

Anna Bonola

Osip Mandel'stams  
"Egipetskaja Marka"

Eine Rekonstruktion der Motivsemantik

---

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

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von  
Alois Schmaus

Herausgegeben von  
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smimov  
Wilfried Fiedler · Walter Koschmal · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 325

VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN 1995

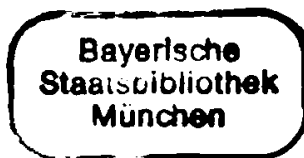
Anna Bonola

Osip Mandel'stams  
„Egipetskaja Marka“

Eine Rekonstruktion der Motivsemantik



VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN 1995



**ISBN 3-87690-607-5**

**© Verlag Otto Sagner, München 1995**

**Abteilung der Firma Kubon & Sagner**

**D-80328 München**

95 17 876 90

## Vorwort

Dieses Buch stellt eine umgearbeitete und aktualisierte Fassung meiner Dissertation dar, die im Oktober 1991 zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München vorgelegt wurde.

Mein herzlicher Dank gilt Herrn Prof. Dr. Aage A. Hansen-Löve, der die Arbeit betreut hat.

Ich bedanke mich außerdem bei Frau Anna Sturm, Frau Chiara Savoldelli und Herrn Stephan Adam, die mit den Korrekturarbeiten befaßt waren, und bei allen Freunden, die mich unterstützt haben.

Besonders bedanke ich mich bei Prof. Dr. Peter Rehder, der bereit war, die Arbeit in seiner wissenschaftlichen Reihe zu publizieren, und bei dem *Dipartimento della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere e Moderne (Università Cattolica del S. Cuore - Mailand)* für den Druckkostenzuschuß.

Mailand, April 1995

Anna Bonola

**Abkürzungen:**

<b>EM</b>	<b>=</b>	<b>Egipetskaja marka</b>
<b>IJSL</b>	<b>=</b>	<b>International Journal for Slavic Linguistics and Poetics</b>
<b>RL</b>	<b>=</b>	<b>Russian Literature</b>
<b>TZS</b>	<b>=</b>	<b>Trudy po znakovym sistemam</b>
<b>WSA</b>	<b>=</b>	<b>Wiener Slawistischer Almanach</b>

**Zur Zitierweise:**

Die Primärliteratur wird im Text und in den Fußnoten gekürzt zitiert (Autor, Titel, Band, Seitenzahl).

Mandel'stams Texte sind nach dem *Sobranie Sočinenij*, herausgegeben von G.P. Struve und B.A. Filippov (New York 1967), zitiert; Band und Seitenzahl werden in Klammern angegeben.

Einfache Anführungszeichen kennzeichnen die Motive und die semantischen Merkmale.

## INHALTSVERZEICHNIS

1. DIE 'EISENBAHNPROSA': WARUM EINE REKONSTRUKTION DER MOTIVSEMANTIK? .....	11
1.1. Die poetologischen Motive: der Kontext der literarischen Debatte .....	26
1.1.1. Die Mandel'stamsche Polemik gegen das futuristische 'Wort-Ding' ( <i>slovo-vešč'</i> ) und gegen das symbolistische Prinzip der 'Transparenz' ( <i>prozračnost'</i> ) .....	31
1.1.2. Mandel'stams "Wort als solches" ( <i>slovo kak takovoe</i> ) und die "innere Form" in der sprachphilosophischen Tradition Rußlands .....	38
1.1.3. Kultur und Gedächtnis ( <i>pamjat'</i> ) .....	45
1.1.4. Hades, Persephone und die Ambivalenz der Kultur in der Poetik der zwanziger Jahre .....	54
1.2. Die poetologischen Motive .....	59
1.2.1. Die Motive 'Wort-Stein' ( <i>slovo-kamen'</i> ) und 'Wort-Same' ( <i>slovo-semja</i> ) im Rahmen der "Stein-Poetik" ...	59
1.2.2. Das Motiv 'Wort-Gegenstand' ( <i>slovo-utvar'/predmet</i> ) im Rahmen des Mandel'stamschen 'Hellenismus' ...	65
1.2.3. 'Wort-Organ' ( <i>slovo-organ</i> ) .....	71
1.2.4. 'Wort-Name' ( <i>slovo-imja</i> ) .....	72
1.2.5. Die Motive 'Wort-Fleisch' ( <i>slovo-plot'</i> ), 'Wort-Brot' ( <i>slovo-chleb</i> ), 'Wort-Wein' ( <i>slovo-vino</i> ) und das Inkarnationsprinzip in der Sprache .....	75
1.2.6. Die Motive 'Wort-Vogel' ( <i>slovo-ptica</i> ), 'Wort-Psyche' ( <i>slovo-Psicheja</i> ) und 'Wort-Biene' ( <i>slovo-pčela</i> ) .....	81
1.2.7. Die Motive 'Vogel' und 'Biene' als Dichter-Metaphern .....	85
1.3. Das Paradigma 'Dichtung-Baum' ( <i>poëzija-derevo</i> ) .....	89
1.3.1. Die Motive 'Muster' ( <i>uzor</i> ), 'Blatt' ( <i>list</i> ) und 'Gewebe' ( <i>tkan'</i> ) im Rahmen des 'Baum-Paradigmas' .....	91
1.3.2. Die Motive 'Wort-Gras bzw. Strohalm' und 'Wort-Geräusch' .....	95
1.4. Das Motiv 'Archäologie' in den Gedichten der zwanziger Jahre und die Evolution der Mandel'stamschen Poetik .....	104
1.4.1. Die 'archäologisierte' Welt .....	110
1.4.2. Das "negative" Gedächtnis .....	113

1.4.3.	Die Amnesie und die Veränderung der Trinksymbolik . . . . .	116
1.4.4.	Die Ambivalenz in der Opposition 'Wärme-Kälte' ( <i>teplo-cholod</i> ) . . . . .	119
1.4.5.	Die Motive 'Wort-Brot' ( <i>slovo-chleb</i> ) und 'Wort-Vogel' ( <i>slovo-ptica</i> ) . . . . .	120
1.4.6.	Das Motiv 'Dichter-Vogel' . . . . .	122
1.4.7.	Vom Motiv der apollinischen 'Dichter-Biene' zum Motiv der dionysischen 'Fliege': die herabmindernde Metamorphose im Motiv 'Mücke-Prinz' ( <i>komarik-knjaz</i> ') . . . . .	126
1.4.8.	Zwischen Sprachrealismus und Nominalismus: der verlorene 'Wort-Name' . . . . .	132
1.5.	Die Gattungsproblematik: die 'Eisenbahnprosa' zwischen Bekenntnisroman und Ornamentalismus . . . . .	135
1.5.1.	Die zusammenhanglose Rede im Rahmen des Motivs 'Fieberwahn' ( <i>bred</i> ) und der Bekenntnisroman . . . . .	136
1.5.2.	Die 'Eisenbahnprosa' und Tolstojs <i>Anna Karenina</i> . . . . .	144
1.5.3.	Der Ornamentalismus: Parallelen zu V. Rozanov . . . . .	147
1.5.4.	Die 'Eisenbahnprosa' ( <i>železnodorožnaja proza</i> ) . . . . .	154
1.5.5.	Die 'Eisenbahnprosa' und die "anonyme Prosa" ( <i>bezymjannaja proza</i> ) der Serapionsbrüder . . . . .	163
1.6.	Kommunikation . . . . .	166
1.6.1.	Die Kommunikation im häuslichen Milieu: der Philologismus Mandel'stams und V. Rozanovs . . . . .	171
1.6.2.	Von der schöpferischen Revolution zur Fixierung der sowjetischen Ordnung: die unmögliche Kommunikation . . . . .	174
1.6.3.	Der 'prosaische Wahn' und das Wort als Arzneimittel ( <i>slovo-aspirin</i> ) . . . . .	178
1.6.4.	Die poetische Etymologie 'žar-požar' (Fieber-Brand) in <i>Egipetskaja marka</i> und der apokalyptische Diskurs . . . . .	179
2.	DIE MUSIK: PARALLELE ZUR POETIK MANDEL'STAMS . . . . .	184
3.	DAS MOTIV 'THEATER': VON DER KLASSISCHEN TRAGÖDIE ZUR SOWJETISCHEN PARODIE . . . . .	192
4.	MALEREI UND FARBSEMANTIK . . . . .	200



5.	DER AUTOR UND DIE PERSONEN ALS MENSCHENTYPEN . . . . .	210
5.1.	Von der Komplementarität von 'Klageweib' und 'Mann' ( <i>muž</i> ) zur Opposition 'Junggeselle' ( <i>molodoj čelovek</i> ) - 'Dame' . . . . .	211
5.2.	Die Semantik der Opposition 'Schaf-Bock' und das Motiv 'Opferlamm' vor dem Hintergrund des russischen 'Anti- Helden' ( <i>nenužnyj čelovek</i> ) in der Romantradition . . . . .	215
5.3.	Die 'Eisenbahnprosa' und der weibliche Dichter-Typus . . . . .	217
6.	BEWUSSTSEINZUSTÄNDE UND AFFEKT: DIE "PATHOPOETIK" IN <i>EGIPETSKAJA MARKA</i> VOR DEM HINTERGRUND DES PATHO- LOGISCHEN ANTIHELDEN . . . . .	219
6.1.	Der Gegensatz 'lieb-furchtbar' ( <i>milyj-strašnyj</i> ) und die ambiva- lente Semantik des Epithetons 'zart' ( <i>nežnyj</i> ) . . . . .	220
6.2.	Das Unbewußte . . . . .	226
7.	DIE MOTIVE DER GESELLSCHAFT . . . . .	229
7.1.	Die Gesellschaftstypologie bei Mandel'stam: das organische Modell des christlichen Mittelalters und das mechanisch- orientalische Modell der modernen Massengesellschaft . . . . .	229
7.2.	Die mechanische Ordnung der Massengesellschaft: die Motive 'Schachspiel' und 'Bienenstock' . . . . .	236
7.3.	Das System der Kleidung und der Berufe in der Gesellschafts- semantik von <i>Egipetskaja marka</i> : ein Beispiel für die mecha- nische Einordnung der Semiosphäre . . . . .	239
7.4.	Die Opposition 'Häuslichkeit-Öffentlichkeit' . . . . .	244
8.	VERBOTE, ÜBERTRETUNGEN UND STRAFEN: EXISTENTIELLE ( <i>PHYSIS</i> ) VS. KONVENTIONELLE ( <i>NOMOS</i> ) MORAL . . . . .	249
8.1.	Die Relativierung des Eigentumsprinzips: Parnoks 'gestohlene Kleidung' . . . . .	249
8.2.	Die Übertretung eines konventionellen Gesetzes: die 'Outsi- der'-Position Parnoks und seiner "Vorläufer" Kovalev ( <i>Nos</i> ), Goljadkin ( <i>Dvojniki</i> ) und Arkadij Makarovič ( <i>Podrostok</i> ) . . . . .	251
8.3.	Das literarische Motiv 'Skandal' und die Entblößung der Konventionalität . . . . .	252
8.4.	Die entblößende Funktion der Literatur . . . . .	257
8.5.	Der Schuldkomplex Parnoks und die Schuld des "ästhetischen Zynismus" . . . . .	258

9. RAUM .....	260
9.1. Der literarische Mythos 'Petersburg' .....	261
9.1.1. Der Entstehungsmythos Petersburg: Petersburg als rationalistischer 'Stadt-Tyrann' und als 'Wan- stadt' .....	263
9.1.2. Die Neva und ihre Semantik .....	267
9.1.3. Petersburg als 'Unterweltstadt' .....	268
9.1.4. Petersburg als semiotisches System .....	270
 LITERATURVERZEICHNIS .....	 273

## 1. DIE 'EISENBAHNPROSA': WARUM EINE REKONSTRUKTION DER MOTIVSEMANTIK?

Die vorliegende Arbeit rekonstruiert die Motivsemantik der Erzählung *Egipetskaja marka* von Osip Mandel'stam und berücksichtigt dabei sowohl das gesamte ältere Textkorpus als auch die in der Erzählung erwähnte intertextuelle Folie.<sup>1</sup>

Die zweite Hälfte der zwanziger Jahre stellt eine Schaffenspause in der lyrischen Produktion Mandel'stams dar; es sind gewissermaßen "Jahre der Prosa" (*Šum vremeni* 1925; *Četvertaja proza* 1930/31 entstanden, 1966 veröffentlicht, *Putešestvie v Armeniju* 1933). *Egipetskaja marka* ist zweifellos eines der bedeutendsten Prosawerke Mandel'stams, das am deutlichsten sein Verständnis von Prosa und seine Auseinandersetzung mit diesem Medium belegt. Im folgenden ist nicht beabsichtigt, in der Erzählung eine Sinnlinie nachzuziehen oder den Text umfassend zu interpretieren. Es geht vielmehr darum, die für das Prosa-Experiment Mandel'stams konstruktiven Prinzipien<sup>2</sup> aufzuzeigen und die Position, die der Schriftsteller in den zwanziger Jahren in der Debatte um die literarischen Gattungen einnahm, zu bestimmen. Es sei auf diese Weise versucht, die in der Mandel'stam-Forschung mehrmals hervorgehobene "zerlegte" Textform - sie ist für die Prosa Mandel'stams charakteristisch und bereitet erfahrungsgemäß größte Schwierigkeiten bei der Textinterpretation - zu erklären.<sup>3</sup>

Man darf behaupten, daß *Egipetskaja marka* Motive aus früheren Werken Mandel'stams wie auch aus der Tradition der russischen und europäischen Großgattungen (dem Roman des 19. Jahrhunderts) paradigmatisiert und mit einer ebenfalls aus der Tradition (insbesondere aus Gogol's Erzählung *Šinel'*) abgeleiteten Sujetlinie koppelt. Die "semantische Bewegung" der Motive ist von grundlegender Bedeutung für die Sinnkonstitution der Erzählung; daraus folgt, daß die in der traditionellen mimetisch-fiktionalen Prosa dominierende Sujetebene in den Hintergrund rückt und daß die

---

<sup>1</sup> *Egipetskaja marka* wurde zum erstenmal in der Zeitschrift *Zvezda*, 5 (Mai 1928), veröffentlicht. Die Erzählung wurde in demselben Jahr noch ein zweites Mal publiziert: in einem Buch zusammen mit den beiden früheren Prosawerken Mandel'stams, *Šum vremeni* und *Feodosija*, im Verlag *Priboj* (Leningrad).

<sup>2</sup> Das "konstruktive Prinzip" ist bei Tynjanov eine organisierende, assimilierende und *in potentia* wirkende Kraft und wird im konstruktiven Faktor auf der Textebene aktualisiert (vgl. Ju. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad 1924, zit. nach dem Nachdruck, Den Haag 1963).

<sup>3</sup> Auch die jüngsten Beiträge zum Problem heben diese Besonderheit der Prosa Mandel'stams hervor. T.V. Civ'jan z.B. definiert ihre Zerlegung als *facetčatost'* (vgl. ders., "K analizu 'akmeističeskoj prozy': Mandel'stam", in: *Osip Mandel'stam. Poëtika i tekstologija. Materialy naučnoj konferencii 27-29 dekabnja 1991 g.*, Moskva 1991, 44-46). In einem facettierten Glas spiegelte sich das Ganze in jeder einzelnen Facette wider. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die "Facette" vom Mosaiksteinchen, das seinen Sinn nur innerhalb des Ganzen erhalte. Der Leser habe die Aufgabe, die verschwiegene diskursiven Bezüge wiederherzustellen und dadurch den Lakonismus des Textes zu überwinden. Die folgenden Ausführungen sollen jedoch zeigen, daß die "zerlegte Form" der Mandel'stamschen Prosa das Ergebnis einer komplizierten Entwicklung ist und daß in ihr die im kulturellen Kontext der zwanziger Jahre hervorgerufene In-Fragestellung der organischen Kunstauffassung Mandel'stams zum Ausdruck kommt.

Sujetlinie selbst gesprengt wird.

Mandel'stam selbst gibt die durch die Motive realisierte semantische Bewegung als das konstruktive Prinzip seines Experiments an, wenn er für die eigene Prosa die Bezeichnung 'Eisenbahnprosa' (*železnodorožnaja proza*) wählt: "*Železnaja doroga izmenila vse tečenje, vse postroenie, ves' takt našej prozy. Ona otdala ee vo vlast' bessmyslennomu lopotan'ju francuzskogo mužička iz Anny Kareninoj. Železnodorožnaja proza, kak damskaja sumočka étogo predsmertnogo mužička, polna instrumentami scepščika, bredovymi častičkami, skobjanymi predlogami, kotorym mesto na stole sudebnych ulik, razvjazana ot vsjakoj zaboty o krasote i okruglennosti.*" (EM, II, 41)

Bei der Rekonstruktion der Motivsemantik von *Egipetskaja marka* sind auch die wichtigsten Ansätze der bisherigen Mandel'stam-Forschung mitzubersichtlichen (und gelegentlich auch zu korrigieren). Ein unumgänglicher Bezugspunkt für die Mandel'stam-Forschung der sechziger und siebziger Jahre ist Ju. Tynjanovs bahnbrechendes Werk *Problema stichotvornogo jazyka* (1924). Der von Tynjanov eingeführte Begriff des "übergeordneten Faktors" (Dominante) ermöglicht es, die strenge Opposition zwischen Wort- und Erzählkunst zu überwinden. Es besteht nunmehr die Möglichkeit, viele "Zwischenformen" funktional zu bestimmen (man denke an die zahlreichen Studien über die ornamentale Prosa aus den zwanziger Jahren).

In der späteren Mandel'stam-Forschung spielt auch der Kontext, aus dem die Theorie Tynjanovs erwächst, eine wichtige Rolle: Es geht dabei um den Formalismus der zwanziger Jahre, der in der Rekonstruktion von A.A. Hansen-Löve als FII bezeichnet wird und für den die Überwindung des frühformalistischen Reduktionismus charakteristisch ist: "Im FII verlagert sich der Schwerpunkt von der primären Präsentation konstitutiver und paradigmatischer Akte und sekundär konstruktiver Verfahren auf die syntagmatische Struktur des Kunstwerkes, auf seine konkreten Kompositionsregeln, auf das System von Verfahren bzw. Funktionen. Auf dieser syntagmatischen Ebene der Analyse wird die im FI absolut gesetzte 'Determination von unten' (d.h. ausgehend vom Parallelismus und Verschiebungsprinzip auf der Wortebene) durch die 'Determination von oben' (d.h. vom konstruktiven Prinzip der gesamten funktionalen Hierarchie des Werkes) relativiert und neu systematisiert. [...] Während in der Präsentation des FI die paradigmatisierten Elemente additiv-parataktisch zu einer linearen Serie montiert werden (Montage I) und dabei ihre strukturelle Autonomie maximal wahren können, werden in der syntagmatischen Struktur die paradigmatisierten Elemente sowohl durch die Eigengesetzlichkeit der Aufeinanderfolge als auch durch das alle konstruktiven Ebenen durchdringende Prinzip der Ganzheitlichkeit (*celostnost'*) transformiert und umfunktioniert, d.h. vom jeweils geltenden Kontext ihres Auftretens deformiert [...]"<sup>4</sup>

Das für diese Phase des Formalismus charakteristische Prinzip der "Ganzheitlichkeit" führte die Mandel'stam-Forschung in den letzten Jahren dazu, bei der Analyse der Mandel'stamschen Prosa auf einige Begriffe Tynjanovs zurückzugreifen. Das Prinzip der "Ganzheitlichkeit" des literarischen Textes besagt, daß das Werk als eine sich entfaltende Ganzheit zu verstehen ist und daß die Textelemente nach Korrelation oder Integration

---

<sup>4</sup> Vgl. A.A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978, 227-28.

miteinander verbunden sind:<sup>5</sup> "*Edinstvo proizvedenija ne est' zamknutaja simmetričeskaja celost', a razvertyvajuščajasja dinamičeskaja celostnost'; meždu ee elementami net statičeskogo znaka ravenstva i složenija, no vseгда est' dinamičeskij znak sootnositel'nosti i integracii.*"<sup>6</sup>

Besagtes Prinzip scheint auch bei einer Analyse der Texte Mandel'stams anwendbar zu sein, da sein Gesamtwerk als Makrotext betrachtet werden kann, in dessen Rahmen die Einzeltexte wiederum als Mikrotexe gelten können. In den Einzeltexten werden jene semantischen Komplexe aktualisiert und transformiert, die im ganzen Werk Mandel'stams präsent sind. Das Prinzip der "Ganzheitlichkeit" setzt so die Vorstellung von der Einheit zwischen Form und Inhalt voraus, durch die das Gesamtwerk eines Autors erst zu einem "Organismus" wird. Eine solche Einheit wird von Mandel'stam selber - unter Berücksichtigung einiger wichtiger Unterschiede in *Razgovor o Dante* - mit dem Begriff "*obraščаемost'/ obratimost'*" in bezug auf Dante umrissen: "*Obraznoe myšlen'e u Danta, tak že kak vo vsjakoj istinnoj poézii, osuščestvljaetsja pri pomošči svojstva poétičeskoj materii, kotoroe ja predlagaju nazvat' obraščаемost'ju ili obratimost'ju.*" (II, 382)<sup>7</sup>

Mandel'stam versteht die Verfahren und die konkreten Kontexte, in denen ein Textelement vorkommt, als Determinanten in der Semantik des gegebenen Elements. An dieser Stelle ist freilich ein wichtiger Unterschied zwischen Tynjanov und Mandel'stam hervorzuheben, der im Rahmen der vorliegenden Arbeit (bei der Analyse der Beziehungen zwischen Mandel'stam und dem Formalismus) näher zu untersuchen ist: Für Mandel'stam ist die *obraščаемost'* als Prinzip des literarischen Textes in einer organischen Konzeption begründet, derzufolge die Einheit mehr ist als die Gesamtheit der Teile bzw. der Relationen unter den Elementen; das Kunstwerk als solches realisiert einen "Mehrwert", der die Vorstellung des Werkes selbst als ein synthetisches Ganzes begründet. Bei Tynjanov ist die Ganzheitlichkeit dagegen auf eine Verteilung des Materials und auf die Dominante reduziert, so daß die analytische und im Grunde deterministische Definition des Kunstwerkes nicht überwunden wird.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Zum Verständnis Tynjanovs vom literarischen Werke als dynamischer Ganzheit vgl. ebd., 315-319.

<sup>6</sup> Ju. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, 24.

<sup>7</sup> Zur Erklärung dieser Eigenschaft des poetischen Werkes führt Mandel'stam das Beispiel eines Flugzeugs an, das beim Fliegen andere Flugzeuge erzeugt. Eine solche "Erzeugung" bzw. Veränderung der poetischen Mittel (Verfahren) durch die poetische Praxis ist für das Fliegen, d.h. für die poetische Mitteilung selbst, notwendig: "*Dlja točnosti moego navodjaščego i vspomogatel'nogo sravnenija ja pribavlju, čto sborka i spusk étich vybrasyvaemych vo vremja poleta techničeski nemyslimych novych mašin javljaetsja ne dobavočnoj i postoronnej funkciej letjaščego aëroplana, no sostavljaet neobchodimejšuju prinadležnost' i čast' samogo poleta i obuslovlivaet ego vozmožnost' i bezopasnost' v ne men'sej stepeni, čem ispravnost' rulja ili besperebojnost' motora.*" (II, 382)

<sup>8</sup> Dieses Unterschieds waren sich die Mandel'stam-Forscher, die zwischen Mandel'stam und dem Formalismus eine Parallele sahen, nicht immer bewußt: Diese Kritik gilt vor allem einem Aufsatz A. Solas (vgl. dies., "Mandel'stam, poéticien formaliste?", in: *Revue des études slaves*, 50/1 [1977], 37-54), teilweise aber auch den Darstellungen E.A. Toddes' und G.A. Levintons (vgl. E.A. Toddes, "Mandel'stam i opozavovskaja filologija", in: *Tynjanovskij sbornik: Vtorye*

Die Mandel'stam-Forschung der jüngsten Vergangenheit nahm auf die oben genannte Ähnlichkeit des Ganzheitlichkeitsprinzips bei Mandel'stam und bei Tynjanov Bezug, ohne jedoch auf den bereits erwähnten Unterschied genügend einzugehen: Daraus folgt, daß Begriffe wie z.B. "*polnyj kontekst*", die nach einer ganzheitlichen Darstellung der einzelnen Textelemente streben, den Text Mandel'stams bei der Durchführung der Analyse im Grunde zersplittern. Außerdem sei noch ein Umstand erwähnt, der für die Anwendung der Theorie Tynjanovs auf das Werk Mandel'stams von Bedeutung ist: Während das wissenschaftliche Objekt im Frühformalismus vor allem aus den Texten des Futurismus besteht, befassen sich die Autoren im FII auch mit den Texten der Akmeisten, wobei die spätformalistische Theorie und die akmeistische Praxis sich gegenseitig beeinflussen.<sup>9</sup>

Die Studien aus den sechziger und siebziger Jahren entwickeln die genannten Ansätze Tynjanovs, vor allem die zunächst komplementäre Darstellung der Wort- und Erzählkunst bei Mandel'stam, weiter. Es ist hier insbesondere auf die Studien von K. Taranovskij, Ju. Levin, D. Segal und O. Ronen und das umfangreiche Werk über die Prosa Mandel'stams von Ch. Isenberg hinzuweisen; letzteres nimmt die Ansätze der obengenannten Autoren wieder auf und wendet sie auf eine Analyse der Gesamtprosa Mandel'stams an.

Das Verdienst Ju. Levins besteht vor allem darin, daß er anhand zahlreicher semantischer Mikroanalysen die "semantische Poetik" (*semantičeskaja poëtika*) definiert und dabei mit D. Segal die Hauptverfahren dieser Poetik bestimmt hat:<sup>10</sup> In der Prosa

---

*tyňjanovskie čtenija*, Riga 1986, 78-102; G.A. Levinton, "Mandel'stam i Tynjanov", in: *Čertyrye tyňjanovskie čtenija: Tezisy dokladov i materialy dlja obščuđenija*, Riga 1988, 21-23).

<sup>9</sup> Zur akmeistischen Praxis als wissenschaftlichem Objekt der Verstheorie im FII vgl. A.A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, 233. Bei aller Ähnlichkeit bleibt Mandel'stams Ansatz der abstrakt-theoretischen Einstellung der Formalisten aber im wesentlichen fremd. Das kommt sehr deutlich zum Ausdruck, wenn man die Tynjanovsche Theorie der literarischen Evolution mit den Ansichten Mandel'stams über die literarischen Gattungen vergleicht: Der russische Formalist wendet eine "äußere Perspektive" an, derzufolge die literarische Evolution aus der Dialektik zwischen Innovation und Kanonisation hervorgeht. Innovatorische Gattungen werden nach Tynjanov mit der Zeit zum "kanonisierten" Bestandteil der Literatur und verlieren ihr innovatorisches Potential; die kanonisierte Linie bildet deshalb den Hintergrund für die Entstehung neuer innovatorischer Formen (vgl. Ju. Tynjanov, "Promežutok", in: *Russkij sovremennik*, 14 [1924], 209-233). Diese "äußere Perspektive" Tynjanovs wurzelt im Positivismus und widerspricht dem historischen Immanentismus Mandel'stams, nach dem einerseits das Einzelement organisch mit dem Ganzen verbunden ist und andererseits der Entwurf von Literaturmodellen nur als Formalisierung der geschichtlich-kulturellen Ebene denkbar ist und infolgedessen nicht selbständig und präskriptiv werden kann. Die anti-theoretische bzw. anti-ideologische Einstellung Mandel'stams knüpft außerdem an seine Kritik an einem idealistisch-abstrakten Verständnis von Dichtung und ihrer Funktion in der Kultur an.

<sup>10</sup> Vgl. Ju.I. Levin, "O nekotorych čertach plana soščeržanija v poëtičeskich tekstach: Materialy k izučeniju poëtiki O. Mandel'stama", in: *IJSLP*, 12 (1969), 106-164; ders., "Zametki k 'Razgovoru o Dante' O. Mandel'stama", in: *IJSLP*, 15 (1972), 184-197; ders., "O častotnom slovare jazyka poëta: imena suščestvitel'nye O. Mandel'stama", in: *RL*, 2 (1973), 5-36; Ju.I. Levin, D.M. Segal et al., "Russkaja semantičeskaja poëtika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma", in: *RL*, 7/8 (1974), 47-82; Ju.I. Levin, "O sootnošenii meždu semantikoj

verwendet Mandel'stam dieselben semantischen Komplexe, die sich schon in der Poesie herauskristallisiert haben. Prosa und Poesie stellen deshalb in bezug auf die gemeinsame semantische Aufgabe einen einzigen Text dar. In diesem Sinne kann man von einer "semantischen Poetik" sprechen, die die Ganzheit des Mandel'stamschen Oeuvre begründet, da der semantische Kode und die semantischen Komplexe sich im Gesamtwerk Mandel'stams bilden und verschiedene Gattungen (Prosa, Lyrik, kritische Aufsätze) betreffen: "*Korreljatom k predstavleniju o sinhroničeskoj istorii, skrepljaemoj npravstvenno ličnostnoj pamjat'ju, bylo sozdanie Mandel'stamom i Achmatovoj osoboj - s e m a n t i č e s k o j - poëtiki, v kotoroj geterogennye elementy teksta, raznye teksty, raznye žanry (poézija i proza), tvorčestvo i žizn', vse oni i sud'ba - vse skrepljalos' edinym steržnem smysla, prizvannogo vosstanovit' sootnosimost' istorii i čeloveka.*"<sup>11</sup>

Charakteristisch für die "semantische Poetik" ist die Notwendigkeit, bei der Lektüre auf den "Querschnitt" (*poperečnyj razrez*) zu achten, der alle Äquivalente eines bestimmten Textelements miteinbezieht und den Leser ständig dazu zwingt, von der syntagmatischen Kombinationsebene zur Paradigmatik zurückzukehren: "*Otličitel'nym priznakom akmeističeskoj poëtiki javljaetsja to, čto i na osi k o m b i n a c i i sochranjaetsja neobčhodimost' vozvraščenija k osi otbora, poskol'ku na poslednej ne vseгда udaetsja osuščestvit' okončatel'nyj vybor. Čitatelju neobčhodimo imet' v vidu p o p e r e č n y j r a z r e z vsego klassa ekvivalentnyh v zadannom otnošenii elementov.*"<sup>12</sup>

Eine weitere Eigenschaft der "semantischen Poetik" im Werk Mandel'stams ist die *meonal'nost'*, die einen oszillierenden Usus des Seins ("*rasšatyvanie uzusa v sfere sposoba suščestvovanija predmetov*")<sup>13</sup> und der Beziehung unter den Objekten bezeichnet: "*Vo vtorom rjade primerov [...] možno nabljudat' perechod k svoego roda apofatičeskomu (ili meonal'nomu) opisaniju, kogda ob-ekt snabžzaetsja liš' otricatel'nymi predikatami.*"<sup>14</sup>

Die *meonal'nost'* wird von Levin als negative bzw. apophatische Deskription der Objekte definiert. Auch die Prosa Mandel'stams gilt als "meonale Prosa" (*meonal'naja proza*), da sie eine "peripherische Beschreibung" realisiert, d.h. das Objekt durch sekundäre semantische Merkmale bestimmt. Das ist besonders von D. Segal hervorgehoben worden: "*I rezul'tatom etogo poistine zaklinatel'nogo obraščenija k proze oboich poëtov [Achmatova und Mandel'stam] javilos' roždenie novoj - m e o n a l' n o j - prozy, kogda osnovnoe - eto to, o čem n e g o v o r i t s j a , čto opredeljaetsja n e*

---

poëtičeskogo teksta i vnetekstovoj real'nost'ju. (Zametki o poëtike O. Mandel'stama)", in: *RL*, 10/11 (1975), 147-172.

Zur strukturalistischen Mandel'stam-Forschung vgl. P. Steiner, "On Semantic Poetics: O. Mandel'stam in the Discussion of the Soviet Structuralists", in: *Dispositio*, 1/3 (1976), 339-348.

<sup>11</sup> Ju.I. Levin, D.M. Segal et al. "Russkaja semantičeskaja poëtika", 51.

<sup>12</sup> Ebd., 69.

<sup>13</sup> Ju.I. Levin, "O sootnošenii", 161.

<sup>14</sup> Ebd., 155.

*po suščestvu, a liš' meonal'no, po izmeneniju 'vtorostepennyh' konfiguracij.*"<sup>15</sup>

Neben der Verschiebung der Grenze zwischen Poesie und Prosa und der *meonal'-nost'*, die das Ausgerichtet-Sein auf die Sprache selbst in der Mandel'stamschen Prosa hervorhebt, betont Levin schließlich noch die Polysemie als grundlegendes Merkmal der poetischen Semantik, nach der die Kontexte und die verschiedenen Textebenen eine wichtige Rolle in der Konstitution der Semantik des Werkes spielen. Das Hauptinteresse Levins gilt einem generativen Modell der Semantik literarischer Texte, das er aus den Texten Mandel'stams abzuleiten versucht; und darin besteht auch die Schwäche seines Ansatzes: er betrachtet die Texte Mandel'stams lediglich als Materialgrundlage für eine theoretische Abhandlung. Die Kriterien zur Bestimmung der Semantik sind bei ihm z.B. rein quantitativ (er beschränkt sich auf die Rekurrenz einiger Lexeme und auf die Bildung der semantischen Felder); er zieht vor allem die häufig vorkommenden Lexeme in Betracht, während die Einzelfälle hingegen, die einen hohen kommunikativen Wert haben, in den Hintergrund treten.<sup>16</sup> Zudem ist seine Abhandlung vor allem deskriptiv: Das Verfahren des semantischen "Querschnittes" (*poperečnyj razrez*), das für die semantische Kohärenz und Komplexität des Werkes Mandel'stams grundlegend ist, kann auf einer metapoetischen Ebene z.B. mit der Mandel'stamschen Vorstellung von Dichtung als Gedächtnis und mit dem Einfluß der synthetischen Denkart H. Bergsons in Verbindung gebracht werden; die methodologischen Voraussetzungen Levins schließen aber die selbstreflexive Metaebene in der semantischen Analyse der Werke Mandel'stams aus, so daß der oben genannte Bezug nicht berücksichtigt werden kann. Levins Darstellung ist aber insofern von bleibender Bedeutung, als sie die Komplementarität von Erzähl- und Wortkunst verdeutlicht und die Ganzheit und die polysemantische Struktur des Mandel'stamschen Gesamtwerks erkennbar werden läßt.

Segal beschreibt das Werk Mandel'stams als "polyphonische Einheit" und führt den Begriff "*rabočee okruženie*" (Arbeitsumgebung) ein, um die Polyphonie in den Texten Mandel'stams analytisch darzustellen.<sup>17</sup> Die Semantik jedes einzelnen Elements wird von ihm in einem weiteren Kontext betrachtet, nämlich dem *rabočee okruženie*, das sowohl die Dimension der Syntagmatik als auch der Paradigmatik miteinbezieht; erstere umfaßt

<sup>15</sup> Ju.I. Levin, D.M. Segal et al., "Russkaja semantičeskaja poëtika", 76-77.

<sup>16</sup> Ju.I. Levin, "O nekotorych čertach", 107.

<sup>17</sup> Vgl. D.M. Segal, "Fragment semantičeskoj poëtiki O.É. Mandel'stama", in: *RL*, 10/11 (1975), 59-146; ders., "Voprosy poëticeskoj organizacii semantiki v proze Mandel'stama", in: *Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium at UCLA. Sept. 22-26, 1975*, Columbus/Ohio 1983, 325-352. Segal bestimmt in seinen Studien die Hauptverfahren der poetischen Semantik Mandel'stams; darunter sind besonders zu erwähnen: die Nominalisierung der "schwankenden semantischen Merkmale", die Relativierung des semantischen Wertes bestimmter Merkmale, die in verschiedenen Kontexten von unterschiedlichem semantischen Wert sind, die Verwendung von "Bilderkomplexen" (*obraznyj kompleks*) und schließlich die "ambivalente Antithese" (*ambivalentnaja antiteza*), die im Werk Mandel'stams als grundlegendes semantisches Verfahren gilt. Die "ambivalente Antithese" besteht in der durch semantische "Quermerkmale" verursachten Opposition zwischen zwei semantischen Polen, so daß der semantische Kontext der Opposition selbst erweitert und ambivalent wird: "*Osnovnoj princip ambivalentnoj antitezy - vzaimnoe upodoblenie protivopostavlennyh drug drugu smyslovych tem putem vzaimnogo 'obmena' semantičeskimi priznakami [...]*" (D.M. Segal, "Fragment semantičeskoj poëtiki", 63).



die Varianten eines Textes, letztere bezeichnet jene Texte, die aufgrund eines gemeinsamen Merkmals als Äquivalente zu einem vorgegebenen Text gelten können: *"'Rabočee okruženie' možet byt' čisto sintagmatičeskim, kogda rassmatrivajutsja 'dvojčatki', varianty, stol' častye u Mandel'stama, ili stichotvorenija, sosedstvujuščie v dostovernom porjadke v cikle, knige. Vozmožen i paradigmatičeskij podbor okruženiya, kogda po tem ili inym priznakam ob-edinjajutsja stichotvorenija, razdelennye chronologičeski. [...] Mnogoobraznye smyslovye asociacii odnogo stichotvorenija s drugimi vnuti tvorčestva poëta proecirujutsja drug na druga, obrazuja složnoe polifoničeskoe edinstvo interpretacii."*<sup>18</sup>

Für die vorliegende Arbeit ist Segals Aufsatz *Voprosy poëtičeskoj organizacii semantiki v proze Mandel'stama* von besonderer Bedeutung, da Segal hier versucht, das der Prosa Mandel'stams zugrunde liegende konstruktive Prinzip zu bestimmen und anhand von *Egipetskaja marka* zu erläutern. Segal nimmt in dieser Studie die These Tynjanovs wieder auf, um die Struktur der Prosa Mandel'stams zu definieren: Nach Segal treten in ihr die semantischen Gruppen als konstruktiver Faktor (Dominante) und das alltägliche außerliterarische Leben als Material auf: *"Konstruktivnyj princip prozy Mandel'stama - sozdanie semantičeskoj 'tesnoty' vnuti tekstovogo massiva. Inymi slovami to, čto Tynjanov sčitaet v širokom smysle materialom poëzii (semantičeskie grupy), v proze Mandel'stama stanovitsja konstruktivnym faktorom. Materialom že ego prozy (to-est' tem, čto preodolevaetsja, soglasno teorii formalistov) služut ličnyj, povsednevnyj opyt suščestvovanija samogo avtora v opredelennoj istoriko-kul'turnoj situacii, svjazannoj s dannym prostranstvom i vremenem."*<sup>19</sup>

Segal erklärt den Ursprung der Prosa Mandel'stams aus dem Interesse des Autors an neuem Material (Alltagsleben und gesellschaftliche Dimension): *"Perechod k prozaičeskomu tvorčestvu ('vyhod iz karantina') javno svjazan i s ličnostnoj samorealizaciej avtora. Èto, v častnosti - preodolenie v proze opredelennyh ograničenij na tematiku i sredstva vyraženiya, svojstvennyh stichotvornomu tvorčestvu Mandel'stama do perioda 1930 goda. Èto i preodolenie granic sobstvennoj ličnosti vo vnetekstovom plane."*<sup>20</sup>

Der Ansatz Segals stellt einen bedeutenden Schritt in der Definition des konstruktiven Prinzips der Mandel'stamschen Prosa dar: Die von ihm genannten "semantischen Gruppen" weisen nämlich auf die wichtige Rolle hin, die die Motive als fixierte Formen der semantischen Gruppen in Mandel'stams Prosa spielen.

Die Studien Segals verbinden sich auch mit den Ergebnissen K. Taranovskijs, der Ende der sechziger Jahre die Rolle des Subtextes für die Konstitution der poetischen Semantik Mandel'stams und die Kategorie der Intertextualität in seinem Werk

---

<sup>18</sup> Ebd., 60. In Segals Ansatz kommen die schon bei Levin beobachteten Schwächen wieder zum Vorschein: Seine quantitative Einstellung zum Problem der Polysemie bei Mandel'stam führt ihn dazu, den Kontext in dem ein Element betrachtet wird, *ad infinitum* zu erweitern. Das widerspricht der organisch-synthetischen Vorstellung Mandel'stams, für den die Vielfalt der künstlerischen Erscheinungen auf einen ursprünglichen, synthetischen "Impuls" zurückzuführen ist, aus dem die dynamische Form des Kunstwerkes hervorgeht.

