbeins Mandel'stam-Rezeption und sein Interesse für den Akmeismus unterstreichen, daß Mandel'stam seit Celans Übersetzer- und Vermittlertätigkeit und der Mandel'stam-Edition Ralph Dutlis zu einem wirklichen Gesprächspartner in der deutschsprachigen Literatur avanciert ist, der in den verschiedenen Verfahren und Schreibweisen seine Spuren hinterlassen hat.

⁶⁶ Celan (1996, 135)

⁶⁷ Celan (1997, 371)

V. Schluß: Stufen der Referenz

Gedichte sind Engpässe: du mußt hier mit deinem Leben hindurch –
(Paul Celan, Meridian-Notizen)¹

Die Entscheidung Hugo Friedrichs in seiner *Struktur der Modernen Lyrik* (1965) moderne Lyrik primär als rein, hermetisch, absolut, dunkel, realitätszerstörend und entpersönlicht zu begreifen, führt zu einer Ausblendung gegenläufiger Tendenzen, die ebenso Teil der modernen Lyrik sind. "Auf jeden Schritt vorwärts in Richtung *poésie pure* oder *hérmetique* " geht es "mindestens zwei Schritte zurück" schreibt Michael Hamburger in *Wahrheit und Poesie* (*The Truth of Poetry*) mit Bezug auf den angelsächsischen Raum.² Hamburger greift auf Baudelaire zurück, um auf ein Kontinuum modernen Schreibens hinzuweisen, daß sich nicht einfach unter dem einen Stichwort Dunkelheit subsumieren läßt. Das Selbstverständnis dieser Kunst widersetzt sich offen einem Primat der Unverständlichkeit und Ambiguität, das in der Literaturwissenschaft später zu einem Paradigma der Moderne avanciert.³

Die stärkere zeitlich-räumliche, kulturelle und sprachliche Bezüglichkeit akmeistischer Texte, die Aufnahme von zumindest Wirklichkeitssubstraten, die individualisierte und Authentizität suggerierende Sprechweise, der weitgehende Verzicht auf eine Geheimsprache und ein Übermaß an Metaphorik, die dialogischen Wendungen, die phänomenologischen Ansätze, die Verwendung einer traditionellen, historischen Formensprache oder die teilweise narrative *Parlando*-Gestik versuchen diese theoretischen Prämissen auch praktisch einzulösen. Sie erleichtern dem Leser zumindest den Einstieg, schützen ihn aber andererseits nicht davor, sich im Dickicht der Bezüge und Anspielungen zu verlieren. Obwohl akmeistische Texte nicht von vorne herein unverständlich oder esoterisch sein wollen, bleiben sie nicht-diskursiv und weisen Abweichungen vom alltäglichen Sprechen auf.

Hamburger weist nach, daß bereits bei Baudelaire sowohl Zitate zur Verteidigung des *l'art pour l'art* als auch der Vorwurf, die Anwendung dieses Prinzips mache die Literatur steril, zu finden seien.⁴ Schon Baudelaire steht zwischen Ästhetizismus und Moralismus, Hermetik und Dialog, Selbstreferenz und Referenz, Autonomie und Heteronomie und macht das Spannungsgefüge moderner Dichtung dadurch besonders deutlich. Vielleicht muß man daraus schließen, daß der Moderne von jeher beide Tendenzen zu eigen waren und die Betonung der Hermetik eine Vereinseitigung darstellt.

¹ Celan (1999, 120)

² Hamburger (1995, 37).

³ Vgl. hierzu Schumacher (2000, 57ff.)

⁴ Hamburger (1995, 15)

In Rußland scheint die symbolistische Bewegung als Ganzes etwas von dem inneren Widerstreit Baudelaires abzubilden, der bei Mallarmé abklingt. Die Unterscheidung in eine ältere und jüngere Symbolistengeneration, samt aller weiteren Differenzierungen, und der Symbolistenstreit von 1910 machen dies auf den ersten Blick kenntlich. Der Akmeismus, der sich kurz nach dem Streit formiert, versucht eine Position *z w i s c h e n* diesen Polarisierungen einzunehmen und gewissermaßen eine synthetisierende Haltung zu finden. *D i a l o g* und *D i f f e r e n z* schließen sich in der akmeistischen Auseinandersetzung mit dem Symbolismus nicht aus. Ganz im Sinne ihrer Gleichgewichtsmetapher balancierend, versuchen sie, die Kluft zwischen Repräsentation und Wirklichkeit zu überbrücken, indem sie sich weder allein auf Sprache, noch auf die Wirklichkeit als Kriterium zurückziehen.

Sprache wird nicht als völlig abgeschlossenes System aufgefaßt. Sie erhält vielmehr eine etymologische, historische Tiefe und wird mit der Person des Sprechenden verknüpft. Die Wirklichkeit verliert zwar auch im Akmeismus den Anspruch, Prüfinstrument der sekundären, sprachlichen Wirklichkeit zu sein, sie bildet aber weiterhin die Lebenswelt des Schreibenden und bleibt insofern relevant. Die Sprache, die Realität und die Person werden im Gefolge der modernen Sprach- und Subjektkritik hinterfragt, aber nicht verabschiedet.

Die Akmeisten sind keine metaphysischen Dichter im eigentlichen Sinne mehr, die Religion spielt zwar weiterhin eine Rolle, wird aber mit einer ethischen oder kulturellen Seite verknüpft. Deswegen erscheint die Relation zwischen den Symbolisten der jüngeren Generation und den Akmeisten so ambivalent: Einerseits beeinflussen sie die entscheidend dialogische Ausrichtung der Akmeisten, ihre Wende zur Anthropologie, ihr Herausstellen des Menschen; andererseits wird die Heteronomisierung von Literatur durch die Religion abgelehnt. Die Akmeisten arbeiten sich am dualistischen Blick der jüngeren Symbolistengeneration ab, da deren ganze Ästhetik in den Sog dieser verdoppelten Sichtweise gerät. Welt, Sprache, Mensch, Leben oder Bilder werden im besten Fall als erlösbar aufgefaßt, im schlechtesten Fall als ambivalent und abgründig. Die akmeistische Rede vom Gleichgewicht und dem Eigenwert der Phänomene ist ein Gegendiskurs zu dieser Bewegung, auch wenn dieser manchmal als *naiv materialistisch* aufgefaßt wurde.

Die 'Kulturosophie' der Akmeisten ist ein sehr wichtiger Aspekt, aber der Akmeismus läßt sich nicht auf eine *ars memoriae* reduzieren. Der akmeistische Text versucht, sich auf verschiedenen Ebenen *r e f e r e n t i e l l* zu verankern, um Authentizität und Natürlichkeit zu evozieren und Realität zu gewinnen. Die Tendenzen zu einer Verzeitlichung, Vermenschlichung, Verräumlichung, Dialogisierung oder Versinnlichung der Texte unterstreichen diesen Anspruch. Der Akmeismus entwickelt somit mehrere Stufen der Referenz. Die Prämissen der romantischen und symbolistischen Ästhetik sind dabei weiterhin gültig, da es sich nur um eine scheinbare Natürlichkeit handeln kann: Der '*n e u e R e a l i s m u s*' der Akmeisten bleibt rein sprachlicher Natur. Trotzdem soll dieser Schritt zu einer Referentialität auf verschiedenen

Stufen nicht unterschätzt werden, denn in ihm ist der Wille zu erkennen, dem Bruch, der entstand, weil “die Wörter sich nicht mehr mit der Repräsentation überkreuzten”, auf andere Weise zu begegnen.⁵

⁵ Foucault (1974, 368)

Anhang

Andrej Belyj

Золотое руно

*Посвящено
Э. К. Метнеру*

I.
Золотея, эфир просветится,
и в восторге сгорит.
А над морем садится
ускользающий, солнечный щит.

И на море от солнца
золотые дрожат языки.
Всюду отблеск червонца
среди всплесков тоски.

Встали груди утесов
среди трепещущей, солнечной ткани.
Солнце село. Рыданий
полон крик альбатросов:

“Дети солнца, вновь холод бесстрастья!
Закатилось оно –
золотое, старинное счастье –
золотое руно!”

Нет сиянья червонца.
Меркнут светочи дня.
Но везде вместо солнца
ослепительный пурпур огня.

II.
Пожаром склон неба объят...
И вот аргонавты нам в рог отлетаний
трубят...
Внимайте, внимайте...
Довольно страданий!
Броню надевайте
из солнечной ткани!

Зовет за собою
старик аргонавт,
взывает
трубой

золотою:

“За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..”

Старик аргонавт призывает на солнечный пир,
трубя
в золотеющий мир.

Всё небо в рубинах.
Шар солнца почил.
Всё небо в рубинах.
над нами
На горных вершинах
наш Арго,
наш Арго,
готовясь лететь, золотыми крылами
забил.

Земля отлетает...
Вино
мировое
пылает
пожаром
опять:
то огненным шаром
блистать
выплывает
руно
золотое
искрясь.

И, блеском объятый,
светило дневное,
что факелом вновь зажжено,
несясь,
настигает
наш Арго крылатый.

Опять настигает
свое золотое
руно...

1903

Osip Mandel'stam

Вере Артуровне и Сергею Юрьевичу С[удейкиным]

Золотистого меда струя из бутылки текла
 Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
 – Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
 Мы совсем не скучаем, – и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
 Сторожа и собаки, – идешь, никого не заметишь.
 Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни.
 Далеко в шалаше голоса – не поймешь, не ответишь.

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
 Как ресницы на окнах опущены темные шторы.
 Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
 Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
 Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке;
 В каменистой Тавриде наука Эллады – и вот
 Золотых десятин благородные, ржавые грядки.

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,
 Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
 Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена –
 Не Елена – другая, – как долго она вышивала?

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.

11 августа 1917, Алушта

Anna Achmatova

Последний ключ – холодный ключ забвенья.
 Он слаще всех жар сердца утолит.
 Пушкин

Есть три эпохи у воспоминаний.
 И первая – как бы вчерашний день.
 Душа под сводом их благословенным,
 И тело в их блаженствует тени.
 Еще не замер смех, струятся слезы,

Пятно чернил не стерто со стола –
И, как печать на сердце, поцелуй,
Единственный, прощальный, незабвенный.
Но это продолжается недолго...
Уже не свод над головой, а где-то
В глухом предместье дом уединенный,
Где холодно зимой, а летом жарко,
Где есть паук и пыль на всем лежит,
Где истлевают пламенные письма,
Исподтишка меняются портреты,
Куда как на могилу ходят люди,
А возвратившись, моют руки мылом,
И стряхивают беглую слезинку
С усталых век – и тяжело вздыхают...
Но тикают часы, весна сменяет
Одна другую, розовеет небо,
Меняются названья городов,
И нет уже свидетелей событий,
И не с кем плакать, не с кем вспоминать.
И медленно от нас уходят тени,
Которых мы уже не призываем,
Возврат которых был бы страшен нам.
И, раз проснувшись, видим, что забыли
Мы даже путь в тот дом уединенный,
И, задыхаясь от стыда и гнева,
Бежим туда, но (как во сне бывает)
Там все другое: люди, вещи, стены,
И нас никто не знает – мы чужие.
Мы не туда попали... Боже мой!
И вот когда горчайшее приходит:
Мы сознаем, что не могли б вместить
То прошлое в границы нашей жизни,
И нам оно почти что так же чуждо,
Как нашему соседу по квартире,
Что тех, кто умер, мы бы не узнали,
А те, с кем нам разлуку Бог послал,
Прекрасно обошлись без нас – и даже
Все к лучшему...

5 февраля 1945
Фонтанный Дом

1950-е годы <?>

Nikolaj Gumilev**Блудный сын**

1.

Нет дома, подобного этому дому!
В нем книги и ладан, цветы и молитвы!
Но, видишь, отец, я томлюсь по иному,
Пусть в мире есть слезы, но в мире есть битвы.

На то ли, отец, я родился и вырос,
Красивый, могучий и полный здоровья,
Чтоб счастье побед заменил мне твой клирос
И гул изумленной толпы – славословья.

Я больше не мальчик, не верю обманам,
Надменность и кротость – два взмаха кадила,
И Петр не унижится пред Иоанном,
И лев перед агнцем, как в сне Даниила.

Позволь, да твое приумножу богатство,
Ты плачешь над грешным, а я негодую,
Мечом укреплю я свободу и братство,
Свирепых огнем научу поцелую.

Весь мир для меня открывается внове,
И я буду князем во имя Господне...
О счастье! О пенье бунтующей крови!
Отец, отпусти меня... завтра... сегодня!..

2.

Как розов за портиком край небосклона!
Как веселы в пламенном Тибре галеры!
Пускай приведут мне танцовщиц Сидона
И Тира, и Смирны... во имя Венеры

Цветов и вина, дорогих благовоний...
Я праздную день мой в веселой столице!
Но где же друзья мои, Цинна, Петроний?..
А вот они, вот они, *salve amici*.

Идите скорей, ваше ложе готово,
И розы прекрасны, как женские щеки;
Вы помните верно отцовское слово,
Я послан сюда был исправить пороки...