<sup>19</sup> D.M. Segal, "Voprosy poëtičeskoj organizacii", 329-330.

<sup>20</sup> Ebd., 350-51.

hervorgehoben hat: "If we define the context as a set of texts which contain the same or a similar image, the subtext may be defined as an already existing text (or texts) reflected in a new one. There are four kinds of subtexts: (1) that which serves as a simple impulse for the creation of an image; (2) *z a i m s t v o v a n i e p o r i t m u i z v u č a n i j u* (borrowing of a rhythmic figure and the sounds contained therein); (3) the text which supports or reveals the poetic message of a later text; (4) the text which is treated polemically by the poet."<sup>21</sup>

In diesem Rahmen sind bestimmte Verfahren wie Selbstzitate, Reminiszenzen, Signal- oder Schlüsselwörter (*keywords* bzw. *ključevye slova*) und Wiederholungen als ein Mittel dargestellt worden, anhand dessen der Gesamtkontext (*polnyj kontekst*) eines semantischen Elements bestimmt werden kann. Taranovskij hat auch die Begründung für seinen Ansatz in den kritischen Aufsätzen Mandel'stams erkannt, insbesondere in der Vorstellung einer organischen Dichtung nach dem Vorbild Annenskij's.

Der Ansatz Taranovskij's wurde von O. Ronen wiederaufgenommen;<sup>22</sup> er hat das "Ausgerichtet-Sein auf das Rätsel" (*ustanovka na zagadku*) aufgezeigt, das die Mandel'stamschen Texte charakterisiert; von daher kann die wichtige Rolle der Subtexte für die Dekodierung (*rasšifrovka*) dieser Texte verstanden werden. Eine solche Einstellung, die das Mitwirken eines "gelehrten Lesers" voraussetzt, hat die beiden Autoren zu einer Übertreibung der Rolle der Subtextes geführt, so daß der Ausgangstext in der Analyse verschwindet. Der Beitrag des Lesers bzw. des Kritikers beschränkt sich hier auf eine fast philologische, zu sehr vom Wissensstand des einzelnen abhängige Bestimmung der Subtexte. Ein solcher Umgang mit dem Text, der an der "Bibliothek", d.h. an den schriftlichen Aufzeichnungen und Nachschlagewerken einer Kultur hängt, läßt außer acht, daß es für Mandel'stam um das Moment der lebendigen ästhetischen Kommunikation geht, in dem das kulturelle Gedächtnis konkret in der synthetischen und fast intuitiven Evokationsfähigkeit des Lesers aktualisiert wird. Schließlich betont Ronen die wichtige Beziehung zwischen der intertextuellen Praxis Mandel'stams und dem polyphonen Verständnis des literarischen Textes M. Bachtins.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> K. Taranovskij, "Concert at the Railroad Station. The Problem of Context and Subtext", in: ders., *Essays on Mandel'stam*, Cambridge/Mass. 1976, 18.

<sup>22</sup> Vgl. O. Ronen, *Mandel'stam's Kaščej. Studies Presented to Prof. R. Jakobson by His Students*, Cambridge/Mass. 1968; ders., *An Approach to Mandel'stam*, Jerusalem 1983.

<sup>23</sup> Es ist darauf hinzuweisen, daß die sowjetische Intertextualitätsforschung als wissenschaftliches Objekt vor allem die akmeistischen Texte gewählt hat. Zu einer deutlichen Darstellung dieses Bezugs zwischen akmeistischer intertextueller Praxis und Theorie vgl. E. Rusinko, "Intertextuality: The Soviet Approach to Subtext", in: *Dispositio*, IV/11-12 (1979), 213-235. Rusinko hebt auch die Ähnlichkeit zwischen der akmeistischen intertextuellen Praxis und der Theorie der Polyphonie des literarischen Werkes bei M. Bachtin hervor. Ein direkter Kontakt Bachtins mit den Akmeisten ist aber nicht zu beweisen; erst die strukturalistischen und die ihnen folgenden semiotischen Studien der sechziger und siebziger Jahre haben diese wichtige Ähnlichkeit ans Licht gebracht und in eine weitere Theorie der Intertextualität eingebaut. E. Rusinko weist auch auf die hier schon erwähnten Schwierigkeiten der sowjetischen Studien hin, d.h. auf die Dissipation des Ausgangstextes in den Subtexten und auf die Überbetonung des Vorwissens der Leser.

Es sei auch hingewiesen auf den Aufsatz R.D. Timenčiks "Tekst v tekste u akmeistov" (*TZS*, 14

Ch. Isenberg knüpft in seiner Arbeit<sup>24</sup> an die Ergebnisse der oben genannten Autoren an und versucht, die Gesamtprosa Mandel'stams als "offenen" und auf das lyrische Ich bezogenen Text darzustellen.<sup>25</sup> Die Vorteile seines Ansatzes bestehen darin, daß zum erstenmal eine analytische Methode (*close reading*) auf die Gesamtprosa Mandel'stams angewandt wurde. Außerdem werden hier sowohl die poetischen Texte als auch die programmatischen Schriften in Betracht gezogen: Die Konzeption Mandel'stams, die in den kritischen Aufsätzen erläutert wird, bietet nicht nur einen Ansatz für die Anwendung bestimmter Verfahren, sondern sie wirkt auch in der Konstitution des semantischen Kodes der Prosa Mandel'stams mit. In seiner Analyse berücksichtigt Isenberg auch die unterschiedlichen Intentionen, die in den verschiedenen Genres vorausgesetzt werden. Schließlich überwindet Isenberg die Idee eines geschlossenen Textes, indem er davon ausgeht, daß die semantischen Felder in der Prosa Mandel'stams sich sowohl aus den literarischen Kon- und Subtexten als auch aus außerliterarischen oder metapoetischen Elementen ergeben.

Am Schluß seiner Darstellung hebt Isenberg das "Hinauswachsen" des Werkes Mandel'stams über die literarische Dimension selbst und den Übergang in die moralisch-kulturelle Sphäre hervor, was er als charakteristisches Merkmal der Prosa Mandel'stams ansieht (damit stellt Isenberg die Vorstellung von der Prosa Mandel'stams als einem geschlossenen, auf die Sprache als Kode ausgerichteten Text radikal in Frage): "*In the course of this study, Mandel'stam's literary prose has, at times, been viewed as the locus of an attempt to transfer the dominant of prose from its traditional centers in the*

---

[1981], 65-75), in dem die akmeistischen Integrationsverfahren des fremden Textes im eigenen Text analysiert werden. In diesem Rahmen unterscheidet Timenčik zwischen genetischen und semantischen Zitaten (ebd. 69), wobei erstere nur eine "philologische Neugierde" befriedigen und letztere eine ästhetische Relevanz haben. Damit weist Timenčik auch auf die Gefahr hin, die Intertextualität aus dem lebendigen kommunikativen Prozeß herauszureißen und die Arbeit des Kritikers in eine Art Exegese zu verwandeln.

Zur Intertextualität im Akmeismus im Zusammenhang mit dem Verständnis der Kultur als Gedächtnis vgl. R. Lachman, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1990. Zur Intertextualität im Frühwerk Mandel'stams vgl. auch: R. Eshelmann, "Mandel'stam and Mystification: Notes on His Early Concept of Intertextuality", in: *WSA*, 12 (1983), 163-180.

<sup>24</sup> Ch. Isenberg, *Substantial Proofs of Being: Osip Mandel'stam's Literary Prose*, Columbus/Ohio 1987.

<sup>25</sup> Wie weit die Frage der Beziehung zwischen Text und Autor im Fall Mandel'stams noch offen ist, kommt deutlich auch in der neuesten Literatur zum Ausdruck: "*Odnako, na moj vzgled, stoilo by rassmatrivat' poetiku ne kak osobennosti tvorčestva chudožnika, v dannom slučae O. Mandel'stama, ne kak summu ego priemov, a kak celostnuju strukturu tvorčestva, čerez kotoriju peredaetsja suščnost' togo, čto est' ličnost' poëta.*" (S.S. Neretina, "Edinstvo tvorčeskogo metoda O. Mandel'stama", in: *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam [issledovanija i materialy]*, Moskva 1991, 398).

Sehr fragwürdig erscheint die Rekonstruktion der "psycho-physiologischen" Struktur des Autors anhand ihrer Widerspielungen im Text, die V.N. Toporov unternommen, und wofür er sich ausschließlich der mythopoetischen und archetypischen Strukturen bedient hat, ohne die kulturelle Ebene in Betracht zu ziehen (vgl. V.N. Toporov, "O 'psicho-fisiologičeskom' komponente poëzii Mandel'stama", in: *Osip Mandel'stam. Poëtika i tekstologija*, 7-27).

*plot or character to a new center in language. In the last analysis, however, language is not the hero of Mandel'stam's experiment. [...] His deepest concerns as a writer are not linguistic but moral.*"<sup>26</sup>

Anhand der oben skizzierten Entwicklung der Mandel'stam-Forschung sind daher zwei grundlegende Schlußfolgerungen zu ziehen: Einerseits ist man sich der Gefahr bewußt, den Ausgangstext in der Analyse - sei es der semantischen Mikroanalyse oder der Rekonstruktion des Kontextes und des Subtextes - zu zersplittern, andererseits erkennt man die Rolle der Semantik als Dominante im Prozeß der Sinnkonstitution der Prosa Mandel'stams. Das hat zur Folge, daß die Motive und die von ihnen realisierte semantische Bewegung als konstruktives Prinzip der Prosa Mandel'stams betrachtet werden.

Der Terminus "Motiv" ist im Laufe der Zeit mit verschiedenen und teilweise auch widersprüchlichen Bedeutungen beladen worden und hat infolgedessen seine Schärfe verloren. Abgesehen von der Möglichkeit, einen solchen Begriff auf die antike Rhetorik zurückzuführen,<sup>27</sup> sind hier vor allem zwei Richtungen zu nennen: einerseits die Auffassung des Motivs als syntagmatischer und nicht inhaltlicher Einheit in den narrativen Texten, die im Rahmen der ethnologischen Schule um die Jahrhundertwende und später im Zusammenhang mit der formalistischen Sujettheorie entfaltet worden ist,<sup>28</sup> andererseits die Ableitung des Begriffs "Motiv" aus der Musik-Theorie, die die Rekurrenz der Signal-Merkmale und die Iterativität (Leitmotiv) betont und das Motiv auf das Thema und nicht auf die Fabula bezieht.<sup>29</sup> Der erste Ansatz, der das Motiv als

---

<sup>26</sup> Ch. Isenberg, a.a.O., 168.

<sup>27</sup> Vgl. z.B. die Begriffe *thema* und *consilium* in der klassischen Rhetorik oder *mythos* und *dianoia* bei Aristoteles (*Poetica*, 1449b, 35), durch die zwischen dem Inhalt bzw. dem behandelten Material und der gestaltenden Idee unterschieden wird. Eine solche Unterscheidung wird später auch von Goethe in dem Begriffspaar "Stoff-Gehalt" im *West-östlichen Divan* wiederaufgenommen. Zu einer Gesamtdarstellung der Evolution des Begriffs "Motiv" vgl. W. von Wartburg, "Thema", in: *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, XIII-I, Basel 1966, 303-304.

<sup>28</sup> In seiner Sujettheorie hatte A.N. Veselovskij als erster das Motiv als die "kleinste Erzähleinheit" und das Sujet als additive Reihung von Motiven definiert (vgl. A.N. Veselovskij, "Poëtika sjužetov", in: *Istoričeskaja poëtika*, Leningrad 1940, 393-506). Dieser Sujetbegriff wurde dann von den Formalisten dem Fabelbegriff gegenübergestellt: Die Fabel (*fabula*) ist durch das vorgefundene Material gegeben, das alle außerkünstlerischen Fakten vereint, während das Sujet (*sjužet*) die neue Anordnung der Fakten und die entsprechende Deformation des Materials umfaßt, die auf der Textebene stattfinden (zur Opposition Sujet-Fabel vgl. B. Tomaševskij, *Teorija literatury. Poëtika*, Moskva 1927; V. Šklovskij, *O teorii prozy*, Moskva-Leningrad 1929; B. Ejchenbaum, *Literatura. Teorija, kritika i polemika*, Leningrad 1927).

<sup>29</sup> Vgl. W. von Wartburg, "Motivus", in: *Französisches etymologisches Wörterbuch*, VI-III, 161-162. Wichtig ist auch die funktionale Analyse Propps, die sich allerdings nur auf ein beschränktes Textkorpus bezieht und die inhaltlich-semantische Ebene nicht berücksichtigt (vgl. V. Ja. Propp, *Morfologija skazki*, Leningrad 1928).

Das Motiv ist später von anderen Literaturwissenschaftlern im Rahmen einer weiteren funktionalen Analyse der narrativen Texte betrachtet worden. Hier sind folgende Werke zu erwähnen: G. Genettes, *Figures III*, Paris 1972; L. Doležel, "Towards a Structural Theory of

kleinste Einheit der Narration definiert und es auf die grundlegenden Strukturen des mythischen Denkens zurückführt (vgl. die sogenannten *légendes des origines*, die als primitive Narrativisierung dieser Strukturen aufgefaßt werden), ist für die vorliegende Rekonstruktion weniger wichtig, denn er eignet sich eher für die Analyse jener Texte, die ein strukturiertes Sujet präsentieren; außerdem haben eine zu starke Verankerung der Motivdefinition in den narrativen Texten und eine rein funktionale Ausrichtung den Nachteil, daß die semantische Vielfalt der Texte nur mit einer Erweiterung *ad infinitum* der Motivtypologie erklärt werden kann (vgl. z.B. Tomaševkijs Unterscheidung zwischen "gebundenen" und "freien" Motiven usw.). Für eine innovatorische Prosa wie die von Mandel'stam, die sich von der Tradition der mimetisch-fiktionalen Prosa löst und sich eher dem Ornamentalismus bzw. der sujetlosen Prosa annähert, scheint dagegen die Motivdefinition, die aus der Musiktheorie kommt, zutreffender zu sein.<sup>30</sup> Bei dieser Definition des Motivs werden vor allem zwei Merkmale deutlich: 1. Das Motiv gilt als kleinste signifikante Einheit des Textes, als sein ursprünglicher Kern und als wiederkehrendes Element; 2. Das Motiv stimmt deshalb nicht mit einer bestimmten Handlung oder einer bestimmten Person überein, sondern ist eine synthetische ursprüngliche Einheit, die die betreffende Handlung oder Person begründet.<sup>31</sup> Außerdem belegt die Iteration als grundlegende Eigenschaft der Motive deren musikalisches Wesen, das besonders in jenen Prosatexten zum Ausdruck kommt, die die Ebene der Signifikanten im Text "ornamental" benutzen. In diesem Rahmen wird die suggestiv-andeutende Funktion des Motivs betont, das die Aufmerksamkeit des Lesers lenken kann und mit dem Spiel der Signifikanten und der verbalen Textur operiert. Eine solche Motivdefinition ist sowohl für die wortkünstlerischen Werke als auch für jene Art von Prosa geeignet, die die traditionelle Sujethaftigkeit des Textes überwinden und deren Textkohärenz nicht auf der räumlich-zeitlichen Sukzessivität, sondern auf einer niedrigen Textebene (phonetisch-rhythmischen Strukturen, Parallelismen usw.) basiert. Es ist kein Zufall, daß sich diese Richtung im Rahmen der Reflexion über die Prosa der Avantgarde, über die psychologische Prosa (Joyce, Proust) oder die Lyrik entwickelt.<sup>32</sup> Die Motive bilden das Inventar der imaginären Welt des Dichters und werden lexikalisch signalisiert: Die fixierte Form (Merkmal-Signal) und Flexibilität (verdichteter semantischer Komplex) verbinden sich im Begriff "Motiv". Die imaginäre Welt des Autors ist außerdem anhand der organisatorischen Prinzipien (Hierarchien, Oppositionen), die die Motive selbst in seinem Werk zum Ausdruck bringen, zu rekonstruieren. Das Motiv bzw. das Thema ist deshalb ein "Durchgangselement", das sich durch das Gesamtwerk eines Autors hindurchzieht:

---

Content in Prose Fiction", in: S. Chatman (Hg.), *Literary Style: A Symposium*, London-New York 1971, 95-110; R. Barthes, *Introduction à l'analyse des récits*, Paris 1966.

<sup>30</sup> Vgl. H.H. Parry, "Figure", in: E. Blom (Hg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, III, London 1954, 90-91.

<sup>31</sup> Diese Idee wurde schon von E. Frenzel angedeutet, die die Kategorie des Motivs auch für die nicht narrativen Gattungen, wie die Lyrik, anwendet (vgl. E. Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart 1963, 26).

<sup>32</sup> G. Poulet, *Marcel Proust: Zeit und Raum*, Frankfurt a.M. 1966; ders., *Etudes sur le temps humain*, I-IV, Paris 1976-77; J. Starobinski, *L'oeil vivant*, I-II, Paris 1975-78; J.-P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris 1961; ders., *Proust et le monde sensible*, Paris 1974.

Es ist ein "Verbindungslement", das verschiedene Kontexte metonymisch (nach der Sukzessionslinie der Texte) oder metaphorisch (im achronisch betrachteten Gesamtwerk) verknüpft.

Anhand dieser kurzen Darstellung wird deutlich, wie weit die oben erwähnte Motivdefinition einerseits die Ergebnisse der früheren Mandel'stam-Forschung indirekt wieder aufnimmt (vgl. die Rolle der Kon- und Subtexte in der Motivdefinition) und andererseits einige ihrer Schwächen überwindet, wie z.B. die fehlende Integration der metapoetischen Ebene der Ideen bzw. der Konzepte des Autors in der Motivsemantik oder die analytische Dispersion der Einzelelemente in den Kon- und Subtexten. Die Narration ist infolgedessen als Entwicklung der Handlung und der Ideen zu verstehen; die Dekodierung des Textes besteht in der Bestimmung semantischer Komplexe (Motive), deren Organisation und wechselseitige Beziehungen bzw. Spannungen zur Rekonstruktion der auktorialen Welt und ihres Verhältnisses zur außerliterarischen Wirklichkeit dienen.<sup>33</sup> Außerdem werden in der vorliegenden Arbeit besonders wichtige Motive, über deren zentrale Bedeutung sowohl die Häufigkeit ihres Auftretens als auch die Position in der Gesamtkonzeption Mandel'stams entscheidet, als "Paradigmen" bezeichnet; vor allem sind hier die paradigmatischen Motive 'Stein' und 'Baum' zu erwähnen; sie stammen aus Metaphern oder Metonymien für das poetische Wort und sammeln um sich viele weitere Motive oder Codes (z.B. den architektonischen Code und die damit verbundenen Motive für das Paradigma 'Stein' oder den pflanzlichen Code und die damit verbundenen Motive für das Paradigma 'Baum'). Die im Motiv vorhandene semantische Dichte bezieht auch eine Verdichtung der chronologischen Zeitdimension mit ein, so daß in einem bestimmten Motiv alle Stufen der Entwicklung seiner Semantik mit ihren entsprechenden Zeitperspektiven *in nuce* vorhanden sind und jederzeit aktiviert werden können: Wenn *Egipetskaja marka* unter dem Gesichtspunkt der Motivsemantik betrachtet wird, erklärt sich die für die Erzählung typische Verdichtung der Zeit, durch die die erzählten Ereignisse der Revolution von 1905 mit denen der Revolution von 1917 in Verbindung gebracht werden können.<sup>34</sup>

Aufgrund der wichtigen Rolle, die die Intertextualität in der akmeistischen Poetik spielt,<sup>35</sup> wird in der vorliegenden Arbeit sowohl der "inneren" als auch der "äußeren" Intertextualität besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Unter "innerer" Intertextualität sind hier die intertextuellen Bezüge innerhalb des "Mikrotextes" (d.h. des betreffenden Textes

---

<sup>33</sup> Zur Ähnlichkeit zwischen dieser Auffassung und Lotmans Darstellung der narrativen Handlung in bezug auf die semantischen Felder eines Textes, der seinerseits eine bestimmte Welt modelliert, vgl. Ju.M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970.

<sup>34</sup> Es ist kein Zufall, daß die Kritiker - je nach ihrem eigenen Standpunkt - die Erzählung manchmal als Kritik an dem zaristischen Absolutismus und manchmal als Kritik an dem sowjetischen Totalitarismus verstanden haben. M. Poljakov interpretiert z.B. die Erzählung als Darstellung der vorrevolutionären Dekadenz, während A. Fejnberg in seiner Rekonstruktion des historischen Hintergrunds zu den in *Egipetskaja marka* auftretenden *Realia* die Handlung auf Geschehnisse im Frühling 1917 zurückführt (vgl. M. Poljakov, "Kritičeskaja proza O. Mandel'stama", in: O. Mandel'stam, *Slovo i kul'tura*, Moskva 1987, 3-36; A. Fejnberg, "Kamennxostrovskij mif", in: *Literaturnoe obozrenie*, 1 [1991], 40-46).

<sup>35</sup> Dazu vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 354-403.

im Hinblick auf Mandel'stams Gesamtwerk) zu verstehen;<sup>36</sup> mit "äußerer" Intertextualität sind die intertextuellen Bezüge innerhalb des "Makrotexes" (d.h. des betreffenden Textes im Zusammenhang mit der gesamten russischen Literatur) gemeint.<sup>37</sup> Was die "äußere" Intertextualität bzw. den Makrotext angeht, werden hier hauptsächlich die "manifesten" intertextuellen Bezüge aus der russischen Literatur zum Vergleich herangezogen. Unter "manifeste" Intertextualität ist hier jene Intertextualität zu verstehen, die in einem bestimmten Text signalisiert wird und eine notwendige semantische Ergänzung zum Text darstellt, wodurch sie sich von der "latenten" Intertextualität unterscheidet.

In *Egipetskaja marka* ist vor allem eine Textstelle zu erwähnen, die die Identifizierung des Makrotexes zu dieser Erzählung ermöglicht. An jener Textstelle stellt Mandel'stam dem Leser die "Vorväter" Parnoks, der Hauptperson der Erzählung, vor, indem er ein Zitat aus Puškins Werk *Mednyj vsadnik* bringt und auf einen bestimmten Heldentypus anspielt, und zwar auf den russischen pathologischen Antihelden, der vor allem die Prosa des 19. Jahrhunderts charakterisiert. Mandel'stam erwähnt zu diesem Zweck den Namen Goljadkins, des Haupthelden aus Dostoevskijs Roman *Dvojniki*, und weist auf die Kategorie der *kolležskie ašessory* hin, zu denen auch Kovalev, die Hauptfigur in Gogol's Erzählung *Nos*, gehört: "Vot tol'ko odna beda - rodoslovnoj u nego net. I vzjat' ee neotkuda - net i vse tut! Vsech-to rodstvennikov u nego odna tetka - tetja Ioganna. Karlica. Imperatrica Anna Leopoldovna. Po-russki govorit kak čert. Slovo Biron ej svat i brat. [...] Da, s takoj rodnej daleko ne uedeš'. Vpročem, kak èto net rodoslovnoj, pozvol'te - kak èto net? Est'. A kapitan Goljadkin? A kolležskie ašessory, kotorym 'mog Gospod' pribavit' uma i deneg'. Vse èti ljudi, kotorych spuskali s lestnic, šel'movali, oskorbljali v sorokovyh i pjatidesjatyh godach, vse èti bormotuny, obormoty v razmachajkach, s zastirannymi perčatkami, vse te, kto ne živet, a proživaet na Sadovoj i Pod-jačeskoj v domach, složennyh iz čerstvyh plitok kamennogo šokolada, i bormočut sebe pod nos: 'Kak že èto? bez groša, s vyšim obrazovaniem?'" (EM, II, 37)

<sup>36</sup> Der Mikrotext besteht in diesem Fall aus dem Textkorpus der Gedichte und der kritischen Aufsätze, die Mandel'stam vor *Egipetskaja marka* verfaßt hat. Aus diesem Textkorpus sind die Prosawerke Mandel'stams (*Šum vremeni*, *Feodosija*), die vor *Egipetskaja marka* geschrieben worden sind, ausgeschlossen. Diese Werke basieren vor allem auf dem autobiographischen Hintergrund, der in Mandel'stams Motivsemantik miteingeschlossen ist und nicht als außerliterarischer Anlaß zur Entstehung eines bestimmten Motivs zu verstehen ist. Besagte Werke wurden bewußt außer acht gelassen, um zwei theoretische Probleme zu umgehen, deren Klärung den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen würde: einerseits das Problem der Beziehung zwischen Biographie und Text und andererseits die Funktion dieser Werke in bezug auf *Egipetskaja marka* im Rahmen der Evolution des Gesamtwerkes Mandel'stams.

<sup>37</sup> Zur terminologischen Unterscheidung zwischen Mikro- und Makrotext, die von V.N. Toporov stammt, vgl. V.N. Toporov, "O strukture romana Dostoevskogo v svjazi s istoričeskimi schemami mifologičeskogo myšlenija ('Prestuplenie i nakazanie')", in: J. V. der Eng. M. Grygar (Hg.), *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. The Hague 1973, 225-302.

R. Grübel liefert eine systematische Darstellung der Terminologie der Intertextualitätsforschung in seinem Aufsatz "Die Geburt des Textes aus dem Tod der Texte. Strukturen und Funktionen der Intertextualität in Dostoevskijs Roman 'Die Brüder Karamazov' im Lichte seines Mottos", in: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, WSA, Sb. 11 (1983), 205-271.

Anhand der im Zitat enthaltenen Signale und weiterer Anspielungen, die jeweils im Laufe der vorliegenden Arbeit analysiert werden sollen, ist ein erstes Textkorpus abzugrenzen, der aus jenen Werken A.S. Puškins, N.V. Gogol's, und F.M. Dostoevskijs besteht, in denen sich der Typus des Antihelden abzeichnet und entwickelt. Die betreffenden Werke sind: *Mednyj vsadnik*, *Vystrel* (Puškin), *Nevskij Prospekt*, *Nos*, *Zapiski sumassedšego* (Gogol'), *Dvojniki*, *Zapiski iz podpol'ja*, *Idiot* und *Podrostok* (Dostoevskij). Außerdem sind noch Gogol's *Šinel'* und Dostoevskijs Erzählung *Čestnyj vor* zu erwähnen, die das für *Egipetskaja marka* wichtige Motiv des 'gestohlenen Mantels' (bzw. Jacke) in der russischen Prosatradition kanonisiert haben. Darauf nimmt Mandel'stam ebenfalls mit einer nahezu zitartigen Anspielung auf *Šinel'* Bezug, in der die Jacke Parnoks wie auch der Mantel Akakij Akakievič' als "Frau" (in diesem Fall als "Schwester") und als "Schutz" gekennzeichnet werden: "- Ach, Mervis, Mervis, čto ty nadelal! Začem lišil Parnoka zemnoj oboločki, začem razlučil ego s miloj sestroj?" (EM, II, 6)

Das zweite Textkorpus des intertextuellen Makrotexes zu *Egipetskaja marka* bildet Tolstojs Roman *Anna Karenina*, der aufgrund seines konstruktiven Prinzips und seiner Rolle in der Entwicklung der russischen Prosa von Mandel'stam als Ursprung der 'Eisenbahnprosa' angegeben wird und als Vorbild für *Egipetskaja marka* gelten kann.

Das dritte Textkorpus des Makrotexes besteht aus Texten der russischen ornamentalen Prosa und vor allem aus V.V. Rozanovs *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja*. Zur Identifizierung dieses letzten Textkorpus' trägt die latente Intertextualität bei, deren Grenze zur "rezeptionellen" Intertextualität schwankend und nicht deutlich festzustellen ist. Unter "rezeptioneller" Intertextualität sind jene Textbeziehungen zu verstehen, mit denen ein Text in einer konkreten Rezeption angereichert wird.<sup>38</sup> In diesem Fall spielt die subjektive Rezeption des Lesers so wie ihre kulturelle Bedingtheit eine große Rolle. Was *Egipetskaja marka* betrifft, wird die ornamentale Prosa Rozanovs als notwendiger intertextueller Hintergrund zur Rekonstruktion der Motivsemantik Mandel'stams aufgrund zweier Feststellungen gerechtfertigt: Vom Gesichtspunkt des konstruktiven Prinzips der 'Eisenbahnprosa' aus ist die ornamentale Tradition zusammen mit dem psychologischen Roman Tolstojs als Ursprung jener sujetlosen Prosa zu begreifen, in deren Rahmen Mandel'stam sein eigenes Prosaexperiment stellt. Dies kann sowohl anhand der kritischen Aufsätze Mandel'stams als auch anhand der Rekonstruktion der gesamten Gattungsemantik der Erzählung belegt werden. Die zweite Feststellung betrifft die Motivsemantik im Werk Mandel'stams, in der das Motiv 'Häuslichkeit' (*domašnost'*) eine grundlegende Rolle spielt. Die Semantik dieses Motivs ist ohne den Bezug zu V. Rozanov nicht adäquat zu verstehen; auf die Bedeutung der 'Häuslichkeit' im Werk Rozanovs *Opavšie list'ja* weist Mandel'stam in dem Aufsatz *O prirode slova* hin.

Schließlich sind noch kurz einige Kategorien zu erläutern, die in der Motivsemantik Mandel'stams eine Rolle spielen und zu deren Rekonstruktion dienen. Sie spielen außerdem in Mandel'stams Poetik eine wichtige Rolle. Es handelt sich um die Gegenüberstellung "synthetisches vs. analytisches Denken", "organisch vs. mechanisch" und "Kontinuität vs. Diskontinuität" bzw. "diskret vs. nicht-diskret". Besagte Gegensätze haben die Gesamtentwicklung der modernen Philosophie und Ästhetik polarisiert und sind auch in der russischen ästhetischen und sprachphilosophischen Diskussion um die Jahrhundertwende von grundlegender Bedeutung. Bewegungen wie der Symbolismus,

<sup>38</sup> Vgl. ebd. 228.



der Futurismus und der Akmeismus sowie die damalige Sprachphilosophie (vgl. die Formal-Philosophische Schule - G. Špet - und die Moskauer sprach-philosophische Schule - P. Florenskij, N. Berdjaev, S. Bulgakov, E. Trubeckoj-) können auf der Basis des Begriffspaares "Analytik und Synthetik" untersucht und voneinander unterschieden werden.<sup>39</sup>

Das analytische und das synthetische Denken sind eng mit der Opposition von "Mechanismus vs. Organismus" verkoppelt, d.h. mit der Gegenüberstellung zwischen einem toten Mechanismus, in dem die Einzelemente äußerlich kombiniert und infolgedessen willkürlich ersetzbar sind, und einem lebendigen Organismus, in dem die Teile das synthetische Prinzip aktualisieren und variieren. In der Bestimmung des synthetischen Prinzips eines Organismus' knüpft Mandel'stam eher an den Intuitivismus H. Bergsons an. Es ist in der Tat kein Zufall, daß Mandel'stams Gesellschaftskritik gerade das feudale System als organische Form bevorzugt, wobei sein "Organizismus" an die mittelalterliche Stände-Tradition anschließt.

Es ist noch kurz auf die Opposition "Kontinuität-Diskontinuität" hinzuweisen, da sie in Mandel'stams Kulturverständnis eine große Rolle spielt. In einer durch das Prinzip der Kontinuität bestimmten Kultur sind die Einzelemente als konstitutive Bestandteile eines übergeordneten Ganzen zu verstehen, in dessen Rahmen sie einen Sinn erhalten. In einer diskontinuierlichen Kultur sind dagegen die Einzelercheinungen in sich geschlossen und von den anderen grundsätzlich abgesondert.<sup>40</sup> Der Dualismus "Kontinuität vs. Diskontinuität" der Kultur kann auf die Texte in der Dichotomie von "nicht-diskreten vs. diskreten" Texten übertragen werden.<sup>41</sup> Nicht-diskrete Texte basieren auf Isomorphismus, während die diskreten Texte die interne Abgrenzung von heterogenen Elementen betonen. Bei Mandel'stam werden, wie zu zeigen sein wird, die Kategorien der Diskontinuität der Kultur und der Diskretheit der Texte mit dem kulturellen Bruch durch die Revolution und insbesondere mit der sowjetischen

---

<sup>39</sup> Vgl. die typologische Studie I.P. Smirnovs, *Chudožestvennyj smysl i evoljucija poëtičeskich sistem*, Moskva 1977, und A.A. Hansen-Löves Unterscheidung zwischen analytischer und synthetischer Avantgarde in: ders., "Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne", in: N.A. Nilsson (Hg.), *The Slavic Literature and Modernism. A Nobel Symposium. August 5. - 8. 1985*, Stokholm 1986, 17-48.

Wenn der Begriff "Analyse" ursprünglich bei Aristoteles zu finden ist (die Analyse war für ihn die Zerlegung des Gedankenganges in Syllogismen, während die Synthese die Beziehung zwischen Subjekt und Prädikat im Satz sowie den intellektuellen Akt betrifft, in dem eine solche Beziehung konzipiert wird), wird der Gegensatz "Analyse-Synthese" erst mit Descartes zum Eckstein der modernen Philosophie. Im allgemeinen kann die Analyse als Zerlegung eines gegebenen Ganzen in seine Teile definiert werden: die so analysierten bzw. zerlegten Dinge werden auf eine Anordnung von einfachen Elementen zurückgeführt. Vor allem Kant hat zwischen analytischen und synthetischen Urteilen unterschieden: Die synthetischen Urteile sind im Gegensatz zu den analytischen nicht ableitbar; sie sind Urteile, in denen etwas angenommen wird, das über dem reinen Vermögen der Erfahrung und der Vernunft liegt, wie z.B. das synthetische Urteil über die Existenz der Welt usw.

<sup>40</sup> Zu einer Darstellung der Prinzipien der Kontinuität und der Diskontinuität als Grundlage für zwei Extreme der literaturwissenschaftlichen und semiotischen Theorien vgl. R. Gröbel, "Die Geburt des Textes", 210 ff.

<sup>41</sup> Vgl. dazu Ju.M. Lotman, Z. Minc, "Literatura i mifologija", in: *TZS*. 13 (1981), 35-55.

Gesellschaft der zwanziger Jahre in Zusammenhang gebracht.

Die oben genannten Dichotomien sind im Gesamttext Mandel'stams grundlegend, da bei ihm die Kultur als Gedächtnis, d.h. als Kontinuum von Texten, zu verstehen ist. An der Veränderung der Beziehung zwischen Kontinuität und Diskontinuität in der Motivsemantik Mandel'stams werden die Entwicklung und die Krise eines solchen Kulturverständnisses feststellbar.

### 1.1. Die poetologischen Motive: der Kontext der literarischen Debatte

In diesem Abschnitt sollen jene Motive betrachtet werden, deren Semantik vor allem mit Mandel'stams Überlegungen zur poetischen Sprache, zur Funktion der Dichtung in der Kultur und ihre Verfahren verbunden ist. Diese Motive werden hier "poetologische Motive"<sup>42</sup> genannt und bezeichnen jene Metaebene der theoretischen Reflexion und der Selbstdarstellung des Autors, die eine dominierende Funktion und Bedeutung in der Erzählung hat. Anhand der folgenden Ausführungen ist somit zu zeigen, wie sehr die Welt Darstellung Mandel'stams "sprachorientiert" ist und wie die Erzählung unter anderem als "Epos" des dichterischen Wortes in der Übergangszeit der Revolution gelesen werden kann.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Diese Bezeichnung ist als Oberbegriff gedacht und soll die autoreflexive Metaebene als gemeinsamen Nenner der im folgenden dargestellten Motive erklären, die jeweils als konstruktive oder als theoretische Motive bestimmt werden können; unter konstruktiven Motiven versteht man jene Motive, die die konstruktiven Textverfahren auf unterschiedliche Weise (durch vergleichende Verfahren oder Ikonisierung) konnotieren (z.B. das Motiv 'Gewebe'); mit theoretischen Motiven sind jene Motive gemeint, die sowohl historiosophische Auffassungen als auch poetische Kategorien, Funktion und Wesen der Dichtung und der Kultur zum Ausdruck bringen (z.B. die Motive 'Hellenismus' oder 'Wort-Vogel').

<sup>43</sup> Zur "Kulturorientierung" bzw. "Sprachorientierung" der Mandel'stamschen Poetik und der Poetik des Akmeismus im allgemeinen vgl. die schon erwähnte Arbeit "Russkaja semantičeskaja poetika"; im Rahmen einer kulturtypologischen Klassifizierung beobachten die Autoren, daß das Wort oft in einer Zeit kultureller Veränderungen und Verschiebungen als diachrones kulturelles Paradigma funktioniert, insofern die Wortsemantik durch die Veränderungen der Kultur geprägt wird und sie zum Ausdruck bringt: "[...] *paradigmatičeskaja funkcija slova stanovitsja dostupnoj vnešnemu nabljudeniju v tech situacijach, kogda slovo v ego dannosti preterpevaet glubokie strukturnye izmenenija. Takie izmenenija, kak pravilo, korrelirovat so strukturnymi sdvigami kul'turnoj situacii [...] v etich uslovijach izmenivšesja slovo polučaet novye potencii dlja formirovanija sootvetstvjuščej kul'turnoj paradigmy [...]*" (Ju.I. Levin et al., "Russkaja semantičeskaja poetika", 47).

In dieser Hinsicht fungiert das Wort als Träger sowohl der vergangenen als auch der zeitgenössischen Kultur. Das akmeistische Verständnis des poetischen Wortes spiegelt den obengenannten paradigmatischen Ansatz wider; in diesem Zusammenhang wird die Poetik der Akmeisten und insbesondere Mandel'stams von den betreffenden Autoren als "semantische Poetik" (*semantičeskaja poetika*) definiert, nach der die Arbeit des Dichters an der Wortsemantik auch eine Modellierung der Kultur bedeutet. Die Sprache als Ursprung der Kultur steht deshalb im Mittelpunkt der akmeistischen Poetik. Die "semantische Poetik" wird außerdem im genannten Artikel mit dem akmeistischen bzw. Mandel'stamschen "Historizismus" (*istoricism*) verbunden. Darunter ist eine synchrone Wahrnehmung der Geschichte zu verstehen: Elemente aus

In diesem Zusammenhang ist auch hervorzuheben, daß die poetologischen Motive bei Mandel'stam ein wichtiges Mittel sind, die eigene "Sprachphilosophie" darzulegen. Das hängt damit zusammen, daß bei ihm die theoretische Reflexion sehr eng mit dem dichterischen Werk verbunden ist, so daß es nicht möglich ist, von einer "Sprachphilosophie" oder einer Ästhetik Mandel'stams im Sinne eines linearen und logisch entwickelten Konzepts zu sprechen. Vielmehr hat Mandel'stam seine Vorstellungen durch eine neue Interpretation antiker Mythen oder durch eigene poetologische Metaphern ausgedrückt, die er in seinen kritischen Aufsätzen vielfach abhandelt und schließlich als Motive in seinem Werk fixiert. Die semantische Analyse dieser Motive kann deshalb nicht auf die ihnen zugrundeliegenden Bilder (Vergleich, Metapher oder Metonymie) eingeschränkt werden, da die neuen Kontexte (Gedichte, Kunstprosa und kritische Aufsätze), in denen jedes Motiv aufscheint, neue Konnotationen zu seinem semantischen Kern hinzufügen. Erst aufgrund der Rekonstruktion einer solchen komplexen Motivsemantik kann die Reflexion Mandel'stams in einem logisch-linearen Diskurs entfaltet und dargelegt werden. Eine solche Methode soll dazu beitragen, die Gefahr einer ideologisch-theoretischen Reduktion bei der Betrachtung der "Sprachphilosophie" Mandel'stams zu vermeiden.<sup>44</sup>

---

verschiedenen Epochen sind gleichsam auf einer Sinnenebene im Wort präsent. Die "semantische Poetik", nach der die heterogenen Textelemente um ein Zentrum auf der Ebene des Signifikats geordnet werden, stellt die Möglichkeit dar, die Beziehung zwischen dem Autor und der Geschichte wiederherzustellen. Die Sprache und die Kultur sind deshalb nicht nur jene Ebene, auf der eine Sinngebung der phänomenalen Welt möglich ist, sondern auch das Mittel, mit dem der Dichter mit den Zeitgenossen und mit der Geschichte kommunizieren kann.