Но в мире, которым владеет превратность,
 Постигнув философов римских науку,
 Я вижу один лишь порок – неопрятность,
 Одну добродетель – изящную скуку.

Петроний, ты морщишься? Будь я повешен,
 Коль ты недоволен моим сиракузским!
 Ты, Цинна, смеешься? Не правда ль, потешен
 Тот раб косоглазый и с черепом узким?

3.

Я падаль сволок к тростникам отдаленным
 И поило для мулов поставил в их стойла;
 Хозяин, я голоден, будь благосклонным,
 Позволь, мне так хочется этого пойла.

За ригой есть куча лежалого сена,
 Быки не едят его, лошади тоже:
 Хозяин, твои я целую колена,
 Позволь из него приготовить мне ложе.

Усталость – работнику помощь плохая,
 И слепнут глаза от соленого пота,
 О, день, только день провести, отдыхая...
 Хозяин, не бей! Укажи, где работа.

Ах, в рощах отца моего апельсины,
 Как красное золото, полднем бездонным.
 Их рвут, их бросают в большие корзины
 Красивые девушки с пеньем влюбленным.

И с думой о сыне там бодрствует ночи
 Старик величавый с седой бородой,
 Он грустен... пойду и скажу ему: "Отче,
 Я грешен пред Господом и пред тобою".

4.

И в горечи сердце находит усладу:
 Вот сад, но к нему подойти я не смею,
 Я помню... мне было три года... по саду
 Я взапуски бегал с лисицей моею.

Я вырос! Мой опыт мне дорого стоит,
 Томили предчувствия, грызла потеря...

Но целое море печали не смоеет
Из памяти этого первого зверя.

За садом возносятся гордые своды,
Вот дом – это дедов моих пепелище,
Он, кажется, вырос за долгие годы,
Пока я блуждал, то распутник, то нищий.

Там празднество: звонко грохочет посуда,
Дымятся тельцы и румянится тесто,
Сестра моя вышла, с ней девушка-чудо,
Вся в белом и с розами, словно невеста.

За ними отец... Что скажу, что отвечу,
Иль снова блуждать мне без мысли и цели?
Узнал... догадался... идет мне навстречу...
И праздник, и эта невеста... не мне ли?!

Vladimir Narbut

Летом

Уж солнце, отойдя к лугам,
Запало в глубь далеких рощ;
И по широким лопухам
Закапал редкий крупный дождь.
За буйною слезой слеза
Ударила в стекло окна;
Сверкнула молния в глаза,
Блеснула пламенем она, –
И гром раскатом дом потряс,
И серый сумрак двор закрыл...
И щедрый ливень добрый час
Шумел в саду и воду лил...
Затем, когда гроза ушла, –
Лужайка стала озерком,
И в небе радуга легла
Зеленоватым ободком.
Свистели иволги, и свист
Переливался и звенел;
Ручей болтал, журчал и пел,
И сад был ярок, свеж и чист...

1911

Michail Zenkevič**Мясные ряды**

А. Ахматовой

Скрипят железные крюки и блоки,
И туши вверх и вниз сползать должны.
Под бледною левой кровоподетки
И внутренности иссиня-черны.

Все просто так. Мы – люди, в нашей власти
У этой скользкой смоченной доски
Уродливо-обрубленные части
Ножами рват на красные куски.

И чудится, что в золотом эфире
И нас, как мясо, вешают Весы,
И так же чашки ржавы, тяжки гири,
И так же алчно крохи лижут псы.

И как и здесь, решающим привеском
Такие ж жилистые мясники
Бросают на железо с легким треском
От сала светлые золотники...

Прости, Господ! Ужель с полдненным жаром,
Когда от туш исходит тяжело дух,
И там, как здесь, над смолкнувшим базаром,
Лишь засверкают стаи липких мух?

Iosif Brodskij**Пьяцца Маттеи**

I

Я пил из этого фонтана
в ущелье Рима.
Теперь, не замочив кафтана,
канаю мимо.
Моя подружка Микелина,
в порядке штрафа
мне предпочла кормить павлина
в именье графа.

II

Граф, в сущности, совсем не мерзок:
он сед и строен.
Я был с ним по-российски дерзок,
он был расстроен.
Но что трагедия, измена
для славянина,
то ерунда для джентльмена
и дворянина.

III

Граф выиграл, до клубнички лаком,
в игре без правил.
Он ставит Микелину раком,
как прежде ставил.
Я тоже, впрочем, не в накладе:
и в Риме тоже
теперь есть место крикнуть: «Бляди!»
вздохнуть: «О Боже».

IV

Не смешивает пахарь с пашней
плодов плачевных.
Потери, точно скот домашний,
блюдет кочевник.
Чем был бы Рим иначе? гидом,
толпой музея,
автобусом, отелем, видом
Терм, Колизея.

V

А так он – место грусти, выи,
склоненной в баре,
и двери, запертой на виа
дельи Фунари.
Сидишь, обдумывая строчку,
и, пригорюнясь,
глядишь в невидимую точку:
почти что юность.

VI

Как возвышает это дело!
Как в миг печали
все забываешь: юбку, тело,

где, как кончали.
Пусть ты последняя рванина,
пыль под забором,
на джентльмена, дворянина
кладешь с прибором.

VII

Нет, я вам доложу, утрата,
завал, непруха
из вас творят аристократа
хотя бы духа.
Забудем о дешевом графе!
Заломим брови!
Поддать мы в миг печали вправе
хоть с принцем крови!

VIII

Зима. Звенит хрусталь фонтана.
Цвет неба – синий.
Подсчитывает трамонтана
иголки пиний.
Что год от февраля отрезал,
он дрожью роздал,
и кутается в тогу цезарь
(верней, апостол).

IX

В морозном воздухе, на редкость
прозрачном, око,
неволью наводясь на резкость,
глядит далеко –
на Север, где в чаду и в дыме
кует червонцы
Европа мрачная. Я – в Риме,
где светит солнце!

X

Я, пасынок державы дикой
с разбитой мордой,
другой, не менее великой
приемыш гордый, –
я счастлив в этой колыбели
Муз, Права, Граций,
где Назо и Вергилий пели,
вещал Гораций.

XI

Попробуем же отстраниться,
взять век в кавычки.
Быть может, и в мои страницы,
как в их таблички,
кириллицею не побрезгав
и без ущерба
для зренья, главная из Резвых
взглянет – Эвтерпа.

XII

Не в драчке, я считаю, счастье
в чертоге царском,
но в том, чтоб, обручив запястье
с котлом швейцарским,
остаток плоти терракоте
подвергнуть, сини,
исколотой Буонаротти
и Борромини.

XIII

Спасибо, Парки, Провиденье,
ты, друг-издатель,
за перечисленные деньги.
Сего податель
векам грядущим в назиданье
пьет шоколатта
кон панна в центре мирозданья
и циферблата!

XIV

С холма, где говорил октавой
порой иною
Тасс, созерцаю величавый
вид. Предо мною –
не купола, не черепица
со Св. Отцами:
то – мир вскормившая волчица
спит вверх сосцами!

314

XV

И в логове ее я – дома!
Мой рот оскален
от радости: ему знакома
судьба развалин.
Огрызок цезаря, атлета,
певца тем паче
есть вариант автопортрета.
Скажу иначе:

XVI

усталый раб – из той породы,
что зрим все чаще –
под занавес глотнул свободы.
Она послаще
любви, привязанности, веры
(креста, овала),
поскольку и до нашей эры
существовала.

XVII

Ей свойственно, к тому ж, упрямство.
Покуда Время
не поглупеет как Пространство
(что вряд ли), семя
свободы в злом чертополохе,
в любом пейзаже
даст из удушливой эпохи
побег. И даже

XVIII

сорвись все звезды с небосвода,
исчезни местность,
все ж не оставлена свобода,
чья дочь – словесность.
Она, пока есть в горле влага,
не без приюта.
Скрипи, перо. Черней, бумага.
Лети, минута.

февраль 1981
Рим

Abkürzungsverzeichnis

- Achmatova S I-IV* A.A. ACHMATOVA: Sočinenija v trech tomach. Obščaja red. G.P. Struve i B.A. Fillipova. Mjunchen, Pariž 1967-83.
- Achmatova I-II* A.A. ACHMATOVA: Sočinenija v dvuch tomach. Moskva 1986.
- Achmatova SS I-VI* A.A. ACHMATOVA: Sobranie sočinenij v šesti tomach. Moskva 1998-2002.
- Adamovič I-IV* G. ADAMOVIČ: Sobranie sočinenij. Sankt Peterburg 1998-2000.
- AntologAkme* Antologija Akmeizma. Stichi. Manifesty. Stat'i. Zametki. Memuary. Vstup. stat'ja, sost. i primeč. T.A. Bek. Moskva 1997.
- Baudelaire I-VIII* Ch. BAUDELAIRE: Sämtliche Werke und Briefe in acht Bänden. Hrsg. von F. Kemp und Cl. Pichois. München 1977-92.
- BelyjKritika I-II* A. BELYJ: Kritika. Ėстетika. Teorija Simvolizma. V dvuch tomach. Moskva 1990.
- Belyj I-II* A. BELYJ: Sočinenija v dvuch tomach. Moskva 1990.
- Blok PSS I-V* A.A. BLOK: Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 20 tomach. Moskva 1997-2003. [bisher 6 Bände]
- Blok I-VIII* A.A. BLOK: Sobranie sočinenij v 8-mi tomach. Moskva, Leningrad 1960-1963.
- Brjusov I-VII* V.Ja. BRJUSOV: Sobranie sočinenij v 7-mi tomach. Moskva 1973-1975.
- Brodskij I-VII* Sočinenija. Sankt-Peterburg 1997-2001 [bisher 7 Bände]
- Chodasevič I-IV* V. CHODASEVIČ: Sobranie sočinenij v 4-ch tomach. Moskva 1996.
- Gorodeckij I-II* S.M. GORODECKIJ: Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. Moskva 1987.
- Gumilev SS I-III* N.S. GUMILEV: Sobranie sočinenij v 4-ch tomach. Red. G.P. Struve i B.A. Fillipova. Vašington 1962-1966.
- Gumilev S I-III* N.S. GUMILEV: Sočinenija v trech tomach. Moskva 1991.
- Gumilev PSS I-IV* N.S. GUMILEV: Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach. Moskva 1998-2001. [bisher 4 Bände]
- Ivanov I-IV* Vj. IVANOV: Sobranie sočinenij. Pod red. D.V. Ivanova i O. Dešart. T. I-IV. Brüssel 1971-1985.
- Kuzmin I-III* M. KUZMIN: Proza i esseistika v trech tomach. Moskva 1999-2000.
- Mandel'stam SS I-IV* O. Ė. MANDEL'STAM: Sobranie sočinenij v trech tomach. Pod red. G.P. Struve i B.A. Fillipova. N'ju-Jork 1967-81 (IV, dopolnitel'nyj tom).
- Mandel'stam S I-II* O. Ė. MANDEL'STAM: Sočinenija v dvuch tomach. Sostavlenie P.M. Nerlera. Moskva 1990.
- Mandel'stam I-IV* O.Ė. MANDEL'STAM: Sobranie Sočinenij v četyrech tomach. Moskva 1993-1997.
- Narbut* V. NARBUT: Stichtovorenija. Moskva 1990.
- Perepiska 1994* Perepiska [Brjusova] s N.S. Gumilevym (1906-1920). Vstupitel'naja stat'ja i komentarii R.D. Timenčika i R.L. Ščerbakova, publikacija R.L. Ščerbakova in: Literaturnoe nasledstvo 98. Valerij Brjusov i ego korrespondenty. Kniga vtoraja. Moskva 1994, S. 400- 514.
- Tarkovskij I-III* A. TARKOVSKIJ: Sobranie sočinenij v trech tomach. Moskva 1991-1993.

Literaturverzeichnis

(Siehe auch Abkürzungsverzeichnis)

Wörterbücher und Enzyklopädien

- ÄSTHETISCHE GRUNDBEGRIFFE I-III, hrsg. von K. Barck, M. Fontinus u.a. Stuttgart 2000f. [bisher 4 Bände].
- BEST, O.F. (1996): Handbuch literarischer Grundbegriffe. 8. Auflage. Frankfurt am Main.
- ČERNYCH, P.JA. (1994): Istoriko-étimologičeskij slovar' sovremennogo russkogo jazyka. T.1-2. Moskva.
- CUDDON, J.A. (Hrsg.) (1998): The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Revised by C.E. Preston. Fourth Edition. Harmondsworth (Penguin Books).
- DICTIONNAIRE DE RHÉTORIQUE ET DE POÉTIQUE (1996), par M. Aquien et G. Molinié. Paris (La Pochothèque).
- DICTIONNAIRE DE POÉSIE DE BAUDELAIRE À NOS JOURS (2001), sous la direction de M. Jarrety. Paris (Presses Universitaires de France).
- HISTORISCHES WÖRTERBUCH DER RHETORIK. Herausgegeben von G. Ueding. Tübingen 1992-2001. [Bisher 5 Bände]
- NIKOLJUKIN, A.N. (red.) (2001): Literaturnaja énciklopedija terminov i ponjatij. Moskva.
- RUSSKIE PISATELI (I-IV) 1800-1917. Biografičeskij slovar'. Glav. red. P.A. Nikolaev. Moskva 1992-99. [Bisher 4 Bände]
- RICKLEFS, U. (HRSG.) (1996): Fischer Lexikon Literatur. 3 Bände. Frankfurt am Main.