Die "Kulturorientierung" des Akmeismus ist auch von I.P. Smirnov von einem anderen Gesichtspunkt aus betrachtet worden. In seinem Werk *Chudožestvennyj smysl i evolucija poëtičeskich sistem* (Moskva 1977) definiert er die diachrone Veränderung der künstlerischen Systeme als einen semantischen Mechanismus der Veränderbarkeit (*izmenčivost'*). Die konkreten Kunstwerke, die jeweils ein Modell der Welt repräsentieren, realisieren eine personale (auktoriale) Transformation universeller semantischer Kategorien. Die Gesetzmäßigkeit solcher Transformationen bestimmt Invarianten (Megaperioden wie Romantik, Realismus usw.) in den verschiedenen Epochen. Im Rahmen ihrer Rekonstruktion der Megaperioden der russischen Literatur und der Unterscheidung zwischen primären und sekundären Stilen (vgl. I.R. Döring, I.P. Smirnov, "Realizm: diachroničeskij podchod", in: *RL*, 8 [1980], 1-39; dies., "'Istoričeskij avangard' s točki zrenija evolucii chudožestvennych sistem", in: *RL*, 8 [1980] 403-468) beschreiben Döring und Smirnov die verschiedenen Richtungen, in die sich die Ablehnung der Hypertrophie der symbolistischen Poetik (*ad infinitum* fortreflektierendes System der Symbolbildung) entwickelt hat. Die "Kulturorientierung" der Akmeisten stellt eine Art dieser Ablehnung dar: während der Kubofuturismus und der Primitivismus versuchen, zu einer Nullstufe zurückzukehren, indem sie auf eine vorkulturelle Dimension zurückgreifen (vgl. die "Dingsprache" des mythischen Denkens), fordern die Akmeisten eine Rückkehr zu der kulturellen Alltagswirklichkeit (vgl. die Begriffe "Gegenstand" und "Ding" Anm. 53).

Zu einer zusammenfassenden Darstellung der Theorien I.P. Smirnovs vgl. auch A.A. Hansen-Löve, "Semantik der Evolution und Evolution der Semantik. Ein Forschungsbericht zu I.P. Smirnovs Modell einer diachronen Semiotik", in: *WSA*, 6 (1980), 131-190.

<sup>44</sup> Die obengenannte methodologische Bemerkung knüpft an das theoretische Problem der Beziehung zwischen Theorie und poetischer Praxis an. Es ist schon mehrmals behauptet worden, daß das Gesamtwerk Mandel'stams sich wegen seiner semantischen Dichte als einheitliches

Es ist außerdem nicht zu übersehen, daß die Reflexionen Mandel'stams sich im Rahmen eines Dialogs mit der zeitgenössischen theoretischen Diskussion entfaltet hat. Auch hier gilt das, was für die Sprachkonzeption Mandel'stams zu bemerken war: In

---

Textkorpus analysieren läßt. Diese Idee liegt den semantischen Studien J. Levins und D. Segals zum Werk Mandel'stams zugrunde. Diese Autoren sprechen von einem einzigen "semantischen Raum", der für das Gesamtwerk Mandel'stams charakteristisch sei und an die Struktur eines Mythenkorpus erinnere: So wie jeder Mythos eine Umarbeitung der schon existierenden Mythologie sei, bestehe jedes Gedicht Mandel'stams aus einer Transformation der vorherigen Gedichte (vgl. Ju.I. Levin et al., "Russkaja semantičeskaja poetika", 58-63).

Das Gesamtwerk jedes Autors kann immer als eine kontinuierliche, wenn auch sich verändernde Sinnlinie betrachtet werden, die anhand der Themen, Verfahren und der Motivsemantik mit Berücksichtigung der Gattungsverschiebungen rekonstruierbar ist. Bei Mandel'stam stellt sich aber die Frage, ob diese Einheit nicht nur aus dem unvermeidlichen Bezug zum auktorialen Ich hervorgeht, sondern auch bewußt konstruiert ist, so daß eine semantische und strukturelle Kontinuität zwischen Dichtung, Kunstprosa und kritischer Prosa besteht, die zum Verständnis des Mandel'stamschen Werkes als eines einzigen einheitlichen Textes führt. In dieser Hinsicht wäre Mandel'stams Ablehnung eines rein theoretischen Diskurses, in dem das Wort als Instrument einer Terminologie dient, verständlich, da die kritischen Aufsätze bei ihm als Bestandteil der gesamten poetischen Motivsemantik und nicht als reine "Metatexte" anzusehen sind (zur metapoetischen Selbstreflexion - *avtometaopisanie* - und ihrer Rolle in der akmeistischen und in der Mandel'stamschen Poetik vgl. ebd., 48-82). Hier wird die Rolle der Selbstreflexion im Rahmen der semantischen Poetik der Akmeisten verdeutlicht; die metapoetischen Selbstbeschreibungen dienen dazu, die Ebene der formalen Textanalyse in den poetischen Text einzuführen.

In dieser Hinsicht kann man die kritischen Schriften Mandel'stams im Rahmen einer impressionistischen, nicht akademischen literaturkritischen Tradition betrachten, die er wahrscheinlich besonders am Beispiel Annenskij's geschätzt hat. Bei Annenskij ist allerdings eine Tendenz zur Nachahmung der stilistischen und der *skaz*-Verfahren der dargestellten Autoren erkennbar, die bei Mandel'stam nicht zu finden ist (vgl. I.F. Annenskij, *Knjgi otrazenij*, Moskva 1979). Beide Autoren haben eher eine dialogische, nicht distanzierte Haltung gegenüber der Literatur gemeinsam, die auf einer universalistischen und dialogischen Auffassung von Geschichte und Kultur basiert (zu Annenskij's kritischen Werken und zu seiner Poetik vgl. P. Ingold, *I. Annenskij: Sein Beitrag zur Poetik des Symbolismus*, Basel 1970; J.G. Tucker, *Annenskij and the Acmeist Doctrine*, Columbus/Ohio 1986; B. Conrad, *I.F. Annenskij's poetische Reflexionen*, München 1976).

Die Beziehung von Mandel'stams kritischen Aufsätzen zu der impressionistischen Kritik ist auch von M.Ja. Poljakov in seiner Einleitung zur sowjetischen Ausgabe von *Slovo i kul'tura* hervorgehoben worden (vgl. M.Ja. Poljakov, a.a.O., 3-35). Die Tatsache, daß die Kritik Mandel'stams auf "Bilder-Termini" (*termin-obraz*) basiert, ist nach Poljakov auf eine bestimmte symbolistische Konzeption der literarischen Kritik zurückzuführen, nach der die Kritik eine selbständige "Kunst" ist, wie Annenskij's Worte bestätigen: "*estetičeskaja kritika stremitsja stat' iskusstvom, dlja kotorogo poezija byla by liš' materialom*" (I. Annenskij, a.a.O., 511). Der *termin-obraz* wäre so das Ergebnis eines künstlerischen Prozesses und keiner logisch-diskursiven Reflexion über die Kunst. Dieser Ansatz würde sich nach Poljakov der Idee einer "Wissenschaft über die Dichtung" (*nauka o poezii*) entgegenstellen, die von den Formalisten gefordert wurde. Eine solche direkte Gegenüberstellung scheint aber für Mandel'stam nicht ganz überzeugend, wenn man an seine Äußerungen über die formalistische Methode denkt. Interessanter ist dagegen die von Poljakov hervorgehobene Beziehung zwischen Mandel'stams "ästhetischer" Kritik und seiner "kulturologischen" Poetik (vgl. M.Ja. Poljakov, a.a.O., 24).

methodologischer Hinsicht besitzt einerseits die theoretische Diskussion der Jahre zwischen 1910 und 1930 einen Bezug zur poetologischen Semantik Mandel'stams, da viele poetologischen Motive ihre Prägnanz verlieren, wenn sie nicht in einem solchen Kontext betrachtet werden (man denke zum Beispiel an das Motiv 'Wort-Gegenstand', das ohne die Berücksichtigung der für die Moderne grundlegenden Opposition zwischen 'Ding' und 'Gegenstand' nicht adäquat verstanden werden kann). Andererseits läßt sich die Semantik der Motive selbst nicht alleine durch diesen Bezug erklären.<sup>45</sup>

In den folgenden Ausführungen wird außerdem die chronologische Entwicklung der verschiedenen poetologischen Motive und ihrer Semantik betrachtet, da *Egipetskaja marka* in einer dialogischen Beziehung zum früheren Werk Mandel'stams steht: Die Variationen in der Motivsemantik, die durch die Erzählung eingeführt werden, können in der Tat als eine Art Replik auf frühere Motive gesehen werden, die in der Erzählung *in absentia* wirken.<sup>46</sup> Die Motivsemantik Mandel'stams bewegt sich im Laufe ihrer Entwicklung auf eine immer deutlichere Spaltung der organischen Einheit von Natur und Kultur zu. Diese Einheit verlor ihre dominierende Stellung erst Anfang der frühen zwanziger Jahre.<sup>47</sup> Außerdem ist eine solche Tendenz mit einer immer negativer

---

<sup>45</sup> Außerdem bleibt festzuhalten, daß in der Moderne die künstlerische Praxis auch durch den Impuls der Linguistik immer mehr von der theoretischen Metaebene begleitet wird (vgl. zum Beispiel die enge Beziehung zwischen der futuristischen Praxis und der formalistischen Reflexion oder das Phänomen der Manifeste im Rahmen der verschiedenen poetischen Schulen). Der Praxis kommt also ein metapoetischer Wert und der Theorie ein ästhetischer Wert zu (vgl. dazu A.A. Hansen-Löve, "Wissenschaftliche Theoretisierung künstlerischer Modelle und künstlerische Realisierung (Literarisierung) theoretischer Modelle - dargestellt am Beispiel des russischen Formalismus", in *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 24 [1978], 60-107). In dieser Hinsicht nimmt der moderne "Dichter-Theoretiker" die traditionelle Gestalt des *poeta doctus* wieder auf.

<sup>46</sup> Das Wirken *in absentia* von bestimmten Textelementen ist von W. Schmid als ein Modus der Negation im Rahmen der narrativen Äquivalenzen definiert worden. W. Schmid geht vom Erzählwerk als Ergebnis einer Selektion (Geschichte) von bestimmten Elementen und Qualitäten aus dem Geschehen (fiktionalem Rohstoff) aus. Die Logik der Selektion, die die Geschichte zu einem sinnhaften Ganzen macht, besteht aus den zwei grundlegenden Operationen der Position und der Negation. In der Negation sind folgende Arten zu unterscheiden: endgültige Negation (die ausgelassenen Elemente sind nicht relevant), ausdrückliche Negation (die Sinnlinie wird hergestellt durch die Negation fremder Sinnlinien) und eine aufzuhebende Negation, nach der die nicht gewählten Momente *in absentia* zur Geschichte gehören und reaktiviert werden müssen, um die Sinnlinie wiederherzustellen (vgl. W. Schmid, "Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs", in: R. Grübel (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert*, Amsterdam 1984, 79-118).

Die dritte Art der Negation (aufzuhebende Negation) erweist sich für die Rekonstruktion der Motivsemantik auch auf der paradigmatischen Ebene als sehr aufschlußreich. In *Egipetskaja marka* sind in der Tat in bezug auf die gesamte Mandel'stamsche Motivparadigmatik interessante Lücken festzustellen; wie hier zu zeigen ist, sind solche Negationen für die Verschiebungen innerhalb der Motivsemantik und für die Sinnbildung der Erzählung genauso bedeutend wie die Einführung neuer Motive.

<sup>47</sup> Der Isomorphismus zwischen Natur und Kultur bzw. Dichtung wird von Mandel'stam besonders in seinem Essay *Razgovor o Dante* in den dreißiger Jahren thematisiert und als Basis

werdenden Welt Darstellung auf einer axiologischen Ebene verbunden: Viele Motive, die bis in die zwanziger Jahre mit einer ambivalenten Bewertung auftreten, kommen in *Egipetskaja marka* in ihrer negativen Variante vor.<sup>48</sup>

Zusammenfassend kann man feststellen, daß seit den zwanziger Jahren und vor allem ab 1923 die Kultur als hochsemiotisierte Sphäre erscheint, in der die Analogie mit der Natur nicht mehr zu erkennen ist.<sup>49</sup> Die Motive aus der Sphäre der Kultur werden immer

---

der eigenen Poetik anerkannt. In diesem Rahmen ist die Aufgabe der Dichtung nicht die "Darstellung", sondern die "Ausführung" der Natur (vgl. dazu auch: Ju.M. Levin, "Zametki k 'Razgovoru o Dante'", 184-197.

Natur und Kultur werden in der vorliegenden Arbeit durch die Kategorien des primär "Organischen" und des sekundär "Nicht-Organischen" definiert. Zu der aus der sowjetischen semiotischen Schule hervorgehenden Unterscheidung zwischen Natur (Biosphäre) und Kultur (Semiosphäre) vgl. V.V. Ivanov, Ju.M. Lotman, A.M. Pjatigorskij, V.N. Toporov, B.A. Uspenskij, "Tezisy k semiotičeskomu izučeniju kul'tur (v primenenii k slavjanskim tekstam)", in: *Semiotika i struktura tekstu. Studia swięcone VII międz. kongresowi slawistów*, Warszawa 1973, 9-32. Hier wird die Gegenüberstellung "Natur-Kultur" unter anderem als Opposition zwischen Organisiertem und Nicht-Organisiertem erklärt. Die Relativität der Grenzen einer solchen Gegenüberstellung wird von den Autoren durch eine methodologische Unterscheidung bestätigt: Die Kultur kann nämlich von einem inneren und von einem äußeren Standpunkt aus betrachtet werden. Im ersten Fall ist die Opposition "Natur-Kultur" als Gegenüberstellung von Chaos und Kosmos zu verstehen und im zweiten Fall als Opposition von zwei verschiedenen Arten der Organisation der Semiosphäre (der Typologie des Kosmos entspricht eine bestimmte Typologie des Chaos). Je nach Dominanz der obengenannten Modelle wird eine Typologie der Kultur möglich. Vgl. dazu: Ju.M. Lotman, *Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu literatury*, I, Tartu 1970, 3-11. Hier unterscheidet Lotman zwischen Kulturen, die die Welt als Text verstehen, der nur gelesen bzw. interpretiert werden muß, und Kulturen, die die Biosphäre als rohes Material betrachten, das vertextet wird (vgl. dazu auch: ders., B.A. Uspenskij, "O semiotičeskom mehanizme kul'tury", in: *TZS*, 5 [1971], 144-176). Zur Erweiterung der Begriffe "Natur" und "Kultur" vgl. die Unterscheidung zwischen Bio- und Semiosphäre bei Ju.M. Lotman, "O semiosfere", in: *TZS*, 17 (1984), 5-23. Hier definiert Lotman die Semiosphäre als einheitliches System (Organismus) und nicht als Summe der einzelnen semiotischen Grundelemente (Texte). Der Akzent liegt analog zum Begriff "Biosphäre" bei V. I Vernadskij auf dem Gesamtheitscharakter der Semiosphäre, aufgrund dessen die einzelnen semiotischen Akte und die Semiose überhaupt erst stattfinden können: "*Semiosfera est' to semiotičeskoe prostranstvo, vne kotorogo nevozmožno sumo suščestvovanie semiozisa. [...] tol'ko suščestvovanie takogo universuma - semiosfery - deluet otdel'nyj znakovyj akt real'nost'ju.*" (ebd., 7)

Zur Biosphäre vgl. V.I. Vernadskij, *Razmyšlenija naturalista. Naučnaja mysl' kak planetarnoe javlenie*, II, Moskva 1977.

<sup>48</sup> Vorwegnehmend ist hier zum Beispiel das Motiv 'Feuer' zu erwähnen: Das Feuer bezeichnet in den frühen Gedichten die ambivalente 'Wärme' (*teplo*) der Kultur, die positiv das Leben darstellt, aber sich gleichzeitig als vorläufig und erstickend erweisen kann. In *Egipetskaja marka* tritt dagegen das Motiv 'Feuer' hauptsächlich in der negativen Variante des zerstörerischen, apokalyptischen Feuers auf.

<sup>49</sup> Die Abschaffung der Analogie-Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem und die daraus folgende Verselbständigung der semiotischen Prozesse markiert für M. Foucault aus der Sicht der epistemologischen Modelle den Bruch zwischen Mittelalter und moderner Zeit (vgl. M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris 1966). Interessant ist unter diesem Aspekt die

mehr mechanisiert oder "archäologisiert", d.h. sie treten nicht mehr als Teil eines lebendigen Organismus auf, sondern werden in einem erstarrten, klassifikatorischen System fixiert (zum Begriff 'Archäologie' s. Anm. 181). Das signalisiert auf der poetologischen Ebene eine Krise des dichterischen Wortes und der Kommunikation; eine Krise, für deren Lösung der Autor neue Ausdrucksmittel in dem verwirrenden Kontext der Revolution finden wird.

### 1.1.1. Die Mandel'stamsche Polemik gegen das futuristische 'Wort-Ding' (*slovo-vešč'*) und gegen das symbolistische Prinzip der 'Transparenz' (*prozračnost'*)

Seine ersten und grundlegenden Reflexionen über das Wesen der Sprache und insbesondere des poetischen Wortes entwickelt Mandel'stam im Rahmen der akmeistischen Polemik gegen den Symbolismus und den Futurismus, eine Polemik, die um 1910 begann und erst Anfang der zwanziger Jahre endete (vgl. die Aufsätze *Utro Akmeizma, Puškin i Skrjabin, Slovo i kul'tura, O prirode slova*).<sup>50</sup> Als Bezugspunkt für die Polemik gegen die Futuristen sind hier vor allem das futuristische Manifest A. Kručenychs *Slovo kak takovoe* (1913) und die programmatische Schrift V. Šklovskijs *Voskrešenie slova* (1914) zu betrachten, da Mandel'stam in den im folgenden

---

Tatsache, daß Mandel'stam in der mittelalterlichen Gotik das Hauptbeispiel einer organischen Kunst sieht.

<sup>50</sup> Die meisten akmeistischen Schriften zur literarischen Polemik gegen den Futurismus und den Symbolismus sind in der Zeitschrift *Apollon* (S.-Peterburg/Petrograd 1909-1917, Nachdruck, Den Haag 1968) erschienen. Als akmeistische Zeitschrift ist auch *Giperborej* (1912-13) zu erwähnen, in der hauptsächlich die Gedichte der akmeistischen Gruppe *Cech poetov* veröffentlicht wurden. Von den damaligen Kommentaren über den Akmeismus sind die von V. Žirmunskij und Ju. Tynjanov besonders wichtig. Žirmunskij versteht den Akmeismus als Überwindung des Symbolismus und weist gleichzeitig auf die Gefahr hin, daß für die Akmeisten das Ästhetische auf eine geschlossene Form reduziert wird (vgl. V. Žirmunskij, "Preodolevšie simvolizm" [1916] in: ders., *Voprosy teorii literatury. Stat'i [1916-1926]*, Leningrad 1928, 278-321); Tynjanov ordnet den Akmeismus in den Rahmen seiner Theorie der literarischen Evolution ein (vgl. Ju. Tynjanov, "Promežutok", in: *Russkij sovremennik*, 14 [1924], 209-233).

Zum Akmeismus im allgemeinen vgl. R.D. Timenčik, "Zametki ob akmeizme", in: *RL*, 7/8 (1974), 23-46; ders., "Zametki ob akmeizme" II, in: *RL*, 5/6 (1977), 281-300; ders., "Zametki ob akmeizme" III, in: *RL*, 9 (1981), 175-190. Besonders wertvoll sind die Informationen über die Entstehung des Akmeismus und über die Reaktion der zeitgenössischen Kritiker und Literaten, die Timenčik in dem ersten der oben erwähnten Artikel gibt. Er weist auf die Schwierigkeit hin, die mit dem Versuch einer Definition des Akmeismus als organisierter Schule und theoretisch fundierter literarischer Theorie verbunden ist. Diese Schwierigkeit hatte schon die Auseinandersetzung der Zeitgenossen mit dem Akmeismus ausgezeichnet. Die Akmeisten wurden nämlich auch damals als literarischer "Kreis" (*kružok*) und nicht als Schule bezeichnet. Außerdem verbindet sich dieses Problem mit der schon erwähnten Abneigung der Akmeisten und insbesondere Mandel'stams gegen die theoretische Programmatik (zum Akmeismus s. auch: D. Mickiewicz, "Towards a Definition of Acmeism", in: *Russian Language Journal*, Special Issue, 1975; S. Driver, "Acmeism", in: *SEEJ*, 12/2 [1968], 141-156).

diskutierten Artikeln indirekt auf sie verweist.<sup>51</sup>

In seiner Auseinandersetzung mit den Futuristen wirft Mandel'stam diesen vor allem vor, daß sie ihre Definition des poetischen Wortes als "Wort als solchem" (*slovo kak takovoe*) nicht konsequent durchgeführt hätten. Diese Kritik am futuristischen Reduktionismus zeigt eine grundlegende Differenz zwischen dem futuristischen und dem Mandel'stamschen Verständnis vom poetischen Wort. In ihrem Versuch, die poetische Sprache von der praktischen zu unterscheiden und erstere wiederzubeleben, hatten die Futuristen das poetische Wort als 'Wort-Ding' (*slovo-vešč'*) definiert. Sie gingen nämlich von einer fundamentalen Kritik an der Reduktion des Wortes auf einen bloßen Ersatz für entsprechende Begriffe im Rahmen einer Lexik aus: ein solcher 'Wort-Terminus' (*slovo-termin*) erschöpft sich in seiner Verweisfunktion und ist als phonetisches, morphologisches und semantisches Material ein "totes" Wort.<sup>52</sup> Wenn eine solche Verweisfunktion den "Tod" des poetischen Wortes bedeutet, dann ist die Betrachtung des Wortes als "Material" bei den Frühformalisten (auf einer theoretischen Ebene) und bei den Futuristen (in der poetischen Praxis) ein Mittel, um das poetische Wort "aufzuerwecken". Das Wort wird als ein "Ding" verstanden, d.h. seine verschie-

<sup>51</sup> Vgl. V. Šklovskij, "Voskrešenie slova", in: W.-D. Stempel (Hg.), *Texte der russischen Formalisten. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*, II, München 1972, 2-17. Das Manifest *Slovo kak takovoe* ist zusammen mit anderen literarischen Programmschriften aus der Zeit zwischen 1900 und der Revolution in *Literaturnye manifesty (ot simvolizma k Oktjabrju)*, I, Moskva 1929 zu finden.

E.A. Parnis untersucht außerdem die Beziehung zwischen *Utro akmeizma* und den beiden futuristischen Schriften *Slovo kak takovoe* und *Čto est' slovo* (vgl. E.A. Parnis, "Štrichi k futurističeskomu portretu O.Ė. Mandel'stama", in: *Slovo i sud'ba*, 183).

<sup>52</sup> Dieser Ansatz kommt besonders in Šklovskijs Artikel *Voskrešenie slova* zum Ausdruck, in der er die poetische Praxis der Futuristen als Grundlage für die Erneuerung der Sprache anerkennt. In einer Polemik gegen die Potebnjasche Lehre stellt Šklovskij den Tod des Wortes als 'Wort-Bild' (*slovo-obraz*) fest: das 'Wort-Bild' ist zu einem "algebraischen Zeichen" geworden, d.h. zu einem Ersatz für abstrakte Begriffe. Auch die Dichtung ist dementsprechend zu einer begrifflichen Mitteilung geworden, in der die Form, d.h. das Wort selbst, als phonetisches, morphologisches und semantisches Material keine Rolle mehr spielt. Einen solchen Prozeß bezeichnet er mit den Worten Potebnjas als "Prosaisierung" der Poesie. Der Weg zur Erneuerung des poetischen Wortes besteht also für Šklovskij nicht in der Wiederherstellung des Wort-Bildes (vgl. Potebnja), sondern in der Wiederbelebung des Wortes als "Material": "*V iskusstve material dolžen byt' živ, drogocenen.*" (V. Šklovskij, "Voskrešenie slova", 4)

Der futuristische "Mißbrauch" (Katachrese) des Wortes, das nur auf einer primären Signifikantenebene präsentiert wird, bewirkt nach Šklovskij eine Entautomatisierung der Wahrnehmung des poetischen Wortes und infolgedessen seine "Auferweckung": "*I vot teper', segodnja, kogda chudožniku zachotelos' imet' delo s živoj formoj i s živym, a ne mertvym slovom, on, želaja dat' emu lico, zalomal i iscoverkal ego. Rodilis' 'proizvol'nye' i 'proizvodnye' slova futuristov.*" (ebd., 12)

Zur reduktionistischen Auffassung des Materialbegriffes im Frühformalismus und zu seiner Evolution vgl. A.A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, 188-197. Hier wird die Doppelbedeutung des formalistischen Materialbegriffes einerseits als außerästhetisches, ungeformtes Objekt (Material I) und andererseits als geformtes, ästhetisches Element (Material II) erklärt. Mandel'stam scheint aber zwischen diesen primären und sekundären Stufen des Materials nicht zu unterscheiden.



denen Komponenten - die phonologischen, die morphologischen und die semantischen - haben als solche einen Wert, abgesehen von ihrer Verbindung zu einem Referenten bzw. zu einer sekundären Ebene des Signifikats; sie sind daher wie Dinge zu betrachten und zu "behandeln".<sup>53</sup> Unter 'Wort-Ding' ist also ein dekontextiertes Wort zu verstehen, das nicht unbedingt eine praktisch-kommunikative Funktion erfüllen soll.

Mandel'stam kritisiert nicht so sehr diese Betonung der "Form" des Wortes, sondern beklagt vielmehr die Inkonsequenz der Futuristen, die den "Sinn", d.h. jenen semantischen Mehrwert, der sich teilweise auch mit dem Inhaltsbegriff der traditionellen Ästhetik deckt, nicht mehr als Form in Betracht gezogen haben. Es geht Mandel'stam sowohl um die Wiederaufwertung der "Inhaltlichkeit der Form"<sup>54</sup> als auch um die

---

<sup>53</sup> Unter "Ding" ist das Objekt in seinem unmittelbaren, sensuellen Aspekt zu verstehen, der den sensitiven Apparat als Empfindung (*oščuščenie*) betrifft. Das Objekt im Sinne von "Ding" ist kein Träger eines das Objekt selbst transzendierenden Sinnes oder einer Intention. Die formalistischen Begriffe des "Neu-Sehens" und der "Verfremdung" streben nach dieser primären sensuellen Wahrnehmung der Form des Wortes als Ding; sie wird erreicht durch die Prozesse der "Verdinglichung" (*oveščestvlenie*) bzw. "Entgegenständlichung" (dazu vgl. auch: R. Lachmann, "Die Verfremdung und das 'Neue Sehen' bei V. Šklovskij", in: *Poetica*, 3 [1970], 226-249).

Die obengenannten Begriffe entstehen im Rahmen der bildnerischen Avantgarde (V. Kandinskij, K. Malevič) und werden von den Kubofuturisten auch in bezug auf die Dichtung übernommen. Unter "Verdinglichung" oder "Entgegenständlichung" ist die Dekontextierung des dargestellten Gegenstandes aus dem pragmatischen Kontext und die Aufhebung eines mit ihm verbundenen transitiven Zweckes (Intransivierung) zu verstehen. In bezug auf das dichterische Wort wird die "Verdinglichung" des dichterischen Wortes durch die verschiedenen Realisierungsverfahren erreicht; Verfahren wie poetische Etymologie, Kalauer und Wortspielverfahren, die eine formale als semantische Parallelität präsentieren, behandeln die Sprach-Fakten als Sach-Fakten und deformieren jene empirisch-logischen Kategorien, die die Semantik des Wortes im Rahmen der praktischen Kommunikation bestimmen.

Für eine Definition der poetischen Etymologie und der Realisierung als Prinzip der poetischen Sprache ist die Chlebnikov-Studie von R. Jakobson grundlegend (vgl. ders., "Novejšaja russkaja poezija. Nabr. pervyj. Chlebnikov", Praha 1921; mit dt. Übers. in: *Texte der russischen Formalisten*, II, 18-135).

Zur Entgegenständlichung und Verdinglichung in der Avantgarde und im Kubofuturismus in bezug auf die frühformalistische Realisierungstheorie und zu einer Differenzierung des Realisierungsbegriffes im Rahmen des Formalismus vgl. A.A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, 74-80, 99-164.

<sup>54</sup> Im Hintergrund der hier skizzierten Diskussion steht die hegelianische Gegenüberstellung von Form und Inhalt, die - wenn auch mit terminologischen Veränderungen - die hier betrachtete Diskussion geprägt hat (zur Unterordnung der Kunst unter das begriffliche Denken, die mit dem Verständnis der Geschichte als Ausdruck der Idee bei Hegel zu verbinden ist, vgl. P.V. Zima, *Literarische Ästhetik*, Tübingen 1991, 23-31).

Für Mandel'stam ist das Verhältnis von Form und Inhalt im Grunde synthetisch, so daß alle Elemente der Form auch semantische Elemente sind und gleichzeitig alle Elemente des Inhalts durch die Form bedingt sind. In dieser Hinsicht kann man auch auf den Begriff "Inhaltlichkeit der Form" (*soderžatel'nost' formy*) bei A. Belyj hinweisen, der später von Ju.M. Lotman wieder aufgenommen wird (vgl. Ju.M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, dt. Übersetzung: *Die Struktur des künstlerischen Textes*, München 1973, 26). In diesem Punkt unterscheidet sich Mandel'stam wesentlich von den Futuristen und den Formalisten: Diese haben durch das Prinzip

Wiederaufwertung der "Form des Inhalts"; auch der "Sinn" bzw. "Logos" kann als Form aufgefaßt werden: *"Medlenno roždalos' 'slovo kak takovoe'. Postepenno, odin za drugim, vse élementy slova vtjagivalis' v ponjatie formy, tol'ko soznatel'nyj smysl, Logos, do sich por ošibočno i proizvol'no počitaetsja soderžaniem. Ot éтого nenužnogo početa Logos tol'ko proigryvaet; Logos trebuet tol'ko ravnopravija s drugimi élementami slova. Futurist, ne spravivšis' s soznatel'nym smyslom, kak s materialom tvorčestva, legkomyslennno vybrosil ego za bort i, po suščestvu, povtoril grubuju ošibku svoich predšestvennikov."* (II, 321)

In dem oben angeführten Zitat drückt Mandel'stam die Verachtung der Futuristen für den intentionalen, bewußten Sinn (*soznatel'nyj smysl*) aus, den sie nicht als "gleichberechtigtes" Element neben dem phonetisch-morphologischen Material im poetischen Wort gelten lassen. Im Grunde ist die Opposition "Form-Inhalt" für Mandel'stam auch im futuristischen 'Wort-Ding' weiter wirksam; unter Anlehnung an die traditionelle Ästhetik hätten die Futuristen nur die Form isoliert, aber keinen Fortschritt in Richtung auf ein neues, einheitliches und synthetisches Verständnis des poetischen Wortes gemacht.<sup>55</sup> So entwickelt sich die Kritik am futuristischen Reduktionismus zu einer

---

der Umkehrung des Semioseaktes ("Die Form schafft den Inhalt") nicht nur eine Inversion der Prioritäten zwischen den am Akt der Sinngebung teilhabenden Faktoren festgelegt, sondern auch eine Spaltung in der synthetisch-einheitlichen Konzeption des sprachlichen Zeichens eingeführt.

<sup>55</sup> Zur Beziehung Mandel'stams zum Formalismus vgl. A. Sola, a.a.O., 37-54. Dort werden nicht nur Informationen über die Beziehung Mandel'stams zu den Formalisten (z.B. seine Mitarbeit am MLK im Jahr 1918) geboten; auch sein Verständnis des poetischen Wortes wird im Grunde als "formalistisch" dargestellt. Wenn es einerseits stimmt, daß Mandel'stam die Kontinuität der russischen Sprachphilosophie betont und die Formalisten trotzdem als "Nachfolger" Potebnjas betrachtet (vgl. II, 369), ist andererseits A. Solas Behauptung, Mandel'stam habe im Grunde nur formalistische Ideen als "akmeistische Ideen" verkauft, viel zu vereinfachend. Auch die Hypothese, *Razgovor o Dante* sei eine Kritik an der Potebnjaschen Bild-Theorie, ist ebenfalls nur eine Vereinfachung.

Objektiver ist die Darstellung bei E.A. Toddes (vgl. E.A. Toddes, "Mandel'stam i opozavovskaja filologija", 78-102; vgl. auch: R. Timenčik, "Tynjanov i nekotorye tendencii éstetičeskoj mysli 1910-č godov", in: *Tynjanovskij sbornik: Vtorye tynjanovskie čtenija*, Riga 1986, 78-102), der sich nicht mit dem tatsächlichen formalistischen Einfluß auf Mandel'stam befaßt, sondern versucht, die beiden theoretischen Positionen zu vergleichen. Als gemeinsamen Nenner sieht er folgende Elemente an: das Streben nach einem wissenschaftlichen Umgang mit der Dichtung (*nauka o poézii*) als Reaktion auf die impressionistische Kritik; die Gleichstellung von Dichtung, Philologie und Kultur; die Unterscheidung zwischen poetischer und praktischer Sprache; die Theorie der Evolution der literarischen Gattungen; eine gemeinsame Ausbildung (vgl. die Seminare von Vengerov) und schließlich die Hochachtung vor Šklovskij als "Freund des Wortes" (*drug slova*). Im Laufe der vorliegenden Arbeit wird sich zeigen, inwiefern sich Mandel'stam in den obengenannten Punkten von den Formalisten unterscheidet. Im allgemeinen kann man behaupten, daß Toddes den synthetisch-ontologischen Charakter der Poetik Mandel'stams unterschätzt, der ihn von den Formalisten unterscheidet. Das bedeutet, daß bei Mandel'stam keine Umkehrung der Determinationsordnung in der Semiose ("Die Form schafft den Inhalt") stattfindet, weil sowohl Form als auch Inhalt in einer "synthetischen Einheit" verbunden sind. Zu der Beziehung Mandel'stams zu den Formalisten und den Futuristen (z.B. die Abende im Café *Brodjačaja sobaka*, die Freundschaft mit V. Chlebnikov, Bruni u.s.w.) vgl. A.E. Parnis, a.a.O., 183-204.

grundlegenden In-Frage-Stellung seines Form-Begriffs, der auf die äußere Form beschränkt wurde.

Was aber Mandel'stam unter "poetischem Wort" versteht, wird erst klar, wenn man auch seine Polemik gegen die Symbolisten berücksichtigt. Im Gegensatz zu Formalisten und Futuristen lehnt Mandel'stam die von den Symbolisten vertretene Auffassung vom Wort als Symbol bzw. als Bild (*obraz*), die einen Kernpunkt des formalistischen Angriffes auf die symbolistische Ästhetik darstellt, keineswegs ab.<sup>56</sup> Die Kritik, die

---

Zum Verhältnis Futurismus-Akmeismus vgl. Ju.M. Lotman, "Stichotvorenija rannego Pasternaka i nekotorye voprosy strukturnogo izučenija teksta", in: *TZS*, 4 (1969), 206-238. Lotman definiert hier die poetische Sprache des Symbolismus, des Futurismus und des Akmeismus als "Sprache der Relationen" (Mathematik, Musik), "Sprache der Dinge" (Malerei) und "Sprache der Kultur" (Literatur und insbesondere die intertextuelle Dimension), was die futuristische Zuneigung zum 'Wort-Ding' und die akmeistische Hervorhebung des 'Wort-Gegenstandes' unterstreicht.

<sup>56</sup> Die Auffassung des poetischen Wortes als Bild bzw. als Symbol wird im wesentlichen durch A.A. Potebnja, den Initiator für die Rezeption der Theorien W. v. Humboldts, in die russische Sprachphilosophie eingeführt. An die Unterscheidung zwischen praktischer und poetischer Sprache Potebnjas knüpfen alle sprachphilosophischen Ansätze am Anfang des 20. Jahrhunderts in Rußland an, darunter auch die symbolistische Sprachtheorie. In dieser Hinsicht vertritt Mandel'stam keine exzentrische Meinung, da auch er das synthetische "Wort-Bild" Potebnjas wiederaufnimmt, allerdings stark variiert, wie noch im folgenden zu zeigen ist.

Was die Beziehung Mandel'stams zum Symbolismus betrifft, so stellt sich das Problem der Feststellung von Übereinstimmungen wie auch von Unterschieden, und zwar vor allem, wenn man berücksichtigt, daß Mandel'stam seine dichterische Tätigkeit im Rahmen der symbolistischen Schule begonnen hat (man denke an die "Mittwochabende" bei V. Ivanov; als Zeugnis für Mandel'stams Hochschätzung für Ivanov vgl. auch seine oft zitierten Briefe von 1909 an den symbolistischen Dichter, II, 485-491; vgl. auch: V. Blinov, "Vjačeslav Ivanov i voznikovenie akmeizma", in: F. Malcovati (Hg.), *Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov*, II, Firenze 1988, 13-25). In dieser Hinsicht sind viele vereinfachende Interpretationen zum einen auf die Schwierigkeit zurückzuführen, die tatsächlichen symbolistischen Einflüsse vom historischen Gesichtspunkt aus zu rekonstruieren, und zum anderen auf die falsche Einschätzung der Funktion derselben Elemente in zwei verschiedenen Poetiken. Es ist z.B. üblich, die Assoziationsverfahren und die Metaphorizität in Mandel'stams Dichtung mit der "musikalischen" Poetik der Symbolisten (und insbesondere A. Bloks) gleichzusetzen, ohne dabei die unterschiedliche Funktion der Metapher in den beiden poetischen Systemen und die Entwicklung der Metaphorizität im Werk Mandel'stams zu berücksichtigen. Diese von L. Ginzburg in ihrem grundlegenden Aufsatz *Poëtika asociacij* (vgl. dies., "Poëtika asociacij", in: *O lirike*, Leningrad 1974, 354-397) eingeführte Parallele ist kürzlich wiederaufgenommen und weiterentwickelt worden: vgl. A.L. Grišunin, "Blok i Mandel'stam", in: *Slovo i sud'ba*, 152-160.

Zum Problem der Selbstbestimmung des frühen Mandel'stam und insbesondere zum Einfluß V. Ivanovs (*Po zvezdam*) und seiner Überwindung im Begriff "Hellenismus" vgl. V.V. Musatov, "'Logizm vselenskoj idei' (k probleme tvorčeskogo samoopredelenija rannego Mandel'stama)", in: *Slovo i sud'ba*, 321-330. K. Taranovskij und J.E. Malmstad haben außerdem den intertextuellen Hintergrund Ivanovs in einigen Gedichten Mandel'stams untersucht: K. Taranovskij, "Pčely i osy v poëzii Mandel'stama: K voprosu o vlijanii Vjačeslava Ivanova na Mandel'stama", in: ders., *Essays on Mandel'stam*, 236-251; J. E. Malmstad, "Mandel'stam's 'Silentium': A Poet's Response to Ivanov", in: R.L. Jackson, L. Nelson (Hg.), *Vjacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*, New Haven 1986, 82-114.