Primärliteratur

- ACHMATOVA, A.A. (1996): Zapisnye knižki Anny Achmatovoj (1958-1966). Moskva, Torino.
- ACHMATOWA, A. (1982): Im Spiegelland. Ausgewählte Gedichte. Hrsg. von Efim Etkind. München.
- ANNENSKIJ, I. (1998): Die schwarze Silhouette. Gedichte. Russisch-Deutsch. Übersetzt von A. Wanner mit einem Nachwort von U. Schmidt. Zürich.
- ANNENSKIJ, I. (1990): Kiparisovyj larec. Sost., vstup. Stat'ja i primeč. N.A. Bogomolova. Moskva.
- ANNENSKIJ, I. (1990): Stichotvorenija i tragedii. Leningrad.
- ANNENSKIJ, I. (1987): Izbrannoe. Moskva.
- ANNENSKIJ, I. (1979): Knigi otraženij. Moskva.
- Auden, W.H. (1994): Collected Poems. London (Faber and Faber).
- BACHMANN, I. (1978): Werke. Hrsg. von Ch. Koschel, Inge Weidenbaum, Clemens Münster. 4 Bde. München.
- BAUDELAIRE, CH. (1990): Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques. Paris (Classiques Garnier).
- BAUDELAIRE, CH. (1986): Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée. Édition d'A. Guyaux. Paris (Gallimard Folio).
- BAUDELAIRE, CH. (1975): Œuvres complètes. Texte établi présenté et annoté par C. Pichois, T.1, Paris (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade).
- BELYJ, A./BLOK A. (2001) Perepiska 1903-1919. Moskva
- BELYJ, A. (1997): Sobranie stichotvorenij 1914. Izdanie pod. A.V. Lavrov. Moskva.
- BELYJ, A. (1996): Kubok Metelej, Roman i povesti – simfonii. Moskva.

- BELYJ, A. (1994): Simvolizm kak miropanimanie. Moskva.
- BELYJ, A. (1990): Načalo veka. Moskva.
- BELYJ, A. (1987): Ich, ein Symbolist. Eine Selbstbiographie. Frankfurt am Main.
- BELY, A./ FLORENSKI, P. (1994): "...nicht anders als über die Seele des anderen". Der Briefwechsel. Texte. Ostfildern.
- BELY, A. (1993): Kotik Letajew. Aus dem Russischen von G. Leupold. Mit einem Nachwort von I. Rakusa. Frankfurt am Main.
- BENN, G. (1959-77): Gesammelte Werke in vier Bänden. Hrsg. von Dieter Wellershoff. Wiesbaden und München.
- BLOK, A. (1989): Dnevnik. Podg. teksta, vstup. st. i primeč. A.L. Grišunina. Moskva 1989.
- BRJUSOV, V. JA (1990): Sredi stichov. 1894-1924. Manifesty, stat'i, recenzii. Sost. N.A. Bogomolov i N.V. Kotrelev. Moskva.
- BRODSKIJ, I. (1995): Peresečennaja mestnost'. Putešestvija s komentarijami. Stichi. Moskva.
- BRODSKIJ, I. (1990): Razmerom podlinnika. Tallinn.
- BRODSKY, J.: (1988): Flucht aus Byzanz. Essays. München, Wien.
- BRODSKY, J.: (1986): Less than one. Selected Essays. New York.
- CELAN, P. (1999): Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Herausgegeben von Bernhard Böschenstein und Heino Schull. Unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop. Frankfurt am Main (= Werke. Tübinger Ausgabe, hrsg. von Jürgen Wertheimer)
- CELAN, P. (1997): Die Gedichte aus den Nachlass. Herausgegeben von Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach und Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main.
- CELAN, P. (1996): Die Niemandrose. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Bearbeitet von Heino Schull. Unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf. Frankfurt am Main (= Werke. Tübinger Ausgabe, hrsg. von Jürgen Wertheimer)
- CHODASEVIČ, V. (1996): Nekropol'. Vospominanija. Literatura i vlast'. Pis'ma B. A. Sadovskomu. Moskva.
- ČULKOV, G. (1998): Valtasarovo carstvo. Moskva.
- DANTE ALIGHIERI (1997): Commedia. Volume terzo: Paradiso. Con il commento di Anna Maria Chivacci Leonardi. Milano (i Meridiani).
- DANTE ALIGHIERI (1996): Das Gastmahl. Zweites Buch. Übersetzt und kommentiert von Thomas Ricklin. Italienisch/Deutsch. Hamburg.
- DANTE ALIGHIERI (1991): Commedia. Volume primo: Inferno. Con il commento di Anna Maria Chivacci Leonardi. Milano (i Meridiani).
- ELIOT, T.S. (1957): On Poetry and Poets. London.
- FLORENSKI, P. (1994-2000): Sočinenija v 4-ch tomach, Moskva.
- FRANZÖSISCHE DICHTUNG (1990, I-IV), hrsg. v. F. Kemp und H.T.Siepe. München.
- GAUTIER, T. (1994): Mademoiselle de Maupin. Paris (Classiques de Poche).
- GAUTIER, T. (1981): Émaux et camées. Édition présentée, établie et annotée par Cl. Gothot-Mersch. Paris (Gallimard 'Poésie').
- GIPPIUS, Z. (1991): Živye lica. Stichi dnevniki. Tbilisi.
- GIPPIUS, Z. (1999): Dnevnik, v 2 t. Moskva.
- GOETHE, J. W. (1998): Ästhetische Schriften 1771-1805. Hrsg. v. Friedrich Apel. Frankfurt am Main. (= Sämtliche Werke in 40 Bänden, Bd. 18, Bibliothek deutscher Klassiker)
- GOETHE, J. W. (1993): Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen. Hrsg. v. H. Fricke. Frankfurt am Main. (= Sämtliche Werke in 40 Bänden, Bd. 13, Bibliothek deutscher Klassiker)
- GORODECKIJ, S. M. (1987): Izbrannye proizvedenija v 2 t. Moskva.

- GORODECKIJ, S. M. (1974): *Stichotvorenija i poëmy*. Vst. st. i sost. S. Mašinskogo. Moskva.
- GUMILEV, N.S. (2000): *Afrikanskaja ochota. 1886-1921*. Sankt-Peterburg.
- GUMILEV, N.S. (1990): *Pis'ma o rusškoj poëziji*. Moskva
- GUMILEV, N.S. (1988): *Stichotvorenija i poëmy*. Leningrad.
- GUMILEV, N.S. (1980): *Neizdannye. Stichi i pis'ma*. Paris.
- GUMILJOW, N. (2000): *Pavillon aus Porzellan. Gedichte. Aus dem Russ. mit einem Nachwort v. A. Nitzberg*. Düsseldorf.
- GRÜNBEIN, D. (2001): *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*. Frankfurt am Main.
- GRÜNBEIN, D. (1999): *Nach den Satiren. Gedichte*. Frankfurt am Main.
- GRÜNBEIN, D. (1996): *Galilei vermisst Dantes Hölle. Aufsätze*. Frankfurt am Main.
- HOFMANNSTHAL, H.V. (2000): *Der Schwierige*. Hrsg. v. U. Renner. Stuttgart.
- HOFMANNSTHAL, H.V. (1979): *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*. Frankfurt am Main. (= Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden)
- HUGO V. (1975): *Notre Dame de Paris 1482. Les Travailleurs de la mer. Textes établis, présenté et annotés par J. Seebacher et Y. Gohin*. Paris (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade).
- HUYSMANS, J.-K. (1992): *Gegen den Strich*. Stuttgart.
- HUYSMANS, J.-K. (1990): *Die Kathedrale. Chatres – ein Roman*. Kirchheim.
- HUYSMANS, J.-K. (1908): *La Cathédrale*. Paris (Librairie Plon).
- IVANOV, G. (1994): *Sobranie sočinenij v trech tomach*. Moskva.
- IVANOV, G., ODOEVCEVA, I. (1994): *Briefe an Vl. Markov (1955-1958)*. Hrsg. v. H. Rothe. Köln, Weimar, Wien.
- IVANOV, VJ. (1995): *Stichotvorenija. Poëmy. Tragedija v dvuch tomach*. Sankt-Peterburg.
- IVASK, G., TJALSMA, H.W. (ed.) (1973): *Antologija peterburgskoj poëzii. Acmeists and Others. An Anthology*. München.
- KOBYLINSKIJ-ÉLLIS, L. (1996): *Russkie simvolisty*. Tomsk.
- KUZIN, B. (1999): *Vospominanija. Proizvedenija. Peregiska*. Sankt-Peterburg.
- KUZMIN, M. (1977-78): *Sobranie stichov, Gesammelte Gedichte. Bd. I-III*. Hrsg. v. J.E. Malmstad und Vl. Markov. München.
- LECONTE DE LISLE, CH.M. (1994): *Poèmes antiques. Édition de Cl. Gothot-Mersch*. Paris (Gallimard 'Poésie').
- LECONTE DE LISLE, CH.M. (1985): *Poèmes barbares. Édition de Cl. Gothot-Mersch*. Paris (Gallimard 'Poésie').
- MALLARMÉ, S. (1998): *Kritische Schriften. Französisch/ Deutsch. Herausgegeben von G. Goebel und B. Rommel*. Gerlingen.
- MALLARMÉ, S. (1995): *Vers de circonstance. Préface d'Yves Bonnefoy. Édition de B. Marchal*. Paris (Éditions Poésie/ Gallimard).
- MALLARMÉ, S. (1995): *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettre sur la poésie. 1872-1898. Préface d'Yves Bonnefoy. Édition de Bertrand Marchal*. Paris (Folio classique).
- MALLARMÉ, S. (1993): *Gedichte. Französisch/ Deutsch. Übersetzt und kommentiert von G. Goebel unter Mitarbeit von F. Bünde und B. Rommel*. Gerlingen.
- MALLARMÉ, S. (1976): *Igitur. Divagations. Un coup de dés. Préface d'Yves Bonnefoy*. Paris (Éditions Gallimard 'Poésie').
- MANDEL'STAM, N. (1999): *Vospominanija*. Moskva.
- MANDEL'STAM, N. (1990): *Vtoraja kniga*. Moskva.
- MANDEL'STAM, O. (1998): *Cinquanta poesie. A cura di R. Faccani*. Torino.
- MANDEL'STAM, O. (1995): *Polnoe sobranie stichotvorenija. Sost. i primeč. A.I. Meca. Vstup. stat'i M.L. Gasparova i A.G. Meca*. Sankt-Peterburg.

- MANDEL'STAM, O. (1990): *Kamen'*. Leningrad.
- MANDEL'STAM, O. (1973): *Stichotvorenija. Sostavlenie, podgotovka teksta i primeč. N.I. Chardžieva. Vstup. stat'ja A.L. Dymšica*. Leningrad.
- MANDEL'STAM, O. (1955) : *Sobranie sočinenij*. N'ju-Jork.
- MANDELSTAM, O. (1994): *Armenien. Armenien. Prosa, Notizbuch, Gedichte 1930-33*. Zürich.
- MANDELSTAM, O. (1993): *Tristia. Gedichte 1916-1925*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von R. Dutli. Zürich.
- MANDELSTAM, O. (1991 I): *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I 1913-1924*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von R. Dutli.. Zürich.
- MANDELSTAM, O. (1988): *Der Stein. Frühe Gedichte 1908-1915*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von R. Dutli. Zürich.
- MEREŽKOVSKIJ, D. (1995): *L. Tolstoj i Dostoevskij. Večnye sputniki*. Moskva.
- NABOKOV, VL. (1997): *Briefwechsel mit Edmund Wilson*. Reinbek bei Hamburg.
- NAJMAN, A. (1998): *Slavnyj konec besslavnych pokolenij*. Moskva.
- NOVALIS (1978): *Werke. Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. v. H.-J. Mähl und R. Samuel. Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*. München.
- OCUP, N. (1994): *Okean vremeni. Stichotvorenija. Dnevnik v stichach. Stat'i i vospominanija*. Sankt-Peterburg.
- PESSOA, F. (1987): *Das Buch der Unruhe des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares*. Aus dem Portugiesischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Georg Rudolf Lind. Frankfurt am Mai 1987.
- POTEBNJA, A.A. (1989): *Slovo i mif*. Moskva.
- PROUST, M. (1971): *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Édition établie par P. Clarac. Paris (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade).
- RILKE, R.M. (1996 I-IV): *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. v. M. Engel, U. Fülleborn, H. Nalewski und A. Stahl. Frankfurt am Main.
- RILKE, R.M. (1987): *Briefe*. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit R. Sieber Rilke, besorgt durch K. Althelm. Frankfurt am Main.
- RILKE, R.M. (1955 I-VII): *Sämtliche Werke*. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt am Main.
- RIMBAUD, A. (1992): *Œuvres complètes. Correspondance*. Éditions présentée et établie par Louis Forestier. Paris (Bouquins, Robert Laffont)
- RIMBAUD, A. (1963): *Œuvres complètes. Textes établie et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet*. Paris (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade).
- SENKEWITSCH, M. (1997): *Wilder Purpur*. Übertragen von A. Nitzberg. Düsseldorf.
- SOLOGUB, F. (1975): *Stichotvorenija*. Leningrad.
- VALÉRY, P. (1992): *Über Mallarmé*. Frankfurt am Main.
- VALÉRY, P. (1991): *Werke in 7 Bänden, Bd. 5*. Hrsg. v. J. Schmidt-Radefeldt. Frankfurt am Main.
- VALÉRY, P. (1990 II): *Werke in 7 Bänden, Bd. 2*. Hrsg. v. K.A. Blüher. Frankfurt am Main.
- VALÉRY, P. (1990 I): *Eupalinos oder Der Architekt*. Eingeleitet durch *Die Seele und der Tanz*. Übertragen von R.M. Rilke. Frankfurt am Main.
- VALÉRY, P. (1987): *Zur Theorie der Dichtkunst*. Frankfurt am Main.
- VALÉRY, P. (1960): *Œuvres II*. Édition établie et annotée par J. Hytier. Paris (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade).
- VALÉRY, P. (1957): *Œuvres I*. Édition établie et annotée par J. Hytier. Paris (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade).
- WALCOTT, D. (1997): *The Bounty*. London

- WILDE, O. (2000): *Essays*. 2. Auflage. Zürich.
- WILDE, O. (1970): *The Artist as Critic. Critical Writings*. Edited by R. Ellmann. London.
- ZENKEVIČ, M. (1994): *Skazočnaja era. Stichotvorenija. Povest'*. Belletrističeskie memuary. Moskva.

Sekundärliteratur

- ACHMATOVA: PRO ET CONTRA (2001), otv. red. D.K. Burlaka. Sankt-Peterburg.
- ADORNO, T. (1998): *Metaphysik. Begriff und Probleme [1965]*. Hrsg. von R. Tiedemann. Frankfurt am Main.
- ADORNO, T. (1977): *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, in: *Gesammelte Schriften Bd. 10.1*. Frankfurt am Main.
- ADORNO, T. (1970): *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von G. Adorno und R. Tiedemann, in: Frankfurt am Main.
- ADORNO, T. (1962): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main.
- AMELIN, G.G., MORDERER, V.JA (2001): *Miry i stolknoven'ja Osipa Mandel'stama*. Moskva, Sankt-Peterburg.
- ARNOLD, H. L. (HRSG.) (2002): *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur 153: Durs Grünbein*. München.
- ASSMANN, A. (HRSG.) (1996): *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main.
- BACHTIN, M. (1971): *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München.
- BACHTIN, M. (1972): *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moskva
- BARK, I. (1999): *Steine in Potenzen. Konstruktive Rezeption der Mineralogie bei Novalis*. Tübingen.
- BARNSTEAD, J.A. (1986): *Mandel'stam and Kuzmin*, in: *Wiener Slawistischer Almanach 18*, S. 47-81.
- BARNSTEAD, J.A. (1982): *Mikhail Kuzmin's "on Beautiful Clarity" and Viacheslav Ivanov: A Reconsideration*, in: *Revue Canadienne des Slavistes 24*, S. 1-10.
- BARTHES, R. (1993): *Œuvres complètes. Tome 1 (1942-1965)*. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris (Édition du Seuil).
- BARTHES, R. (1989): *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris (Éditions du Seuil)
- BARTHES, R. (1981): *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*. Paris (Éditions du Seuil)
- BARTHES, R. (1959): *Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur. Zwei Essays*. Hamburg.
- BARTHES, R. (1953): *Le degré zéro de l'écriture*. Paris (Éditions du Seuil).
- BASKER, M. (2000): *Ranij Gumilev. Put' k akmeizmu*. Sankt-Peterburg.
- BASKER, M. (1985): *Gumilyov's "Akteon": A Forgotten Manifesto of Acmeism*, in: *Slavonic and East European Review 63*, S. 498-517.
- BÉGUIN, A. (1972): *Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs*. Hrsg. v. P. Groetzer. Bern, München.
- BENJAMIN, W. (1972-1989): *Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser*, 7 Bände. Frankfurt am Main.
- BLANCHOT, M. (1955): *L'espace littéraire*. Paris (Gallimard).
- BLINOV, V. (1998): *Vjačeslav Ivanov and Acmeism. Literary Polemics of 1912-14*, in: *Russian Literatur XLIV*, S. 331-345.

- BLINOV, V. (1988): Vjačeslav Ivanov i vznikovenie akmeizma, in: *Cultura e memoria. Atti del terzo simposio internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov*. A cura di Fausto Malcovati, 2 t., Pavia, S. 13-25.
- BLOCH, E. (1959): *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main
- BLOOM, H. (1997): *Eine Topographie des Fehllesens*. Frankfurt am Main.
- BLOOM, H. (1975): *A Map of Misreading*. New York
- BOGOMOLOV, N.A. (1999): *Russkaja literatura. Načala XX veka i okkul'tizm. Issledovanija i materialy*. Moskva.
- BOGOMOLOV, N.A., MALMSTAD, DŽ. Ė. (1996): *Michail Kuzmin. Iskusstvo, žizn', èpocha*. Moskva.
- BOGOMOLOV, N.A. (1995): *Michail Kuzmin. Stat'i i materialy*. Moskva.
- BOHRER, K.H. (2002): *Ästhetische Negativität*. München, Wien.
- BOHRER, K.H. (1996): *Der Abschied. Theorie der Trauer*. Frankfurt am Main.
- BOHRER, K.H. (1981): *Plötzlichkeit. Zum Augenblick ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main.
- BONNEFOY, Y. (1998): *Die rote Wolke. Essays zur Poetik*. München.
- BOROWSKY, K., MÜLLER, L. (1983) (Hrsg.): *Russische Lyrik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Russisch/Deutsch*. Stuttgart.
- BOYD, B. (1990): *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. Princeton.
- BRENNER, P. J.: *Das Problem der Interpretation. Eine Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft*. Tübingen 1998.
- BROWN, C. (1973): *Mandelstam*. Cambridge.
- BÜRGER, P. (1988): *Klassizismus und Moderne. Zur Allegorie bei Baudelaire*, in: H.v. Engelhart, D. Müller (Hrsg.): *Baudelaires 'Blumen des Bösen'*, Frankfurt am Main, S. 292-305.
- ČERVINSKAJA, O. (1997): *Akmeizm v kontekste Serebrjanogo veka i tradicii. Černovcy*.
- ČUKOVSKAJA, L. (1997 I-III): *Zapiski ob Anne Achmatovoj v trech tomach*. Moskva.
- DELÈGUE, Y. (1998): *La poésie est obscure. À propos du texte *Le Mystère dans les Lettres**, in: *Les Poésies de Stéphane Mallarmé: "Une rose dans les ténèbres"*. Textes réunis par J.-L. Diaz. Société des études romantiques. Sedes (= Romantisme colloques), S. 73-80.
- DE MAN, P. (1993): *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hrsg. v. Ch. Menke. Frankfurt am Main.
- DEPPERMAN, M. (1984): *Rußland um 1900: Reichtum und Krise einer Epoche im Umbruch*, in: *Musik-Konzepte Heft 37/38: Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten*, S. 60-106.
- DEPPERMAN, M. (1982): *Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende*. München.
- DERING-SMIRNOV, I.R./ SMIRNOV, I.P. (1982): *Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury... realizm (...) postsimvolizm (Avangard)*. Salzburg.
- DERRIDA, J. (1990): *Was ist Dichtung. Qu'est-ce que la poésie*. (Viersprachige Ausgabe). Berlin.
- DERRIDA, J. (1976): *Economimesis*, in: ders. u.a.: *Mimésis des articulations*. Paris, S. 55-93.
- DERRIDA, J. (1972): *La Dissémination*. Paris (Éditions du Seuil).
- DOHERTY, J. (1995): *The Acmeist Movement in Russian Poetry. Culture and the Word*. Oxford.
- DOHERTY, J. (1993): *Nikolai Gumilev and the Propagation of Acmeism: 'Letters on Russian Poetry'*, in: *Irish Slavonic Studies* 13, S. 113-30.
- DOHERTY, J. (1993): *The Acmeist Perceptions of Italy*, in: *Literary Tradition and Practice in Russian Culture: Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman*, V. Poluchina, J. Andrew and R. Reids (eds.). Amsterdam, S. 106-122.
- DOLEŽEL, L. (1990): *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln and London.

- DONCHIN, G. (1958): *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*. S'Gravenhage.
- DRIVER, S. (1968): 'Acmeism', in: *The Slavic and East European Journal* 2, S. 141-56.
- DRIVER, S. (1975): *Directions in Achmatova's Poetry since the Early period*, in: *Towards a Definition of Acmeism*. *Russian Language Journal*. Supplementary Issue, Spring, S. 84-91.
- DUBROVKIN, R. (1998): *Stefan Mallarme i Rossija*. Bern, Berlin et. alt.
- DUTLI, R. (1985): *Ossip Mandelstam. "Als riefte man mich bei meinem Namen"*. Ein Essay über Dichtung und Kultur. Zürich.
- ECO, U. (1992): *Die Grenzen der Interpretation*. München.
- ECO, U. (1991): *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München.
- ECO, U. (1990): *I limiti dell'interpretazione*. Milano.
- ECO, U. (1987): *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano.
- ECO, U. (1985): *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München.
- ĖČHENBAUM, B. (1969): *O poëzii*. Leningrad.
- ĖČHENBAUM, B. (1980): *Anna Achmatova. Opyt analiza*. Paris (ND der Ausgabe von 1923).
- ĖŠEL'MAN, R. (1986): *Gumilevskoe "Slovo" i misticizm*, in: *Russkaja mysl'*.
- ESHELMAN, R. (1993): *Nikolaj Gumilev and Neoclassical Modernism. The Metaphysics of Style*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern u.a.
- ESHELMAN, R. (1988): "Daj mne, Gospodu, znak". *Das Kryptische in Gumilevs akmeistischer Dichtung*, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 21, S. 23-36.
- ESKIN, M. (2000): *Ethis and Dialogue in the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam and Celan*. New York.
- ĖTKIND, E. (1996): *Tam, vnutri. O russkoj poëzii XX veka. Očerki*. Sankt-Peterburg.
- ĖTKIND, E. (1987): *La Crise du symbolisme et l'acmeisme*, in: *Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle. L'age d'argent*. Paris (Fayard) 1987, S. 488-519.
- ĖTKIND, E. (1987): *La poétique de Blok*, in: *Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle. L'Age d'argent*. Paris (Fayard), S. 153-164.
- ETTE, O. (1998): *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main.
- FÄHNDEES, W. (1988): *Avantgarde und Moderne 1890-1933*. Stuttgart.
- FETZ, R.L., HAGEBÜCHLE, R., SCHULZ, P. (HRSG.) (1998): *Geschichte und Vorgeschichte moderner Subjektivität (2 Bände)*. Berlin, New York.
- FINK, H.L. (1999): *Bergson and Russian Modernism 1900-1930*. Evanston, Illinois.
- FLAKER, A. (Hrsg.) (1989): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz, Wien.
- FOUCAULT, M. (1974): *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main.
- FOUCAULT, M. (1966): *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris (Gallimard).
- FRANK, M. (1997): 'Unendliche Annäherung'. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt am Main.
- FRANK, M. (1982): *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main.
- FRANZÖSISCHE LITERATURGESCHICHTE (1994). Herausgegeben von Jürgen Grimm. Stuttgart
- FREJDIN, JU.L. (1991): 'Ostatok knig': biblioteka O. Mandel'stama, in: *Papemyj, Z. (otv. red.): Slovo i sud'ba. O. Mandel'stam. Issledovanija i materialy*. Moskva.
- FREJDIN, JU.L. (1990): *Michail Kuzmin i Osip Mandel'stam: vlijanie i otkliki*, in: *Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka. Tezisy i materialy konferencii 15-17 maja 1990 g.* Leningrad, S. 28-31.
- FRIEDRICH, H. (1996): *Moderne Lyrik*. 22. Auflage. Reinbeck bei Hamburg.
- FUNK, G., MATTENKLOTT, G., PAUEN, M. (2001): *Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und*

Kunstphilosophie der Moderne. Frankfurt am Main.