Mandel'stam an den Symbolisten übt, bezieht sich nicht auf die Gleichsetzung von Wort und Bild bzw. Symbol, sondern auf das den symbolistischen Symbol-Begriff charakterisierende Prinzip der Transparenz. Nach der berühmten Kunstallegorie Merežkovskijs ist die Transparenz (*prozračnost'*) eine wesentliche Eigenschaft der "poetischen Substanz". Die Poesie selbst und insbesondere das poetische Wort funktionieren wie ein Symbol, das das Ewige und das Unsagbare im Zeitlichen vermittelt. Die Dichtung wird mit einer Alabastervase verglichen, die von innen durch eine Kerze erleuchtet wird und infolgedessen diaphan und transparent erscheint: "*Simvolizm delaet samyj stil', samoe chudožestvennoe veščestvo poézii oduchotvorennym, prozračnym, naskvoz' prosvečivajuščim, kak tonkija stenki alebastrovoj amfory, v kotoroj zažženo plamja.*"<sup>57</sup>

Mandel'stam unterscheidet nicht zwischen den verschiedenen Symbolbegriffen, die im Rahmen des Symbolismus formuliert worden sind,<sup>58</sup> sondern kritisiert die "Verdünnung" der Alabasterwand, d.h. der Dichtung als Wortmaterial, zugunsten der durch sie hindurchschimmernden außerpoetischen, transzendenten Welt.<sup>59</sup> Er polemisiert also gegen die symbolistische Reduktion des Wort-Symbols auf ein Signal im Rahmen einer Mythopoetik. Das Wort ist bei den Symbolisten nur ein Ersatz für abstrakte Begriffe, wie tief und erhaben diese Begriffe auch immer sein mögen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das 'Wort-Symbol' nicht so sehr vom 'Wort-Terminus' im Rahmen der praktischen Alltagssprache, da beide "versiegelte" Bilder (*zapečatannye obrazy*) sind. Unter "versiegeltem Bild" ist hier ein Wort zu verstehen, dessen Semantik schon vorgeprägt und weder vom kommunikativen Kontext noch von der auktorialen Intention beeinflusst werden kann. "Versiegelte" Worte sind im Grunde "statische" Worte. Dadurch wird die lebendige semantische Dichte des Wortes aufgehoben, das Wort ist nicht mehr im Rahmen einer lebendigen Kultur "brauchbar", und es wird zu einem toten, tabuisierten liturgischen Gegenstand: "*Po suščestvu net nikakoj raznicy meždu slovom i obrazom. Slovo est' uže obraz zapečatannyj; ego nel'zja trogať. On ne prigoden dlja*

<sup>57</sup> D.S. Merežkovskij, "O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury", S.-Peterburg 1893, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij*, XVIII, Moskva 1914, 217. Zur Transparenz als poetisches Motiv im Symbolismus vgl. auch den Gedichthand von V.I. Ivanov *Prozračnost'*, in dem die Transparenz, d.h. das Durchscheinen der *realiora* in den *realia*, zum Hauptmerkmal des Symbols erklärt wird.

S.M. Margolina hat vor allem die Rolle untersucht, die Belyjs Theorien in der Polemik Mandel'stams gespielt haben. Belyjs Schriften werden von ihr als Subtexte von *Utro akmeizma* und *O prirode slova* angesehen, wobei nicht nur die Unterschiede, sondern auch die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Schriftstellern betont werden (vgl. S.M. Margolina, "O. Mandel'stam i A. Belyj: Polemika i preemstvennost'", in: *RL*, 30/5 [1991], 431-453).

<sup>58</sup> Vgl. z.B. die Unterscheidung zwischen "symbolistischem Realismus" und "symbolistischem Idealismus" bei V.I. Ivanov in "Mysli o simvolizme" in: *Trudy i dni*, 1 (1912), 3-10.

<sup>59</sup> J. Striedter definiert die Poetik des symbolistischen "Extremismus", mit dem die "Anti-symbolisten" am liebsten den ganzen historischen Symbolismus identifiziert hätten, in folgender Weise: "[...] Transparenz wird zu Transzendenz; das poetische Bild als Symbol wird auf ein außerpoetisches Symbolsystem philosophischer, mythischer oder religiöser Art hin transzendiert; die Poesie selbst wird zu einer Vorstufe der Philosophie oder der Religion." (ders., "Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne", in: *Poetik und Hermeneutik*, II, München 1966, 267).

*obichoda, kak nikto ne stanet prikurivat' ot lampadki. Takie zapečatannye obrazy tože očen' nužny. Čelovek ljubit zapret, i daže dikar' kladet magičeskoe zapreščenie, 'tabu', na izvestnye predmety. No, s drugoj storony, zapečatannyj, iz-jatyj iz upotreblenija obraz vraždeben čeloveku, on v svoem rode čučelo, pugalo."* (II, 254)

Mandel'stam wirft den Symbolisten eine "liturgische" Anwendung des Wortes vor, wobei er unter der Kategorie des 'Liturgischen' in Opposition zum 'Häuslichen' und 'Alltäglichen' die Trennung des Symbolismus zwischen Physik und Metaphysik bzw. *realia* und *realiora* angreift.<sup>60</sup> Außerdem knüpft der liturgische Aspekt an die symbolistische Vorstellung vom Dichter als 'Priester' bzw. als Demiurgen an, der durch Symbole eine eigene, unabhängige Welt schafft.<sup>61</sup> Eine solche "Ablösung" der "versiegelten", neugeschaffenen Symbole - sowohl vom kommunikativen und kulturellen Kontext als auch vom konkreten Wortmaterial - ist für Mandel'stam ein willkürlicher Mißbrauch der Sprache. In dieser Hinsicht spricht er von einem "Pseudosymbolismus" (*lžesimvolizm*): "*Oni zapečatali vse slova, vse obrazy, prednaznačiv ich isključitel'no dlja liturgičeskogo upotreblenija. Polučilos krajne neudobno - ni projtj, ni vstat', ni sest'. Na stole nel'zja obedat', potomo čto èto ne prosto stol. [...] Čelovek bol'se ne chozjain u sebja doma.[...] Vsja utvar' vzbuntovalas'. Metla prositsja na šabaš, pečnoj goršoch ne chočet bol'se varit', a trebuet sebe absoljutmogo značenija (kak budto varit' ne absoljutmoe značenie).*" (II, 255)

Die Transparenz des Wortes bedeutet im Rahmen dieser Kritik die Verachtung des konkreten morphologischen, semantischen, phonetischen und etymologischen Materials zugunsten eines Wertes, der sich außerhalb des Wortes selbst befindet. Für Mandel'stam neutralisiert sich daher praktisch der Unterschied zwischen Symbolisten und Futuristen, da beide poetischen Ansätze eine utilitaristische Einstellung zum poetischen Wort aufweisen.<sup>62</sup> Das kommt im Aufsatz *O prirode slova* auch terminologisch deutlich zum Ausdruck, denn sowohl die Symbolisten als auch die Futuristen haben das Wort zu

---

<sup>60</sup> S. Averincev hebt die Kritik Mandel'stams an dem zu häufigen Gebrauch von "heiligen" Worten in der symbolistischen Dichtung hervor: In dieser Hinsicht kritisiere der Dichter den "zweideutigen" symbolistischen Religionsbegriff und behaupte, indem er auf der "Unaussprechlichkeit" (Apophatismus) der heiligen Worte bestehe, den traditionellen, kanonischen Sinn der religiösen Sprache (vgl. S.S. Averincev, "Konfessional'nye tipy christianstva u rannego Mandel'stama", in: *Slovo i sud'ba*, 287-298).

Die Kritik Mandel'stams an der symbolistischen "liturgischen" Anwendung der 'Wort-Symbole' richtet sich nach V.V. Musatov dagegen, daß die von den Symbolisten auf die persönlich-kulturelle Ebene übertragenen religiösen Begriffe im Rahmen der Kultur wieder als "verweltlichte Dogmen" behauptet wurden (vgl. V.V. Musatov, "'Logizm vselenskoj idei'", 321-322).

<sup>61</sup> Im diabolischen Frühsymbolismus ist der Dichter alleiniger Herrscher über seine Kunstwelt; er ist deshalb der Alltagskommunikation enthoben, in der die Sprache als Mittel zum Zweck dient: "*Ja - bog tainstvennogo mira, / Ves' mir v odnich moich mečtach. / Ne sotvorju sebe kumira / Ni na zemle, ni v nebesach [...]*" (F. Sologub, *Stichotvorenija*, Leningrad 1975, 176). Im mythopoetischen Symbolismus erscheint dagegen der Demiurg als falscher Zauberer im Gegensatz zum *poeta vates*.

<sup>62</sup> Die Tatsache, daß Mandel'stam beide Richtungen (Futurismus und Symbolismus) unter dem gemeinsamen Nenner einer Verkürzung der kommunikativen Funktion der dichterischen Sprache und einer Reduktion der semantischen Dichte im Wort ablehnt, wirft ein neues Licht auf diese Poetiken, die in der Regel als Gegensätze dargestellt werden.

einem 'Ding' (*vešč'*) gemacht, in dem sich das Signifikat willkürlich mit dem Signifikanten verkoppelte; in diesem Fall wäre das Signifikat eine mechanische Übersetzung des Signifikanten: "*Ved' slovo ne vešč'. Ego značenie niskol'ko ne perevod ego samogo.*" (II, 255)

Im Namen seiner synthetischen Auffassung lehnt Mandel'stam eine analytische Einstellung zum poetischen Wort ab: "*Sovsem drugoe delo soznatel'noe razrušenie formy. Bezboleznennyj suprematizm. Otricanie lica javlenij. Samoubijstvo po rasčetu, ljubopytstva radi. Možno razobrat', možno i složit': kak budto ispytuetsja forma, a na samom dele gniet i razlagaetsja duch [...]*" (II, 225).

Der zweifachen utilitaristischen Reduktion des Wortes zum 'Wort-Ding' (*slovo-vešč'*), d.h. zu Material und Verfahren (*priem*) im Rahmen des Futurismus oder zur 'Wort-Vogelscheuche' (*slovo-pugalo*) bzw. zum bloßen Signal für eine Meta-Ebene im Rahmen des "Pseudosymbolismus" (*lžesimvolism*), setzt Mandel'stam s e i n Wort als solches (*slovo kak takovoe*) entgegen. Diese Bezeichnung ist dem schon genannten futuristischen Manifest entlehnt, jedoch ohne die Anführungszeichen der Futuristen, d.h. ohne ihre polemische Betonung, die auf einen Traditionsbruch verweist, der Mandel'stam grundsätzlich fremd ist. Einerseits ist also Mandel'stam am Streben der Moderne nach einem schöpferischen, lebendigen poetischen Wort beteiligt, andererseits knüpft dieses Streben bei ihm an das "wirkliche" Wort mit seiner ganzen, auch aus der Tradition erwachsenen, semantischen Dichte an; das innovatorische Pathos Mandel'stams fällt also weder mit der traditionsfeindlichen, zur *tabula rasa* strebenden Haltung des Futurismus noch mit der hypertrophen Hervorhebung der Metaebene in der symbolistischen Mythopoetik zusammen.

### 1.1.2. Mandel'stams "Wort als solches" (*slovo kak takovoe*) und die "innere Form" in der sprachphilosophischen Tradition Rußlands

Was den innovatorischen Zugang zum poetischen Wort betrifft, so ist Mandel'stam sich schon ab 1910 der Unterscheidung zwischen praktischer und poetischer Sprache, die zum Eckstein der Poetik der Moderne werden sollte, bewußt. Wie schon in der von A.A. Potebnja überlieferten Tradition der deutschen Sprachphilosophie und wie in den neueren formalistischen Theorien wird auch bei ihm die praktische Sprache dadurch charakterisiert, daß in ihr die inhaltliche Mitteilung dominiert, ohne daß die konkrete Wort-Form an der Inhaltsbestimmung teilhaben kann. Die Signifikanten würden in der praktischen, mitteilungsorientierten Sprache keine Rolle im Prozeß der Sinnkonstitution spielen. Ein extremes Beispiel für die automatisierte Sprache, die Signifikant und Signifikat konventionell im sprachlichen Zeichen verkoppelt, sind die Signal-Sprachen wie z.B die Verkehrssignale oder die Taubstummensprache:<sup>63</sup> "*Sejčas, naprimer, izlagaja*

---

<sup>63</sup> In seinem Werk *Mysl' i jazyk* (1862) unterscheidet Potebnja die praktische Sprache aufgrund der in ihr dominierenden automatischen Beziehung zwischen dem Laut bzw. der "äußeren Form" des Wortes und dem Inhalt von der poetischen Sprache (vgl. A. A. Potebnja, *Estetika i poëtika*, [Nachdruck] Moskva 1976). Dagegen wird in der poetischen Sprache die Beziehung zwischen Laut und Bedeutung innerhalb der "inneren Form" des Wortes bewußt gemacht (vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 126 ff.).

Eine solche Unterscheidung erfolgt auch auf der Basis der frühformalistischen Reflexion, wenn

svoju mysl' po možnosti v točnoj, no otnjud' ne v poëtičeskoj forme, ja govorju v suščnosti soznaniem, a ne slovom. Gluchonemye otično ponimajut drug druga, i zeleznodorožnye semafore vypolnjajut ves'ma složnoe naznačenie, ne pribegaja k pomošči slova. Takim obrazom, esli smysl sčitat' soderžaniem, vse ostal'noe, čto est' v slove, prichoditsja sčitat' prostym mehaničeskim priveskom, tol'ko zatrudnjajuščim bystruju peredaču mysli." (II, 320-321)

Die automatisierte und auf ihre konventionelle Ersatzfunktion reduzierte natürliche Sprache kann grundsätzlich mit jedem anderen konventionellen Signalsystem gleichgesetzt werden. In dieser Hinsicht offenbart die praktische Sprache ein dualistisches Verständnis des sprachlichen Zeichens, dem zufolge Form und Inhalt ohne innere Notwendigkeit miteinander verbunden sind. Nach Mandel'stam impliziert ein solcher Dualismus "Form-Inhalt" eine "utilitaristische" Einstellung in bezug auf die Sprache: Wenn die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat konventionell ist und keine gegenseitige Bedingtheit zwischen Form und Inhalt besteht, kann das Wort jederzeit "mißbraucht", d.h. mit neuen willkürlichen Bedeutungen assoziiert werden. Wie schon gezeigt, besteht in dieser Hinsicht kein Unterschied zwischen dem konventionellen stenographischen Zeichen oder dem im Rahmen einer abstrakten oder mystischen Intuition mißbrauchten Wort, da nach Mandel'stam in beiden Fällen die "hellenistische" Natur des Wortes nicht beachtet wird: *"Vsjačeskiĭ utilitarizm est' smertel'nyĭ grech protiv èllinističeskoj prirody, protiv russkogo jazyka, i soveršenno bezrazlično, budet li èto tendencija k telegrafnomu ili stenografičeskomu šifru radi èkonomii i uproščennoj celesoobraznosti, ili že utilitarizm bolee vysokogo porjadka, prinosjaščij jazyk v žertvu mističeskoj intuicii, antroposofii i kakomu by to ni bylo vsepožirajuščemu i golodnomu do slov myšleniju."* (II, 246)

---

auch die Formalisten selbst die Kritik am Potebjaschen "Wort-Bild" als Hauptanliegen ihres innovatorischen Pathos verstanden wissen wollen. In der Tat verdanken die Formalisten bewußt oder unbewußt der sprachphilosophischen Schule Potebnjas und der sogenannten ethnographischen Schule (A.N. Veselovskij) viel, obwohl sie sich als diejenigen betrachteten, die diese alten Schulen überwunden hatten (vgl. dazu z.B. die Kritik Šklovskijs an der Vorstellung Potebnjas von der poetischen Sprache als "Denken in Bildern" in: ders., "Voskrešenie slova"); dieselbe Kritik nimmt er in bezug auf die Prosatheorie wieder auf, vgl. ders., "Iskusstvo kak priem" (1919) in: J. Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, I, München 1966, 2-35; zur ethnographischen Schule vgl. auch den formalistischen Angriff gegen ihre genetische Fragestellung, der den funktionalen Ansatz Veselovskijs in seiner Motiv-Definition übersieht (vgl. V. Šklovskij, "Svjaz' priemov sjužetosloženija s obščimi priemami stilja", in: *Texte der russischen Formalisten*, I, 36-121). Auch Jakobson in der Chlebnikov-Studie differenziert zwischen praktischer und poetischer Sprache (vgl. ders., *Novejšaja russkaja poëzija*, 29-31). Hier unterscheidet Jakobson zuerst das "normale sprachliche Denken" von der "poetisch-emotionalen Sprache". Das normale sprachliche Denken hat eine kommunikative Funktion, die auf einen außersprachlichen Referenten hinzielt, und ist infolgedessen im höchsten Grad automatisiert. In der poetischen und in der emotionalen Sprache dagegen "konzentrieren die sprachlichen Vorstellungen mehr Aufmerksamkeit auf sich" (ebd., 29). Die emotionale Sprache ist aber noch von einem außersprachlichen Element und Ziel, d.h. dem Affekt, determiniert, was sie der praktischen Sprache annähert. Die poetische Sprache führt die Befreiung von dem außersprachlichen Ziel konsequent durch und wird als "Äußerung mit Ausrichtung auf den Ausdruck" (*ustanovka na vyraženie*) bezeichnet, d.h. als "Sprache in ihrer ästhetischen Funktion".

Der in diesem Zusammenhang verwendete Terminus "Hellenismus" bedarf einer besonderen Erklärung, da Mandel'stam diesen Begriff neu formuliert und zum Eckstein seiner Poetik macht.<sup>64</sup> Seiner Ansicht nach ist die grundlegende Charakteristik des Hellenismus das Prinzip der Inkarnation (*voploščenie*), d.h. die Fleischwerdung des Logos. Das "zum Fleisch werden" beschreibt aber auch jenen geheimnisvollen Prozeß, durch den das Signifikat, was auch immer man damit bezeichnen will, im Signifikanten zum Ausdruck kommt. Wenn wir von "Inkarnation" sprechen, können wir uns nicht mehr einen vom Körper getrennten Geist vorstellen, da der Geist nur noch als "fleischgewordener" vor uns steht. Da der Hellenismus auf dem Prinzip der Inkarnation, d.h. der synthetischen Einheit von Geist und Fleisch basiert, darf auch das "hellenistische" Wort nur als Einheit von Signifikat und Signifikant verstanden werden. Es wird deshalb nun klar, daß der Utilitarismus in bezug auf die Sprache die "hellenistische" Einheit von Inhalt und Form bzw. von Geist und Fleisch im Wort nicht berücksichtigt, so daß man mit den Worten wie mit leeren Verweiszeichen umgeht. Wenn auch Mandel'stam einerseits mit der Avantgarde das Streben nach der "Wiederbelebung" des poetischen Wortes gemeinsam hat, so stellt er andererseits sein "Wort als solches" als "hellenistisches Wort" dar, d.h. als konkretes Wort in all seinen Dimensionen (Phonetik, Semantik, Morphologie usw.) und in seiner synthetischen Einheit von Inhalt und Form.

Im hellenistischen Inkarnationsprinzip ist außerdem eine bestimmte Form-Definition mitinbegriffen, die sich nicht in der äußeren Form erschöpft, sondern "dynamisch" zwischen äußerer und innerer Form vermittelt: Mandel'stams Konzept des poetischen Wortes als "verbaler Vorstellung" (*slovesnoe predstavlenie*), d.h. als "Komplex von Erscheinungen" und als "System", geht in dieselbe Richtung:<sup>65</sup> *"Samoe udobnoe, i v*

---

<sup>64</sup> Der Terminus "Hellenismus" wird von Mandel'stam selbst in Zusammenhang mit der Zeitphilosophie H. Bergsons gebracht. In diesem Sinne ist der Hellenismus nicht mit den hellenistischen bzw. antiken Motiven im Werk Mandel'stams zu verwechseln. Außerdem bezieht er sich nicht nur auf den historischen Hellenismus, sondern ist vielmehr ein typologisch-ästhetischer Begriff, der auf der Basis einer subjektiven Reinterpretation bestimmter Charakterzüge des historischen Hellenismus entstanden ist (einen ähnlichen Status in der Poetik Mandel'stams haben auch andere Begriffe wie z.B. "Buddhismus" und "Gotik").

Nicht zu vergessen ist aber in diesem Rahmen auch der Ivanovsche Hellenismus (vgl. *Ėllinskaja religija stradajuščego boga*, 1914), obwohl die Beziehung zwischen den beiden Dichtern nicht leicht definierbar ist und einer eigenen Untersuchung bedarf, die allerdings den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde. Zur "hellenistischen Natur" der russischen Sprache bei Ivanov vgl. seine Artikel "Naš Jazyk" (in: ders., *Sobranie sočinenij*, IV, Bruxelles 1987, 675-680) und "O novejšich teoretičeskich iskanijach v oblasti chudožestvennogo slova" (ebd., 633-650).

Nach I. Paperno ist der Hellenismus Mandel'stams auf das Werk F.F. Zelinskijs *Religija ėllinizma* (1922) zurückzuführen, in dem die organische Beziehung zwischen Antike und Christentum, wie sie auch von Mandel'stam hervorgehoben wird, ans Licht gebracht wird (vgl. I. Paperno, "O prirode poētičeskogo slova [bogoslavskie istočniki spora Mandel'stama s simbolizmom]", in: *Literaturnoe obozrenie*, 1 [1991], 29-36).

Zum Hellenismus bei Mandel'stam vgl. auch H. Meyer, "Der Akmeismus Mandel'stams als eine modernistische Neoklassik", in: *WSA*, 28 (1991), 107-147.

<sup>65</sup> Auch bei Mandel'stam finden wir den Terminus "System", der ein Schlüsselbegriff zum Verständnis und zur Unterscheidung der ästhetischen Positionen in den zwanziger Jahren ist. In diesem Fall kann die Mandel'stamsche Vorstellung vom poetischen Wort und dichterischen Werk



*naučnom smysle pravil'noe, rassmatrivat' slovo, kak obraz, to est' slovesnoe predstavlenie. Étim putem ustranjaetsja vopros o forme i sodržanii, bude fonetika - forma, vse ostal'noe - sodržanie. Ustranjaetsja i vopros o tom, čto pervičnaja značimost', - slovo ili ego zvučaščaja priroda. Slovesnoe predstavlenie - složnyj kompleks javlenij, svjaz, 'sistema' [...]" (II, 255-256).*

Die Definition des Wortes als "verbaler Vorstellung" (*slovesnoe predstavlenie*) ist im Rahmen einer bestimmten Richtung der russischen Sprachphilosophie zu sehen, deren

---

als "Systemen" anhand des Formal-philosophischen Ganzheitlichkeitsprinzips (*celostnost'*) erklärt werden, in dem auch die Ansätze Potebnjas und der deutschen sprachphilosophischen Schule wiederaufgenommen worden sind.

Die Formal-philosophische Schule hat dieses Prinzip in bezug auf die kompositorische Einheit des Erzählwerkes im Rahmen der Kompositionslehre angewandt (zum Einfluß der deutschen Kompositionslehre auf die russische teleologische Schule vgl. L. Doležel, "Narrative Composition: a Link between German and Russian Poetics", in: *Russian Formalism*, Edinburgh 1973, 73-84). Für den System-Begriff Mandel'stams ist das Verständnis der Beziehung zwischen Teil und Ganzem relevant, das in diesem Zusammenhang entwickelt wird, d.h. die Annahme eines den Teilen innewohnenden Strebens nach dem Ganzen. In dieser Hinsicht ist es nicht wichtig, bestimmen zu können, welche harmonische Ordnung (z.B. metaphysische oder naturgegebene) die ganze Komposition charakterisiert, oder ob die Ganzheitlichkeit nur eine Eigenschaft des Objekts ist oder auch im betrachtenden Subjekt vorausgesetzt wird. In bezug auf Mandel'stam, der keinen philosophischen Diskurs entwickelt, ist vor allem die Vorstellung von einem System als "Organismus" relevant. Das System ist ein organisches Ganzes, in dem im Hinblick auf ein transzendentes Telos die Synthese der Einzelteile ein "mehr", etwas qualitativ Anderes als ihre quantitative Summe, ist.

Für die Formalisten ergibt sich dagegen, insbesondere im Funktionsmodell Ju. Tynjanovs, die Einheit des Kunstwerkes aus der Korrelation, d.h. aus der Über- und Unterordnung (Dominanz) gegebener und werkimmanenter Faktoren, sowie aus der Deformation des passiven Materials durch das jeweils dominant gesetzte Prinzip (vgl. Ju. Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, 28 ff.).

Das Prinzip der Ganzheitlichkeit der Formal-Philosophen knüpft sowohl an die deutsche Kunstphilosophie (zur Teleologie aus kunstphilosophischer Sicht vgl. B. Christiansen, *Die Philosophie der Kunst*, Hanau 1909, 12 ff.) als auch an die Phänomenologie an (zum Begriff "Ganzheitlichkeit" in der Phänomenologie vgl. W. Reyer, *Einführung in die Phänomenologie*, Leipzig 1926, 234 ff.; zum Bezug G. Špets zur phänomenalistischen Ästhetik vgl. A. Haardt, "Gustav Špets 'Aesthetic Fragments' and Roman Ingarden's Literary Theory: Two Designs for a Phenomenological Aesthetics", in: *WSA*, 27 [1991], 17-31).

Es ist auch wichtig hervorzuheben, daß sowohl das Ganzheitlichkeitsprinzip als auch die Idee einer "inneren Form" des Wortes bei A.A. Potebnja Mandel'stams Vorstellung vom poetischen Wort als System von Grund auf prägen; sie können auf die neoplatonische Ästhetik zurückgeführt werden. Die "innere Form" als bildlich bedeutungsvolles Schaffensprinzip ist bei Plotin zu finden und spielt in der philosophischen Ästhetik eine wichtige Rolle. Eine theoretische Kritik an der "externen" Form der Formalisten wird 1927 im Band *Chudožestvennaja forma* formuliert. Hier unterscheidet man zwischen einer "äußeren" und einer "inneren" Form, wobei vor allem die Beziehung zwischen den beiden problematisiert wird (vgl. A.G. Cireš [Hg.], *Chudožestvennaja forma*, Moskva 1927, 5; zur "inneren" Form s. auch M.C. Ghidini, "La parola e la realtà. Per una ricostruzione della filosofia del linguaggio di Gustav Špet", in: *Rivista di filosofia neoscolastica*, 1/2 [1991], 142-188; zum Verhältnis zwischen Formalismus und formal-philosophischer Schule vgl. auch: A.A. Hansen-Löve, "Die Formal-philosophische Schule in der russischen Kunsttheorie der 20er Jahre", in Druck).

wichtigster Vertreter der Humboldtianer A.A. Potebnja ist. Seine Ansätze werden einerseits in der philosophischen Reflexion über die Sprache unter phänomenologischem Gesichtspunkt (vgl. G. Špet und die Formal-philosophische Schule) und andererseits durch die Religionsphilosophen, vor allem bei P. Florenskij und A.F. Losev, fortgesetzt. Gemeinsamer Nenner für diese auch auf sehr unterschiedlicher Basis begründeten Sprachphilosophien ist ein ganzheitliches Verständnis von Sprache, Denken und Welt.

Unter den von den genannten Autoren formulierten Begriffen sind folgende für Mandel'stams Verständnis der poetischen Sprache von besonderer Bedeutung: einerseits die Vorstellung von der Sprache als Prozeß (Energie) und synthetischer Ganzheit, die im Begriff der "inneren Form" enthalten ist, und andererseits die Hervorhebung des Sprechaktes und des kulturellen Kontextes, in dessen Rahmen das Wort realisiert und verstanden werden kann. Diese Prinzipien führen zu einer Betonung der Eigendynamik des Wortes, das als Synthese von Material und formendem Denken, als Verschmelzung von Idee und Form, zu verstehen ist. Eine solche synthetische Konzeption knüpft an das triadische Modell des sprachlichen Zeichens Potebnjas an, das zwischen "äußerer Form der Bedeutung" (*vnešnij znak značenija*), "innerer Form der Bedeutung" (*vnutrennij znak značenija*) und "Inhalt" (*soderžanie*) unterscheidet.<sup>66</sup>

Besonders wichtig für das Mandel'stamsche "Wort" ist die "innere Form", die eine nicht automatisierte Beziehung zwischen Laut und Inhalt herstellt und die "Poetizität" des Wortes sichert. Das Wort ist also eine Energie (*energeia*), d.h. ein dynamisches Element, eine "Tätigkeit" (*dejatel'nost'*), die nicht passiv und automatisch Phonem und Bedeutung koppelt, da das Phonem durch die "innere Form" bei der Entstehung der Bedeutung mitwirkt.<sup>67</sup> Durch die Bezeichnung der Sprache als "Tätigkeit" will Mandel'stam nicht so sehr ein erkenntnistheoretisches Postulat festlegen, in dem das Wort als Produkt eines synthetischen Moments von Denken und Sprache definiert wird; ihm geht es vielmehr darum, die Eigendynamik des poetischen Wortes zu betonen und das Signifikat als Produkt des Prozesses der Signifikation in all seinen Dimensionen (Form und Inhalt) bestimmen zu können: dies meint er mit der Behauptung, das Wort sei "wirkendes Fleisch" (*plot' dejatel'naja*, II, 246).

Mandel'stam ergänzt seine Definition des Wortes als "System von Erscheinungen" durch einen Vergleich, der im Hinblick auf Potebnjas Terminologie eine bedeutende Inversion darstellt. Das Wort wird mit einer papiernen Wachshülle verglichen, in der

---

<sup>66</sup> Unter "äußerer Form" ist der "artikulierte Laut" (*členorazdel'nyj zvuk*), d.h. die Form als bereits von Gedanken geformtes phonetisches Material, zu verstehen. Die "innere Form" ist die Art und Weise, in der ein Inhalt im Wort ausgedrückt wird; der Inhalt stellt die durch den Laut objektivierte Mitteilung dar. Zu einer Darstellung der Theorie Potebnjas unter besonderer Berücksichtigung des in ihr impliziten Dialogizitätsbegriffes vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 126 ff.; vgl. auch: Angela Dioletta Siclari, "Aleksandr Afanas'evič Potebnja", in: dies. (Hg.), *Poetiche ed estetiche del primo Novecento in Russia*, Parma 1993, 19-50.

<sup>67</sup> Vgl. A. Potebnja, *Mysl' i jazyk*, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Odessa 1922, 138. Die Unterscheidung zwischen Sprache als Tätigkeit (*energeia*) und Sprache als geformtem System (*ergon*) ist nach W. v. Humboldt auf die Opposition zwischen der Sprache als Ausdruck der Individualität einer Sprachgemeinschaft und der Sprache als abstrakter Terminologie zurückzuführen (vgl. W. v. Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* [1830-1835], in: ders., *Werke in fünf Bänden*, III, Darmstadt 1963, 368-756).

eine Kerze brennt: "*Značimost' slova možno rassmatrivat', kak sveču, gorjaščuju iznutri v bumažnom fonare, i obratno, zvukovoe predstavlenie, tak nazываемaja fonema, možet byt' pomeščena vnutri značimosti, kak ta že samaja sveča v tom že samom fonare.*" (II, 256)

In Potebnjas Terminologie der "inneren" und "äußeren" Form der Bedeutung werden die Elemente des sprachlichen Zeichens mit räumlichen Kategorien assoziiert, so daß das Wort als konzentrische Struktur erscheint. Wenn man die Potebnjasche Verräumlichung des sprachlichen Zeichens mit dem obengenannten Zitat Mandel'stams konfrontiert, ist eine Inversion der Positionen der Wortelemente feststellbar: das "Phonem", das für Potebnja die "äußere" Form der Bedeutung darstellt, ist in Mandel'stams Bild die innere Schicht des Wortes, d.h. die Kerze; das Signifikat dagegen, das für Potebnja die "innere" Form der Bedeutung bezeichnet, wird bei Mandel'stam mit der "äußeren" Kombination von Kerze und Wachshülle gleichgesetzt. In dieser Inversion der Positionen kommt der Unterschied zwischen Potebnja und Mandel'stam besonders deutlich zum Ausdruck: Während Potebnja mit der inneren Form der Bedeutung vor allem eine Lösung der problematischen Beziehung zwischen Sprache und Denken auf einer erkenntnistheoretischen Ebene anstrebt, schenkt Mandel'stam dem erkenntnistheoretischen Moment nicht soviel Beachtung. Die eigentliche Triebkraft der Tätigkeit des Wortes ist die "innere Form" nur insofern, als sie in der phonetischen und morphologischen "äußeren Form" Gestalt angenommen hat; als Dichter, der mit dem Wortmaterial schöpferisch arbeitet, geht Mandel'stam vom konkreten Wort, vom "Wort als solchem" aus, dessen Semantik von der Geschichte und Kultur geprägt ist und deswegen einen neuen semantischen und kulturellen Prozeß auslösen kann.

Die ganzheitliche, synthetische Vorstellung vom Wort ist der gemeinsame Nenner Potebnjas und Mandel'stams; aber die Betrachtung der inneren Form als eines vom Wort selbst getragenen Elementes - nicht als theoretischer Voraussetzung - unterscheidet den "Dichter" Mandel'stam vom "Philosophen" Potebnja.<sup>68</sup> Das Wort läßt sich aus zwei Gründen als Energie bzw. Tätigkeit bezeichnen: zum einen, weil die innere Form die Dynamik der Wortsemantik gewährleistet, zum anderen, weil seine Potentialität erst im Rahmen des ästhetischen Kommunikationsaktes entfaltet und realisiert wird. Das "Wort als solches" im Mandel'stamschen Sinne verbindet sich daher auch mit einer Vorstellung von der schöpferischen Tätigkeit als qualitativer und synthetischer Transformation des Wortmaterials.<sup>69</sup> Das Wort ist nach Mandel'stam weder auf ein Zeichen in einem Kode

---

<sup>68</sup> Nach I. Paperno ist die "innere Form" im Mandel'stamschen "Wort als solchem" als jenes Element zu verstehen, das die Einheit zwischen der symbolischen und der gegenständlichen Wortbedeutung gewährleistet. In diesem Sinne würde Mandel'stam die Tradition Potebnjas durch die Vermittlung der Symbolisten V. Ivanov und A. Belyj übernehmen (vgl. I. Paperno, a.a.O., 33-34).

<sup>69</sup> Die Beziehung der "inneren Form" zum ästhetischen Akt als Erleben (*pereživanie*) kommt in der Reflexion der Formal-Philosophischen Schule besonders deutlich zum Ausdruck (vgl. G. Špet, *Vnutrennjaja forma slova. Ėtjudy i variacii na temy Gumbol'ta*, Moskva 1927). Erst durch die ästhetische Intentionalität (*ustanovka*) des Subjektes wird nämlich der Gegenstand zu einem "ästhetischen" Gegenstand (vgl. G. Špet, *Ėstetičeskie fragmenty*, III, Petrograd 1923, 7). Im schöpferischen Akt findet also eine Synthese zwischen Gegenstand und ästhetischer Intention statt. Der Einfluß einer solchen synthetischen Vorstellung vom schöpferischen Akt auf das Sprachverständnis Mandel'stams ist noch nicht richtig untersucht worden, da die Aufmerksamkeit

noch auf ein "Ding" reduzierbar, sondern bezieht sich auf die Tiefe eines existentiellen und historischen Erlebens. In dieser Hinsicht entsteht die semantische Dichte der "inneren Form" auch aus einem freien, schöpferischen Akt, der sich qualitativ von der phänomenalen Wirklichkeit unterscheidet und diese deshalb transformieren kann. Es handelt sich hier in der Tat nicht um eine Transformation des Materials im Sinne einer quantitativ-strukturellen Operation (vgl. den formalistischen Ansatz), sondern um eine "Transfiguration", d.h. um eine qualitative Transformation der phänomenalen Wirklichkeit: Durch diese Umwandlung tritt die tiefste und "innerste" Natur des Materials ans Licht, das auf diese Weise nicht "verdünnt" bzw. transzendiert erscheint, wie es beim Transparenz-Prinzip der Symbolisten der Fall ist (diese Transformationsarbeit des Dichters wird von Mandel'stam im Motiv der 'Dichter-Biene' veranschaulicht). Nach Mandel'stam ist die Wirklichkeit in der Dichtung (*real'nost' v poëzii*) eine "zur zehnten Potenz" erhobene Wirklichkeit: *"No sliškom často my upuskaem iz vidu, što poët vozvodit javlenie v desjatziznačnuju stepen', i skromnaja vnešnost' proizvedenija iskusstva neredko obmanjvaet nas odnositel'no čudoviščno-uplotnennoj rel'nosti, kotoroj ono obladaet. Èta real'nost' v poëzii - slovo, kak takovoe."* (II, 320)

Wenn die innere Form eine eigene Dynamik im poetischen Wort auslöst, dann hat dieses im Rahmen der Kultur eine eigene Konsistenz und führt ein geradezu selbständiges Dasein: Es fungiert als eine Art "Akkumulator" sowohl individueller als auch kultureller und ästhetischer Erfahrungen, die sich in der Semantik des Wortes herauskristallisieren und seine Identität gewährleisten. Die in der "inneren Form" wurzelnde Semantik des Wortes wird immer wieder im Sprechakt sowohl durch die individuelle Intentionalität als auch durch den kulturellen Kontext verändert. Jedes Wort beinhaltet *in nuce* die im Laufe der Zeit entstandenen semantischen "Schichten", die ihm eine eigene dynamische Identität sichern.<sup>70</sup>

Das "Wort als solches" im Mandel'stamschen Sinne bildet schließlich auch den Grundstein für das übergeschichtliche, kulturtypologische Paradigma des 'Hellenismus'. Das hellenistische 'Wort-Fleisch' (*slovo-plot'*) ist das Element, in dem die Kultur der Vergangenheit und der Gegenwart in einer organischen Einheit enthalten sind und sich frei weiterentwickeln können. In dieser Hinsicht ist die Parallele zwischen dem hellenistischen 'Wort-Fleisch' und der Potebnjaschen Vorstellung vom Wort als Ausdruck der Kulturgeschichte eines ganzen Volkes bemerkenswert; das Wort stellt ein "historisches Ereignis" dar: *"Russkij jazyk - jazyk èllinističeskij. V silu celogo rjada istoričeskich uslovij, živye sily èllinskoj ku'tury,[...] ustremilis' v lono russkoj reči, soobščiv ej samouverennuju tajnu èllinističeskogo mirovozzrenija, tajnu svobodnogo voploščeniija, i po è tomu russkij jazyk stal im enno zvuča-ščej i govorjaščej plot'ju.[...] Slovo v èllinističeskom ponimanii est' plot' dejatel'naja, razrešajuščajasja v sobytie. Po è tomu russkij jazyk istoričen sam po sebe [...]"* (II, 245-46).

Im 'Hellenismus' wird im Grunde die Kultur als Organismus aufgefaßt; dieser Organismus reproduziert in seinem Makrokosmos den organischen Mikrokosmos des

---

mehr der Analyse der aus dem Wort als fertigem Produkt hervorgehenden Polysemie galt.

<sup>70</sup> An diese Vorstellung knüpft der für A. Potebnja typische "Etymologismus" an, dem zufolge die Wiederbelebung des poetischen Wortes mit der Wiederentdeckung seiner Etymologie übereinstimmt.

poetischen 'Wort-Fleisches'.

### 1.1.3. Kultur und Gedächtnis (*pamjat'*)

Die vorhergehenden Ausführungen haben Mandel'stams Auffassung vom Wort als "Akkumulator" der Kultur behandelt. Eine solche Definition kann nur anhand der Gedächtniskonzeption Mandel'stams und deren Bezug zur Poetik erklärt werden: Die kulturellen Prozesse werden vom Dichter als Erinnerungen und die Kultur als Gedächtnis verstanden. Die Gleichsetzung von Kultur und Gedächtnis wird besonders im Rahmen des Kulturparadigmas 'Hellenismus' entfaltet, dessen Grundlage Mandel'stams Interpretation der Zeitphilosophie Bergsons darstellt. Es gilt deshalb im folgenden das Gedächtniskonzept Mandel'stams, wie es sich in den ersten beiden Gedichtbänden und in den kritischen Aufsätzen bis zum Anfang der zwanziger Jahre zeigt, zu erklären.

Der Gedächtnis-Begriff Mandel'stams scheint vor allem zwei grundlegende Prinzipien der Zeitphilosophie Bergsons wiederaufzunehmen: einerseits knüpft er an Bergsons Synthetismus an, der die Vereinigung von Wahrnehmung und Gedächtnis, und darunter die innere Beziehung unter den Phänomenen sowie die Verdichtung und Synchronisierung der Zeit (*durée*) im intuitiven Bewußtseinsakt betont, andererseits stellt für Mandel'stam das Gedächtnis auch jenes dynamische Element dar, das für jede synthetische Konzeption charakteristisch ist und das die analytische Vielfalt der phänomenalen Welt als Entfaltung eines einheitlichen Impulses erklärt. Diese Dynamik kommt bei Bergson in der Betonung der Irreversibilität der Dauer zum Ausdruck. Die *durée irréversible* als zeitliche Dimension der Geschichte läßt letztere als "Sinn im Aufschub",<sup>71</sup> d.h. im Werden verstehen: "*La durée est le progrès continu du passé qui range l'avenir et qui gonfle en avançant.*"<sup>72</sup>

Wie schon bezüglich des Paradigmas 'Hellenismus' bemerkt wurde, überträgt Mandel'stam die Zeitdimension der Dauer, die bei Bergson den intuitiven, synthetischen Bewußtseinsakt betrifft, auf die Ebene der Kultur und objektiviert sie in der Sprache, so daß das synthetische und das dynamische Prinzip als Charakterzug von Wort und Text erkennbar wird. Auf der Ebene der Sprache nehmen die obengenannten Prinzipien in der semantischen Dichte des Wortes und in der dem Text immanenten intertextuellen Dimension Gestalt an. Mandel'stams Metapher für den poetischen Text - das 'ägyptische Totenschiff' - bezeichnet eine solche Fixierung des kulturellen Gedächtnisses und seiner Inhalte im Produkt der künstlerischen Tätigkeit bzw. im poetischen Wort: "*Ešče raz ja upodoblju stichotvorenje egipetskoj lad'e mertvyč. Vse dlja žizni pripaseno, ničego ne zabyto v ètoj lad'e.*" (II, 258-59)

<sup>71</sup> "[...] die Vergangenheit wird als werdende begriffen, als Sinn, der weder war noch ist, sondern sich in die Zukunft projiziert, als Sinn im Aufschub. [...] die aufgeschobene Sinnerfüllung erhält eine eschatologische Dimension." (R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 358)

Zur Rezeption der Philosophie H. Bergsons durch Mandel'stam vgl. A. Fevre-Dupegre, "Bergsonovskoe čuvstvo vremeni u rannego Mandel'stama", in: *Osip Mandel'stam. Poëtika i tekstologija*, 27-31; F. Nethercott, "Elements of Henry Bergson's 'Creative Evolution' in the Critical Prose of Osip Mandel'stam", in: *RL*, 30/5 (1991) 455-464.

<sup>72</sup> H. Bergson, *Oeuvres*, Paris 1970, 489.

Wenn der Text einerseits ein Ort der Fixierung der Gedächtnisinhalte ist, so bietet er sich andererseits dem Leser als Akkumulator, als Speicher eines Sinnpotentials (der semantischen Dichte) an.<sup>73</sup> das sich erst im Akt der Kommunikation, d.h. auf der lebendigen Ebene der *parole*, entfalten kann. Hier ist Bergsons dynamisches Moment wiederzuerkennen, dem zufolge das Wort bzw. der Text keine rein denotative Funktion hat, sondern sich über die eigenen Grenzen durch bedeutungsgenerierende und intertextuelle Verfahren erweitern kann.<sup>74</sup> Im Rahmen des Paradigmas 'Hellenismus' ist

---

<sup>73</sup> Interessant ist die von R. Lachmann hervorgehobene Verbindung zwischen Mnemotechnik und *simulacra* (vgl. dies., *Gedächtnis und Literatur*, 13-50). Lachmann bezieht sich auf den Entstehungsmythos der Mnemotechnik, die als Erinnerungsmethode auch mit den rhetorischen Verfahren zu verbinden ist (vgl. Cicero, *De oratore* II, 86, 352-87, 355; Quintilian, *Institutio oratoria*, II.2.II-II 2.20): Die Legende erzählt, daß Simonides den Einsturz eines Raumes, in dem er mit seinem Gastgeber Skopas und anderen Gästen speiste, überlebt hatte. Da sich Simonides daran erinnern konnte, an welcher Stelle die Umgekommenen gelegen hatten, war es möglich, die Toten zu identifizieren, die sonst kaum voneinander zu unterscheiden gewesen wären. Die Legende weist auf den Zusammenhang zwischen Gedächtnis bzw. Erinnerung und Ordnung bzw. Systemhaftigkeit hin: Sowohl die Tropen in der Rethorik als auch die *simulacra* sind im Rahmen der Mnemotechnik eine ordnende Re-Präsentation bzw. Abbildung (*imagines*), die die identifizierende Benennung und dadurch die Revokation des Abgebildeten ermöglicht. Im Gedächtniskonzept Mandel'stams fungiert das Wort nach R. Lachman als *simulacrum* bzw. Bild, da es die Informationen nicht nur speichert, sondern sie auch in seiner Signansstruktur und darüberhinaus in seiner semantischen Dichte fixiert, d.h. fast ikonisch abbildet. Ein solches wesentliches Verhältnis zwischen ikonischem Abbild und Abgebildetem ist mit dem ternären Zeichenmodell zu verbinden, das M. Foucault in *Les mots et les choses* als "vorklassische Episteme" definiert hat. In diesem Modell wird zusammen mit dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten auch jene "Ähnlichkeit" hervorgehoben, die das Verkoppeln von Signifikat und Signifikant veranlaßt. Das Zeichen markiert das Bezeichnete aufgrund einer ikonischen Ähnlichkeit bzw. Similarität. Als Beispiel eines solchen vorklassischen Zeichenmodells gibt Lachman den Zeichentyp der Renaissance und des *Concettismo* am Beispiel von Leonardo da Vincis *Profezie* an. Hier kommt der Zusammenhang zwischen Gedächtnis und Schrift (ikonische Zeichen) sehr deutlich zum Ausdruck. Leonardo stellt auf der Basis der Analogie zwischen Text und Textur den Text als Repräsentanz des mnemonischen Prozesses (*memoria*) dar: Der Text wiederholt die Fakten des Stoffes und ist mit der Textur vergleichbar, deren Fäden als Metapher für die Rückführung des verlorenen Gedächtnisses (*la persa memoria*) verstanden werden können. Der Text ist deshalb der Gedächtnisort der Kultur als *ars memoriae* (Gedächtniskunst); hierin liegt die Parallele zwischen mnemotechnischem Verfahren und Textproduktion.

<sup>74</sup> Zum Begriff "Makrotext", durch den man versucht hat, die Erweiterung des Textes über sich hinaus zu definieren vgl. V.N. Toporov, "K otzvukam zapadnoevropejskoj poezii u Achmatovoj (T.S. Eliot)", in: *IJSLP* 16 (1973), 157-176. Im Rahmen der Unterscheidung zwischen Partizipation, Tropik und Transformation als drei verschiedenen Modellen der Intertextualität bezeichnet R. Lachmann den akmeistischen metonymischen Intertextualitätstypus als "Partizipation" (vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 38-50). Die Partizipation operiere auf der Basis der Kontiguitätsbeziehung zwischen den Texten durch Verfahren wie Zitat, Anagramm, Syllepse und Replik, die die Texte ineinander schieben. Die Intertextualität bestehe in diesem Fall in dem "Weiterschreiben" des Intertextes durch den neuen Text. Vor diesem Hintergrund werde die akmeistische synchrone Lektüre der Texte der Weltliteratur in der palimpsestischen Struktur des akmeistischen Textes realisiert (vgl. ebd., 368-369; vgl. auch die Analyse der Kontiguitätsfiguren in Mandel'stams Gedicht *Bessonnica*, 394-403).

also die Inkulturierung als Gedächtnisprozeß zu verstehen; auch die Textproduktion als kultureller Akt verbindet sich mit dem Erinnern. Die schöpferisch-dichterische Tätigkeit ist im Grunde ein Akt des Erinnerns: "*Izobreten'e i vospominanie idut v poëzii ruka ob ruku, vspomnit' - značit' tože izobresti, vospominajuščij tot že izobretatel'.*" (II, 328)<sup>75</sup>

Zwischen "Erfinden" und "Erinnern" besteht solchermassen eine Identität: "*Itak, ni odnogo poëta ešče ne bylo. My svobodny ot gruzu vospominanij. Zato skol'ko redkostnych predčuvstvij: Puškin, Ovidj, Gomer. Kogda ljubovnik v tišine putaetsja v nežnyh imenach i vdrug vspominaet, čto èto uže bylo: i slova i volosy, i petuch, kotoryj prokričal za oknom, kričal uže v Ovidievych tristijach, glubokaja radost' povtorenija ochvatyvaet ego, golovokružitel'naja radost': Slovno temnuju vodu, ja p'ju pomutivšijsja vozduch, / Vremja vspachano plugom i roza zemleju byla.*" (II, 224-225)<sup>76</sup>

In dieser Hinsicht ähnelt die Erfindung als Gedächtnisakt der platonischen *anamnesis*, obwohl das Erinnern bei Mandel'stam eher ein "Wiedererkennen", d.h. ein historisches

<sup>75</sup> Zu einer Parallele zwischen dem kollektiven Gedächtnisbegriff Mandel'stams und Lotmans Definition der Kultur als "nicht vererbbares Gedächtnis eines Kollektivs" vgl. R. Lachmann, ebd., 367; vgl. auch: Ju.M. Lotman, *Stat' i po tipologii kul'tury*, 3-11.

Im Rahmen der Definition der Kultur als eines kollektiven Gedächtnisses ist auch der Mandel'stamsche Begriff "Geschmack" zu erklären. Der "Geschmack" (*vkus*) ist für ihn das Wesentliche jeder poetischen Schule und bildet sich durch die Erziehung des Individuums heraus, d.h. durch den fast osmotischen Kontakt mit der schon bestehenden literarischen Tradition. In der Entwicklung dieser kulturbedingten Fähigkeit spielt das Gedächtnis eine grundlegende Rolle: "*Literaturnye školy živut ne idejami, a vkusami;[...] Pod-emnaja sila akmeizma v smysle dejatel'noj ljubvi k literature, ee tjažestjam, ee gruzu - neobyčajno velika, i ryčagom ètoj dejatel'noj ljubvi i byl imenno novyj vkus [...]*" (II, 257).

Zur Bedeutung des literarischen Geschmacks für die Entstehung einer literarischen Schule vgl. auch das akmeistische Manifest N. Gumilevs, das die Rolle des "Objekts", d.h. des literarischen Kunstwerkes, gegen den symbolistischen Solipsismus stellt (N.S. Gumilev, "Nasledie simvolizma i akmeizm", in: ders., *Sobranie sočinenij*, IV, Washington 1968, 171-175).

<sup>76</sup> Ebenso veranschaulicht Mandel'stams 'Fächer'-Metapher ein synchrones Konzept der Geschichte in Zusammenhang mit der Zeitphilosophie Bergsons und unterstreicht die "innere" Beziehung zwischen den Ereignissen im Rahmen einer "organischen" Einheit und einer nicht kausal-genetischen Evolution. Der 'Fächer' ikonisiert die in der *durée* implizierte Möglichkeit, die aufeinanderliegenden Schichten der eingefalteten Zeit durch einen vertikalen Schnitt zu betrachten. Auf dieser Basis entsteht der Synchronismus Mandel'stams, der sich auf der Textebene durch die Aneinanderreihung von verschiedenen Kulturen und Epochen zeigt und auf der poetologischen Ebene das archäologische Paradigma bildet. Im Gegensatz dazu steht die nicht-architektonische Dimension (*nearchitekturnost'*) des flachen, horizontalen bzw. linearen Progresses. Der 'Fächer' ist auch mit Mandel'stams Auffassung vom Wort als kulturellem Paradigma verbunden. Diese kommt in Gedicht Nr. 90 im Bild des Wortes als einer durch die Finger zerrinnenden Sandprise (Entfaltung der historischen Zeit im Gegensatz zur flachen und statischen Ewigkeit des Meeressandes) deutlich zum Ausdruck: "[...] *Nam ostaetsja tol'ko imja - / Čudesnyj zvuk, na dolgij srok. / Primi ž ladonjami moimi / Peresyvaemyj pesok.*" Die im Wort eingefaltete Zeitdimension vermehrt seinen semantischen Wert und verleiht ihm dadurch Bedeutung, eine eigene Identität, was durch das Bild des aufgehenden Hefeteigs (vgl. das Motiv 'Wort-Brot') ausgedrückt wird: "*Kak rastet chlebov opara, / Po načalu choroša, / I besnuetsja ot žaru / Domovitaja duša, -[...] Čtoby siloj ili laskoj / Čudnyj vymanit' pripek, / Vremja - carstvennyj podpasok - / Lovit slovo-kolobok.*" (Nr. 130)

Gedächtnis, als eine metaphysische Begründung der Erkenntnis darstellt.<sup>77</sup> Das Wiederholen ist deshalb für Mandel'stam keine fruchtlose und mechanische Iteration, sondern ein "fröhliches Wiedererkennen" (*radost' uznavanija*), das auf der Basis einer "inneren", tieferen Beziehung (*vnutrennjaja svjaz'*) zwischen den verschiedenen Autoren, Epochen und Werken die Freude an der Wiederholung (*radost' povtorenija*) ermöglicht: "*Slepoj uznaet miloe lico, edva prikosnuvšis' k nemu zrjačimi perstami, i slezy radosti, nastojaščeje radosti uznavan'ja, bryznut iz glaz ego posle dolgoj razluki. Stichotvorenje živo vnutrennim obrazom, tem zvučaščim slepkom formy, kotoryj predvarjaet napisannoe stichotvorenje. Ni odnogo slova ešče net, a stichotvorenje uže zvučit. Èto zvučit vnutrennij obraz, èto ego osjazaet sluch poëta.*" (II, 226-227)

Die schöpferische Wiederholung, die auch als Revokation verstanden werden kann, setzt ein universales und synthetisches Denken voraus. Mandel'stam spricht von einem "synthetischen Dichter" als neuem Vorbild für die zeitgenössische Kunst, und er sieht eine Identität zwischen der "klassischen" und der innovatorischen Dichtung, d.h. der Dichtung der Revolution, wobei hier die für die Avantgarde typische Trennung zwischen Altem und Neuem aufgehoben wird: "*Sintetičeskij poët sovremennosti predstavljaetsja mne ne Vercharnom, a kakim-to Verlenom kul'tury. Dlja nego vsja složnost' starogo mira - ta že puškinskaja cevnic. V nem pojut idei, naučnye sistemy, gosudarstvennye teorij tak že točno, kak v ego predšestvennikach peli solov'i i rozy. Govorjat, čto pričina revoljucii - golod v mežduplanetnych prostranstvach. Nužno rassypat' pšenicu po èfiru. Klassičeskaja poëzija - poëzija revoljucii.*" (II, 227)<sup>78</sup>

Die Gleichsetzung von Gedächtnis und Kunst wird von Mandel'stam auch in bezug auf den dionysischen Künstlertypus Skrjabins im Motiv 'Dichter-Opfer' (*žertva*) thematisiert, wobei hier die wichtige Beziehung zwischen der Kultur als Gedächtnis und dem Tod sichtbar wird: "*...vinogradnikov starogo Dionisa: mne predstavljajutsja zakrytye glaza i legkaja, toržestvennaja malen'kaja golova, čut' zaprokinutaja kverchu. Èto muza pripominanija - legkaja Mnemozina, staršaja v chorovode. S legkogo, chrupekogo lica spadaet maska zabvenija, projasnjajutsja čerty; toržestvuet pamjat' - pust'*

<sup>77</sup> Die platonische *anamnesis* als metaphysisches Gedächtnis (*predvečnaja pamjat'*) wird dagegen von V. Ivanov wiederaufgenommen (vgl. O. Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, 168-169).

<sup>78</sup> Mandel'stams Konzept vom Erfinden als Erinnern verstößt einerseits gegen das Wiederholungsverbot der Avantgarde, nach dem das Ästhetische mit dem entautomatisierten Neuen zusammenfällt, und andererseits gegen das futuristisch-formalistische Schlagwort vom Bruch mit der kanonisierten Tradition.

M. Poljakov versteht Mandel'stams "kulturologischen" bzw. typologischen Ansatz als eine Folge der Wiederaufnahme von Bergsons "innerer Beziehung", durch die die Kultur eine vermittelnde "Zwischenstruktur" des sozialen Organismus darstellt: "*To est' Mandel'stam podchodit k voprosu tipologičeski vidja v istorii ne vnešnie izmenenija, a dviženie vnutrenne neizmennyh struktur, pri kotorom 'kul'tura' javljaetsja 'infrastrukturaj' social'nogo organizma.*" (M. Poljakov, a.a.O., 20-21)

Dieser typologische Ansatz steht nach Poljakov außerdem bei Mandel'stam im Widerspruch zu einem historischen Ansatz. Der Widerspruch ist bei Mandel'stam allerdings nicht festzustellen, da die "innere Beziehung" organisch mit der phänomenalen Welt verbunden ist und keineswegs eine "intim-abstrakte" Dimension darstellt. Der Intuivismus Bergsons begründet bei Mandel'stam keinen weiteren Dualismus, sondern eine "synthetische" Auffassung, und es bedarf keiner "Zwischenstruktur", um die historische mit der subjektiven Dimension zu verbinden.



*cenoju smerti: umeret' značit' vspomnit', vspomnit' značit' umeret'...Vspomnit' vo čto by to ni stalo! Poborot' zabvenie - čotja by èto stoilo smerti: vot deviz Skrjabina, vot geroičeskoe ustremlenie ego iskusstva!"* (II, 317-318)<sup>79</sup>

In diesem Rahmen ist das Sterben die Bedingung dafür, daß die Kultur die Dimension des ewigen Gedächtnisses annimmt und daß das individuelle, vergängliche Wort in der Kultur, d.h. in einer das Individuum transzendierenden Dimension, fixiert wird. Zur Darstellung eines solchen Konzepts dient die Wiederaufnahme der griechischen Mythen von 'Persephone' und 'Psyche', in denen sich für Mandel'stam jenes Paradoxon der griechischen Vorstellung von einem ewigen Leben nach dem Tod zeigt, das erst im Christentum aufgelöst wurde: Einerseits wird ein Streben nach der Verewigung des Irdischen und des Fleisches deutlich, andererseits stellt sich diesem Streben die Evidenz des Todes entgegen.<sup>80</sup> Die Vorstellung einer geistigen Existenz nach dem Tod erweist sich dabei angesichts des konkreten irdischen Lebens als eine Notlösung. Der griechische Mythos macht die Spaltung zwischen einer fleischlichen, konkreten, jedoch sterblichen und einer geistigen, abstrakten, aber ewigen Existenz offenbar. Die 'Psyche' bei Plato veranschaulicht ebenfalls eine Zwei-Welten-Theorie, die die Opposition zwischen einer sinnlich-wahnehmbaren Welt und einem transzendenten Jenseits zum Ausdruck bringt.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> Trotz aller Ähnlichkeit mit dem dionysischen 'Opfer'-Motiv bei V.I. Ivanov ist Mandel'stams Gleichsetzung von 'Tod' und 'Gedächtnis' im Rahmen eines apollinischen Kunstverständnisses zu betrachten. Für die Darstellung der Kunst als eines ewigen Gedächtnisses bedient sich Mandel'stam hauptsächlich der rationalistischen homerischen Version des Hades-Mythos'. Es ist deshalb kein Zufall, daß Skrjabins Tod im betreffenden Aufsatz auch mit dem Tod Puškins, d.h. mit dem Tod des apollinischen Dichters, assoziiert wird: "*Puškin i Skrjabin - dva prevraščeniija odnogo solnca, dva prevraščeniija odnogo serdca. Dvaždy smert' chudožnika sobirala russkij narod i zažigala nad nim solnce. Oni javili primer sobornoj, russkoj končiny, umerli p o l n o j smert'ju, kak život polnoj žizn'ju, ich ličnosti, umiraja, rasširilas' do simvola celogo naroda, i solnce-serdce umirajuščego ostanovilos' naveki v zenite stradanija i slavy.*" (II, 313)

<sup>80</sup> Die Wiederaufnahme der antiken Jenseitsvorstellung prägt bei Mandel'stam die Motivsemantik der zwanziger Jahre. Zur Darstellung der obengenannten Mythen sind im Laufe der vorliegenden Arbeit folgende grundlegende Werke hinzugezogen worden: E. Rohde, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, I-II, Tübingen 1893 (1925)<sup>2</sup>; W.H. Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1886-1890 (1977-1978)<sup>2</sup>, III-2, 3201-3253; P. Hesse, *Mythologie und moderne Lyrik: O.E. Mandel'stam vor dem Hintergrund des "silbernen Zeitalters"*, Frankfurt a.M. 1989.

<sup>81</sup> Nach der antiken Vorstellung bleibt die Psyche des Menschen während seiner Lebenszeit unbemerkt und birgt den Geist; erst nach dem Tod, wenn der Geist den Menschen verläßt und der Leib zum Leichnam (zu unempfindlicher Erde) verfällt, wird die Psyche sichtbar. So ist sie während des irdischen Lebens nur ein Schattenbild des lebendigen, voll beseelten Menschen; solange der Mensch lebt, ist sie ein schwacher Doppelgänger des Ichs, da sie nur im Traum, in der Ekstase oder in der Ohnmacht erscheinen kann. Erst im Tod vollzieht sich die große Trennung, und die Psyche erlangt eine eigene Existenz in der schattenhaften Unterwelt. Vgl. dazu: P. Hesse, a.a.O., 100 ff. Zur Platonezeption in der russischen Lyrik der Moderne: D. Tschizhevskij, "Über Platonismus in der russischen Lyrik", in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 203 (1966), 118-125.

Interessant für Mandel'stams Poetik ist auch die von Roscher aufgezeigte bildliche Darstellung

Mandel'stam übernimmt den Widerspruch zwischen der Existenz im Fleisch und der Dimension der Ewigkeit aus der Antike und stellt ihn Anfang der zwanziger Jahre in den Mittelpunkt seines Kunstverständnisses: Die Kunst verwirklicht den menschlichen Versuch, ein Zeichen (Wort, Bild) hervorzubringen, das nicht nur ein trügerisches Abbild des Bezeichneten ist, sondern dieses auch ins Leben zurückruft und präsent macht. In diesem Sinne heißt "dichten" unter anderem "erinnern"; das referentielle Wort verbindet sich mit einer positiven Idee des Gedächtnisses. Im Zeichen als "Abbild" besteht aber die latente Gefahr einer Lockerung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem: In dem Maße, wie die positive, "realistische" Auffassung der Kenntnis erschüttert wird, werden auch die Referenzfunktion des Zeichens und die Fähigkeit des Gedächtnisses in Frage gestellt. Die latente Möglichkeit eines leeren, schattenhaften Zeichens (*slovo-Psicheja*) wird Wirklichkeit; das Vergangene bzw. das Abwesende ist in dem gegenwärtigen Abbild nicht mehr präsent. Auf einer solchen Ambivalenz des Zeichens basiert auch die grundlegende Ambivalenz der Kultur, die einerseits die vergängliche phänomenale Welt in einer fixierten Form verewigt, aber andererseits ihre Realien von dem organischen Lebensprozeß absondert.

In den folgenden Gedichten, in denen die beiden Mythen von Persephone und Psyche verflochten sind, wird die jenseitige Welt (der Hades) als Umkehrung der Welt des Tages, der Körperlichkeit und der Zeitlichkeit dargestellt; sie wird von Mandel'stam mit der Welt der Kultur und der Kunst als ewigem Gedächtnis gleichgesetzt: "[...] *V tumannoj pamjati viden'ja oživut.*" (Nr. 173); "*I v likovan'i predela / Est' upoenie žizni - / Vospominanie tela / O neizmennoj otčizne.*" (Nr. 156); "*Ja v chorovod tenej, toptavšich nežnyj lug, / S pevučim imenem vmešalsja, / No vse rastajalo, i tol'ko slabyj zvuk / V tumannoj pamjati ostalsja. // Snačala dumal ja, čto imja - serafim, / I tela legkogo dičilsja, / Nemnogo dnej prošlo, i ja smešalsja s nim / I v miloj teni rastvorilsja.*" (Nr. 123)

Das irdische Wort muß in seiner konkreten, alltäglichen, bedingten Form vergessen werden, um in das ewige, farblose Reich der Persephone eintreten zu dürfen: "*Ja slovo pozabyl, čto ja chotel skazat'. / Slepaja lastočka v čertog tenej vernetsja, / Na kryl'jach srezannyh, s prozračnymi igrat'. / V bespamjatstve nočnaja pesn' poetsja.*" (Nr. 113)

Wie sehr der Verlust an Körperlichkeit als Mangel empfunden wird, ist an den folgenden Zitaten festzustellen: "*No zdes' duša moja vstupaet, / Kak Persefona, v legkij krug, / I v carstve mertvyh ne byvaet / Prelestnyh zagorelych ruk.*" (Nr. 93); "*I snova jablonja terjaet dikij plod, / I tajnyj obraz mne mel'kaet, / I bogochul'stvet, i sam sebja*

---

der Psyche als Seelenvogel, kleiner geflügelter Figur, Schmetterling, Eidolon, Hahn, Biene und Fliege. Viele von diesen Tieren kommen in der Natursemantik Mandel'stams vor, so daß der Psyche-Mythos (im Hintergrund) in verschiedenen Kontexten präsent ist.

Zu den klassischen Motiven und Mythen bei Mandel'stam vgl. V. Terras, "Classical Motives in the Poetry of O. Mandel'stam", in: *SEEJ*, 10/3 (1966), 251-267; W. Schlott, *Zur Funktion antiker Göttermythen in der Lyrik O. Mandel'stams*, Frankfurt a. M. 1981; G. Freidin, *A Coat of Many Colors: O. Mandel'stam and his Mythologies of Self-Presentation*, Berkeley 1987. Mandel'stams eigene Interpretation des Psyche-Mythos' steht im Zusammenhang mit seiner bereits untersuchten Beziehung zu der Auffassung der Symbolisten. Bedeutungsvoll ist in dieser Hinsicht der von M. Cvetaeva wiedergegebene Dialog mit Mandel'stam, in dem sich die Angst sowohl vor der "nackten Seele" als auch vor dem "verwesenden Leib" ausdrückt: "*Éтого-то i hojus'! Iz dvuch: goloj duši i razlagajuščegosja tela - ešče neizvestno, čto strašnej [...]*" (V.V. Musatov, "Logizm vselenskoj idei", 328).

*kljanet, / I ugli revnosti glotaet. // A sčast'e katitsja, kak obruč zolotoj, / Čužuju volju ispolnjaja, / I ty gonjaeš'sja za legkoju vesnoj, / Ladon'ju vozduch rassekaja."* (Nr. 123)<sup>82</sup>

Erst in Gedicht Nr. 113 wird der täuschende Charakter der unterirdischen Pseudo-Existenz und des damit verbundenen Gedächtnisses deutlich. Mandel'stam stellt in jenem Gedicht die irdische Erkenntnisfähigkeit als Wiedererkennen dar (*uznavanie*), d.h. als "realistischer" Erkenntnisakt, dem ein zu erkennendes Objekt entspricht. Im Gegensatz zu dem damit verbundenen positiven Gedächtnisakt<sup>83</sup> steht einerseits die totale Amnesie, d.h. die Nicht-Existenz (Tod), die sich im Verstummen ausdrückt ("*Ja slovo pozabyl, čto ja chotel skazat'*"), und andererseits die verblaßte Erinnerung der Schattenwelt. Der schattenhaften Existenz entspricht weder das referentielle Wort noch das Verstummen, sondern der unbestimmte, "nebelige" (*tumannj*) Laut (*zvon*), d.h. ein 'Wort-Laut' ohne eine präzise Referenz: "*O esli by vernut' i zrjačich pal'cev styd, / I vypukluju radost' uznavan'ja. / Ja tak bojus' rydan'ja Aonid, / Tumana, zvona i zijan'ja. [...] No ja zabył, čto ja choču skazat', / I mysl' besplotnaja v čertog tenej vernetsja. [...] A na gubach kak černyj led gorit / Stigijskogo vospominan'e zvona.*" (Nr. 113)

Der ambivalenten, schattenhaften Existenz korrespondiert schließlich auf der Ebene des Diskurses die Möglichkeit eines apophatischen Diskurses<sup>84</sup> als Zwischenstufe

<sup>82</sup> Die Ambivalenz des Gedächtnisses *post mortem* ist von R. Lachman mit dem Gedächtnis-Mythos und besonders mit dem ambivalenten Wert der *simulacra* in Zusammenhang gebracht worden. Einerseits wenden die *simulacra* das Vergessen ab und rufen den Abwesenden wieder ins Gedächtnis zurück, andererseits sind sie als Ersatzbild ein trügerisches Zeichen, das sich von dem Prinzip der Partizipation am Bezeichneten entfernen und zu einem leeren Zeichen (Phantom) werden kann. Dieses trügerische Bild, das nicht mehr auf der Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten basiert, entwickelt eine hypertrophe Autoreferenzialität; es wird zur *visio insana* (Cicero), die eine affirmative Kenntnis, d.h. das Wiedererkennen (*uznavanie*), nicht mehr ermöglicht. Der Ikonoklasmus ist ein Versuch, einer solchen Degenerierung des *simulacrum* zu einem Phantom entgegenzuwirken (vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 13-50).

<sup>83</sup> Die Begriffe "negatives Gedächtnis" und "positives Gedächtnis" werden hier im Sinne einer Typologie verwendet, die auf semantischen (aktiv/passiv, transitiv/intransitiv) und axiologischen (positiv/negativ) Kategorien basiert (vgl. A.A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, 281-296). In Mandel'stams Gedächtnismotiv ist in diesem Sinne eine Verschiebung zu beobachten: Von einem positiven, wiederbelebenden Gedächtnis geht der Autor zu einem negativen Gedächtnis (zur nicht wiederbelebenden Erinnerung) über.

<sup>84</sup> Die *apóphasis* (Negation) tritt bei Aristoteles zusammen mit der *katáphasis* (Affirmation) als grundlegende Operation des Urteils im Rahmen der Logik auf (vgl. Aristoteles, *De Interpretatione*, Kap. 4,5,6) und wird dann im Neoplatonismus und später im Mittelalter als Grundlage der apophatischen Theologie wiederaufgenommen, die die absolute Transzendenz und die Nicht-Erkennbarkeit Gottes *ex negativo* definiert (vgl. vor allem Philon den Juden und Dionysius Areopagites).

Der Terminus "Apophatik" soll in bezug auf die Mandel'stamsche Poetik der zwanziger Jahre vor dem Hintergrund der symbolistischen Schweigensrhetorik und des affirmativen Modells im akmeistischen Adamismus betrachtet werden, um im Hinblick auf die Position Mandel'stams Mißverständnisse auszuschließen. Mandel'stam benutzt in den hier analysierten Gedichten die traditionellen rhetorischen Verfahren der Apophatik, d.h. des negativ definierenden Diskurses, verbindet sie jedoch weder mit dem Diskurs des Frühsymbolismus noch mit der hermetisch

zwischen Sprechen und Schweigen. Die Ambivalenz der Kultur als ewigem Gedächtnis spiegelt sich in der ambivalenten Funktion des Textes und der schriftlichen Form im allgemeinen (*pis'mennost'*) wider. Der Text fixiert einerseits die Kultur und sichert ihre Fortsetzung auch nach dem Tod der Autoren, andererseits erstarrt im Text die lebendige Kommunikation zwischen Sender und Adressaten. Der Text bzw. die schriftliche Form kann erst im Rahmen des kommunikativen Aktes wieder zum Leben erwachen, wie anhand der Vorstellung Mandel'stams von einem "geheimen Adressaten" zu zeigen sein wird.<sup>85</sup>

Das Ideal des ewigen Lebens, an dem auch der Körper teilhaben kann, ist für Mandel'stam sowohl in den antiken Mythen von den paradiesischen Inseln der Seligen und vom goldenen Zeitalter als auch im christlichen Motiv des sakramentalen Gedächtnisses als realer Partizipation am Leben des im Zeichen des Weines und des Brotes Anwesenden zu finden; hier wird die "totale" Positivität realisiert, obwohl der griechische Mythos im Vergleich mit dem christlichen sakramentalen Gedächtnis eher als eine Utopie erscheint: *"S veselym ržaniem pasutsja tabuny, / I rimskoj ržavčinoj*

---

erfüllten Apophatik des mythopoetischen Symbolismus. Im Frühsymbolismus weist der apophatische Diskurs auf die Negation aller positiven Qualitäten der immanenten wie auch der transzendenten Welt hin. Hier werden die Nicht-Kommunikativität der Sprache und die Unverständlichkeit der Dichtersprache zur zentralen Thematik der Mitteilung selbst erhoben; die aus der romantischen Poetik entstammenden Metaphern 'Schweigen' und 'Flüstern' treten in den Mittelpunkt des diabolisch leeren Diskurses (vor allem durch die Vermittlung Tjutčevs und Fetts). Im mythopoetischen Symbolismus gilt dagegen das leere, referenzlose Sprechen als direkter Ausdruck des "Un-sagbaren", d.h. des Absoluten, und als Sprache des Geheimnisses (zu der Unterscheidung zwischen diabolischem und mythopoetischem Symbolismus in der Schweigensrhetorik vgl. A.A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, 174-202). Besonders wichtig ist für unser Thema der Bezug auf die russischen Religionsphilosophen der Jahrhundertwende (wie z.B. V. Solov'ev, der zwischen dem nihilistischen leeren Nichts und dem positiven Nichts der negativen Theologie unterscheidet) und die Darstellung der Philosophie des Nichts bei P. Florenskij.

Auch Ju. Levin unterscheidet bei Mandel'stam zwischen einer "inhaltlichen" Negation, einer gnoseologischen Negation (Apophasis) und einem Modus der Mitteilung (vgl. Ju.I. Levin, "O sootnošenii", 147-169). Im Fall Mandel'stams beziehen sich die apophatische Rhetorik sowie die Motive 'Schweigen' und 'Flüstern' nicht auf die Unmöglichkeit, Erkenntnisse über die jenseitige absolute Welt zu erlangen, sondern betreffen vielmehr die Unfähigkeit der Kultursprache, in einer Zeit der historischen Umwälzungen (Revolution) die phänomenale Welt positiv beschreiben, d.h. erkennen zu können. In dieser Hinsicht ist die negative Färbung der in Zusammenhang mit dem Motiv 'Wasser' auftretenden Apophatik vor dem Hintergrund des akmeistischen Adamismus und nicht der Rhetorik des Schweigens im Symbolismus zu betrachten. Der apophatische Diskurs Mandel'stams verbindet sich in den zwanziger Jahren mit der Krise des optimistischen Verständnisses des Menschen als eines neuen Adam, der als Namengeher auftritt und durch den Prozeß der Signifikation eine positive Erkenntnis der phänomenalen Welt erlangt.

<sup>85</sup> "Nicht nur das Vergessen ist Vernichtung der Zeichen, sondern auch deren endgültige Fixierung, erst der unerfüllte Sinn gibt ihnen ihre transhistorische Dimension." (vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 371) R. Lachmann weist auch auf die Konkurrenz von Erinnern und Vergessen im Mechanismus der ästhetischen Kommunikation bei A. Potebnja hin (ebd., 366-67).

*okrasilas' dolina; / Suchoe zoloto klassičeskoj vesny / Unosit vremeni prozračnaja stremnina.*" (Nr. 80); "*Zolotoe runo, gde že ty, zolotoe runo? / Vsju dorogu šumeli morskije tjaželye volny, / I pokinuv korabl', natrudivšij v morjach polotno, / Odissej vozvratilsja, prostranstvom i vremenem polnyj.*" (Nr. 92); "[...] *O gde že vy, svjatye ostrova, / Gde ne edjat nadlomlennogo chleba, / Gde tol'ko med, vino i moloko, / Skripučij trud ne omračaet neba, / I koleso vraščaetsja legko.*" (Nr. 105); "[...] *K nam letit bessmertnaja vesna, / Čtoby večno arija zvučala: / -Ty verneš'ja na zelenye luga [...]*" (Nr. 114); "*I Evcharistija kak večnyj polden' dlitsja - / Vse pričaščajutsja, igrajut i pojut, / I na vidu u vsech božestvennyj sosud / Neisčerpaemym veseliem struitsja.*" (Nr. 117)

Die "ewige Körperlichkeit" stellt das Ideal der Kunst dar, das für Mandel'stam am klarsten im Werk F. Villons verwirklicht worden ist: Der französische Dichter vermochte den vergänglichen Augenblick und die alltäglichen Kleinigkeiten (*meloči*) zu verewigen, ohne daß diese dabei ihre volle Lebendigkeit, ihre konkrete "Nützlichkeit" verloren hätten oder zu schattenhaften Wesen reduziert worden wären: "*'Testament' Villona plenitel'ny uže potomu, čto v nich soobščaetsja massa točnych svedenij. Čitatel'ju kažetsja, čto on možet imi vospol'zovat'sja, i on čuvstvuet sebja sovremennikom poëta. Nastojaščee mgnovenie možet vyderžat' napor stoletij i sochranit' svoju celost', ostat'sja tem že 'sejčas'. Nužno tol'ko umet' vyrvat' ego iz počvy vremeni, ne povrediv' ego kornej - inače ono zavjanet.*" (II, 307)

Das Ideal der "ewigen Körperlichkeit" wird in der sogenannten Poetik der *meloči* verwirklicht. Die Erinnerung an die alltäglichen Kleinigkeiten betrifft die individuelle Seite des Gedächtnisses und drückt eine impressionistische Tendenz im Werk Mandel'stams aus; wenn aber in Mandel'stams Hellenismus die kleinen Haushaltsgegenstände als Realien der Kultur eine universale Bedeutung erhalten, dann können auch die kleinen Erinnerungen des Alltags als Gedächtnisinhalte der Kultur gelten. Kunst und Kultur werden eben nicht reduziert; vielmehr erhält der Alltag eine kulturelle Würde.

Zusammen mit dem kulturellen Wert des Alltags ist in der Zeitkonzeption Mandel'stams auch der "Augenblick" von Bedeutung: *Meloči* und Momentanismus stehen somit in enger Verbindung.<sup>86</sup>

In den ersten Gedichten thematisiert Mandel'stams unter dem symbolistischen Einfluß die existentielle Erfahrung der Vergänglichkeit des Augenblicks: Das Wort ist hier nur ein Laut, ein *flatus vocis* und kein 'Wort-Name': "*Otčego duša tak pevuča / I tak malo milych imen, / I mgnovennyj ritm - tol'ko slučaj, / Neožidannyj Akvilon? // On podymet oblako pyli, / Zašumit bumaznoj listvoj / On sovsem ne vernetsja - ili / I vernetsja sovsem drugoj.*" (Nr. 25; vgl. auch Nr. 34)

<sup>86</sup> Interessant, wenn auch in der Perspektive eingeengt, scheint der Versuch, Mandel'stams Werk durch die Kategorie des Idyllischen zu interpretieren (vgl. I.A. Esaulov, "Idilličeskoe u Mandel'stama", in: *Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poëtiki*, Kemerovo 1990, 38-56). Esaulov definiert in seinem Aufsatz das Idyllische nach den Kategorien W.v. Humboldts (die Opposition "eigen-fremd", eine in der Begrenztheit und im Üblichen fundierte Harmonie) und führt Mandel'stams Hellenismus auf das Idyllische zurück. Das Idyllische verdeutlicht tatsächlich die Poetik der *meloči*, doch ist es als Kategorie zu begrenzt, um die Vielfalt von Mandel'stams Hellenismus und die damit verbundene Poetik der *meloči* zu erklären. Das wird z.B. an Esaulovs Interpretation des Gedichts *Našedšij podkovu* offensichtlich, das nur als Ausdruck der Unmöglichkeit verstanden wird, sich vom Idyllischen zu befreien.

Der Augenblick ist aber in der positiven Erkenntnistheorie Mandel'stams eher der existentielle, "volle" Moment des Bewußtseinsaktes, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart im Hinblick auf die Zukunft vereinigen. Deswegen bezeichnet Mandel'stam die Kunst als *minutnaja sila* (die Kraft des Augenblicks; vgl. Nr. 6). Im Augenblick findet auch jener Prozeß des Wiedererkennens statt, auf dem die Kultur und ihre Beständigkeit basieren ("*I sladok nam liš' uznavan'ja mig*", Nr. 104). Im Momentanismus zeigt sich so der Ursprung der Poetik der *meloči*, wie sie Mandel'stam begreift: "*Ne govorite mne o večnosti - / Ja ne mogu ee vmestit' / No, kak že večnost' ne prostit' / Moej ljubvi, moej bespečnosti? / [...] I, tichim otgoloskam šuma ja / Izdaleka byvaju rad, - / Ee penjaščichsja gromad, / - O milom i ničtožnom dumaja.*" (Nr. 457i)

Zwischen ewiger Körperlichkeit und körperloser bzw. zeitloser Ewigkeit spielt sich im Grunde das Mandel'stamsche "Gedächtnisdrama", d.h. das Drama der Kultur ab. Aufgrund dieser Dramatik und dieses unlösbaren Widerspruchs erscheint in seinem Werk das Motiv 'Gedächtnis' grundsätzlich ambivalent.<sup>87</sup>

#### 1.1.4. Hades, Persephone und die Ambivalenz der Kultur in der Poetik der zwanziger Jahre

Es ist schon gezeigt worden, wie bedeutungsvoll die Wiederaufnahme der antiken Jenseitsvorstellungen für Mandel'stam ist, um die ambivalente Bewertung der Kultur sichtbar zu machen. Es ist aber notwendig, sich noch mit dem zweiten antiken Jenseitsmythos, dem der Persephone, zu befassen, den Mandel'stam in den zwanziger Jahren in den Gedichten Nr. 113 und 114 entfaltet. Es ist bezeichnend, daß in diesem Mythos die Ambivalenz der Kultur durch zwei semantische Komplexe signalisiert wird: die Trinksymbolik und die Opposition 'warm-kalt'.