- GASPAROV, B. (1994): Literaturnye lejtmotivy. Očerki ruskoj literatury. Moskva.
- GASPAROV, M.L. (2000): Poët i obščestvo: dve gotiki i dva Egipta v poëzii O. Mandel'stama, in: Sochrani moju reč'. Publikacii. Stat'i, 3.1. Moskva, S. 25-41.
- GASPAROV, M.L. (2000b): Očerki istorii ruskogo sticha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika. Moskva.
- GASPAROV, M.L. (1996): Russkie stichi 1890-1925 godov v kommentarijach Moskva.
- GASPAROV, M.L. (1993): Poëtika "serebrjanogo veka", in: Russkaja poëzija serebrjanogo veka 1890-1917. Antologija. Moskva, S. 5-44.
- GINZBURG, L. (1997): O lirike. Moskva.
- GINZBURG, L. (1992): Poëtika Osipa Mandel'stama, in: Izvestija Akademii nauk SSSR. Serija litertury i jazika, vyp. 4, ijul'-avgust, tom XXXI, S. 309-327.
- GNÜG, H. (1983): Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität: Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit. Stuttgart.
- GRABHER, G.M. (1998): Formen des lyrischen Ich im Modernismus: Subjekt-Kult und Subjekt-Absage durch die Sprachskepsis, in: Fetz, R.L., Hagebüchle, R., Schulz, P. (Hrsg.): Geschichte und Vorgeschichte moderner Subjektivität, Band II, Berlin, New York 1998, S. 1096-1110.
- GRJAKALOVA, N. JU (1994): N.S. Gumilev i problemy éstetičeskogo samoopredilenija akmeizma, in: Nikolaj Gumilev. Issledovanija i materialy. Bibliografija. Sankt-Peterburg, S. 103-123.
- GÜNTHER, H. (Hrsg.) (1973): Marxismus und Formalismus. Dokumente einer theoretischen Kontroverse. München.
- GUNTERMANN, I. (2001): Mysterium Melancholie. Studien zum Werk Innokentij Annenskij. Köln, Weimar, Wien.
- HAIGHT, A. (1994): Anna Achmatowa. Eine Biographie. Berlin.
- HAIGHT, A. (1976): Anna Akhmatova. A Poetic Pilgrimage. New York, London.
- HAMBURGER, M. (1995): Wahrheit und Poesie. Bozen, Wien.
- HANSEN-LÖVE, A. (1998): Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive II. Band: Mythopoetischer Symbolismus, 1. Kosmische Symbolik. Wien.
- HANSEN-LÖVE, A. (1995): Iskusstvo kak religija. Poëzija rannego simvolizma, in: B. Gasparov, R. P. Hughes, I. Paperno u.a. (Hrsg.): Christianity and the Eastern Slavs III, Berkeley, Los Angeles, S. 57-112.
- HANSEN-LÖVE, A. [A. Chansen-Leve] (1993): K tipologii vozvyšennogo v ruskom simvolizme, in: Blokovskij sbornik XII, Tartu, S. 29-53.
- HANSEN-LÖVE, A. (1991): Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne, in: Poetica 23, S. 166-216.
- HANSEN-LÖVE, A. (1989): Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive I. Band: Diabolischer Symbolismus, Wien.
- HARER, K. (1993): Michail Kuzmin. Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode. München.
- HARRIS, J.G. (1985 I): 'Acmeism', in: Handbook of Russian Literature, ed. V. Terras. Cambridge, Mass., S. 3-8.
- HARRIS, J.G. (1985 II): 'The Poets' Guild', in: Handbook of Russian Literature, ed. V. Terras. Cambridge, Mass., S. 346-7.
- HARRIS, J.G. (1982): Mandelstamian 'Zlost', Bergson and a New Acmeist Esthetic?, in: Ulbandus Review 2/2, S. 112-30.
- HARTMANN, G. (2000): Das beredte Schweigen der Literatur. Frankfurt am Main.

- HAVERKAMP, A. (1998): Die paradoxe Metapher. Frankfurt am Main.
- HAVERKAMP, A. (1996): Theorie der Metapher. 2. Auflage. Darmstadt
- HESSE, P. (1989): Mythologie in moderner Lyrik. Osip Ė. Mandel'stam vor dem Hintergrund des 'Silbernen Zeitalters'. Frankfurt am Main, New York, Paris.
- HILLEBRAND, B. (1999): Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute. Göttingen.
- HOFFMANN, P. (2001): Das erneute Gedicht. Frankfurt am Main.
- HOFFMANN, P. (1997): Goethes "wahre Symbolik" und die "Wälder der Symbole", in: Baßler, M.; Brecht, Ch.; Niefanger, D. (Hrsg.): Von der Natur zur Kunst zurück. Neue Beiträge zur Goethe-Forschung. Gotthart Wunberg zum 65. Geburtstag. Tübingen, S. 199-217.
- HOFFMANN, P. (1996): 'Symbolismus', in: Ricklefs, U. (Hrsg.): Fischer Lexikon Literatur Bd.3. Frankfurt am Main, S. 1813-1843.
- HOFFMANN, P. (1987): Symbolismus. München.
- HOLTHUSEN, J. (1957): Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen.
- HUPPERT, H. (1973): Sinnen und Trachten. Anmerkungen zur Poetologie. Halle, S. 29-35.
- HUSSERL, E. (1991): Ding und Raum: Vorlesungen 1907. Hamburg.
- IDEL, M. (1996): "Schwarzes Feuer auf weißem Feuer". Text und Lektüre in der jüdischen Tradition, in: Assmann, A. (Hrsg.): Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main, S. 29-46.
- INGOLD, F.P. (2000): Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur. Gesellschaft. Politik. München.
- INGOLD, F.P. (1992): Der Autor am Werk. Versuch über literarische Kreativität. München, Wien.
- INGOLD, F.P. (1970): Innokentij Annenskij. Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus. Bern.
- IOANNIDOU, A. (1996): Humaniorum studiorum cultores. Die Gräkophilie in der russischen Literatur der Jahrhundertwende am Beispiel von Leben und Werk Innokentij Annenskij und Vjačeslav Ivanovs. Frankfurt/Main, Berlin, Bern.
- IVANOV, VJ. VS. (1991): Two Images of Africa in Russian Literature of the Beginning of the Twentieth Century: "Ka" by Chlebnikov and Gumilev's African Poems, in: Russian Literature 29, S. 409-26.
- IVANOV, VJ. VS. (1990): Postsimvolizm i Kuzmin, in: Michail Kuzmin i russkaja kul'tura XX veka. Tezisy i materialy konferencii 15-17 maja 1990 g. Leningrad, S. 13-16.
- IVANOVIĆ, Chr. (1996): "Kyrillisches, Freunde, auch das...". Die russische Bibliothek Paul Celans im Deutschen Literaturarchiv Marbach, Marbach am Neckar.
- JACOB, M. (1998): Aleksandr Kušner. Lyrik als kulturelles Gedächtnis. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Tübingen.
- JANIK, D. (HRSG.) (1987): Die französische Lyrik. Darmstadt.
- JOCKS, H.-N. (2001): Durs Grünbein im Gespräch mit H.-N. Jocks. Köln.
- KACIS, L. F. (1995): I.-V. Gete i. P. Štejner v poëtičeskom dialoge A. Belyj – O. Mandel'stam, in: Literaturnoe Obozrenie 4/5, S. 168-178.
- KANTOR, E. (1991): V tolpokrylatom vozduche kartin. Iskusstvo i architektura v tvorčestve O.Ė Mandel'stama, in: Literaturnoe Obozrenie 1, S. 59-68.
- KILCHER, A. (1998): Die Sprachtheorie der Kabbala als ästhetisches Paradigma. Die Konstruktion einer ästhetischen Kabbala seit der frühen Neuzeit. Stuttgart.
- KLING, O. (1996): Vlijanie simvolizma na postsimvolističeskiju poëziju v Rossii 1910-ch gg. Moskva.

- KLING, O. (1995): Stilevoe stanovlenie akmeizma: Gumilev i simvolizm, in: *Voprosy literatury* 5, S. 101-125.
- KLUGE, R.-D. (1997): "Der russische Symbolismus". Bibliographie - Kommentar - Texte. Eine Arbeitshilfe für Studium und Lehre. Tübingen.
- KLUGE, R.-D. (1993 I): Simvolizm i avangard v ruskoj literature – perelom ili preemstvennost'?, in: *Litteraria humanitas II. Genologické studie*. Brno, S. 151-160.
- KLUGE, R.-D. (1993 II): Simvolizm i avangard v ruskoj literature – perelom ili preemstvennost'?, in: *Literaturnyj avangard. Osobennosti razvitija*. Moskva, S. 53-69.
- KLUGE, R.-D. (1992): "Der russische Symbolismus". Bibliographie - Kommentar - Texte. Eine Arbeitshilfe für Studium und Lehre. Tübingen.
- KLUGE, R.-D. (1983): Symbolismus und Avantgarde in der russischen Literatur, in: *Odboje simvolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana, S. 229-239.
- KLUGE, R.-D. (Hrsg.) (1982): *Gegenwartsliteratur in Osteuropa und der DDR*. München.
- KLUGE, R.-D. (1981): Wie funktioniert ein symbolistisches Gedicht? Zu Aleksandr Bloks "Schneemaske", in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 42/2, S. 261-273.
- KLUGE, R.-D. (1967): *Westeuropa und Rußland im Weltbild Alexandr Bloks*. München.
- KNÖRRICH, O. (1992): *Lexikon lyrischer Formen*. Stuttgart.
- KOCH, M. (1988): *Mnemotechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*. Tübingen
- KOMOLOVA, N. P. (1993): "Italija" Achmatovoj i Gumileva, in: *Rossija i Italija*. Moskva, S. 257-258.
- KOŽEVNIKOVA, N.A. (1986): *Slovoupotreblenie v ruskoj poézii načala XX veka*. Moskva.
- KREMER, D. (2001): *Romantik*. Stuttgart.
- KUZNECOVA, O.A. (1990): Diskussija o sostojanii rusckogo simvolizma v 'Obščestve revnitatelej chudožestvennogo slova' (Obsuždenie doklada Vjač. Ivanova), in: *Russkaja literatura I*, S. 200-207.
- LACHMANN, R. (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main.
- LANGER, G. (1990): *Kunst-Wissenschaft-Utopie. Die "Überwindung der Kulturkrise" bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*. Frankfurt am Main.
- LAUER, R. (2000): *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart*. München.
- LEJDERMAN, N.L., LIPOVECKIJ M.N. (2001 I-III): *Sovremennaja russkaja literatura. Novyj učebnik po literature v 3-ch knigach*. Moskva.
- LEKMANOV, O.A. (2000): *Kniga ob Akmeizme i drugie raboty*. Tomsk.
- LEKMANOV, O.A. (1998): *Kniga ob Akmeizme*. Moskva (= *Učenyje zapiski Moskovskogo kul'turologičeskogo liceja 1310, Serija: filologija, Vypusk 4: 3*).
- LEKMANOV, O.A. (1996 IV): "Čech poëtov" i simvolizm, in: *Gumilevskie čtenija. Materialy meždunarodnoj konferencii filologov-slavistov*. Ot. red. Ju. Zobin. Sankt-Peterburg, S. 25-31.
- LEKMANOV, O.A. (1996 III): Akmeisty: poëty kruga Gumileva. Stat'ja tret'ja, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 20, S. 40-55.
- LEKMANOV, O.A. (1996 II): Akmeisty: poëty kruga Gumileva. Stat'ja vtoraja, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 19, S. 148-161.
- LEKMANOV, O.A. (1996 I): Akmeisty: poëty kruga Gumileva. Stat'ja pervaja, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 17, S. 168-184.
- LEPENIES, W. (1969): *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt am Main.
- LEVIN, JU., SEGAL, D., TIMENČIK, R., TOPOROV, VL., CIV'JAN, T. (1974): *Russkaja semantičeskaja poëtika kak potential'naja kul'turnaja paradigma*, in: *Russian Literature*

7-8 (Special issue devoted to Acmeism, I), S. 47-82.