Die Trinksymbolik wird schon in den Mandel'stamschen Werken der Jahre zwischen

---

<sup>87</sup> Aufgrund der Evidenz einer persönlichen, historischen Existenz (Nr. 8) wehrt sich Mandel'stam gegen die idealistische Entleerung der Zeitkategorie, wie es durch die Behauptung einer metaphysischen, den Menschen bestimmenden, wenngleich auch immer jenseitigen und unsichtbaren, Dimension geschieht. In dem stark antisymbolistischen Gedicht Nr. 31 (vgl. zum Beispiel die in dem Gedicht vorkommende typische antisymbolistische Reduktion des Mondes - *luna* - auf das urbane Zifferblatt) kritisiert Mandel'stam die ahistorische Ewigkeit Batjuškova: "*I Batjuškova mne protivna spes': / 'Kotoryj čas?' ego sprosil zdes', / A on otvetil ljubopytnym: 'večnost'.*"

Die Unmöglichkeit für den Menschen, eine absolute Ewigkeit zu beanspruchen, wird auch in der Zeitmetapher 'Ewigkeit-Meeressand' deutlich (vgl. Nr. 49). In Gedicht Nr. 32 entblößt Mandel'stam das romantische Zeitbild der Ewigkeit (die in den Abgrund rollende Lawine), indem er den übertragenen Sinn der Metapher negiert: "*Ja slušaju, kak snežnyj kom rastet / I večnost' b'et na kamennyh časach. [...] Dejstvitel'no, lavina est' v gorach! / I vsja moja duša - v kolokolach, / No muzyka ot bezdny ne spaset!*"

In der antipositivistischen Polemik ist die Kritik an der mechanischen Zeitvorstellung, die für Mandel'stam eine ebenso abstrakte und ahistorische Kategorie wie die Metaphysik darstellt, der zentrale Punkt der Auseinandersetzung. Auf der Basis dieser Zeitauffassung entsteht nach Mandel'stam die gleichfalls negative Theorie des Evolutionismus und des Progressismus: "*Nauka, postroennaja na principe svjazi, a ne pričinnosti, izbavljaet nas ot durnoj beskonečnosti evoljucionnoj teorii, ne govorja uže o ee vul'garnom prichvostne - teorii progressa.*" (II, 242)

1910 und 1920 thematisiert;<sup>88</sup> hier bezeichnet das Trinken hauptsächlich den Übergang vom Leben zum Tod und umgekehrt, d.h. es wird mit dem Akt der Geburt und des Sterbens verbunden, die den Anfang und das Ende im Entfaltungsprozeß der Existenz markieren. Auf eine kulturelle bzw. künstlerische Ebene übertragen, ist das Trinken mit dem Gedächtnis zu verbinden, denn das Erinnern und das Vergessen bestimmen in der Kultur als Gedächtnis den Übergang vom Präkulturellen zum Kulturellen und umgekehrt. Das Trinken gilt deshalb im Werk Mandel'stams als Bezeichnung für den Gedächtnisakt (Erinnerung) oder für sein Gegenteil (Amnesie). Als besonders deutliches Beispiel für die mit dem Trinken des Wassers assoziierte Amnesie und für das daraus folgende Verstummen kann das Gedicht Nr. 40 angesehen werden: Die inspirierende Lektüre eines Werks E.A. Poe's wird durch das Hinunterschlucken des Wassers unterbrochen: "*My naprjažennogo molčan'ja ne vynosim - / Nesoveršenstvo duš obidno, nakonec! / I v zamešatel'stve už ob-javiljsja čtec, / I radostno ego privetstvovali: prosim! // [...] / O dome Ėšerov Ėdgarða pela arfa, / Bezumnyj vodu pil, očnulsja i umolk.*" (Nr. 40)<sup>89</sup>

Die tiefe Bedeutung der mit der Trinksymbolik verbundenen Ambivalenz wird von Mandel'stam besonders in den zwanziger Jahren im Zusammenhang mit dem homerischen Hadesmythos entfaltet. In der Odyssee wird der Hades als verblaßte, schattenhafte Abbildung der irdischen Welt dargestellt. In der Schattenwelt ist die Ewigkeit gesichert - wenn auch nur auf Kosten einer konkreten, fleischlichen Existenz, die in der homerischen Vorstellung die einzige, schätzenswerte Daseinsform ist. Die antike Vorstellung des Hadesflusses Lethe als Fluß des Vergessens und Homers poetische Erfindung des Bluttrinkens, durch das die irdische Erinnerung in den Seelen wiedererweckt wird, unterstreichen die obengenannte Opposition zwischen Erde und Unterwelt und heben das ambivalente Symbol des Trinkens hervor: Im Zusammenhang mit dem Wasser verursacht das Trinken die Amnesie der unterirdischen Seele, die ihre "fleischliche Existenz" und das vergangene Leben vergißt, andererseits gewinnen bei Homer die Seelen durch das Trinken des Blutes, das das Fleischprinzip symbolisiert, ihre mnemonische Fähigkeit zurück.<sup>90</sup> Schon in einem Gedicht aus dem Jahr 1917 ist das

---

<sup>88</sup> Das Element 'Wasser' wird im Werk Mandel'stams einerseits im Motiv 'Meer' und andererseits in Verbindung mit der Trinksymbolik und mit dem Motiv 'Fluß' entfaltet. Unter den vielen Aspekten der Semantik dieses Motivs seien die folgenden erwähnt: 'Meer' als Meer des Seins, in dem sich der Dichter wie ein Segel und seine Seele wie ein Fisch bewegen (vgl. Nr. 11, 14, 15, 16, 504, 457b, 457u); 'Meer' bzw. 'Welle' (*volna*) als Sein und der Mensch als Muschel (*rukovina*, Nr. 26); Schaum (*pena*) als Urmusik (Nr. 14, 457v); 'Meer' als formloses Sein und gestaltloser, unendlicher Raum (*prostranstvo*), der durch das kulturelle Streben des Menschen (Schiff fahren) bezwungen werden soll (vgl. den Mythos des Odysseus und die Kunst des Schiffbaus, Nr. 48, 92, 136); 'Meer' als Traum (*son*, Nr. 78, 497); 'Meer' als Zeit, in dem das Jahrhundert bzw. die Epoche (*vek*) als Schiff (Nr. 135) auftritt.

<sup>89</sup> Zur Assoziation 'Dichtung-Atem-Trinken' (*pit'-pet'*) im Akmeismus vgl. R.D.B. Thomson, "Mandel'stam's 'Kamen'": the Evolution of an Image", in: *RL*, 30/5 (1991), 526.

<sup>90</sup> Der Fluß Lethe spielt nicht nur in der Hadesvorstellung eine Rolle, sondern auch in dem zweiten von Mandel'stam wiederaufgenommenen Mythos, d.h. im Psyche-Mythos: Nach orphischer Lehre tilgen die aus der Unterwelt in das irdische Leben zurückkehrenden Seelen ihre Erinnerung an das Vergangene, indem sie aus der Lethe trinken (vgl. W.H. Roscher, a.a.O., 1957).

Lethe-Wasser als thanatosorientiertes Motiv der Amnesie zu finden; der Tod erweist sich für den Dichter stärker als die Liebe; die sich nach dem Tod sehnen Lippen trinken das süße Flußwasser (*smes' bessolnečnaja*): "Pust' govorjat: ljubov' krylata, / Smert' okrylennee stokrat; / Ešče duša bor'boj ob'jata, / A naši guby k nej lejtat. // I stol'ko vozducha i šelka / I vetra v šepote tvoem, / I kak slepye noč'ju dolgoj / My smes' bessolnečnuju p'em." (Nr. 97)

Die Semantik der Opposition 'warm-kalt' bezieht sich in den Gedichten Mandel'stams ebenfalls auf die beiden wichtigsten Momente der Existenz (Leben und Tod), die zwei gegensätzliche Pole darstellen und auf die im Grunde alle anderen Ereignisse zurückgeführt werden können. Im Rahmen der genannten Opposition 'Tod-Leben' fungiert die Kunst als dynamisches Medium für den Übergang von der Lebenssphäre in den Tod und umgekehrt. Auf der semantischen Textebene signalisieren viele von Mandel'stams Oxymora das obengenannte Grundparadoxon.<sup>91</sup>

Die Semantik des Merkmalpaars 'warm-kalt' entfaltet sich im Gesamtwerk Mandel'stams besonders im Rahmen der drei Motive 'Eis-Wasser-Feuer', die auch als drei Phasen im Prozeß der Erwärmung betrachtet werden können. In den früheren Gedichten aus der Zeit zwischen 1910 und 1920 ist die 'Kälte' (*cholid*) als zeitlose, erstarrte Dimension des Seins zu verstehen, in die das Leben als 'Wärme' (*teplo*) eindringt. Das 'Eis' begegnet zum Beispiel im Gedicht Nr. 13 als 'Eis der Ewigkeit' (*moroz večnosti*).<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Der Unterschied zwischen Oxymoron und Paradoxon ist grundlegend, auch wenn beide Figuren der Operation der Immutation entstammen. Das Oxymoron gehört in die Klasse der Metasememe und verletzt den Kode durch die Zusammenstellung von gegensätzlichen Semen, während das Paradoxon als Metalogismus definierbar ist und die Ebene der Referenz, d.h. die außertextuelle Wirklichkeit, betrifft (zu diesen Definitionen vgl. J. Dubois et al., *Allgemeine Rhetorik*, München 1974, 199 ff., 236 ff.).

Das Oxymoron ist deshalb eine semantische Figur und drückt den semantischen Widerspruch auf der Textebene aus (*contradictio in adjecto*), während das Paradoxon in einer tieferen *coincidentia oppositorum* auf der Sinnebene besteht, d.h. es faßt die Meinungsverschiedenheiten der Interpretanten und die Frage der Existenz eines Referenten in Worte. In diesem Sinne kann das Paradoxon entweder einen Überschuß an Sinnggebung und Interpretation erzeugen oder eine leere Referenz zum Ausdruck bringen, die auf ein Sinndefizit hinweist (zu dieser ambivalenten Funktion des Paradoxons im diabolischen Diskurs des Frühsymbolismus und im hermetischen, apophatischen Diskurs des mythopoetischen Symbolismus vgl. A.A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, 283 ff.).

Was den Akmeismus und Mandel'stam betrifft, wird auf die vorrangige Rolle des Oxymorons als semantisches Verfahren schon in dem Namen "Akmeismus" hingewiesen (vgl. die Bedeutung von *akmé* als "Spitze" - *ostrie* -, die mit der griechischen Wurzel des Lexems "Oxymoron" - *oxys*/scharf - zu verbinden ist. Zu diesem Thema vgl. R.O. Timenčik, "Zametki ob akmeizme", 42 ff.). Die akmeistische Poetik erklärt auch Mandel'stams Vorliebe für Oxymora; ihre Funktion im Gesamtwerk ist allerdings noch ungeklärt. In den zwanziger Jahren tritt das Oxymoron 'warm-kalt' in Zusammenhang mit dem Paradoxon 'Tod-Leben' auf, das die Extreme der Dynamik von Kultur und Kunst definiert. In diesem Rahmen wird eine tiefere Sinnebene miteinbezogen, die die Funktion der Kultur und ihre In-Frage-Stellung durch die Revolution betrifft.

<sup>92</sup> Die oben erwähnte Semantik des 'Eises' in den Gedichten dieser Jahre knüpft an den symbolistischen Hintergrund an. Der vereiste Sphärenklang stellt im Frühsymbolismus die Harmoniesprache dar. Damit ist auch die poetologische Kristall-Metaphorik verbunden (Kunst



Eine äquivalente Bedeutung hat in der Kulturwelt das Glas, auf dessen Oberfläche die individuelle Existenz ihre Atemspur hinterläßt: "*Na stekla večnosti uže leglo / Moe dychanie, moe teplo.*" (Nr. 8)

Eine Variante dieses Bildes im alltäglichen Bereich ist wieder in Gedicht Nr. 13 zu finden: Hier sehen wir ein vereistes Fensterglas und einen türkisblauen Schleier, der das zitternde Leben in Opposition zu einer vorzeitlichen, metaphysischen Existenz darstellt: "*Medlitel'nee snežnyj ulej, / Prozračnee okna chrustal', / I birjuzovaja vual' / Nebrežno brošena na stule. [...] I, esli v ledjanych almazach / Struitsja večnosti moroz, / Zdes'-trepetanie strekoz / Bystroživuščich, sineglazyčh.*"

In den Gedichten der Jahre 1910-1920 bezeichnet die 'Wärme' aber nicht nur die persönliche Existenz, sondern auch die Kultur, wie bereits in Zusammenhang mit dem Paradigma 'Kultur-Haus' gezeigt worden ist; in diesem Sinne wird die 'Wärme' ausgesprochen positiv bewertet und einer kalten, abstrakten und nicht inkarnierten Jenseitswelt entgegengesetzt. Der ganze Komplex, aus dem sich die ambivalente Bewertung der 'Wärme' und der 'Kälte' ergibt, entfaltet sich daher in vier Phasen, die in der Motivsemantik Mandel'stams bis zu *Egipetskaja marka* zu finden sind und im folgenden Schema zusammengefaßt werden können: 1. 'Eis' I (*led*): Nicht-Leben, vorkulturelle, ahistorische Dimension (negativ) → 2. 'Wärme' I (*teplo*): Kultur (positiv) → 3. 'Wärme' II (Feuer - *ogon'*): Relativierung der Kultur, Vergehen des Lebens (ambivalent) → 4. 'Eis' II (*led*): Tod, Verewigung der Kultur durch die Gedächtnis-Kunst (ambivalent).

Mit den verschiedenen im Schema hervorgehobenen Phasen sind auch unterschiedliche Bewertungen verbunden. Hinsichtlich des Motivs 'Eis' ist es wichtig, zwischen zwei konnotativen Bedeutungen zu unterscheiden: Das 'Eis' bezeichnet einerseits eine vorhistorische, metaphysische Dimension, die chronologisch vor der Geburt bzw. der Geschichte anzunehmen ist (Eis I), und andererseits eine "nachgeschichtliche" Dimension (Eis II). Im ersten Fall bedeutet das 'Eis' das Fehlen des Lebens und wird immer negativ bewertet, im zweiten Fall lebt der Organismus zwar auch nicht mehr, das Vereisen konserviert jedoch seine äußere Form. Bei der 'Wärme' ist zwischen der positiven 'Wärme' der Kultur (Wärme I) und dem Motiv 'Feuer' (Wärme II) zu unterscheiden, da im 'Feuer' die negative, vernichtende Seite der 'Wärme' zum Ausdruck kommt.

Die oben dargestellte Ambivalenz der Opposition 'warm-kalt' erreicht ihren Höhepunkt in der Darstellung des Persephone-Mythos. Persephone wird - so die griechische und römische (Proserpina) Mythologie - von Hades geraubt und gilt als Göttin der Unterwelt und des Frühlings. Als Frau des Hades herrscht sie sechs Monate in der kalten, schattenhaften Unterwelt; auf der Erde herrscht in dieser Zeit Winter. Mit ihrer Rückkehr zur Erde aber bringt Persephone den Frühling und das neuerwachte Leben mit. Die Unterwelt und der Frühling treten in der Gestalt Persephones zueinander<sup>93</sup> in Beziehung; durch die Wiederaufnahme dieses Mythos ergänzt

---

als Widerspiegelung - *otraženie*). Zum Vergleich zwischen dem symbolistischen Kode und dem Frühwerk Mandel'stams (1909-1910) s. J.M. Meijer, "The Early Mandel'stam and Symbolism", in: *RL*, 7 (1979), 521-536.

<sup>93</sup> Zum 'Persephone'- Mythos bei Mandel'stam vgl. D.C. Gillis, "The Persephone Myth in Mandel'stams 'Tristia'", in: *Californian Slavic Studies*, 9 (1976), 139-159; A.M. Iverson, "The

Mandel'stam die Semantik der Ambivalenz 'warm-kalt'. Der Frühling nimmt daher in seinen Gedichten die Charakterzüge des Hades (Transparenz - *prozračnost* - und Kälte - *cholod*) an: "*Mne cholodno. Prozračnaja vesna [...]*" (Nr. 88); "*V Petropole prozračnom my umrem, / Gde vlastvuet nad nami Prozerpina.*" (Nr. 89)

In Gedicht Nr. 101 ist der über der unterirdischen Stadt 'Petersburg' leuchtende Stern nur ein Irrlicht, und die von der 'Wärme' des Frühlings verursachte Neugeburt der Natur ist gleichzeitig die Ursache für den Tod des 'Eises', d.h. des Tauwetters (*tajanie*): "*Prozračnaja zvezda, bluždajuščij ogon', / Tvoj brat, Petropol', umiraet. [...]* *Prozračnaja vesna nad černoju Nevoj / Slomalas', vosk bessmert'ja taet [...]*" (Nr. 101).<sup>94</sup>

In den schon erwähnten Gedichten Nr. 113 und 114, in denen die beiden Mythen von Persephone und Psyche verflochten sind, signalisiert die von Mandel'stam ambivalent bewertete Opposition 'warm-kalt' den Gegensatz zwischen Leben und Tod, Zeit und Zeitlosigkeit, Körperhaftigkeit und Körperlosigkeit, Gedächtnis und Gedächtnislosigkeit. Dem lebendigen und warmen 'Wort-Fleisch' (*slovo-plot*'), d.h. dem sinnerzeugenden und referentiellen Wort, wird der kalte, tote 'Wort-Schatten' (*slovo-ten*'), d.h. die 'Wort-Psyche' (*slovo-Psicheja*), entgegengesetzt, die ihre Referenzfunktion im Rahmen der Kultur und des Gedächtnisses nicht mehr erfüllen kann, da dieses Schattenwort nur ein trügerisches, schwaches Abbild ist, ein Signifikant für ein nicht mehr anwesendes Signifikat. Die ambivalente Bewertung der Semantik 'warm-kalt' wird in der Form von Oxymora ausgedrückt: "*Kak černyj led gorit*" (Nr. 113); "*Gorjačie snega*" (Nr. 114). Die Positivität des Lebens ist nur als Paradoxon denkbar und läßt sich nur als Oxymoron ausdrücken: Der ewige Frühling, d.h. der Traum des ewigen Lebens, kann nur in dem "brennenden Schnee" und nicht in dem "auftauenden Schnee" realisiert werden. In diesem Kontext kann die deutlich antithetische Struktur des Paradoxons 'Tod-Leben' auf der Sinnebene nicht ganz erklärt werden, wie es auch Mandel'stam im Gedicht Nr. 110 zum Ausdruck bringt: "*Venicejskoj žizni mračnoj i besplodnoj / Dlja menja značenie svetlo. [...]* *Černyi Vesper v zerkale mercaet / Vse prochodit. Istina temna. / Čelovek roditsja. Žemčug umiraet. / I Susanna starcev ždat' dolžna.*" (Nr. 110)

Die logisch-formale Struktur des Paradoxons 'Tod-Leben' ist evident (*značenie svetlo* = Bedeutungsebene), aber der Sinn bleibt geheimnisvoll (*istina temna*).

Diese kurze Darstellung der Reflexion Mandel'stams über Kunst und Kultur als Gedächtnis - das Gedächtnis ist eine wesentliche Dimension seines "Wort als solchem" - stellt die grundlegende Widersprüchlichkeit des 'Lebens im Tod' als Dynamik des poetischen Wortes dar: ein Widerspruch, der besonders in den zwanziger Jahren in den Mittelpunkt von Mandel'stams Poetik treten wird.

---

Ancient Greek 'Death' Aspekt of Spring in Mandel'stam's Poetry", in: *SEEJ*, 20/1 (1976), 34-39. Persephone ist das einzige lebendige Wesen in der Unterwelt, wie die Spur ihres Atems auf einem Glas beweist. Mit diesem Motiv aus der antiken Mythologie verbindet sich in den frühen Gedichten Mandel'stams auch das schon erwähnte Bild der Spur des individuellen Lebens auf dem Glas der Ewigkeit.

<sup>94</sup> Der Mythos 'Persephone' wird von Mandel'stam auch durch das Motiv 'Biene' mit der Ebene der Kunst assoziiert. Die 'Bienen' sind in der antiken Mythologie sowohl die Priesterinnen der Persephone als auch Symbole der dichterischen Inspiration (vgl. z.B. die Biene auf den Lippen Pindars).

## 1.2. Die poetologischen Motive

Die oben skizzierte Wort- und Kulturkonzeption bildet den Hintergrund für Mandel'stams poetologische Motive 'Wort-Stein' (*slovo-kamen*'), 'Wort-Name' (*slovo-imja*), 'Wort-Vogel' (*slovo-ptica*), 'Wort-Fleisch' (*slovo-plot*'), 'Wort-Brot bzw. Wein' (*slovo-chleb/vino*) und 'Wort-Gegenstand' (*slovo-predmet*), die jeweils auch verschiedene Aspekte des "Wortes als solchem" - je nach dem in der Metapher implizierten *tertium comparationis* - ans Licht bringen. Der gemeinsame Nenner dieser Motive ist die Definition des Wortes als verbaler Vorstellung (*slovesnoe predstavlenie*), d.h. als Einheit von äußerer und innerer Form, die aus einem synthetischen schöpferischen Akt entsteht und dessen dynamische Semantik sich erst in der ästhetischen Rezeption vervollständigt. Mandel'stams "Wort als solches" ist eine Einheit von Wort, Intention und Rezeption, die nur im kommunikativen Kontext einer lebendigen Kultur bestehen kann. Es wird im folgenden auszuführen sein, wie die obengenannte theoretische Diskussion die Semantik der poetologischen Motive im Werk Mandel'stams prägt und wie durch diese Motive die Stellung Mandel'stams in der zeitgenössischen sprachphilosophischen Debatte zum Ausdruck kommt.

Außerdem stellt der poetologische Motivkomplex den Hintergrund dar, der in der Motivsemantik von *Egipetskaja marka* wiederaufgenommen und teilweise verändert wird. Dadurch ist es möglich, in der Poetik Mandel'stams eine Evolution aufzuzeigen.

### 1.2.1. Die Motive 'Wort-Stein' (*slovo-kamen*') und 'Wort-Same' (*slovo-semja*) im Rahmen der "Stein-Poetik"

In den ersten Gedichtbänden Mandel'stams, *Kamen*' und *Tristia*, spielt die Opposition zwischen Erde und Himmel auf die akmeistische Polemik gegen die Symbolisten an: Dem leeren, symbolistischen Himmel (*pustoe nebo*), der eine ebenfalls leere Metaphysik bezeichnet, wird von den Akmeisten und insbesondere von Mandel'stam die Spitze (*akmé*) des gotischen Turmes, d.h. die Architektur als bewohnter bzw. semiotisierter Raum, entgegengesetzt:<sup>95</sup> "*Stroit' - značit' borot'sja s pustotoj, gipnotizirovat'*

---

<sup>95</sup> Zur Entstehungsgeschichte der Bezeichnung "Akmeismus" aus der griechischen Wurzel *akmé* vgl. R.D. Timenčik, "Zametki ob akmeizme", 23-46. Timenčik bietet in seinem Artikel eine gut dokumentierte Geschichte der akmeistischen Gruppe auf der Basis von Erzählungen ihrer Mitglieder und anderer Zeitgenossen. Der Name "Akmeismus" wurde im Frühjahr 1912 während einer Sitzung des ersten Nucleus der akmeistischen Gruppe (*cech poétov*) gewählt. Zuerst hatte "Akmeismus" die Bedeutung von "Gipfel" im übertragenen Sinne (*vysšaja stepen' čego-libo, cvet, cvetuščaja pora, veršina*, ebd. 39), aber schon im Herbst 1912 wurde die aus der griechischen Wurzel direkt abgeleitete Bedeutung von "Grenze", "Spitze" (*kraj, končik, ostrije*) dominant.

In Mandel'stams Artikel *Utro akmeizma.* (1913) wird das Wort *akmé* in dem zweiten oben genannten Sinne gebraucht: "*Ostrije akmeizma ne stilet i ne žalo dekadentstva.*" (II, 321) In diesem Zusammenhang wird die Spitze mit dem als "Pfeil" bezeichneten gotischen Turm und mit dem gesamten Komplex der Architektur assoziiert. Die Assoziation gründet nicht zuletzt auch auf dem Anagramm "*akmé-kamen*" (zu diesem Anagramm, das die graphische und phonetische Ebene mit der tieferen Inhaltsebene verbindet, vgl. O. Ronen, "Leksičeskij povtor, podtekst, i smysl v poëtike O. Mandel'stama", in: *Slavic Poetics: Essays in Honor of*

*prostranstvo. Chorošaja strela gotičeskoj kolokol'ni - zlaja, - potomu čto ves' ee smysl' ukolot' nebo, popreknut', ego tem, čto ono pusto.*" (II, 323)

Dem leeren Himmel stehen deshalb der irdische Stein (*kamen'*) und die irdische Konstruktion gegenüber. In diesem Sinne entfalten sich im dichterischen Werk Mandel'stams bis 1923 die semantischen Felder 'Erde', 'Stein' und 'Architektur', die auf eine einheitliche "Stein-Poetik" zurückgeführt werden können.<sup>96</sup>

Die Steinsemantik Mandel'stams bezieht sich ursprünglich auf das Bild des 'rollenden Steins' aus Tjutčev, das sich im akmeistischen Manifest *Utro akmeizma* wiederfindet: "*Bulyžnik pod rukami zodčego prevraščaeťsja v substanciju, i tot ne rožden stroitel'stvo- vat', dlja kogo zvuk dolota razbivajuščego kamen', ne est' metafizičeskoe dokazatel'stvo. [...] No kamen' Tjutčeva, čto 's gory skativšis', leg v doline, sorvavšis' sam soboj ili nizvergnut mysljaščej rukoj' - est' slovo. Golos materii v etom neožidannom padenii zvučit, kak členorazdel'naja reč'. Na etot vyzov možno otvetit' tol'ko arhitekturoj. Akmeisty s blagogoveniem podnimajut tainstvennyj tjutčevskij kamen' i kladut ego v osnovu svoego zdanija.*" (II, 322)<sup>97</sup>

---

K. Taranovsky, The Hague 1973, 367-388).

<sup>96</sup> Der Terminus "Poetik" schließt die verschiedenen Ebenen der Pragmatik (Kommunikation und literarischer *byt*), der Paradigmatik (Motivik und Semantik) und der Syntagmatik (Textaufbau und narrative Struktur) mit ein. In der vorliegenden Arbeit werden besonders die beiden letzten Ebenen berücksichtigt, während die pragmatische Seite außer acht bleiben soll. In dem betreffenden Fall ist es sinnvoll, von einer "Steinpoetik" zu sprechen, weil das Motiv 'Stein' nicht nur ein bestimmtes Thema (Architektur), sondern auch gewisse Verfahren des Textaufbaus bezeichnet. Außerdem signalisiert das Motiv 'Stein' bei Mandel'stam ein Verständnis der Kunst, das sich in seinen Werken bis in die zwanziger Jahre findet und auch andere Motive (aufgrund einer analogischen Beziehung) miteinbezieht.

<sup>97</sup> In der zitierten Passage nimmt Mandel'stam auf Tjutčevs *Problème* Bezug: "*S gory, skativšis', kamen' leg v doline. / Kak on upal? Nikto ne znaet nyne. / Sorvalsja l' on s veršiny s a ni soboj, / Il' byl nizrinut voleju čužoj? / Stolet'e zu stolet'em proneslosja: / Nikto ešče ne razrešil voprosa.*" (F.I. Tjutčev, *Lirika*, I, Moskva 1966, 50)

In den ersten Gedichten Mandel'stams (1908-1912) wurde dagegen im Motiv 'Stein' das Merkmal der 'Schwere' (*tjažest'*) und der 'Leere' (*pustota*) betont, was auch vor dem Hintergrund der symbolistischen Naturbeschimpfung zu sehen ist: "*A serdce - otčego tak medlenno ono / I tak uporno tjaželet?*" (Nr. 18); "*I bezymjannym kamnem kanut' [...]*" (Nr. 457t); "*Ja vižu kamennoe nebo*" (Nr. 457y). Die Verschiebung vom stumpfen zum lebenden und organisch in die Natur integrierten Stein markiert bei Mandel'stam den Übergang vom symbolistischen Einfluß zur akmeistischen Poetik: "*Kruževom, kamen', bud', / I pautinoj stan': / Neba pustuju grud' / Tonkoj igloju ran'.*" (Nr. 29); "*Paden'e - neizmennyj sputnik stracha, / I samyj strach est' čuvstvo pustoty.*" (Nr. 34)

Hier ist noch das Zeugnis P. Celans zu erwähnen, der in seinem dem Andenken Mandel'stams gewidmeten Band *Niemandrose* die für das Motiv 'Stein' bei Mandel'stam grundlegende Ambivalenz von "Leere und Schwere" meisterhaft zum Ausdruck gebracht hat: "*Es ist nicht mehr / diese / zuweilen mit der / in die Stunde gesenkte / Schwere. Es ist / eine andere: // Es ist das Gewicht, das die Leere zurückhält / die mit - / ginge mit dir.*" (P. Celan, *Gesammelte Werke* I, Frankfurt a.M. 1983, 238)

R. Thomson hat gezeigt, wie die Ambivalenz des 'Steins' im Werk Mandel'stams durch die Entwicklung seiner Poetik im Gedichtband *Kamen'* zu erklären ist. Mit dem Übergang von der

Wie die Untersuchung der Polemik Mandel'stams gegen die symbolistische Leere zeigt, ist das Motiv 'Stein' auch auf den Solov'evschen 'Stein' zurückzuführen, der das "Sein als solches" darstellt; der poetische 'Wort-Stein' kann so mit dem 'Wort-Logos' und mit dem Inkarnationsbegriff assoziiert werden (man denke auch an das Anagramm 'Logos-golos').<sup>98</sup> Hier soll aber auf die drei wichtigsten Implikationen des paradigmatischen 'Wort-Steins' für das Mandel'stamsche Wortverständnis aufmerksam gemacht werden.

Zuerst ist die "innere Form" des 'Wort-Steins', die oben als "Stimme der Materie" (*golos materii*) bezeichnet wird, hervorzuheben. Es handelt sich um jene semantische Dichte, aufgrund derer das Wort sich wie ein vorgeprägtes Bild in den Händen des Schriftstellers befindet, damit er seine dichterische Arbeit als Entfaltung einer schon im Material immanenten Struktur ausführen kann. Die Struktur entstammt also dem energetischen Prinzip der Ganzheit, und an eine solche Vorstellung knüpft Mandel'stams Behauptung an, die Architektur bzw. die Gesamtstruktur des Gedichts sei schon im Stein impliziert.

Der Verweis auf die Baukunst der gotischen Kathedrale als vollkommenstes Beispiel für solch eine organische Ganzheit knüpft an die Idee von der Struktur des Kunstwerkes als eines Organismus an. Der Bezug auf die gotische Kathedralarchitektur und die mittelalterliche Baukunst ist eine Erweiterung des Paradigmas 'Wort-Stein', aus dem auch die Parallele zwischen Gedicht und Gebäude bzw. Kathedrale (*poëzija-zdanie-*

---

symbolistischen zur akmeistischen Poetik wird der 'schwere Stein' zu einem positiven Element; gleichzeitig tritt das Bild der Muschel (*rakovina*), das im ersten Teil von *Kamen'* dominiert, in den Hintergrund (vgl. R.D.B. Thomson, a.a.O., 500-530).

Zu einem von der semantischen Organisation des Textes ausgehenden Vergleich zwischen Mandel'stam und Tjutčev s. E. Toddes, "Mandel'stam i Tjutčev", in: *IJSLP*, 17 (1974), 59-85 (insbesondere 76-79 über die Ambivalenz "Leere-Schwere" im Motiv 'Stein').

<sup>98</sup> Zum möglichen Verweis auf V. Solov'ev vgl. M. Poljakov, a.a.O., 18; I. Paperno stellt dagegen dem 'Wort-Stein' das symbolistische 'Wort-Fleisch' entgegen. Anhand unserer Analyse wird sich ersteres eher als ein Äquivalent zum 'Wort-Fleisch' zeigen (vgl. I Paperno, a.a.O., 32). Zum 'Stein' als Mythologem oder "Schlüsselwort" (*ključevoe slovo*) bei Mandel'stam vgl. S.M. Margolina, "'Simvol neizmennogo bytija' (k semantike 'kamennogo' u Mandel'stama)", in: *Slovo i sud'ba*, 337-341. Zu O. Ronens Verbindung des Tjutčevs Gedichts (und insbesondere der Passage über den Stein, der "*ottorgnut byl ot gory ne rukami*") mit der messianischen Vision Daniels vgl. ders., "Osip Mandel'stam", in: *Literaturnoe obozrenie*, 1 (1991), 3-18, 12. Zur dreifachen Bedeutung des Mandel'stamschen 'Steins' als Element der Natur, als Material für die menschliche Bearbeitung und als Ergebnis der kreativen Tätigkeit (Kunstwerk) wie auch zum 'Stein' als Interpretationsprinzip der Gedichtsammlung *Kamen'* vgl. N.M. Darvin, "'Kamen' O. Mandel'stama: poëtika zaglavija", in: *Tvorčestvo Mandel'stama*, 57-65.

E.A. Toddes hat die Parallelen zur Stein-Metaphorik in der Literatur des OPOJAZ untersucht; der 'Stein' wird hier vor allem mit der "Fühlbarkeit" (*oščutimost'*) der Kunst verbunden: "*Čtoby vernut' oščuščenie žizni, počuvstvovat' vešči, dlja togo čtoby delat' kamen' kamennym, suščestvuet to, čto nazывaetsja iskusstvom.*" (V. Šklovskij, *Iskusstvo kak priem*); "*Krivaja doroga, doroga, na kotoroj noga čuvstvuet kamen', doroga, vozvraščajuščaja nazad, - doroga iskusstva.*" (ders., *Poëtika*, Prag 1919, 115); "*Kamen' dlja chudožnika ne sredstvo a kusok bytija, kusok toj konkretnoj istiny, kotoruju emu dano otkryt.*" (B. Ejchenbaum, *Skvoz' literaturu*, Leningrad 1924, 10, zit. nach E.A. Toddes, "Mandel'stam i opozovskaja filologija", 84)

*katedral*) sowie zwischen Kultur und Stadt (*kul'tura-gorod*) stammt.<sup>99</sup> Es ist kein Zufall, daß sich Mandel'stam der Fachsprache der Architektur bedient, wenn er von der Struktur eines Gedichtes spricht: "*Raspredelenie vremeni po želobam glagola, suščestvitelnogo i épiteta sostavljaet avtonomnuju vnutrennjuju žizn' aleksandrijskogo sticha [...] Triada suščestvitelnogo, glagola i épiteta v aleksandrijskom stiche ne est' nečto nezyblemoe, potomu čto oni vpityvajut v sebe čužoe soderžanie, i neredko glagol javljaetsja so značeniem i vesom suščestvitelnogo, épitet so značeniem dejstvija, to est' glagola, i.t.d.*" (II, 295)

Schließlich ist noch die Funktion des Dichters im künstlerischen Gesamtprozeß zu erwähnen. Nach Mandel'stams Worten verwandelt sich der 'Stein' (*bulyžnik*) durch die Einwirkung des Dichters in "Substanz". Die Zufuhr der freien, schöpferischen Energie der Person ist hier notwendig, um den immanenten Wert zu aktualisieren. Auch in diesem Fall bilden sowohl die formal-philosophische Idee der Intention (*ustanovka*)<sup>100</sup> als auch die Potebnjasche Vorstellung vom Mitwirken des Rezipienten bei der Bedeutungsgenerierung den Hintergrund zu der Position Mandel'stams. Die kreative Tätigkeit des Künstlers besteht in seiner Antwort auf den lebendigen 'Wort-Stein', der schon eine eigene phonologisch-semantische Identität hat. Das Dichten ist hier ein Synonym für das Tun des Architekten; das 'Gebäude' der Akmeisten entsteht als "Antwort" auf das Wesen und auf die Struktur des rollenden Steins, d.h. als Architektur. Auch hier wird die Polemik gegenüber den Symbolisten deutlich: "...*My ne letaem, my podnimaemsja tol'ko na te bašni, kakie sami možem postroit'.*" (II, 325)

In den ersten Architekturgedichten Mandel'stams sind das 'Denkmal' und die 'Stadt' reale Metonymien der Kultur und haben in der Bildkunst die Funktion von Texten. So wie der Text wird auch die Stadt als Ort des Gedächtnisses dargestellt, das die

---

<sup>99</sup> Zu diesem Komplex vgl. P. Steiner, "Poem as Manifesto: Mandel'stam's 'Nôtre Dame'", in: *RL*, 5/2 (1977), 239-256. Um die Entstehung dieses Motivs bei Mandel'stam zu erklären, weist P. Steiner einerseits auf die direkte Erfahrung des Dichters während seines Aufenthalts in Paris und andererseits auf literarische Quellen hin. Der Eindruck der Kathedrale Nôtre Dame auf Mandel'stam ist in einem Brief an V. Ivanov von 1908 bezeugt: "*Razve vstupaja pod svody Nôtre Dame čelovek razmyšljaet o pravde katolicizma, a ne stanovitsja katolikom prosto v silu svoego nachoždenija pod étimi svodami?*" (II, 486)

Als mögliche literarische Quelle dieses Motivs wird auch K.I. Husymans Werk *La Cathédrale* (1902) angegeben; außerdem verweist N. Mandel'stam in ihren Memoiren auf ein Buch über die Gotik, das ihr Mann immer bei sich gehabt habe: A. Rodin, *Les cathédrales de France* (1914); dazu vgl. C. Brown, *Mandel'stam*, Cambridge 1973, 118.

E. Kantor (vgl. ders., "V tolpokrylatom vozduche kartin. Iskusstvo i architektura v tvorčestve O.Ė Mandel'stama", in: *Literaturnoe obozrenie*, I [1991], 59-68) betont, wie sich die gotische Kunst mit dem "zeitlich-dynamischen" Prinzip der Wortkunst Mandel'stams verbindet, das sich durch das "Aufbauen" eines "Wortmusters" der symbolistischen Leere entgegenstellt. In dieser Hinsicht verbindet sich das Motiv 'Stein' sowohl mit dem Motiv 'Gewebe' als auch mit der 'Musik'.

Nach der Interpretation I. Semenkos könnte man das Motiv 'Gotik' als konstruktives Motiv, d.h. als Ikonisierung der Dynamik der metaphorischen Verfahren bei Mandel'stam verstehen (vgl. dies., "Razvitie metafor v 'Grifel'noj ode' Mandel'stama [ot černovyh variantov k okončatel'nomu tekstu]", in: *A. Blok i ego okruženie. Blokovskij sbornik*, Tartu 1985, 117-136).

<sup>100</sup> Zum Begriff *ustanovka* bei Špet vgl. Anm. 69.

"Fächerstruktur" der Erinnerung (und infolgedessen des literarischen Textes und des poetischen Wortes) in den sie konstituierenden, aufeinanderliegenden archäologischen Schichten oder in der Integration von verschiedenen architektonischen Stilen wiederholt:<sup>101</sup> "A zodčij ne byl ital'janec, / No ruskij v Rime; nu tak čto ž / Ty každyj raz kak inostranec / Skvoz' rošču portikov ideš' [...]" (Nr. 61); "[...] I s ukreplennogo arhangelami vala / Ja gorod oziral na čudnoj vysote. / V stenach Akropolja pečal' menja snedala / Po russkom imeni i russkoj krasote. // [...] Uspen'e nežnoe - Florencija v Moskve." (Nr. 84); "Kogda v temnoj noči zamirajet / Lichoradočnyj forum Moskvy [...]" (Nr. 102).