- LÉVINAS, E. (1991): *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Paris (Éditions Grasset & Fasquelle).
- LÉVINAS, E. (1988): *Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur*. München, Wien.
- LÉVINAS, E. (1982): *Éthique et Infini*. Paris (Librairie Arthème Fayard).
- LITERATURNOE NASLEDSTVO 85 (1976): Valerij Brjusov. Otv. red. N.A. Trifonov. Moskva.
- LJUNGGREN, A. (1997): *At the Crossroads of Russian Modernism. Studies in Innokentij Annenskij's Poetics*. Stockholm. (= Acta Universitatis Stockholmensis. Stockholm Studies in Russian literature 32)
- LOSEV, L./VAJL' P. (1998): *Iosif Brodskij: Trudy i dni*. Moskva.
- LOTMAN, M./MINC Z. (1989): *Akmeizm*, in: *Dies.: Stat'i o ruskoj i sovetskoj poëzii*. Tallinn.
- LUDWIG, H.W. (1981): *Arbeitsbuch Lyrikanalyse*. 2. Auflage. Tübingen.
- MALMSTAD, J.E (1978): *Mixail Kuzmin, a chronicle of his life and times*, in: M.A. Kuzmin: *Sobranie stichov. Gesammelte Gedichte (3 Bände)*. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert v. J. E. Malmstad. Bd. III, S. 7-319.
- MANDEL'STAM I EGO VREMJA (1995). Sost., avt. predisl. i poslesl. V. Krejd i E. Nečeporuk. Moskva.
- MARKOV, VL. (1988): *Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont*. Köln, Wien.
- MARGOLINA, S. (1991): *O. Mandel'stam i A. Belyj: polemika i preemstvennost'*. *Russian Literature* 30, S. 431-54.
- MATLAW, R. (1975): *Gumilev, Rimbaud, and Africa: Acmeism and Exotic*, in: *Actes du VIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Bordeaux 1970)*. Stuttgart, S. 653-659.
- MESCHONNIC, HENRI (1988): *Modernité Modernité*. Paris (Éditions Verdier).
- MEYER, H.(1991): *Der Akmeismus Mandel'stams als eine modernistische Neoklassik*. In: *Wiener Slavistischer Almanach* 28, S. 107-47.
- MICHAJLOVSKU, B.V. (1939): *Russkaja literatura XX veka*. Moskva.
- MICKIEWICZ, D. (1975 I): *The Problem of Defining Acmeism*, in: *Towards a Definition of Acmeism. Russian Language Journal. Supplementary Issue, Spring*, S. 21-41.
- MICKIEWICZ, D. (1975 II): *The Acmeist Conception of the Poetic Word*, in: *Towards a Definition of Acmeism. Russian Language Journal. Supplementary Issue, Spring*, S. 59-83.
- MICKIEWICZ, D. (1971): *Apollo and Modernist Poetics*, in: *Russian Literature Triquarterly* 1, S. 226-61.
- MIERAU, F. (1988): *Zwölf Arten die Welt zu beschreiben. Essays zur russischen Literatur*. Leipzig.
- MINC, Z.G. (1979): *Simvol u A. Bloka*, in: *Russian Literature* 7, S. 193-248.
- MINC, Z.G. (1980): *A. Blok i ruskij simvolizm*, in: *Literaturnoe nasledstvo* 92/1. Moskva, S. 98-172.
- MINC, Z.G. (1986): *Ob évolucii ruskogo simvolizma (K postanovke voprosa: tezisj)*, in: *A. Blok i osnovnye tendencii razvitija literatury načalo XX veka. Blokovskij sbornik* 7. Tartu, S. 7-24.
- MINC, Z.G. (1999): *Poetika Aleksandra Bloka*. Sankt-Peterburg.
- MORANJAK-BAMBURAČ (1996): *Iosif Brodskij i Akmeizm*, in: *Russian Literature* XL, S. 57-76.
- MÜLLER, L. (1990): *Die Dreifaltigkeitsikone des Andrej Rubljow*. München
- NAIMAN, A. (1991): *Erzählungen über Anna Achmatova. Mit einer Einleitung von J. Brodsky*. Frankfurt am Main.
- NAJMAN, A. (1999): *Rasskazy o Anne Achmatovoj*. Moskva.

- NESBET, A. (1988): Tokens of Elective Affinity: The Uses of Goethe in Mandel'shtam, in: *Slavic and East European Journal* 32, S. 109-125.
- NIES, F., STIERLE, K. (1985): *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*. München.
- NIETZSCHE, F. (1988 II): Menschliches, Allzumenschliches I, II, in: *F. Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Hrsg. von G. Colli, M. Montinari, Bd. 2, 2. Auflage. München.
- NIETZSCHE, F. (1988 VI): Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung, u.a., in: *F. Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Hrsg. von G. Colli, M. Montinari, Bd. 6, 2. Auflage München.
- NÖTH, W. (2000): *Handbuch der Semiotik*. Zweite, vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart.
- ORTLIEB, CORNELIA (2001): *Poetische Prosa. Beiträge zur modernen Poetik von Charles Baudelaire bis Georg Trakl*. Stuttgart, Weimar.
- PAPLA, E. (1980): *Akmeizm. Geneza i program*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdansk.
- POLLAK, N. (1988): Mandel'shtam's "First" Poem, in: *Slavic and East European Journal* 32, S. 98-108.
- POLUCHINA, V. (1997): *Brodskij glazami sovremennikov*. Sankt-Peterburg.
- POLUCHINA, V. (1989): *Joseph Brodsky. A poet for our time*. Cambridge.
- POTTHOFF, W. (1991): *Dante in Rußland. Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus*. Heidelberg.
- POTTHOFF, W. (1983): Zum Begriff des 'Überzeitlichen Symbolismus'. Am Beispiel der russischen Literatur, in: *Odobje simvolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Drugi del. Ljubljana, S. 185-196.
- POMORSKA, K. (1963): *Literatura e teoria literatury*, in: *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists (Sofia, September 1963)*, Bd. 2, The Hague, S. 259-278.
- PRAZ, M. (1988): *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München.
- RABATÉ, D. (dir.) (1996): *Figures du sujet lyrique*. Paris (Presses univ. de France).
- RICŒUR, P. (1986): *Die lebendige Metapher*. München.
- RICŒUR, P. (1984): *Poetik und Symbolik*, in: *Die Mitte der Welt. Aufsätze zu Mircea Eliade*. Frankfurt am Main, S. 11-34.
- RICŒUR, P. (1975): *La métaphore vive*. Paris (Éditions du Seuil).
- RICKLEFS, U. (Hrsg.) (1996): *Fischer Lexikon Literatur*. Frankfurt am Main.
- RONEN, O. (1984): *Komu adresovano stichotvorenje Innokentija Annenskogo Poëty*, in: *Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*. Hrsg. v. J.R. Döring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid. München, S. 451-55.
- RONEN, O. (1983): *An Approach to Mandel'shtam*. Jerusalem.
- RONEN, O. (1973): *Leksičeskij povtor, podtekst i smysl v poëtike Osipa Mandel'shtama*, in: *Slavic Poetics. Essays in Honour of Kiril Taranovsky*. Den Haag.
- RUSINKO, E. (1992): *An Acmeist in the Theater: Gumilev's Tragedy 'The Poisoned Tunic'*, in: *Russian Literatur* 31, S. 393-414.
- RUSINKO, E. (1988): *Adamism and Acmeist Primitivism*, in: *Slavic and East European Journal* 32, S. 84-97.
- RUSINKO, E. (1982): *Acmeism, Post-Symbolism, and Henri Bergson*, in: *Slavic Review* 41 (1982), S. 494-510.
- RUSINKO, E. (1978): *Russian Acmeism and Anglo-American Imagism*, in: *Ulbandus Review* 1/2, S. 27-49.
- SAFRANSKI, R. (1994): *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*. München.

- SAMPSON, E.D. (1975): Dol'niks in Gumilev's Poetry, in: Towards a Definition of Acmeism. Russian Language Journal. Supplementary Issue, Spring, S. 21-41.
- SCHAHADAT, SCH. (Hrsg.) (1998): Lebenskunst – Kunstleben. Žiznetvorčestvo v ruskoj kul'ture XVIII-XXvv. München.
- SCHAHADAT, SCH. (1994): Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks, Frankfurt am Main.
- SCHANZE, H. (1994): Romantik-Handbuch. Stuttgart.
- SCHERRER, J. (1973): Die Petersburger religiös-philosophischen Vereinigungen. Berlin.
- SCHINGS, H.-J. (1977): Melancholie und Aufklärung. Stuttgart.
- SCHLEGEL, F. (1985): Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie. Paderborn et. alt.
- SCHOPENHAUER, A. (1960): Sämtliche Werke, hrsg. von W. Frhr. v. Löhneysen: Die Welt als Wille und Vorstellung I, Stuttgart, Frankfurt am Main.
- SCHULTZ, J.M. (1983) The Polysemantic Construction of the Literary Text: Mallarmé's Contribution to the Poetics of Annenskij, Pasternak, and Jakobson. Berkeley.
- SCHWERING, M. (1994): Symbol und Allegorie in der deutschen Romantik, in: Schanze, H.: Romantik Handbuch. Stuttgart, 366-379.
- SEDAKOVA O., POLUCHINA, V. (1996): "Čtoby reč' stala tvoej reč'ju", in: Novoe literaturnoe obozrenie 17, S. 318-354.
- SIMONEK, S. (1992): Osip Mandel'stam und die ukrainischen Neoklassiker. Zur Wechselbeziehung von Kunst und Zeit. München.
- ŠINDIN, S.G. (1997): Akmeističeskij fragment chudožestvennogo mira Mandel'stama: Metatekstualnyj aspekt, in: Russian Literature 42, S. 211-58.
- SIPPL, C. (1997): Reisetexte der russischen Moderne. A. Belyj und O. Mandel'stam im Kaukasus. München.
- ŠMAKOV, G.G. (1972): Blok i Kuzmin. Novye materialy, in: Blokovskij sbornik 2 Tartu, S. 341-364.
- SMIRNOV, I.P. (1988): Avangard i Simvolizm (elementy postsimvolizma v simvolizme), in: Russian Literature 23, S. 147-168.
- SMIRNOV, I.P. (1977): Chudožestvennyj smysl i évoljucija poetičeskich sistem. Moskva
- SOKOLOV, A. (1988): Akmeizm i tvorčestvo Anny Achmatovoj. Istorija ruskoj literatury konca XIX- načala XX v. Moskva, S. 294-310.
- SOLOV'EV, V.S. (1991): Filosofija iskusstva i literaturnaja kritika. Moskva.
- STEINER, P. (1977): Poem as Manifesto: Mandel'stams "Notre Dame", in: Russian Literature 5, S. 239-280.
- STRIEDTER, J. (1966): Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der Russischen Moderne, in: W. Iser (Hrsg.) Immanente Ästhetik. München, S. 263-296.
- SZILÁRD, A.B.: Andrej Belyj i P. Florenskij (Mnimaja geometrija kak vstreča novych koncepcij prostranstva s isskustvom), in: Studia Slavica Hung. 33/1-4, S. 227-238.
- SZONDI, P. (1991): Das lyrische Drama des Fin de siècle. 2. Auflage. Frankfurt am Main.
- TARANOVSKY, K. (1976): Essays on Mandel'stam. Cambridge, Mass.
- TAYLOR. CH. (1996): Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität. Frankfurt am Main.
- TAYLOR. CH. (1992): Sources of the Self. Making of the Modern Identity. Cambridge.
- THOMSON, R. D. B. (1975): The Anapaestic Dol'nik in the Poetry of Akhmatova and Gumilev, in: Towards a Definition of Acmeism. Russian Language Journal. Supplementary Issue, Spring, S. 48-58.
- TIMENČIK, R.D. (1987 II): Innokentij Annenskij i Nikolaj Gumilev, in: Voprosy Literatury 2, 271-278.

- TIMENČIK, R.D. (1987): Neizvestnye pis'ma Gumileva, in: *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka* 46, Nr. 1, S. 59-61.
- TIMENČIK, R.D. (1981): Zametki ob akmeizma III, in: *Russian Literature* 9, S. 175-90.
- TIMENČIK, R.D., TOPOROV, V.N., CIV'JAN, T.V. (1978): Achmatova i Kuzmin, in: *Russian Literature* 6, S. 213-305.
- TIMENČIK, R.D. (1977): Zametki ob akmeizma II, in: *Russian Literature* 5/3, S. 281-300.
- TIMENČIK, R.D. (1974): Zametki ob akmeizma I, in: *Russian Literature* 7-8, S. 23-46.
- TJALSMA, H.W. (1977): Acmeism, Adamovič, the parisian Note and Anatolij Šteiger, in: *Towards a Definition of Acmeism. Russian Language Journal. Supplementary Issue, Spring*, S. 92-105.
- TJALSMA, H.W. (1967 I): *Russian Acmeism: Its History, Doctrine and Poetry*, Diss. University of Washington, Seattle.
- TJALSMA, H.W. (1967 II): 'Acmeism', in: *Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature*, ed. H.B. Weber, Gulf Breeze, Florida, S. 25-30.
- TODOROV, T. (1977): *Théorie du symbole*. Paris (Éditions du Seuil).
- TOMAŠEVSKIJ, B. (2000): *Literatur und Biographie*, in: *Texte zur Autorschaft*. Herausgegeben und kommentiert von F. Janidis, G. Lauer, M. Martinez und Simone Winko. Stuttgart, S. 49-61.
- TSCHÖPL, C. (1968): *Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie*. München.
- TUCKER, J.G. (1986): *Innokentij Annenskij and the Acmeist Doctrine*. Columbus.
- TYNJANOV, JU.N. (1927): Vopros o literaturnoj évoljucii, in: *Na literaturnom postu* 10, S. 42-48.
- VEJDLE, V. (1973): *Peterburgskaja poëtika*. Paris.
- VENCLOVA, T. (2000): Brodskij o Mandel'stame, in: *Russian Literature* 47, S. 357-367.
- VENCLOVA, T. (1997): *Sobesedniki na piru. Stat'i o ruskoj literature*. Vilnius.
- VIETTA, S., KEMPER, D. (1998) (Hrsg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München
- VINOGRADOV, V.V. (1970): *Anna Achmatova. O simvolike – O poëzii*. (Nachdruck der Ausgaben Petrograd 1922 und Leningrad 1925; = *Slavische Propyläen* 74)
- VITVIJCKAJA, B (1922): Pamjati N. S. Gumileva, in: *Rižskij kur'er* (499), 2. Sept.
- VOLKOV, S. (2001): *Istorija Kul'tury Sankt-Peterburga. S osnovanija do našich dnej*. Moskva.
- VOLKOV, S. (1998): *Dialogi s Iosifom Brodskim*. Moskva.
- VORTRIEDE, W. (1963): *Novalis und die französischen Symbolisten*. Stuttgart
- WAGNER-EGELHAAF, M. (1989): *Mystik in der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart.
- WHEELWRIGHT, PH. (1996): *Semantik und Ontologie*, in: Haverkamp, A.: *Theorie der Metapher*. 2. Auflage. Darmstadt, S. 106-119.
- WERBERGER, A. (2001/02): 'Das sublunarisches Gedicht' – Celans Dialog mit dem Akmeismus, in: *Celan-Jahrbuch* 8, S. 237-257.
- WERBERGER, A. (1997): Paul Celan und Osip Mandel'stam oder 'Pavel Tselan' und 'Joseph Mandelstamm' – Wiederbegegnung in der Begegnung, in: *Arcadia* 32,1, S. 6-27.
- WERBERGER, A. (1995): O.É. Mandel'stams 'Razgovor o Dante': Ein Beitrag zur produktiven Danterezepktion in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Unveröff. Magisterarbeit. Tübingen 1995.
- WERTHEIMER, J. (2002): Stanisław Przybyszewski - im Sog der Décadence, in: *Polonistyczne spotkania*. Tybinga. *Studia o literaturze polskiej i polsko-niemieckich związkach literackich przelomu XIX i XX wieku*, pod red. Danuty Knysz-Tomaszewskiej i Jadwigi Zacharskiej. Warszawa, S. 23-27.
- WERTHEIMER, J. (1978): *Dialogisches Sprechen im Werk Stefan Georges*. München.

- WESTSTEIJN, W.G. (1980): Futurism or Acmeism. Some Notes on The Succession to Russian Symbolism, in: 'Voz'mi na radost'. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier, ed. G. Alleman. Amsterdam, S. 99-110.
- WILLICH, H. (1996): Lev L. Kobylinkij-Éllis. Vom Symbolismus zur *ars sacra*. Eine Studie über Leben und Werk. München.
- WILPERT, G.V. (2001): Sachwörterbuch der Literatur. 8. Auflage. Stuttgart.
- WITTGENSTEIN, L. (1984): Werkausgabe Band 1: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-16. Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main.
- WÖRN, DIETRICH (1985) [Wern, Ditrich]: Problem mita u evropskom simbolizmu. Razmišljanja o estetici i poetologiji francuskog, nemačkog i ruskog simbolizma, in: Srpski simbolizam. Tipološka proučavanja. Beograd 1985, S. 209-251. (= Srpska Akademija Nauka i Umetnosti. Naučni skupovi Knjiga XXII, Odeljenje jezika i književnosti Knjiga 4)
- WÖRN, DIETRICH (1974): Aleksandr Bloks Drama 'Pesnja sud'by (Das Lied des Schicksals). Übersetzt, kommentiert und interpretiert. München.
- WUNBERG, G. (2001): Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne. Zum 70. Geburtstag des Autors herausgegeben von S. Dietrich. Tübingen.
- WUTHENOW, R.-R. (1997): Paul Valéry zur Einführung. Hamburg
- ZIMA, P.V. (2000): Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen, Basel.
- ZIMA, P.V. (1998): Diskurse der Negativität: Von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard, Konstruktion und Krise des Subjekts zwischen Moderne und Postmoderne, in: Arcadia 33 (1998), S. 285-311.
- ZIMA, P.V. (1995): Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaften. Tübingen, Basel.
- ZINK, A. (1998): A. Belyjs Rezeption der Philosophie Kants und der Neukantianer. München
- ŽIRMUNSKIJ, V.M. (1977): Teorija literatury. Poëtika. Stilistika. Leningrad.
- ŽIRMUNSKIJ, V.M. (1973): Tvorčestvo Anny Achmatovoj. Leningrad.

Slavistische Beiträge

Herausgegeben von Peter Rehder

395. Ylli, Xhelal: Das slavische Lehngut im Albanischen. 2. Teil: Ortsnamen. 2000. 280 S. 24.54 €. (3-87690-772-1) – [1. Teil: Lehnwörter, siehe SB 350, 1997.]
396. Slavistische Linguistik 1999. Referate des XXV. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens, Konstanz 7.–10.9.1999. Herausgegeben von Walter Breu. 2000. 314 S. 29.65 €. (3-87690-774-8)
397. Сологуб, Федор: Двенадцать драм. Составитель Ульрих Штельтнер. 2000. VIII, 366 S. 29.65 €. (3-87690-775-6) – [1. + 2. Bd.: SB 291 (1992) + 343 (1997).]
398. Drews, Peter: Deutsch-polnische Literaturbeziehungen 1800–1850. 2000. 296 S. 24.54 €. (3-87690-776-4)
399. Poljakov, Fedor B., Carmen Sippl: Dramen der russischen Moderne in unbekanntem Übersetzungen Henry von Heislers. 2000. 161 S. 19.43 €. (3-87690-778-0)
400. Patzke, Una: Antonymische Relationen im Text. Zur Neubestimmung einer Kategorie unter funktional-kommunikativem Aspekt. 2000. 276 S. 24.54 €. (3-87690-779-9)
401. Notarp, Ulrike: Der Russische Interdiskurs und seine Entwicklung. Eine kultur- und diskurstheoretische Analyse am Material von Schulbüchern (1986–1991 und 1993–1997). 2001. 621 S. 34.77 €. (3-87690-780-2)
402. Soldat, Cornelia: Urbild und Abbild. Untersuchungen zu Herrschaft und Weltbild in Altrußland, 11.–16. Jahrhundert. 2001. 265 S. 24.54 €. (3-87690-81-0)
403. Vintr, Josef: Das Tschechische. Hauptzüge seiner Sprachstruktur in Gegenwart und Geschichte. 2001. 240 S. 20.45 €. (3-87690-796-9) (= Studienhilfen. 11.)
404. Becker, Joern-Martin: Semantische Variabilität der russischen politischen Lexik im zwanzigsten Jahrhundert. 2001. 3000 S. 24.54 €. (3-87690-797-7)
405. Reinkowski, Ljiljana: Syntaktischer Wandel im Kroatischen am Beispiel der Enklitika. 2001. 319 S. 24.54 €. (3-87690-798-5)
406. Kolchinsky, Irene: The Revival of the Russian Avant-Garde: the Thaw Generation and Beyond. 2001. 206 S. 23.52 €. (3-87690-799-3)
407. Lange, Katrin: Die Glossolie der Liebe. Geschlechterverhältnisse und Liebesdiskurse in den Texten Valerija Narbokovas. 2001. 204 S. 23.52 €. (3-87690-805-1)
408. Huterer, Andrea: Die Wortbildungslehre in der *Anweisung zur Erlernung der Slavonisch-Rußischen Sprache* (1705-1729) von Johann Werner Paus. 2001. 327 S. 26.59 €. (3-87690-805-1)
409. Vickery, Walter N.: M. Ju. Lermontov: His Life and Work. 2001. VIII, 422 S. 29.65 €. (3-87690-813-2)
410. Slavistische Linguistik 2000. Referate des XXVI. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens, Hamburg 26.–28.9.2000. Herausgegeben von Volkmar Lehmann und Jessica Scharnberg. 2001. 277 S. 26.59 €. (3-87690-814-0)
411. Berwanger, Katrin: Die szenische Poetik Božena Němcovás. Theatralische Medialität in ihren Briefen, Reiseskizzen und Erzählwerken. 2001. 201 S. 23.52 €. (3-87690-815-9)
412. Świdarska, Małgorzata: Studien zur literaturwissenschaftlichen Imagologie. Das literarische Werk F.M. Dostoevskijs aus imagologischer Sicht mit besonderer Berücksichtigung der Darstellung Polens. 2001. 495 S. 29.65 €. (3-87690-816-7)
413. Widera, Steffi: Richard Weiner. Identität und Polarität im Prosafrühwerk. 2001. 296 S. 26.- €. (3-87690-818-3)
414. Szucsich, Luka: Nominale Adverbiale im Russischen. Syntax, Semantik und Informationsstruktur. 2002. 255 S. 24.- €. (3-87690-819-1)
415. Breuer, Astrid Yvonne: Asyndese? Zum Problem einer 'negativen' Kategorie. 2002. 291 S. 26.- €. (3-87690-822-1)
416. Townsend, Charles E., Laura A. Janda: Gemeinslavisch und Slavisch im Vergleich. Einführung in die Entwicklung von Phonologie und Flexion vom Frühurslavischen über das Spätgemeinslavische bis in die slavischen Einzelsprachen. Übersetzung und Redaktion Peter Rehder. Durchges. Nachdruck 2003 der 1. Aufl. 2002. 237 S. 10 €. (3-87690-831-0)
417. Stegherr, Marc: Das Russinische. Kulturhistorische und soziolinguistische Aspekte. 2003. XII, 529 S. 58.- €. (3-87690-832-9)

418. Bayer, Lenka: Sprachgebrauch vs. Spracheinstellung im Tschechischen. Eine empirische und soziolinguistische Untersuchung in Westböhmen und Prag. 2003. 328 S. 26.- €. (3-87690-838-8)
419. Shull, Sarah: The Experience of Space. The Privileged Role of Spatial Prefixation in Czech and Russian. 2003. X, 239 S. 24.- €. (3-87690-839-6)
420. Hurtig, Claudia, Тасцjana Ramza: Belarussische Grammatik in Tabellen und Übungen. Беларуская граматыка ў таблицах і практыкаваннях. 2003. 267 S. 20.- €. (3-87690-850-7)
421. Belyavski-Frank, Masha: The Balkan Conditional in South Slavic. A Semantic and Syntactic Study. 2003. IV, X, 310 S. 26.- €. (3-87690-851-5)
422. Slavistische Linguistik 2001. Referate des XXVII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens, Frankfurt/Friedrichsdorf 11.–13.9.2001. Herausgegeben von Holger Kuße. 2003. 359 S. 28.- €. (3-87690-853-1)
423. Böhler, Claudia: Das russisch-deutsche Wörterbuch von Iwan Pawlowsky – eine metalexikographische Analyse. 2003. X, 208 S. 24.- €. (3-87690-854-6)
424. Reese, Hella: Ein Meisterwerk im Zwielficht: Ivan Bunins narrative Kurzprosa-Verknüpfung *Temnye allei* zwischen Akzeptanz und Ablehnung – eine Genrestudie. 2003. 411 S. 30.- €. (3-87690-870-1)
425. Deschler, Jean-Paul: Kleines Wörterbuch der kirchenslavischen Sprache. Wortschatz der gebräuchlichsten liturgischen Texte mit deutscher Übersetzung. 2003. 347 S. 28.- €. (3-87690-871-X)
426. Waszink, Paul: *Don't Weep a Gold Chain*. Observations on Primary and Secondary Systems in Russian Classical and Romantic Art and Literature. 2003. X, 309 S., 15 Abb. 28.- €. (3-87690-872-0)
427. Schorlemmer, Uta: Die Magie der Annäherung und das Geheimnis der Distanz. Krystian Lupas Recherche »neuer Mythen« im Theater. 2003. X, 265 S., 10 Abb. 26.- €. (3-87690-873-6)
428. Smola, Klavdia: Formen und Funktionen der Intertextualität im Prosawerk von Anton Čechov. 2004. 235 S. 24.- €. (3-87690-877-9)
429. Eberharter, Markus: Der poetische Formismus Tytus Czyżewskis. Ein literarischer Ansatz der frühen polnischen Avantgarde und sein mitteleuropäischer Kontext. 2004. 243 S. 24.- €. (3-87690-878-7)
430. Tomelleri, Vittorio Springfield: Il Salterio commentato di Brunone di Würzburg in area slavo-orientale. Fra traduzione e tradizione. Con un'appendice di testi. 2004. XVIII, 343 S. 28.- €. (3-87690-879-5)
431. Cehak, Meta: Formen des Autobiographischen bei Andrej Sinjavskij (Abram Terc). *Golos iz chora, Kroška Cores* und *Spokojnoj noči*. 2004. 252 S. 24.- €. (3-87690-880-9)
432. Mladenova, Olga: Russian Second-Language Textbooks and Identity in the Universe of Discourse. A Contribution to Macropragmatics. 2004. X, 259 S. 25.- €. (3-87690-881-7)
433. Drews, Peter: Deutsch-südslavische Literaturbeziehungen 1750-1850. 2004. 244 S. 24.- €. (3-87690-883-3)
434. Slavistische Linguistik 2002. Referate des XXVIII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bochum, 10.–12.9.2002. Herausgegeben von Marion Krause und Christian Sappok. 2004. 345 S. 28.- €. (3-87690-885-X)
435. Романов, Артемий Юрьевич: Современный русский молодежный сленг. 2004. 205 S. 24.- €. (3-87690-891-4)
436. Meyer, Roland: Syntax der Ergänzungsfrage. Empirische Untersuchungen am Russischen, Polnischen und Tschechischen. 2004. 294 S. 26.- €. (3-87690-893-0)
437. Levin-Steinmann, Anke: Die Legende vom bulgarischen Renarrativ. Bedeutung und Funktionen der kopulalosen *l*-Periphrase. 2004. 382 S. 32.- €. (3-87690-894-9)
438. Frei, Bohumil Jiří: Tschechisch gründlich und systematisch. Ein Lehrbuch. Band III. 2005. 216 S. 18.- €. (3-87690-895-7) (= Studienhilfen. 14.)
439. Larsen, Karin: The Evolution of the System of Long and Short Adjectives in Old Russian. 2005. 283 S. 26.- €. (3-87690-901-5)
440. Gazdíkóvá, Martina: Die tschechischen Kontaktwörter in der slovakischen Sprachpraxis und in der Rezeption der zeitgenössischen Slavistik. 2005. 339 S. 26.- €. (3-87690-903-1)
441. Achterberg, Jörn: Zur Vitalität slavischer Idiome in Deutschland. Eine empirische Studie zum Sprachverhalten slavophoner Immigranten. 2005. 316 S. 32.- €. (3-87690-905-8)
442. Slavistische Linguistik 2003. Referate des XXIX. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bamberg, 15.–19.9.2003. Herausgegeben von Sebastian Kempgen. 2005. 363 S. 36.- €. (3-87690-923-6)