Rom als katholische, d.h. universale Stadt, verwirklicht in sich das Prinzip des Pankulturismus, das in der Kopräsenz von verschiedenen Stilen und Epochen in der Stadtarchitektur zum Ausdruck kommt. Diese Eigenschaft der Stadt Rom ist auch in der Etymologisierung des Palindroms 'Rim-mir' realisiert: "Pust' imena cvetuščich gorodov / Laskajut sluch značitel'nost'ju brennoj. / Ne gorod Rim živet sredi vekov, / A mesto čeloveka vo vselennoj." (Nr. 66); "Da budet v starosti pečal' moja sveta: / Ja v Rime rodilsja, i on ko mne vernulsja [...]" (Nr. 80).

Im Gedicht *Nôtre Dame* (Nr. 39) kommt die dynamische und lebendige Seite des Denkmals als Text der Kultur, das "gelesen", d.h. "erlebt" wird, zum Ausdruck. Auch das architektonische Programm der Kathedrale, das die organische Einheit der gotischen Kunst realisiert, verweist auf den Integrationsprozeß von Teil und Ganzem, von Kunstwerk und Beobachter im belebenden Akt der ästhetischen Kommunikation.

Die im Motiv 'Wort-Stein' thematisierten Dimensionen des dichterischen Wortes und der schöpferischen Tätigkeit werden von Mandel'stam in den frühen Schriften auch durch ein zweites Motiv ausgedrückt, dem 'Wort-Samen', in dem ebenfalls die im Wort innewohnende synthetische und dynamische Dimension bestimmend ist. So wie im Samen *in nuce* die zukünftige Entwicklung der Pflanze eingeschlossen ist, ist auch in der "inneren Form" des Wortes seine spätere künstlerische Entwicklung potentiell enthalten. Dies bedeutet aber keineswegs, daß das poetische Wort ein geschlossenes, vom Kontext unabhängiges Element ist, das über die Bedingungen seiner zukünftigen Entwicklung verfügt. Es bedarf der "Erde der Zeit und der Kultur", damit aus dem 'Wort-Samen' eine Pflanze wachsen kann. Die Zeit ist in diesem Fall die zeitliche Existenz der Kultur. In diesem Zusammenhang entwickelt Mandel'stam das Bild 'Dichtung-Pflug' (*poëzija-plug*); der Prozeß der Dichtung besteht darin, die semantische Dichte des Wortes und seine "innere Form" ans Licht zu bringen, um die im Wort schon enthaltene Struktur im Gedicht selbst zu entfalten: Dichten heißt "pflügen". So wie der Pflüger die älteren Erdschichten ans Licht bringt, läßt der Dichter die semantischen Schichten, die sich im Laufe der Zeit im Wort aufeinandergelagert haben, an die Oberfläche kommen: "Poëzija - plug, vzryvajuščij vremja tak, čto glubinnye sloi vremeni, ego černozem okazyvajutsja sverchu." (II, 224)

Mit dem Motiv 'Wort-Same' hängen deshalb auch die Parallelen 'Dichtung-Pflug' (*poëzija-plug*), 'Kultur bzw. Zeit-Erde' (*kul'tura/vremja-zemlja*) und 'Dichter-Pflüger' (*poët-pachar'*) zusammen. Auch hier wird der Isomorphismus zwischen der organischen und der kulturellen Sphäre betont. Die Dynamik der Kultur und der Zeit wird im

<sup>101</sup> Zu den Motiven 'Stadt' und 'Denkmal' (*pamjatnik*) und zu ihrer Funktion im Akmeismus, insbesondere bei Mandel'stam und A. Achmatova, vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 368 und 381-383.

Gedicht Nr. 108 besonders deutlich als organischer Prozeß dargestellt; die Antwort auf die Frage des Autors, wie er die Last der Zeit von sich abschütteln könne, ist im Geheimnis des organischen Prozesses der Kultur zu finden, in dem die jetzt blühende, schöne Rose einmal nur Erde war: "*U menja ostaetsja odna zabota na svete: / Zolotaja zabota, kak vremeni bremja izbyt'. // Slovno temnuju vodu ja p'ju pomutivšijsja vozduch. / Vremja vspachano plugom, i roza zemleju byla.*" (Nr. 108)

Über Bloks Werk äußert sich Mandel'stam mit folgenden Worten: "*Vek - barsuč'ja nora, i čelovek svoego veka živet i dvižetsja v skupo otmerennom prostranstve, lichoradčno stremitsja rasširit' svoi vladenija [...] Zdes' plasty vremeni legli drug na druga v zanovo vspachanom poëtičeskom soznanii, i zerna starogo sjužeta dali obil'nye vschody [...]*" (II, 272-273).

Das Bild des 'Dichtung-Pfluges' knüpft außerdem an die Vorstellung von der Kultur als Gedächtnis an, was die intertextuelle Dimension der Literatur unterstreicht: In der überzeitlichen kulturellen Dimension werden die alten Erdschichten bzw. die alten Autoren wie neu empfunden und rezipiert; dichten bedeutet deshalb auch, durch die Literatur- und Kulturgeschichte zu reisen und einen Dialog mit den Autoren der Vergangenheit zu führen, deren Tätigkeit in der "inneren Form" des Wortes ihre Spur hinterlassen hat: "*Itak ni odnogo poëta ešče ne bylo. My svobodny ot gruzu vospominanij. Zato skol'ko redkostnych predčuvstvij: Puškin, Ovidij, Gomer. [...] Tak i poët ne boitsja povtorenij i legko p'janeet klassičeskim vinom.*" (II, 224-225)<sup>102</sup>

Wenn der 'Wort-Stein' aufgrund seiner vorgeprägten, morphologisch-semantischen Struktur mit dem 'Wort-Samen' gleichgesetzt werden kann, dann ist auch die Baukunst im Rahmen der Kultur homolog, d.h. in ihrer Funktion analogisch zum organischen Prozeß, aus dem die Pflanze erwächst. Es ist in der Tat kein Zufall, daß Mandel'stam zu dieser Zeit gerade das Vorbild der "organischen" gotischen Kunst wiederaufnimmt; die Beziehung zwischen 'Wort-Samen' und 'Wort-Stein' entspricht bei Mandel'stam der für die Gotik charakteristischen Analogie zwischen Natur und Kultur, die das schon erwähnte Prinzip der organischen Einheit zwischen Bio- und Semiosphäre realisiert. Im Gedicht *Nôtre Dame* (Nr. 39) thematisiert Mandel'stam den Isomorphismus zwischen

<sup>102</sup> Das Motiv 'Wort-Same' geht auch auf einen großen Komplex in der Tradition zurück, der in den archaischen Mythen und in der Mythopoetik eine wichtige Rolle spielt. Auf diese Vorstellung bezieht sich auch das Realisierungsprinzip, nach dem der Text als Entfaltung des Wortes bzw. des Satzes generiert wird (vgl. V. Chlebnikovs *prajazyk* oder die kubofuturistischen *zaum'*-Sprache).

Auch in der Anagrammtheorie von F. de Saussure wird der 'Wort-Same' mit dem magischen Wesen der Urworte als Name verbunden (vgl. J. Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971); zur Anagrammbildung im dichterischen Werk Mandel'stams vgl. V.V. Ivanov, "Dva primera anagrammatičeskich postroenij v stichach pozdnego Mandel'stama", in: *RL*, 3 (1972), 81-87.

Auf die mythischen und intertextuellen Textstrukturen, auf die gleichzeitig das Modell 'Wort-Same' hinweist, hat R. Gröbel in dem hier schon zitierten Artikel "Die Geburt des Textes aus dem Tod der Texte" aufmerksam gemacht. Das Motto von Dostoevskijs Roman *Brat'ja Karamazovy* -der Spruch Christi über die Notwendigkeit des Todes für die Fruchtbarkeit des Samens (vgl. ebd., 233-35) - ist nach R. Gröbel *in nuce* ein Strukturentwurf des Textes. Das Motto bezieht sich auf das Schicksal des Wortes, d.h. auf die Tatsache, daß die Worte sterben müssen, um wiederbelebt zu werden. Damit ist der mythische Zyklus von Leben-Tod-Auferstehung mit der De- und Reformation des Wortes durch die Intertextualität verkoppelt.



dem menschlichen Körper, dem Wald und der Kathedrale; in diesem Zusammenhang tritt die Idee der 'Dichtung als Architektur' wieder auf: "*Stichijnyj labirint, nepostižimyj les, / Duši gotičeskoj rassudočnaja propast', [...] No čem vnimatel'nej, tverdynja Nôtre Dame, / Ja izučal tvoi čudoviščnye rebra, / Tem čašče dumal ja, iz tjažesti nedobroj / I ja kogda-nibud' prekrasnoe sozdam.*"

Die Parallele zwischen Wald und Kathedrale gilt auch für den Kölner Dom: "...*No v starom Kel'ne tože est' sobor, / Nekončennyj i vse-taki prekrasnyj, / I choť odin svjaščennik bespristrasnyj, / I v divnoj celosti strelčatyj bor [...]*" (Nr. 181).

Natur und Kultur bilden auch in der Stadtarchitektur von Rom eine organische Einheit. Hier werden die Kolonnaden des Petersplatzes mit einem Wald verglichen: "*Priroda - tot že Rim i otrazilas' v nem. / My vidim obrazy ego graždanskoj mošči / V prozračnom vozduche, kak v cirke golubom, / Na forume polej i v kolonnade rošči.*" (Nr. 65)

In den Rahmen der obengenannten Analogie gehört auch der Vergleich zwischen einem Gebäude und einem Schiff, wobei das Schiff noch im semantischen Feld des 'Holzes' betrachtet werden kann. Am deutlichsten kommt diese Verschmelzung der Gebäude-, Baum-, und Schiffmetapher im Gedicht *Admiraltejstvo* zum Ausdruck: "*V stolice severnoj tomitsja pyl'nyj topol', / Zaputalsja v listve prozračnyj ciferblat, / V temnoj zeleni fregat ili akropol' / Sijaet izdali, vode i nebu brat.*" (Nr. 48)

Im Rahmen des semantischen Feldes der 'Erde', das auf die Polemik mit dem symbolistischen 'Himmel' verweist, finden sich die wichtigsten poetologischen Motive in dem Werk Mandel'stams von 1910 bis 1922/1923. Es ist im folgenden zu zeigen, wie auch die anderen poetologischen Motive dieser Jahre sich im Rahmen der von uns genannten "Steinpoetik" einordnen lassen.

### 1.2.2. Das Motiv 'Wort-Gegenstand' (*slovo-utvar'/predmet*) im Rahmen des Mandel'stamschen 'Hellenismus'

Das Motiv 'Wort-Gegenstand' knüpft an die schon erwähnte theoretische Diskussion im Rahmen der Avantgarde und insbesondere an die Unterscheidung zwischen 'Ding' und 'Gegenstand' an. In diesem Kontext soll auch der Mandel'stamsche Begriff 'Hellenismus' weiter erklärt werden, da er in engem Zusammenhang mit der Betonung der "Gegenständlichkeit" der Kultur steht.

Wenn man die Grundzüge der Gegenüberstellung zwischen 'Ding' und 'Gegenstand' darstellen will, dann sind die Gegenstände die *Realien*, die im System einer Kultur eine kommunikativ-pragmatische Funktion tragen, während das Ding ein Objekt darstellt, das noch der außerkulturellen Ordnung angehört, d.h. noch nicht semiotisiert und zu einem "Begriff" in der Kultur geworden ist. Der Semioseakt weist dem Ding einen Platz in der Kultur zu. Die Bedeutung einer solchen Unterscheidung auf der Erkenntnisebene ist von G. Špet klar formuliert worden: bei ihm ist das Ding ein "reales" Objekt und der Gegenstand ein "ideales". Der Gegenstand ist der Träger eines Sinnes und ein Objekt in der Intentionalität des Bewußtseins.<sup>103</sup> Wenn die Unterscheidung zwischen Ding und

<sup>103</sup> Špet spricht auch von "Gegenständlichkeit des Bewußtseins" (*predmetnost' soznanija*), vgl. G. Špet, *Javlenie i smysl*, Moskva 1914, 133. Die Gegenüberstellung von 'Ding' und 'Gegenstand' läßt sich auch als Polemik zwischen Phänomenalismus und Phänomenologie verstehen.

Gegenstand in bezug auf die Sprache betrachtet wird, dann ist für Špet ein Ding all das, was "bezeichnet" werden kann (sowohl materielle Dinge als auch psychische Akte), während der Gegenstand die innere Form betrifft, d.h. eine gewisse formale Einheit, die über eine formale Vielfalt dominiert.<sup>104</sup>

Ausgehend von einer Kritik an dieser personal-kulturellen Dimension des Wortes, die dieses mit einem ihm nicht immanenten Sinn bzw. mit einer außersprachlichen Instanz assoziiert, haben die Futuristen und insbesondere die Formalisten eine Rückkehr zum 'Wort-Ding' als sinnlichem Material gefordert. Sie postulierten einen direkten Bezug zwischen Wort und Ding, um die Reduktion des Wortes zu einem Ersatzzeichen für einen außersprachlichen Referenten (den schon genannten 'Wort-Terminus') zu vermeiden. Das Wort muß also desemiotisiert und desemantisiert bzw. "konkretisiert" (*oveščestvlenie*) und zu einem 'Ding' werden. Das so zurückgewonnene 'Wort-Ding' kann dann zum Ausgangspunkt für die Erzeugung neuer Bedeutungen werden, die der Form selbst entspringen. Dieser neuen Semasiologisierung dienen alle Realisierungsverfahren.

Das Mandel'stamsche Motiv 'Wort-Gegenstand' entfaltet sich in dem obengenannten Kontext. Das Wort ist, wie schon erwähnt, ein Symbol im Sinne des Mandel'stamschen 'Hellenismus', d.h. ein in einem kulturellen Kontext fungierendes Zeichen, das die bewußte kulturstiftende Fähigkeit des Menschen zum Ausdruck bringt. Der Ausdruck "teleologische Wärme" (*teleologičeskoe teplo*) bezeichnet diesen aus der Intentionalität hervorgehenden kulturellen Mehrwert des Wortes, der aus dem toten 'Wort-Terminus' einen lebendigen, "warmen" 'Wort-Gegenstand' macht: "*Èllinizm - èto teplo očaga, oščuščajemoe, kak svjaščennoe, vsjakaja sobstvennost', priobščajuščaja čas' vnešnego mira k človeku. [...] Èllinizm - èto soznatel'noe okruženie človeka utvar'ju, vmesto bezrazličnyh predmetov, prevraščenie ètich predmetov v utvar', očelovečenie okružajuščego mira, sogrevanie ego tončajšim teleologičeskim teplom. Èllinizm - èto vsjakaja pečka, okolo kotoroj sidit človek i cenit ee teplo, kak rodstvennoe ego vnutrennemu teplu. [...] V èllinističeskom ponimanii simbol est' utvar', a po tomu vsjakij predmet, vtjanutyj v svjaščennyj krug človeka, možet stat' utvar'ju, a, sledovatel'no, i simbolom.*" (II, 253-54)

Jeder Gegenstand im Haushalt ist sowohl "Träger" eines "Gedächtnisses" (wie im Falle einer Familiengeschichte) als auch "Ausführer" einer pragmatischen "Funktion". Parallel dazu ist die Semantik des Wortes für Mandel'stam nicht nur durch den pragmatischen Sprechakt bestimmt, sondern erwächst auch aus der Kulturgeschichte. Das Wort als Gegenstand ist die Verkörperung einer Verschmelzung von Kultur und Individuum, von Vergangenheit und Gegenwart. Hier liegt der theoretische Grund für die Koexistenz einer impressionistischen (*meloci*) Poetik und eines kulturphilosophischen, auf der Erudition basierenden Ansatzes im Werk Mandel'stams.

---

da im phänomenalistischen Ansatz das Objekt als sensuelles Erlebnis wahrgenommen wird, während es in der Phänomenologie in seiner Intentionalität auftritt.

<sup>104</sup> G. Špet, *Vnutrennjaja forma slova*, 91 ff. In diesem Zusammenhang ist die Bemerkung wichtig, daß der 'Ding-Name' eine nominative, der 'Gegenstand-Name' hingegen eine "semasiologische" Funktion hat: Auch nach der formal-philosophischen Konzeption gilt der 'Gegenstand-Name' als Träger des Sinnes und betrifft als solcher die personale und kulturelle Dimension der Sprache.

Mandel'stam verbindet, wie bereits gesagt, die Formulierung des Hellenismus-Begriffes mit seiner Rezeption der Zeitphilosophie H. Bergsons; dadurch läßt sich die hellenistische "Vermenschlichung" der Welt als Entfaltung eines Systems im synthetisch-organischen Sinne besser erklären: "*Éllinizm - éto sistema v bergsonovskom smysle slova, kotoruju čelovek razvertyvaet vokrug sebja, kak veer javlenij, osvoboždennyh ot vremennoj zavisimosti, sopodčinennych vnutrennej svjazi čerez čelovečeskoe ja.*" (II, 254)

Der Hellenismus als kultureller Akt wäre also mit dem intuitiven Bewußtseinsakt bei Bergson gleichzusetzen, in dem die zeitliche Dimension als *durée* (Dauer) aufgefaßt wird.<sup>105</sup> Der Hellenismus ist das "bewußte" Leben in diesem zeitlichen Kontinuum von Kultur und Tradition, und er ist in keinem Fall mit einer stilisierenden und imitatorischen Wiederaufnahme der hellenistischen Kunst zu verwechseln. Auf diesen typologischen bzw. idealen Charakter seines Hellenismus hat Mandel'stam selbst aufmerksam gemacht, als er im Hinblick auf Annenskijs Werk zwischen "Hellenisierung" (*éllenizacija*) und "innerem Hellenismus" (*vnutrennij éllinizm*) unterschieden hat: "*I dlja Annenskogo poézija byla domašnim delom, i Evripid byl domašnij pisatel', splošnaja citata i kavyčki. Vsju mirovuju poéziju Annenskij vosprinimal kak snop lučej, brošennyj Élladoj. On znal rasstojanie, čuvstvoval ego pafos i cholod, i nikogda ne sbližal vnešne ruskogo i éllinskogo mira. Urok tvorčestva Annenskogo dlja ruskoj poézii ne éllinizacija, a vnutrennij éllinizm, adėkvatnyj duchu ruskogo jazyka, tak skazat', domašnij éllinizm.*" (II, 253)

Die kulturelle Tätigkeit ist in dieser Hinsicht das "Benützen" von 'Wort-Gegenständen', d.h. von "Akkumulatoren", die eine Synthese von Wortmaterial und subjektiver Intention darstellen, von Vergangenheit und Gegenwart, von Gedächtnis und Wahrnehmung, von Individuellem und Kollektivem.

<sup>105</sup> Bergson unterscheidet zwischen Verstand (*entendement*) und Bewußtsein (*conscience*) bzw. zwischen einem analytischen, rationalistischen Denken und einem synthetischen Akt, in dem Wahrnehmung und Bewußtsein zusammenkommen. Wenn das rationale Denken mit der meßbaren Kategorie der Spatialisierung der Zeit (*temps*) operiert, ist die zeitliche Dimension des Bewußtseins hingegen synthetisch und in diesem Sinne weder meßbar noch darstellbar. Die Zeit im Rahmen des Bewußtseins wird als Dauer (*durée*) bezeichnet; im Bewußtsein verschmelzen die in der Zeit aufeinanderfolgenden Momente zu einer Einheit. Der Bewußtseinsakt ist ein intuitiver; in ihm sind Wahrnehmung und Erinnerung gleichzeitig anwesend: "*Il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs*" (H. Bergson, *Matière et mémoire*, Paris 1896, 20).

Die Darstellung des Mandel'stamschen Hellenismus als "dichterischer Umsetzung" der Bergson'schen *durée*, die P. Hesse in ihrem schon zitierten Buch ausführt, ist in dieser Hinsicht zutreffend (a.a.O., 195 ff.). P. Hesse macht hier insbesondere auf die Mandel'stamsche Integration des *durée*-Begriffes in die Sprache aufmerksam: Bei Bergson sei nämlich der intuitive Bewußtseinsakt der Ort der Verschmelzung von Wahrnehmung und Gedächtnis, in dem die zeitliche Sukzessivität in der Kopräsenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überwunden werde; die *durée* als zeitliche Dimension des Bewußtseins bestehe in einer solchen Synthese. Ein solcher Ort sei für Mandel'stam - so die Interpretation P. Hesses - das poetische Wort.

Diese Interpretation bestätigt die schon erwähnte Unterscheidung zwischen einem philosophischen und einem dichterischen Ansatz: Die Synthese, die sich für den Philosophen im Erkenntnisakt des Bewußtseins vollzieht, verörpert sich für den Dichter Mandel'stam im Wort und entfaltet sich im ästhetischen Akt, d.h. in der Schöpfung und in der Rezeption, weiter.

Der von Mandel'stam in bezug auf den Hellenismus eingeführte Vergleich zwischen Kultur und Häuslichkeit (*domašnost'*) wird in seinem Werk in den Motiven 'Haus' (*dom*) und 'Gegenstand' (*predmet*) herauskristallisiert, wobei das Haus die Gesamtkultur bezeichnet, während die Gegenstände und der Hausherr jeweils das poetische Wort und den Dichter (*poët-chozjain*) darstellen. Aufgrund des Motivs 'Wort-Gegenstand' können die Kulturgegenstände bei Mandel'stam so als semiotische Zeichen verstanden werden. Den semiotischen Status der Gegenstände in einer Kultur festzustellen, bedeutet deshalb, Kenntnisse über das Zeichen im betreffenden Kultursystem zu erlangen. Von diesem Gesichtspunkt aus ist es wichtig, die beiden konnotativen Bedeutungen hervorzuheben, die die Gegenstände im Werk Mandel'stams durch die verschiedenen Kontexte, in denen sie auftreten, annehmen. Der 'Wort-Gegenstand' kommt nämlich in den Gedichten Mandel'stams bis Anfang der zwanziger Jahre hauptsächlich im Rahmen der poetologischen Motive 'Hellenismus' und 'Totenkult' vor.

Im Rahmen des poetologischen Paradigmas 'Hellenismus', das besonders in den Gedichtbänden *Kamen'* und *Tristia* entfaltet wird, kann man die auftretenden Gegenstände in zwei Gruppen unterteilen:

- Gegenstände aus dem Bereich des Haushalts, die sich direkt auf ein antikes Milieu beziehen (griechische oder römische Kultur, vgl. Nr. 7, 92, 104, 105, 111, 115, 127);
- Gegenstände, die sich in die Kategorie der *meloči* (Kleinigkeiten aus dem Alltagsleben) einordnen lassen und die, auch wenn sie die moderne, zeitgenössische Zivilisation konnotieren, den kulturellen Wert des Alltags und des Banalen betonen (vgl. Nr. 13, 33, 47, 50, 51, 63, 120, 154, 159, 166, 167, 174, 187, 457d).<sup>106</sup>

Die Alltagsgegenstände, markieren eine impressionistische stilistische Richtung und eine Poetik, die als "Poetik der *meloči*" bezeichnet werden kann; in ihrem Rahmen nehmen die vertraute Welt und die banalen Ereignisse des Alltags eine zentrale Stellung ein: "*Est' celomudrennye čary - / Vysokij lad, glubokij mir, / Daleko ot ěfirnych lir / Mnoj ustanovlennye lary.*" (Nr. 7); "*Takoe malen'koe carstvo*" (Nr. 9); "*I v mir šokolada s rumjanoj zareju, / V moločnye Al'py mečtan'e letit.*" (Nr. 63)

Es handelt sich hier um die Wiedergabe jener alltäglichen, banalen Aspekte des Lebens, die oft auch kulturell und epochenbedingt sind (zum Beispiel Tennisspiel, Kino, American Bar usw.) oder der klassischen Welt angehören (zum Beispiel Honig, Spinne, Krug usw.). Oft sind die moderne und antik-mythologische Ebene miteinander vermischt. In solchen Fällen kommt es zu einem leicht ironischen Spiel zwischen den beiden Epochen: "*Amerikanka v dvadcat' let / Dolžna dobrat'sja do Egipta / Zabyv 'Titanika' sovet, / Čto spit' na dne mračnee kripta.*" (Nr. 52, hier ist die Verschiebung zwischen der mythologischen Gestalt "Titan" und dem hinabgesunkenen Schiff "Titanic" realisiert); "*Sliškom drjachly struny lir: / Zolotoj rakety struny / Ukrepil i brosil v mir*

---

<sup>106</sup> In diesem Zusammenhang ist auf die von Mandel'stam in den Jahren 1924-1926 herausgegebenen Kindergedichte hinzuweisen: *Primus* (1924), *Dva tramvaja* (1925), *Kuchnja* (1926). In ihnen erscheinen viele Gegenstände, die sich später auch in der Welt von *Egipetskaja marka* wiederfinden: *bel'e, kipjačenaja voda, telefon* (*Primus'*, IV, V, III), *rojal'* (Nr. 412), *kuchnja* (Nr. 415). Der Alltag der *meloči* verbindet sich hier auch mit der naiven Kinderperspektive, obwohl die poetologische Ebene und die Konnotation der Antike im Hintergrund weiter wirken. Bei den Kindergedichten Mandel'stams kann man daher nicht von "Naivismus" im Sinne einer Poetik, d.h. einer Verabsolutierung der kindlichen Perspektive und der damit verbundenen sprachrealistischen Verfahren sprechen.

/ *Angličanin večno-junyj!*" (Nr. 51)

Einige Gegenstände oder Attribute des häuslichen Bereiches sind darüberhinaus im Werk Mandel'stams als *meloči* wie auch als Bestandteile von wichtigen semantischen Paradigmen zu betrachten; man denke zum Beispiel an das 'Gewebe' (*tkan'*), das eine Metapher für den Text ist, an den 'Wein' und die 'Gärung' als Hinweis auf den kulturellen Transformationsprozeß, an das 'Brot' (*chleb*), welches das poetische Wort vertritt, an den 'Honig' als Symbol der Dichtung usw.<sup>107</sup> Im Rahmen des Motivs 'Hellenismus' und der Poetik der *meloči*, sei es in der banalen, alltäglichen oder in der erhabenen, antiken Variante, erfüllen die 'Zeichen-Gegenstände' einerseits eine praktische, kommunikative Funktion, andererseits vermitteln sie einen semantischen Mehrwert. Der akmeistische 'Wort-Gegenstand' wird auf keinen Fall zu einem automatisierten Zeichen im Rahmen einer utilitaristischen Kommunikation reduziert.

Parallel zur Auseinandersetzung Mandel'stams mit der griechischen Jenseitsvorstellung, deren Motivik er für seine Darstellung der Kultur als Gedächtnis verwendet, erhalten die Gegenstände in *Tristia* aufgrund der Tradition der römischen und ägyptischen Totenkulte eine neue Konnotation (vgl. z.B. das ägyptische Totenschiff, das mit Hauhaltsgegenständen ausgerüstet wurde, und die Gedichte Nr. 93, 171, 172).

Die mit den Toten begrabenen Gegenstände weisen auf das Fortdauern der semantischen bzw. kulturellen Dimension des Wortes über die Bedingtheit der verschiedenen Epochen hinaus; es handelt sich um eine Ausdehnung der zeitlichen Grenze des Zeichens und der Kultur, das aber die konkrete, materielle Seite nicht tilgen soll (die Gegenstände werden nicht entmaterialisiert). Diese Gedächtnisfunktion des Zeichens

<sup>107</sup> Unvermeidlich ist hier der Verweis auf Rozanovs Poetik der *meloči*, die die Dimension des Alltags (*obyknovennost'*) mit einer sinnlichen und fast erotischen Beziehung zu den Gegenständen verbindet. Das Prinzip des Kleinen bzw. der *meločl* entstammt dem Subjektivismus Rozanovs, wie die nachfolgenden Zitate zeigen: "*Žalost' - v malen'kom. Vot počemu ja ljublju malen'koe.*" (V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, in: ders., *Izbrannoe*, München 1970, 91); "*U menja est' kakoj-to fetišizm meločej. Meloči sut' moi 'bogi'.*" (ebd., 211)

Den Übergang von einer abstrakt-metaphysischen Ewigkeit zur Verewigung des Konkret-Empirischen, der der Basis der Poetik der *meloči* zugrundeliegt, drückt Rozanov folgendermaßen aus: "*Skazat', čto šperka t e p e r' s o v s e m n e t n a s v e t e - n e v o z m o ŝ n o . [...]* V s e b e s s m e r t n o . V e č n o i ž i v o . D o d y r o č k i n a s a p o g e , k o t o r a j a i n e r a s š i r j a e t s j a , i n e ' z a p l a t y a e t s j a ' s t e c h p o r , k a k b y l a . Ė t o l u č š e ' b e s s m e r t i j a d u š i , k o t o r o e s u c h o i o t v l e č e n n o . J a c h o č u ' n a t o t s v e t ' p r i j t i s n o s o v y m p l a t k o m . N i č u t o č k i m e n ' š e . ( 1 6 m a j a 1 9 1 2 g . )" (ebd., 89)

Eine solche "subjektive Ewigkeit" schlägt sehr leicht in Relativismus (vgl. den Begriff *mimoletnost'*) um, der die andere Seite dieser Poetik darstellt. Daraus entsteht das Gefühl des Mitleids (*žalost'*), das oft die Aussagen Rozanovs über die *meloči* färbt: "*Kak ja ljubil i ljublju Strachova, ljubil i ljublju Leont'eva: ne govorja o 'meločach žizni', kotorye ljublju besmerno. Počti našel razgadku: ljubit' možno tó, ili - togó, o kom serdce bolit.*" (ebd., 90)

Die Poetik der *meloči* wird von Rozanov bewußt als antitraditionelle Tendenz eingeführt; ihr innovatorisch-verfremdender Charakter besteht in der Literarisierung der alltäglichen und banalen *byt*-Sphäre: "*...inogda kažetsja, čto vo mne proischodit razloženie literatury, samogo s u š č e s t v a e e . I , m o ŝ e t b y t ' , Ė t o e s t ' m o e m i r o v o e ' e m p l o i ' . T u t i m o j a ( o s o b a j a ) m o r a l ' , i i m m o r a l ' n o s t ' . I v o o b ŝ č e m o i d e f e k t y i k a č e s t v a . I n a č e , n e l ' z j a p o n j a t ' . J a v v e l v l i t e r a t u r u s a m o e m e l o č n o e , m i m o l e t n o e , n e v i d i m y e d v i ŝ e n i j a d u š i , p a u t i n k i b y t a .*" (ebd., 220); "*Moja kuchonnaja (prich. - rasch. ) knižka stoit 'Pisem Turgeneva k Viardo'. Ėto - d r u g o e , n o ė t o t a k a j a ŝ e o s ' m i r a i v s u ŝ č n o s t i t a k a j ŝ e p o e z i j a .*" (ebd., 129)

birgt aber auch die Gefahr, daß die Gegenstände bzw. die 'Wort-Zeichen' wegen der Dekontextierung aus dem lebendigen Duktus der Zeit und der Kultur heraustreten und aussterben; das bedeutet, daß ihr semantischer Wert nicht mehr zur Kommunikation fähig ist und als überflüssig empfunden wird. Der 'Gegenstand' als ästhetisches Zeichen würde in diesem Fall den Anspruch auf eine eigenwertige Wirklichkeit (Ästhetizismus) erheben. Die teuren, raffinierten Gegenstände der Epochen der kulturellen Dekadenz (byzantinischer Kunsttypus) weisen auf diese Ambivalenz des ästhetischen Zeichens hin: vgl. Nr. 86 (Spiegel, Kissen, Atlas), Nr. 87 (Kamee), Nr. 93 (Amethyst, Zypresse), Nr. 110 (Brokat, Zypresse, Vorhänge, Sanduhr), Nr. 112 (Parfüm, Ring), Nr. 116 (Perlenkette).<sup>108</sup>

Im Rahmen der Dekadenz sind die Gegenstände schwerer; dadurch wird auch die Schwere des byzantinischen Kunsttypus betont: "*V časy bessonnicy predmety tjažele, / Kak budto men'se ich - takaja tišina [...]*" (Nr. 86); "*Tjažely tvoi, Venecija, ubory, / V kiparisnych ramach zerkala.*" (Nr. 110)

Der täuschende Charakter des ornamentalen Gegenstandes entwickelt sich im Rahmen einer Ästhetik des Todes: Der 'Zeichen-Gegenstand', der im Mandel'stamschen Totenkult die Überwindung des Todes durch das Gedächtnis bezeichnet, kippt jetzt in einen 'Zeichen-Gegenstand' um, dessen ästhetischer Wert ausschließlich durch seine Fähigkeit bestimmt ist, auf den Tod zu verweisen. In dieser Hinsicht thematisiert Mandel'stam im folgenden Zitat die "Pracht der Zersetzung" (*pyšnost' tlena*), der die "Strenge" des 'Hellenismus' (*strojnoj pesn'ju*) gegenübergestellt wird. Hier kommt auch die Opposition zwischen dem strukturierten, in sich geschlossenen Artefakt der apollinischen Kunst und der offenen ornamentalen Kunstform zum Ausdruck:

*Doč' Andronika Komnena,  
Vizantijskoj slavy doč'!  
Pomogi mne v ètu noč'  
Solnce vyručit' iz plena -  
Pomogi mne pyšnost' tlena  
Strojnoj pesn'ju prevozmoč',  
Doč' Andronika Komnena,  
Vizantijskoj slavy doč'!  
(Nr. 512)<sup>109</sup>*

<sup>108</sup> Unter "byzantinischem Kunsttypus" ist hier vor allem die Tradition der ornamentalen Kunst zu verstehen, die aus stilistischer Sicht das graphische und nicht-mimetische Moment bevorzugt und auf semiotischer Ebene die Signifikantenseite des Zeichens betont. Die im Ornamentalismus immanente Tendenz zur Trennung zwischen Signifikat und Signifikant und die Verselbständigung der Signifikanten bis hin zur Reduktion des Zeichens, das im *conzettismo* als Trugbild erscheint, ist von R. Lachmann untersucht worden: vgl. dies., *Gedächtnis und Literatur*, 30 ff. R. Lachmann bezieht sich auf die Epistemologie M. Foucaults in *Les mots et les choses*.

<sup>109</sup> Das Motiv des prachtvollen Todes ("*Kak ot ètoj smerti prazdničnoj ujtj?*", Nr. 110) verbindet sich in den Gedichten Nr. 82, 110, 114 mit dem Theater-Motiv. Das geschieht durch den intertextuellen Verweis auf die Tragödie Racines' *Phèdre*; hier vergleicht Mandel'stam die schwere Kleidung der Königin mit den Theaterkulissen: "- *Kak èti pokryvala nne postyly...*" (Nr. 81); "- *Kak ètich pokryval i ètogo ubora / Mne pyšnost' tjažela sred' moego pozora!*" (Nr. 82)

Der 'Zeichen-Gegenstand' nimmt so eine ambivalente Funktion an: zum einen als kulturelles, auf ein referentielles Objekt hin gerichtetes Zeichen und als Mittel, den Tod zu überwinden, und zum anderen als "ornamentales" und leeres Zeichen. Diese Ambivalenz drückt das dynamische und widersprüchliche Wesen der Kultur aus. Die Veränderung des semiotischen Status der Gegenstände in *Egipetskaja marka* kann deshalb als bedeutendes Signal für eine neue Sprachvorstellung des Autors verstanden werden.

### 1.2.3. 'Wort-Organ' (*slovo-organ*)

Mandel'stam führt das Motiv 'Wort-Organ' in seinem grundlegenden Aufsatz *O prirode slova* ein, in dem er den Akmeismus als "organische Schule" (*organičeskaja škola*) bezeichnet. Mit dieser Bezeichnung bezieht er sich auf den weltanschaulichen Ansatz Gumilevs und Gorodeckijs, der in den ersten akmeistischen, programmatischen Schriften beider Schriftsteller seinen Ausdruck fand.<sup>110</sup> Die Übereinstimmung Mandel'stams mit der "organischen Schule" ist freilich nicht im weltanschaulichen Sinne des Adamismus, sondern im Sinne eines bestimmten Verständnisses des poetischen Wortes zu deuten, das als "ganzheitliche verbale Vorstellung" ("*vkus k celostnomu slovesnomu predstlaveniju*", II, 257) verstanden wird.<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Zu den programmatischen Schriften des Adamismus vgl. S. Gorodeckij, "Adam", in: *Apollon*, 3 (1913); N.S. Gumilev, "Nasledie simvolizma i akmeizm", in: ders., *Sobranie sočinenij*, IV, 171-175.

<sup>111</sup> In den zwanziger Jahren äußert sich Mandel'stam über den Adamismus in folgender Weise: "Akmeizm voznik iz ottalkivnija: 'Proč' ot simvolizma, da zdravstvuet živaja roza!' - Takov byl ego pervonačal'nyj lozung. Gorodeckim v svoe vremja byla sdelana popytka privit' akmeizmu literaturnoe mirovozzrenie, 'adamizm', rod učeniju o novoj zemle i o novom Adame. Popytka ne udalas', akmeizm mirovozzreniem ne zanimaljsja; on prines s soboj rjad novych vkusovych oščuščenij, gorazdno bolee cennyh, čem idej, a glavnym obrazom, vkus k celostnomu slovesnomu predstavleniju, obrazu, v novom organičeskom ponimanii." (II, 256-57)

Im obengenannten Zitat zeigt Mandel'stam einen interessanten Gegensatz zwischen "Weltanschauung" und "Geschmack" als verschiedenen Ansätzen für die Literatur an. Die Weltanschauung hebt die theoretische und spekulative Seite der Ästhetik hervor, während der Geschmack sich auf eine kulturell bedingte Dimension bezieht, die fast unbewußt sowohl im Moment der Produktion als auch in der Rezeption des künstlerischen Werkes eine Rolle spielt. In der Opposition "Weltanschauung-Geschmack" ist die kommunikative und historische Orientierung des Akmeismus, der jeden ideologisierenden Ansatz ablehnt, wiederzuerkennen. Außerdem tritt hier der Geschmack (*vkus*) auch in Opposition zur sinnlich, vitalistischen Empfindung (*oščuščenie*) der Futuristen. Der Geschmack ist eine kulturelle Dimension, die das Individuum prägt. Dadurch lehnt Mandel'stam den immanenten Determinismus der sinnlichen Empfindung ab, der zu einer quasi behaviouristischen Basis der Ästhetik führt.

Im Geschmacksbegriff distanziert sich Mandel'stam noch einmal vom ideologisch-theoretischen Ansatz der Symbolisten, für die der poetische Text als Rechtfertigung theoretischer Konstrukte gilt, wie auch von dem phänomenalistischen Reduktionismus der Futuristen und der Formalisten, für die das ästhetische Objekt primär-sinnlich wahrnehmbar ist. Im Begriff "Geschmack" wird die primäre, sinnliche Empfindung in der Tat durch die kulturelle Bewußtseinsdimension des einzelnen Rezipienten und die kulturelle Bedingtheit der Tradition erweitert. Es ist deshalb kein

Diese Betonung des "Organischen" gipfelt in dem Motiv 'slovo-organ'; im Rahmen der dargestellten anthropozentrischen Sicht des Hellenismus bedient sich der Mensch der Sprachbilder, als ob es sich um seine eigenen Organe handle. In dieser Hinsicht haben der 'Gegenstand' und das 'Organ' im Rahmen der Kultur dieselbe Funktion; sie stehen beide für das Wort, das sich organisch mit dem Menschen und seiner teleologischen Intention verbindet: "*Pod-emnaja sila akmeizma v smysle dejatel'noj ljubvi k literature, ee tjažestjam, ee gruzu - neobyčajno velika, i ryčagom ètoj dejatel'noj ljubvi i byl imenno novyj vkus, mužestvennaja volja k poèzii i poètike, v centre kotoroj stoit čelovek [...] okružennyj simbolami, to est' utvar'ju, obladajuščej i slovesnymi predstavlenijami, kak svoimi organami.*" (II, 257) Im Motiv 'Wort-Organ' treten sowohl das Gedicht als auch die Kultur als 'Leib' (*poèzija-telo* und *kul'tura-telo*) auf, d.h. als ein Ganzes, das aus der organischen Einheit der Einzelteile erwächst.