Sagners Slavistische Sammlung

Herausgegeben von Peter Rehder

Band 9: Mauro Orbini:

Il Regno degli Slavi. Nachdruck besorgt von Sima Ćirković und Peter Rehder. Mit einem Vorwort von Sima Ćirković. 1985. Ln. 544 S. Faksimile-Edition. 81.81 €. (ISBN 3-87690-309-2).

Band 13: Vera Bojić:

Vuks musikalische Erben. Neue Materialien zur Rezeption serbischer Volkslieder in der europäischen Musik. Texte und Noten. – Vukovo nasleđe u evropskoj muzici. 1987. Ln. 476 S. 61.36 €. (ISBN 3-87690-360-2).

Band 14: Petr Andreevič Gil'tebrandt:

Spravočnyj i ob-jasnitel'nyj Slovar' k Novomu Zavetu. Nachdruck besorgt von Helmut Keipert und František Václav Mareš. Mit einer Einleitung „Zur Geschichte der kirchenslavischen Bibelkonkordanzen“ (I. Band) und einer Einführung in „Die neukirchenslavische Sprache des russischen Typus und ihr Schriftsystem“ (II. Band). Bd. I-VI (in 5 Büchern). 1988-1989. Ln. 2538 S. 439.71 €. (ISBN 3-87690-389-0).

Band 15: **Ars Philologica Slavica.**

Festschrift für Heinrich Kunstmann. Herausgegeben von Vsevolod Setschkareff, Peter Rehder, Herta Schmid. 1988. Ln. 512 S. 75.67 €. (ISBN 3-87690-419-6).

Band 16: **Georg Mayer zum 60. Geburtstag.**

Herausgegeben von Ursula Bieber und Alois Woldan. 1991. Ln. 451 S. 66.47 €. (ISBN 3-87690-489-7).

Band 17: **“Words Are Physicians for an Ailing Mind”.**

For Andrzej Bogusławski on the Occasion of His 60th Birthday. Edited by Maciej Grochowski and Daniel Weiss. 1991. Ln. 524 S. 71.58 €. (ISBN 3-87690-499-4).

Band 18: Maurice L. Hébert:

Hesychasm, Word-Weaving, and Slavic Hagiography: The Literary School of Patriarch Euthymius. 1992. Ln. VIII, 533 S. 61.36 €. (ISBN 3-87690-530-3).

Band 19, I+II: Wolfgang Hock:

Der Flexionsakzent im mittelbulgarischen Evangelie 1139 (NBKM). I. Akzentgrammatik. – II. Akzentwörterbuch. 1992. Ln. 304 und XII, 642 S. 74.65 €. (ISBN 3-87690-531-1 und -532-X).

Band 20: Petr Andreevič Gil'tebrandt:

Spravočnyj i ob-jasnitel'nyj Slovar' k Psaltiri. Nachdruck der Ausgabe St. Petersburg 1898 mit einer Einleitung von Helmut Keipert. 1993. Ln. 16, VIII, 552 S. 81.81 €. (ISBN 3-87690-553-2).

Band 22: Eve-Marie Schmidt-Deeg:

Das New Yorker Missale. Eine kroato-glagolitische Handschrift des frühen 15. Jahrhunderts. Kritische Edition. 1994. Ln. XXIX, 657 S. 61.36 €. (ISBN 3-87690-570-2).

Band 23: Ulrich Schweier:

Paradigmatische Aspekte der Textstruktur. Textlinguistische Untersuchungen zu der intra- und der intertextuellen funktionalen Belastung von Strukturelementen der frühen ostslavischen Chroniken. 1995. Ln. X, 322 S. 50.11 €. (ISBN 3-87690-614-8).

Band 24: **Ein Leben zwischen Laibach und Tübingen – Primus Truber und seine Zeit.**

Intentionen, Verlauf und Folgen der Reformation in Württemberg und Innerösterreich. Herausgegeben von Rolf-Dieter Kluge. 1995. Ln. 586 S. 71.58 €. (ISBN 3-87690-620-2).

Band 25: **Russische Literatur von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis A. S. Puschkin (1650-1825).**

Literatur einer werdenden Nation. – Ein Lesebuch. Herausgegeben von Horst Schmidt. 1998. Ln. 357 S. 40.90 €. (ISBN 3-87690-707-1).

Band 26: Evgenij G. Vodolazkin:

Всемирная история в литературе Древней Руси. (На материале хронографического и палейного повествования XI–XV веков.) 2000. Ln. 403 S. 40.90 €. (ISBN 3-87690-766-7)

Band 27: **Bibliographie slawistischer Veröffentlichungen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz 1983/1987–1992.**

Herausgegeben von Wolfgang Gladrow, Karl Gutschmidt, Klaus Dieter Seemann †. 2002. Ln. XXIV, 788 S. 80.- €. (ISBN 3-87690-821-3)

Band 28: Kuße, Holger:

Metadiskursive Argumentation. Linguistische Untersuchungen zum russischen philosophischen Diskurs von Lomonosov bis Losev. 2004. Ln. XVIII, 592 S. 80.- €. (3-87690-884-1)

Band 29: **Rozmova • Besěda. Das ruthenische und kirchenslavische Berlaimont-Gesprächsbuch des Ivan Uževyč.**

Mit lateinischem und polnischem Paralleltext herausgegeben von Daniel Bunčič und Helmut Keipert 2005. Ln. LII, 287 S. 60.- €. (3-87690-892-2)

Band 30: Markus Wolf:

Žid – Kritik einer Wortverbannung. Imagologie Israels zwischen staatspolitischem Kalkül und künstlerischer Verfremdung. 2005. Ln. 421 S. 68.- €. (3-87690-905-8)

Verlag Otto Sagner – München
verlag@kubon-sagner.de

Die Welt der Slaven

Sammelbände • Sborniki

Herausgegeben von Peter Rehder und Igor Smirnov

Bd. 1: Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums, Badenweiler 20.-24. Oktober 1994. Herausgegeben von Vladimir Kataev, Rolf-Dieter Kluge, Regine Nohejl.

1997. Hardcover. XXII, 641 S. 71.58 €. (3-87690-675-X)

Bd. 2 / 4 / 8 / 12 / 15 / 20 / 22 / 24: Beiträge der Europäischen Slavistischen Linguistik (Polyslav). Herausgegeben von M. Bayer, M. Betsch, R. Blankenhorn, J. Błaszczak, K. Böttger, S. Dönninghaus, M. Giger, R. Marzari, B. Wiemer. R. Zimny.

Bd. 1: 1998. Hardcover. X, 212 S.	43.97 €. (ISBN 3-87690-705-5)
Bd. 2: 1999. Hardcover. VIII, 320 S.	57.26 €. (ISBN 3-87690-738-1)
Bd. 3: 2000. Hardcover. X, 232 S.	48.06 €. (ISBN 3-87690-773-X)
Bd. 4: 2001. Hardcover. VIII, 292 S.	50.11 €. (ISBN 3-87690-803-5)
Bd. 5: 2002. Hardcover. X, 303 S.	54.00 €. (ISBN 3-87690-825-6)
Bd. 6: 2003. Hardcover. X, 281 S.	53.00 €. (ISBN 3-87690-852-3)
Bd. 7: 2004. Hardcover. X, 251 S.	48.00 €. (ISBN 3-87690-882-5)
Bd. 8: 2005. Hardcover. X, 252 S.	48.00 €. (ISBN 3-87690-924-4)

Bd. 5: Festschrift für Klaus Trost zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Ernst Hansack, Walter Koschmal, Norbert Nübler, Radoslav Večerka.

1999. Hardcover. 355 S. 61.36 €. (ISBN 3-87690-739-X)

Bd. 6: Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin. Herausgegeben von Dagmar Burkhart.

1999. Hardcover. 244 S. 49.08 €. (ISBN 3-87690-745-4)

Bd. 7: Kapitel zur Poetik Karel Hynek Máchas. Die tschechische Romantik im europäischen Kontext. Beiträge zum Internationalen Bohemistischen Mácha-Symposium an der Universität Potsdam 21.–22.1.1995. Herausgegeben von Herta Schmid in Zusammenarbeit mit dem Ústav pro českou literaturu Akademie Věd České Republiky und unter Mitwirkung von Holt Meyer und Irina Wutsdorff.

2000. Hardcover. 307 S. 61.36 €. (ISBN 3-87690-756-X)

Bd. 9: Hypertext *Отчаяние* / Сверхтекст *Despair*. Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel. Herausgegeben von Igor Smirnov. Internetredaktion: Harry Raiser, Natalja Sander, Lora Schlothauer.

2000. Hardcover. 279 S. 50.11 €. (ISBN 3-87690-777-2)

Bd. 10: Entgrenzte Repräsentationen // Gebrochene Realitäten. Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Politik. Herausgegeben von Angela Richter unter Mitwirkung von Tatjana Petzer.

2001. Hardcover. 226 S. 38.86 €. (ISBN 3-87690-783-7)

Bd. 11: Количественность и градуальность в естественном языке. Quantität und Graduierung in der natürlichen Sprache. Herausgegeben von Alexander Kiklevič.

2001. Hardcover. VIII, 212 S. 34.77 €. (ISBN 3-87690-782-9)

Bd. 13: Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann. Herausgegeben von Susi K. Frank, Erika Greber, Schamma Schahadat, Igor Smirnov.

2001. Hardcover. 634 S. 130.- €. (ISBN 3-87690-820-5)

Bd. 14: Lexical Norm and National Language. Lexicography and Language Policy in South-Slavic Languages after 1989. Herausgegeben von Radovan Lučić.

2002. Hardcover. 192 S. 36.- €. (ISBN 3-87690-823-1)

Bd. 16: Itinera Slavica. Studien zu Literatur und Kultur der Slaven. Festschrift für Rolf-Dieter Kluge zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Heide Willich-Lederbogen, Regine Nohejl, Michaela Fischer, Heinz Setzer.

2002. Hardcover. 308 S. 60.- €. (ISBN 3-87690-824-8)

Bd. 17: Bühne und Öffentlichkeit. Drama und Theater im Spät- und Postsozialismus (1983-1993). Herausgegeben von Norbert Franz und Herta Schmid.

2002. Hardcover. 200 S. 46.- €. (ISBN 3-87690-833-7)

Bd. 18: Kapitel zur Poetik: Vrchlický und der tschechische Symbolismus. Beiträge zum Internationalen Bohemistischen Vrchlický-Synposium an der Universität Potsdam 4. bis 7. Dezember 1997. Herausgegeben von Herta Schmid unter Mitwirkung von Birgit Krehl und Irina Wutsdorff.

2003. Hardcover. 270 S. 54.- €. (ISBN 3-87690-834-5)

Bd. 19: Русистика • Славистика • Лингвистика. Festschrift für Werner Lehfeldt zum 60. Geburtstag. Herausgegeben von Sebastian Kempgen, Ulrich Schweier, Tilman Berger.

2003. Hardcover. 532 S. 90.- €. (ISBN 3-87690-837-5)

Bd. 21: Germano-Slavistische Beiträge. Festschrift für Peter Rehder zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Miloš Okuka und Ulrich Schweier.

2004. Hardcover. 568 S. 90.- €. (ISBN 3-87690-874-4)

Verlag Otto Sagner

D-80328 München

e-mail: verlag@kubon-sagner.de