#### 1.2.4. 'Wort-Name' (*slovo-imja*)

Die im folgenden darzustellenden poetologischen Motive 'Wort-Fleisch' und 'Wort-Vogel' basieren auf der Auffassung des Wortes als Namen (*slovo-imja*). Mandel'stams Konzeption vom Wort als Namen wird erst durch eine zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter den Mönchen des Berges Athos wieder aktualisierte theologische Polemik verständlich, die als Kontroverse zwischen den sogenannten *imeslavcy* und ihren Gegnern, den *imeborcy*, bekannt geworden ist und eine sprachphilosophische Diskussion über die Theologie des Namens angeregt hat.<sup>112</sup> Im Zuge dieser Diskussion hat sich die Position Mandel'stams der Reflexion der *imeslavcy* und insbesondere des Sprach-

---

Zufall, daß Mandel'stam sich auf den mittelalterlichen Organizismus und Physiologismus bezieht, indem er vor allem die organische Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Teil und Ganzem hervorhebt. In einem Kommentar über Nôtre Dame, deren Architektur aus dieser organistischen Auffassung der Wirklichkeit entsteht, schreibt Mandel'stam: "*My ne chotim razvlekat' sebja progulkoj v 'lesu simbolov', potomu čto u nas est' bolee devstvennyj, bolee dremučij les - božestvennaja fiziologija, beskonečnaja složnost' našego temnogo organizma.*" (II, 323)

<sup>112</sup> Der Auseinandersetzung wurde 1912 mit der Verurteilung der *imeslavcy* durch die Synode der russisch-orthodoxen Kirche ein Ende gesetzt, was eine Reaktion der Philosophen aus der metaphysischen Moskauer Schule (N. Berdjajev, S. Bulgakov, E. Trubeckoj und vor allem P. Florenskij) zur Folge hatte. In bezug auf diese Polemik sind insbesondere die Werke P. Florenskijs "Imeslavie kak filosofskaja predposylka" und "Magičnost' slova" (in: *Studia Slavica Hung.*, 34 [1988], 9-80), das Werk Bulgakovs *Filosofija imeni*, das schon 1918 begonnen wurde, und das gleichnamige Werk Losevs (1927) zu nennen.

Die Parallele zu dem alten Streit zwischen Ikonodulen und Ikonoklasten ist offensichtlich; im Grunde geht es in diesem Konflikt um das Inkarnationsprinzip, d.h. um die Frage, ob die Materie nach der Inkarnation Christi nicht schon wesentlich mit der Form Christi verbunden ist und ob infolgedessen der Name des zum Menschen gewordenen Gottes (Christus) nicht am Wesen Gottes Anteil hat. Als eine Parallele zu dieser Polemik können in der westeuropäischen Kultur die mittelalterliche Diskussion über die Namen und die Universalia - Abélard und Guillaume de Champeaux - und der daraus folgende Streit zwischen Nominalisten und Realisten angesehen werden.



philosophen P. Florenskij angenährt.

Ausgehend von der Lehre der *imeslavcy* kommt P. Florenskij zu der Überzeugung, daß im Eigennamen das Wesen seines Trägers als Energie präsent ist. Der Name ist für Mandel'stam kein konventionelles und im Grunde leeres Zeichen im Sinne des Nominalismus,<sup>113</sup> sondern trage vielmehr das Wesen des Bezeichneten als Verkörperung seiner "inneren Form" in sich; der Name habe jedoch nicht nur ein Wesen, sondern auch einen Körper.<sup>114</sup>

An diese Vorstellung des Wortes als Namen, d.h. als Energie und eigenständige Realität, knüpft auch Mandel'stam im Gedicht Nr. 75 an, in dem er ausdrücklich auf die Häresie der *imeslavcy* verweist. In diesem Zusammenhang ist die Parteinahme Mandel'stams für die Häresie der *imeslavcy* nicht als philosophisch-theologische Position zu verstehen, sondern als Übertragung der theologischen Polemik auf die Ebene einer ästhetischen Diskussion über die dichterische Sprache. Mandel'stam spielt dabei mit Worten und verbindet im vorliegenden Gedicht den 'Wort-Namen' mit der Sprache des Affekts (*kogda my ljubim*); so unterscheidet er den 'Wort-Namen' von dem konventionellen, nominalistischen 'Wort-Terminus' (*slovo-termin*). Der Verlust des Namens

---

<sup>113</sup> In der mittelalterlichen Polemik zwischen Nominalisten und Realisten sprechen die ersteren den *universalia* einen Wirklichkeitsstatus ab: Der Name beschreibe ein individuelles Objekt durch die Vermittlung einer Abstraktion, der keine konkrete Wirklichkeit entspreche. Im Sprachrealismus, der auch für das archaische und unbewußte Denken typisch ist, wird die Beziehung Wort-Ding so weit wiederhergestellt, daß die konkrete Dinglichkeit des Zeichens als Verkörperung einer Bedeutung gelten kann (vgl. z.B. die magische Formel oder die tabuisierten Namen). Die "säkularisierte" Version des obengenannten theologischen Streits ist in der literarischen und linguistischen Reflexion der russischen Moderne bestimmend, wie es in der schon erwähnten Chlebnikov-Studie R. Jakobsons zum Ausdruck kommt. Im Rahmen der Avantgarde wird nämlich diese nominalistische Verneinung eines direkten Bezuges zwischen Wort und Ding wiederaufgenommen, um den konventionellen Ersatzcharakter der Sprache zu kritisieren. Die poetische Sprache unterscheidet sich aber von der archaischen dadurch, daß sie sich des der archaischen Sprache zugrundeliegenden Abusus, nach dem die Worte als Dinge behandelt werden (Katachrese), bewußt wird. Ein solches Bewußtsein unterscheidet die ästhetische von der magisch-religiösen Ebene im Rahmen des Sprachrealismus (zur Beziehung zwischen poetischer und archaischer Sprache und zur Gegenüberstellung zwischen 'Wort-Ding' und 'Wort-Terminus' vgl. A. Belyj, *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva 1910).

Zur philosophischen Reflexion über den Sprachrealismus vgl. E. Cassirer, *Die Philosophie der symbolischen Formen*, I-III, Berlin 1923-1929; zum anthropologischen Ansatz vgl. auch C. Lévi-Strauß, *La pensée sauvage*, Paris 1962; zur Opposition "Realismus-Nominalismus" in der russischen Avantgarde vgl. A.A. Hansen-Löve, "Die 'Realisierung' und 'Entfaltung' semantischer Figuren zu Texten", in: *WSA*, 10 (1982), 197-252.

<sup>114</sup> Bei P. Florenskij ist wie bei anderen Sprachphilosophen (z.B. A. Potebnja, G. Špet) die Opposition zwischen Wort-Lexem und Wort-Logos zu finden. Dem Lexem wird die nominative Funktion und dem Logos die semasiologische Funktion zugeordnet. Hier wird auch die antipositivistische Polemik Florenskijs deutlich: Die positivistische rationale Wissenschaftssprache spreche dem Wort seine "Körperlichkeit" ab und betrachte es außerhalb seines Kontextes als reines Lexem.

bedeutet in diesem Fall auch das Verschwinden des Geliebten, der den Namen trägt:<sup>115</sup>

*I ponyne na Afone  
Drevo čudnoe rastet,  
Na krutom zelenom sklone  
Imja Božie poet.*

*V každoj radujutsja kel'e  
Imjabožcy-mužiki:  
Slovo - čistoe vesel'e,  
Isčelen'e ot toski!*

*Vsenarodno, gromoglasno  
Černecy osuždeny;  
No ot eresi prekrasnoj  
My spasat'sja ne dolžny.*

*Každyj raz, kogda my ljubim,  
My v nee vpadaem vnov'.  
Bezymjannuju my gubim  
Vmeste s imenem ljubov'.*

Es ist aber noch zu klären, welches Wesen für Mandel'stam im poetischen Wort als 'Wort-Name' verkörpert ist. Die Antwort auf diese Frage ist in der schon dargestellten Sprachkonzeption Mandel'stams zu finden; in ihr kommt der Unterschied zwischen dem theologisch-philosophischen Ansatz Florenskijs und der Auffassung des Dichters zum Ausdruck. Während Florenskij in dem Wesen, das im Namen verkörperte ist, die Form Gottes erkennt und der 'Wort-Name' vor allem im Sinne des Johanneischen *Logos* zu verstehen ist, findet sich in den Reflexionen Mandel'stams, trotz der Verwendung des Terminus *Logos* (II, 321), keine Spur von einer das Wort transzendierenden, metaphysischen Wirklichkeit im Sinne des absoluten Gottes. Im 'Wort-Namen' ist zwar eine über das Wort selbst hinausgehende Dimension verkörpert, jedoch handelt es sich um eine kulturelle Dimension und nicht um das metaphysische Jenseits; das, was das Wort verkörpert und in sich realisiert, erwächst vor allem aus seiner Teilnahme an der Kultur und nicht an der göttlichen Energie.

Der 'Wort-Name' ist also die Verkörperung eines kulturellen Mehrwerts; daher schreibt ihm Mandel'stam die wichtige Funktion zu, das Gedächtnis bzw. die Kultur aufzubewahren.<sup>116</sup> Eine solche Funktion des Namens als Träger des kulturellen Gedächtnisses zeigt sich zum Beispiel sehr deutlich im Gedicht *Našedšij podkovu* (Nr. 136). Hier ist der 'Wort-Name' als ein rotes Stirmband dargestellt, welches das 'Lied-Mädchen', das ihn trägt, von allen anderen unterscheidet und vor der Vergessen-

---

<sup>115</sup> Die Verbindung zwischen dem 'Wort-Namen' und der Sprache des Affekts verweist bei Mandel'stam einerseits auf die antike Vorstellung von der Liebe als treibender Kraft jeglicher Realisierung (vgl. P. Hesse, a.a.O., 122) und andererseits auf die Philosophie Florenskijs (vgl. den Begriff "Synergie").

<sup>116</sup> Auf den Namen als Gedächtnisträger und die darausfolgende Gefahr der Namenlosigkeit (*bezymjannost' - bespamjatnost'*), die im Grunde ein Zeichen der Identitätslosigkeit ist, wird im Rahmen des Motivs 'Mücke-Prinz' (*komarik-knjaz'*) ausführlicher einzugehen sein.

heit (*bespamjatstvo*) bewahrt.<sup>117</sup>

*Triždy blažen, kto vvedet v pesn' imja;  
Ukrašennaja nazvan'em pesn'  
Dol'se živet sredi drugich -  
Ona otmečena sredi podrug povjazkoj na lbu,  
Isceljajuščej ot bespamjatstva [...]*

Wenn man die gesamte Sprachvorstellung Mandel'stams in Betracht zieht, kann jedes Wort innerhalb einer lebendigen Kultur im Grunde als Name verstanden werden, es sei denn, daß es zu einem bloßen 'Wort-Signal' reduziert wird. In diesem Sinne knüpft der 'Wort-Name' an die schon erwähnte dynamische Seite des Mandel'stamschen Wortes an. In ihm finden zwei Prozesse statt: zum einen die Vergegenständlichung des Bezeichneten, das auf diese Weise eine bestimmte Identität erhält, zum anderen die geheimnisvolle "Fleischwerdung" der Idee bzw. der schöpferischen Inspiration (die Idee ist hier freilich schon kulturell bestimmt und trägt als solche zum kulturellen Gedächtnis eines Volkes bei). Die Körperhaftigkeit des Wortes als Ergebnis einer "Fleischwerdung" wird von Mandel'stam durch die Wiederaufnahme des christlichen Inkarnationsprinzips und die Wiederbelebung des griechischen Seelenmythos betont: Aus ersterem geht das Motiv 'Wort-Fleisch' und aus letzterem die Vorstellung vom Wort als 'Flügelwesen' hervor. Auf dieser Vorstellung basieren die Motive 'Wort-Psyche', 'Wort-Vogel', 'Wort-Biene' und 'Wort-Schmetterling'.

#### 1.2.5. Die Motive 'Wort-Fleisch' (*slovo-plot*), 'Wort-Brot' (*slovo-chleb*), 'Wort-Wein' (*slovo-vino*) und das Inkarnationsprinzip in der Sprache

Im Motiv 'Eucharistie' und in der dazu gehörenden Vorstellung vom Wort als 'Brot' und 'Wein' bzw. 'Fleisch' und 'Blut' wird die Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem im Wort genauer bestimmt. Neben der sprachrealistischen Gleichsetzung von Signifikant und Signifikat und der nominalistischen, willkürlichen Trennung dieser beiden Bestandteile besteht als dritte Möglichkeit<sup>118</sup> die Vermittlung der "inneren Form" bzw. die Vermittlung eines "personalen Prinzips", das im Akt der "Wandlung" im Wort wirksam wird. Der Name ist in dieser Hinsicht mit seinem Träger wesentlich verbunden, da das Bezeichnete im Akt der Benennung einerseits eine kulturelle und sinnhafte Identität erhält und andererseits präsent wird. Hier wird eine Parallele zu dem - in theologischer Terminologie - als "Wandlung" bezeichneten, sakramentalen Geschehen deutlich, auch wenn diese eher auf einer äußeren Analogie als auf einem theologisch

<sup>117</sup> Zum Stirnband als Kennzeichen der Mnemosyne, der Mutter der Musen, vgl. P. Hesse, a.a.O., 243. Dadurch wird die fast kausal-genetische Beziehung zwischen Gedächtnis (Mnemosyne) und Kunst (Musen) hervorgehoben.

<sup>118</sup> Die Gegenüberstellung von 'Wort-Terminus' und 'Wort-Fleisch' ist in A. Belyjs Aufsatz "Magija slov" zu finden: '*Slovo-termin*' - *prekrasnyj i mernyj kristall, obrazovannyj blagodarja zaveršivšemusja processu razloženiya živogo slova. Živoe slovo (slovo-plot)*' - *cvetuščij organizm.*" (ders., *Simvolizm*, a.a.O., 436)

I. Paperno, die in ihrer Arbeit den theologischen Hintergrund der Sprachvorstellungen Mandel'stams rekonstruiert, zieht eine Parallele zwischen der obengenannten Opposition und der Unterscheidung zwischen '*slovo-ponjatie*' und '*slovo-simvol*' bei V. Ivanov und führt beide auf Potehnjass Gegenüberstellung von Idee und Bild im Wort zurück (vgl. dies., a.a.O., 33).

durchdachten Vergleich basiert.<sup>119</sup> Unter dem Zeichen des Brotes und des Weines ist die Person Christi anwesend (d.h. es geht um eine Präsenz), so wie die semantische Dichte des lebendigen, dichterischen Wortes die Kultur zu Fleisch, d.h. präsent werden läßt, und das tote Ding zu einem in der Kultur lebendigen Gegenstand macht. In der Parallele zwischen Dichtung und Eucharistie betont Mandel'stam den transformatorischen Charakter des künstlerischen Aktes.<sup>120</sup>

Die anziehende Kraft der Liturgie und insbesondere der Eucharistiefeyer scheint unter anderem an die geheimnisvolle Fleischwerdung des Ewigen im Zeitlichen anzuknüpfen, während die Verwendung der griechischen Sprache in der Liturgie auf jene historische Beziehung zwischen griechischer und christlicher Kultur verweist, die sich in Byzanz verwirklicht hat und zum Erbe der russischen Tradition geworden ist.

Die obengenannte kulturelle und poetologische Bedeutung der Liturgie und der Eucharistie wird zusammen mit der existentiell-philosophischen Bewunderung für das "Ewige im Zeitlichen" im folgenden Gedicht (Nr. 117) besonders deutlich.<sup>121</sup>

*Vot daronosica, kak solnce zolotoe,  
Povisla v vozduche - velikolepnyj mig,  
Zdes' dolžen prozvučat' liš' grečeskij jazyk:  
Vzjat' v ruki celyj mir, kak jabloko prostoe.*

*Bogosluženiija toržestvennyj zenit,  
Svet v krugloj chramine pod kupolom v ijule,  
Čtob polnoj grud'ju my vne vremeni vzdochnuli  
O lugovine toj, gde vremja ne bežit.*

*I Evcharistija kak večnyj polden' dlitsja -  
Vse pričajačajsja, igrajut i pojut,  
I na vidu u vsech božestvennyj sosud  
Neisčerpaemym veseliem struitsja.*

---

<sup>119</sup> Es stellt sich hier die Frage nach der Beziehung Mandel'stams zu den religiös-philosophischen Kreisen Rußlands. Auch in diesem Fall sind, wie schon für Symbolisten und Futuristen, sowohl Lektüre und persönliche Kontakte (man denke an die Freundschaft mit S. Kablukov, der einige Zeit Sekretär der "religiös-philosophischen Gesellschaft" war) als auch beeindruckende Übereinstimmungen in Theorie und Terminologie festzustellen (vgl. dazu: O. Ronen, *Osip Mandel'stam*, 10-11, 15; hier wird der Einfluß von P. Florenskijs *Stolp i utverždenie istiny* [1914] und von K. Leont'ev behauptet); insgesamt aber bleibt Mandel'stam ein selbständiger Kunstdenker, der die ausgelichenen Begriffe umfunktioniert und das Geheimnis der künstlerischen Schöpfung dominant setzt. In diesem Sinne kann man von einer "Verweltlichung" der symbolistischen Poetik wie auch der religionsphilosophischen Sprachphilosophie sprechen (vgl. V.L. Machlin, "Architektonika kul'turno-istoričeskogo myšlenija O.Ė. Mandel'stama", in: *Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poëtiki*, 4-14, 6).

<sup>120</sup> I. Paperno versteht unter einer solchen Transformation die Verbindung der symbolischen mit der gegenständlichen Wortbedeutung und sieht darin eine Analogie zur Vereinigung der göttlichen mit der menschlichen Natur in der Person Christi (vgl. dies., a.a.O., 33).

<sup>121</sup> Zum 'Brot-Essen' im dionysischen Mythos, d.h. zur Assimilierung in das Göttliche vgl. J. Kott, *Gott-Essen. Interpretationen zur griechischen Tragödie*, München 1975, 198-244; zur Vorstellung des 'Brot' bzw. des 'Getreides' als magische Wesen in der russischen Folklore vgl. O.M. Frejdenberg, *Poëtika sjužeta i žanra. Period antičnoj literatury*, Leningrad 1936.

Christentum und Hellenismus überschneiden sich für Mandel'stam in der Inkarnation: Seine Deutung des Ursprungs der europäischen Kultur zieht eine Parallele zwischen Christentum und Hellenismus und sieht in der eucharistischen Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi eine Fortsetzung des hellenistischen Inkarnationsmythos der Psyche. Der Begriff "Inkarnation" (*voploščenie*) bezieht sich bei Mandel'stam nicht so sehr auf den dionysischen Mythos des Gott-Menschen, sondern bezeichnet ein allgemeines Prinzip der Kultur und der Sprache, d.h. das Streben des geistigen Prinzips nach der Inkarnation; gerade in dieser Hinsicht nimmt Mandel'stam in seinen Motiven die platonische Lehre der 'Psyche' wieder auf. Außerdem verwirklicht sich das hellenistische Inkarnationsprinzip für Mandel'stam vor allem in der "hellenistischen" Sprache, die dazu neigt, abstrakte durch gegenständliche Begriffe zu ersetzen. Der tellurische Dionysos-Mythos ist auf eine ursprünglich präkulturelle Ebene bezogen: Aus diesem Grund ist Mandel'stams Vorstellung von einem Inkarnationsprinzip in der griechischen Kultur auf die sprachphilosophische und nicht auf die mythologische Terminologie der russischen Literatur um die Jahrhundertwende zurückzuführen, auch wenn beide Bereiche sich weitgehend überschneiden.<sup>122</sup> Die russische Sprache hat nach Mandel'stam die Wesensmerkmale der hellenistischen Sprache durch die Vermittlung des Christentums geerbt (man denke an die Nähe der russischen Kultur zur byzantinisch-christlichen Tradition); sie bedient sich nicht der abstrakten Termini des rationalistischen Diskurses, sondern drückt sich im 'Fleisch' ("*zvučaščej i govorjaščej plot'ju*", II, 342) aus.<sup>123</sup>

Was nach Mandel'stam im Christentum neu hinzukommt, ist die Überwindung des Todes. Das Christentum "hellenisiert" - so lauten Mandel'stams Worte - den Tod: "*Pokuda v mire suščestvuet smert', éllinizm b u d e t , potomu čto christianstvo é l l i - n i z i r u e t s m e r t ' ... Éllinstvo, oplodotvorennoe smert'ju, i est' christianstvo. Semja smerti, upav na počvu Éllady, čudesno rascvelo: vsja naša kul'tura vyrosła iz éтого semeni, my vedem letoiščislenie s togo momenta, kak ego prinjala zemlja Éllady.*" (II, 318)

Der entscheidende Beitrag des Christentums zu dem schon in der antiken Welt vorhandenen Inkarnationsbegriff besteht somit darin, daß die dem Wort zugeschriebene Aufgabe der Inkarnation in Christus schon "wörtlich", d.h. tatsächlich stattgefunden hat.

<sup>122</sup> Bei Mandel'stam scheint deshalb der mythologische Hintergrund Ivanovs zum Motiv 'Brot' nur auf indirekte Weise relevant zu sein. Ivanov verbindet nämlich die christliche Wandlung mit dem Dionysos-Mythos aufgrund des gemeinsamen 'Gott-Essens'. Im dionysischen Kult stehen die Homophagie (das Verschlungenwerden des Sohnes durch die Mutter) bzw. der Verzehr des rohen Fleisches des Opfertieres im Kult im Mittelpunkt (vgl. J. Kott, a.a.O., 201-207). Außerdem verbinden sich 'Brot' und 'Getreide' aufgrund folgender Analogie mit dem Schicksal des Dionysos: Die Getreideernte bezeichnet den Akt des befruchtenden Opfers des Gott-Menschen, und der biologische Zyklus ist analog zum Sterben und Auferstehen des Gottes zu deuten.

<sup>123</sup> Was die Inkarnation betrifft, die im Begriff 'Wort-Fleisch' gipfelt, ist hier noch kurz auf P. Florenskij einzugehen. Er hält es für eine Besonderheit des russischen Denkens, die abstrakten theoretischen Begriffe in einen praktisch-existentiellen Zustand zu übersetzen, was sich im schon genannten "Etymologismus" der russischen Sprache, d.h. der Tendenz, die in der Wortetymologie enthaltene direkte Bedeutung hervorzuheben, zeigt. In dieser Hinsicht ist auch auf die Unterscheidung O.M. Frejdenbergs zwischen bildlich-mythischem und begrifflich-abstraktem Denken hinzuweisen (vgl. O.M. Frejdenberg, "Obraz i ponjatie", in: dies., *Mif i literatura drevnosti*, Moskva 1978). In diesem Rahmen betont Frejdenberg, daß in der griechischen Antike die abstrakten Begriffe metaphorisch aus konkret-sinnlichen Vorstellungen hervorgegangen seien (ebd., 181 ff.).

Dadurch ist die Kunst von jeglichem religiösen bzw. heilenden Anspruch befreit (die Polemik gegen die symbolistische "Kunst-Religion" ist offensichtlich). Was bleibt, ist das freie Spiel des Geschöpfes mit dem Schöpfer.<sup>124</sup> *"Itak ne žertva, ne iskuplenie v iskusstve, a svobodnoe i radostnoe podražanie Christu - vot kraeugol'nyj kamen' christianskoj estetiki. Iskusstvo ne mozet byt' žertvoj, ibo ona uže soveršilas', ne mozet byt' iskupleniem, ibo mir vmeste s chudožnikom uže iskuplen, - čto že ostaetsja? Radostnoe bogoobščenie, kak by igra Otca s det'mi, žmurki i prjatki ducha! [...] Pitaja iskusstvo, otdavaja emu svoju plot', predlagaja emu v kačestve nezyblemoj metafizičeskoj osnovy real'nejšij fakt iskuplenija, christianstvo ničego ne trebovalo vzamen. Počtomu christianskoj kul'ture ne grozit opasnost' vnutrennego oskudenija."* (II, 315)

Durch die Assoziation des 'Wort-Brot' mit der Wandlung des Brotes zum Leib Christi wird zudem noch die transformatorische Kraft des Wortes unterstrichen: *"Christianin, a teper' vsjakij kul'turnyj čelovek - christianin, ne znaet tol'ko fizičeskogo goloda, tol'ko duchovnoj pišči. Dlja nego i slovo plot' i prostoj chleb - vesel'e i tajna."* (II, 223)<sup>125</sup>

In dem hier betrachteten dichterischen Textkorpus Mandel'stams sind sowohl das Brot als auch der Wein Metaphern für das poetische Wort bzw. den künstlerischen Prozeß und gleichzeitig Gegenstände der alltäglichen, pragmatischen Sphäre (*byt*), insofern der Schriftsteller die Kultur mit dem Bereich der Häuslichkeit assoziiert.<sup>126</sup> Der Wein konnotiert den Fermentationsprozeß der Kultur; die Trauben verhalten sich zu ihm wie die Sprache zur Kultur. In Gedicht Nr. 107 wird diese kulturologische Metapher in dem architektonischen Vergleich 'Kirche-Krug' realisiert. Die Kirchen sind wie Krüge, in denen der Wein der Kultur gärt: *"A v zapečatannyh soborach, / Gde i prochladno i temno, / Kak v nežnyh glinjanых amforach, / Igraet russkoe vino. [...] Archangel'skij i Voskresen'ja / Prosvečivajut kak ladon' - / Povsjudu skrytoe goren'e, / V kuvšinach sprjatannyj ogon'..."*.

<sup>124</sup> In dieser Hinsicht wird die von Mandel'stam betonte Ablehnung einer metaphysischen Dimension im poetischen Wort bestätigt, was ihn auch wesentlich vom Symbolismus unterscheidet. In dem Aufsatz *Barsuč'ja Nora* (II, 270-75) definiert Mandel'stam die symbolistische Verschiebung (insbesondere Bloks) von der Kultur zum Kult (Religion) folgendermaßen: *"Tematičeskoe razvitie poézii Bloka šlo ot kul'ta k kul'tu. Ot 'Neznakomki' i 'Prekrasnoj Damy' čerez 'Balagančik' i 'Snežnuju masku' k Rossii i russkoj kul'ture i dalee k revoljucii kak vysšemu muzykal'nomu naprjaženiju i katastrofičeskoj suščnosti kul'tury."* (II, 275)

Hier lehnt Mandel'stam die Beziehung zwischen Religion und Kultur nicht ab (vgl. die poetische Etymologie: *kul'tura-kul't*): er ordnet die Religion der Kategorie der Kultur zu und nicht umgekehrt wie im mythopoetischen Symbolismus. In dieser Hinsicht spricht Mandel'stam polemisch dem auch im Symbolismus sehr relevanten Motiv 'Fleisch' (*svjataja plot'*) jede mystische Konnotation ab und interpretiert den Terminus auf einer kulturellen Ebene.

<sup>125</sup> Interessant ist hier die Parallele zwischen dem oben zitierten Hunger, der vom christlichen 'Wort-Brot' gesättigt wird, und der Ivanovschen Unterscheidung von Hunger (*golod*) und Fülle (*polnota*) als zwei verschiedenen Impulsen zum Schaffen (vgl. A. Hetzer, *Vjačeslav Ivanovs Tragödie "Tantal"*, München 1972, 113-115).

<sup>126</sup> Die Motive 'Wein' und 'Brot' gehen zudem auf einen archaischen Komplex zurück, der sowohl im religiös-mythischen als auch im literarischen Bereich eine vorrangige Rolle spielt. Die Assoziation der Gärung und des Backens mit der Kultur basiert auf der grundlegenden Unterscheidung zwischen den primären, natürlichen Formen der Ernährung (z.B. dem Verzehr von rohem Fleisch) und sekundären, transformierten Formen wie dem Vegetarismus oder dem Verzehr von gekochtem, gebackenem und gegorenem Essen (vgl. dazu: C. Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a.M. 1972).

Für die Assoziation der Gärung mit dem transformatorischen Prozeß der Kultur und der Dichtung sprechen auch folgende Beispiele: "[...] *Pečataet vino v amforach. // Kak uspokoennyj sosud / S uže otstoennym rastvorom, / Duchovnoe - dostupno vzoram, / I očertanija život.*" (Nr. 457e, vgl. auch Nr. 105, 457s, 457x); "*Kul'tura stala cerkov'ju. [...] Nakonec my obreli vnutrennjuju svobodu, nastojaščee vnutrennee vesel'e. Vodu v glinjaných kuvšinách p'em kak vino [...]*" (II, 223).

In diesem Rahmen gilt die Betrunktheit (*op'janenie*) als Wirkung der Kultur bzw. der Dichtung und konnotiert den schöpferischen Zustand, auch wenn sie zunächst in den Gedichten als *byt*-Situation vorkommt: "*Ot legkoj žizni my sošli s uma. / S utra vino, a večerom pochmel'e. / Kak uderžat' naprasnoe vesel'e, / Rumjanec tvoj, o p'janaja čuma?*" (Nr. 44, vgl. auch Nr. 9, 33, 36, 44, 45, 49, 99, 115, 457d).<sup>127</sup>

Die Trauben und der Weinberg gehören als Semiotisierung der Biosphäre außerdem zum Kulturparadigma des 'Hellenismus' in Mandel'stamschen Sinne; der Weinbau wird als "Kunst der Hellas" bezeichnet: "*Ja skazal: vinograd kak starinnaja bitva živet, / Gde kurčavye vsadniki b'jutsja v kudrjavom porjadke. / V kamenistoj Tavride nauka Éllady - i vot / Zolotyč desjatin blagorodnye, ržavye grjadki.*" (Nr. 92)

Der 'Wein' ist schließlich durch das Merkmal der Süße mit der Sprache (insbesondere mit der italienischen) assoziiert (vgl. Nr. 83, 114, 120).

Weit vielfältiger und vielschichtiger ist die Semantik des Motivs 'Brot'. E.A. Toddes schreibt der 'Brot-Metapher' Mandel'stams fünf konnotative Bedeutungen zu, die jeweils fünf Aspekte der Kultur betreffen: die Sprache und die Kultur, die Religion, die Beziehung zwischen Humanismus und Christentum, die Utopie des goldenen Zeitalters im Zusammenhang mit der Revolution und schließlich das Volk als Träger der Kultur.<sup>128</sup> Im Rahmen unserer Ausführungen scheint es aber günstiger zu sein, die von Toddes beschriebenen Konnotationen auf zwei Hauptrichtungen zurückzuführen, und zwar einerseits auf den Bereich von Sprache und Kultur, andererseits auf den Bereich der Gesellschaft. Die erste Konnotation betrifft die hier behandelten poetologischen Motive, während die zweite nur kurz erwähnt und in dem Abschnitt über die Motive der Gesellschaft analysiert werden soll. Das Gedicht Nr. 130 ist für das Motiv 'Wort-Brot' paradigmatisch: das Bild des mit der Zeit aufgehenden Hefeteigs veranschaulicht die Mandel'stamsche Konzeption des poetischen Wortes:

*Kak rastet chlebov opara,  
Po načalu choroša,  
I besnuetsja ot žaru  
Domovitaja duša, -*

<sup>127</sup> Mandel'stams schöpferische 'Trunkenheit' unterscheidet sich in mancher Hinsicht von der 'Rauschhaftigkeit' im dionysischen Kult: Bei letzterem handelt es sich um einen Zustand der Ekstase und der unmittelbaren Erfahrung, der mit dem sekundären Charakter des künstlerischen Aktes bei Mandel'stam nichts zu tun hat (vgl. V.I. Ivanov, "Nicše i Dionis" (1904) in: ders., *Sobranie sočinenij*, I, 724). Der akmeisüsche Dichter ist im Unterschied zum apollinischen eher von den Zitäten der Kultur berauscht.

Während der 'Wein' die Kultur (als solche) in ihrer "sakramentalen", d.h. vergegenwärtigenden Gedächtnisfunktion bezeichnet, ist die Wassersemantik hingegen mit der Amnesie und deshalb mit der "Anti-Kultur", der Kultur der Gedächtnislosigkeit, verbunden.

<sup>128</sup> E.A. Toddes, "Stat'ja 'Pšenica čelovečeskaja' v tvorčestve Mandel'stama načala 20-č godov", in: *Tynjanovskij sbornik: Tret'i Tynjanovskie čtenija*, Riga 1988, 184-217.

*Slovno chlebnye Sofii  
S cheruvimskogo stola  
Kruglym žarom nalitye  
Podymajut kupola.*

*Čtoby siloj ili laskoj  
Čudnyj vymanit' pripek,  
Vremja - carstvennyj podpasok -  
Lovit slovo-kolobok.*

*I svoe nachodit mesto  
Čerstvyj pasynok vekov -  
Usychajuščij dovesok  
Prežde vynutyh chlebov.*

Der natürliche Prozeß des Aufgehens vom Hefeteig versinnbildlicht das "organische Wachsen" des poetischen Wortes (die Ähnlichkeit mit dem natürlichen Heranwachsen des Samens ist hier offensichtlich); die transformatorische Kraft der Kunst und die innere Dynamik des poetischen Wortes werden freilich im Rahmen der Analogie zur christlichen Wandlung vertieft. Das zitierte Gedicht führt die religiöse Konnotation in einem alltäglichen Rahmen durch den Vergleich zwischen den Brötchen und den Kuppeln der Sophien-Kathedrale ein; jedoch in Gedicht Nr. 124 werden die semantischen Felder von 'Brot' und 'Kirche' durch die phonetische Parallele 'sobory-ambary' eingeführt und in dem biblischen Ausdruck "zerno very" (der Same des Glaubens) weiterentwickelt:<sup>129</sup>

*[...] Sobory večnye Sofii i Petra,  
Ambary vozducha i sveta,  
Zernochranilišča vselenskogo dobra  
I rigi Novogo Zaveta.  
[...]  
Zane svoboden rab, preodolevšij strach,  
I sochranilos' svyše mery  
V prochladnyh žitmicach, v glubokich zakromach  
Zerno glubokoj, polnoj very.*

Im Aufsatz *Slovo i kul'tura* entfaltet Mandel'stam die Parallele zwischen Wort und Brot weiter: Die Kultur wird hier als Kirche dargestellt, deren Zentrum die Eucharistiefeier darstellt, wodurch die "hungrige" Zeit mit dem 'Wort-Brot' gesättigt wird: "V žizni slova nastupila geroičeskaja era. Slovo - plot' i chleb. Ono razdeljuet učast' chleba i ploti: stradanie. Ljudi golodny. Ešče golodnee gosudarstvo. No est' nečto bolee golodnoe: vremja. Vremja chočet požrat' gosudarstvo. [...] Kto podnimet slovo i pokažet ego vremeni, kak svjaščennik evcharistiju - budet vtorym Iisusom Navinom." (II,

<sup>129</sup> Zu einer ausführlichen semantischen Analyse vgl. ebd., 185-189. Die Integration der beiden semantischen Reihen (Kirche und Kultur) zielt nach Toddes hauptsächlich auf die Aufhebung der Trennung zwischen Geist und Fleisch, was vor allem im eucharistischen 'Brot' als geistlicher Nahrung zum Ausdruck kommt. Nach unseren Ausführungen scheint aber eine solche Aufhebung nur das äußerliche Zeichen der Sprachkonzeption Mandel'stams zu sein, die auf den Prinzipien der Inkarnation und der inneren Form basiert.



225-226)

Sieht man einmal von der Beziehung zwischen Kunst und Revolution ab, auf die der Aufsatz eingeht und im Rahmen der Gesellschaftstypologie Mandel'stams einer näheren Untersuchung zu unterziehen wäre, ist festzustellen, daß hier das poetische Wort selbst den "spirituellen" und "kulturellen" Hunger der Zeit und der Gesellschaft stillt. Das Bild des eucharistischen Brotes und des alttestamentlichen Opfers soll die Priorität, die der Kunst in dieser Hinsicht zukommt, hervorheben. In *Slovo i kul'tura* führt Mandel'stam außerdem auch das schon erwähnte Motiv des 'Wort-Samens' ein; dadurch wird das 'Wort-Brot' mit den bis hier behandelten poetologischen Motiven in Beziehung gebracht: Das Wort als 'Stein', 'Same' oder eucharistisches 'Brot' ist das Grundelement der Sprache und der Kultur als lebendiger Organismen, die jeweils als 'Gebäude', 'Baum' oder 'Kirche' figurieren. Noch einmal ist die gotische Kathedrale nicht nur das Bild, das die drei genannten semantischen Felder miteinschließt, sondern auch die historische Verwirklichung eines solchen Ideals der "organischen" Kultur.

#### 1.2.6. Die Motive 'Wort-Vogel' (*slovo-ptica*), 'Wort-Psyche' (*slovo-Psicheja*) und 'Wort-Biene' (*slovo-pčela*)

Das Motiv 'Vogel' knüpft im Werk Mandel'stams einerseits an den schon erwähnten Psyche-Mythos an, andererseits an die Metapher 'Dichter-Vogel' aus der antiken Literatur. Der 'Vogel' hat deswegen bei Mandel'stam eine ausgesprochen poetologische Konnotation und bezeichnet sowohl den Dichter als auch das poetische Wort. Zur Vertiefung und Veranschaulichung der dynamischen Seite des künstlerischen Aktes dienen die Lehre von der Seelenwanderung und die antike Hadesvorstellung, die die beiden möglichen Richtungen (von der Transzendenz in die phänomenale Welt und von der irdischen Welt zurück in die Totenwelt) der künstlerischen Dynamik veranschaulichen. So wie die Seele in veränderter Gestalt zur Erde zurückkehrt, ist auch der 'Wort-Name' eine Realisierung von jenem "Wert", der das bezeichnete Objekt "beseelt".<sup>130</sup> In der Idee eines 'beflügelten' bzw. beseelten Wortes wird das dynamische Moment sehr stark betont. Dieses Moment erinnert an P. Florenskijs "Synergie"-Begriff. Dennoch soll die für Mandel'stam charakteristische Verlegung der Theorien Florenskijs auf die kulturelle Ebene nicht außer acht bleiben.<sup>131</sup>

Sowohl die gnostische Vorstellung vom Körper als 'Käfig' und vom Wort als 'Vogel'<sup>132</sup> wie auch die platonische Lehre von den beiden Welten und der Seelenwande-

---

<sup>130</sup> Vgl. dazu P. Hesse, a.a.O., 142 ff.

<sup>131</sup> In seinem Werk *Imeslavie kak filosofskaja predposylka* stellt Florenskij das Symbol bzw. das Wort dynamisch als Synergie dar, d.h. als Vereinigung des eigenen Wesens und des Wesens des Symbolisierten, wobei für beide das Wesen als Energie aufzufassen ist. Die abstrakte Bezeichnung (*terminus*) ist dagegen statisch, weil sie nichts symbolisiert und nur sich selbst darstellt. Die mystische Tendenz der obengenannten Vorstellung, derzufolge es im Symbol zu einer Art *unio mystica* zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem kommt, bleibt bei Mandel'stam allerdings im Hintergrund.

<sup>132</sup> Zu der auf dem gnostischen Dualismus von Geist und Körper basierenden Auffassung des Körpers als Käfig vgl. H. Jonas, *Die mythologische Gnosis*, Göttingen 1934, 144.

zung beziehen sich auf das für das poetische Wort charakteristische Streben zur Realisierung bzw. zur Fleischwerdung.<sup>133</sup> Das Motiv 'Wort-Vogel' bzw. 'Wort-Psyche' knüpft an die Darstellung der 'Psyche' als 'Psyche-Leben' (*Psicheja-žizn'*) an: "*Naša krov', naša muzyka, naša gosudarstvennost' - vse éto najdet svoe prodolženie v nežnom bytii novoj prirody, prirody-Psichei. V étom carstve duha bez človeka každoe derevo budet driadoj, i každoe javlenie budet govorit' o svoej metamorfoze.*" (II, 222); "*Kogda Psicheja-žizn' spuskaetsja k tenjam [...]*" (Nr. 112).

Dadurch betont Mandel'stam die Freiheit des 'Wort-Vogels': Dieses Wort ist in der Tat nicht unmittelbar vom deterministischen Bezug zum Denotat bestimmt ist: "*Razve vešč' chozjain slova? Slovo Psicheja.*" (II, 226)<sup>134</sup>

Auch die Tatsache, daß das Wort erst wahrnehmbar wird, wenn es ausgesprochen bzw. weggeflogen ist, knüpft direkt an die Vorstellung von der Psyche an, die erst sichtbar wird, wenn sie sich beim Tod vom menschlichen Körper trennt.

Das Gedicht, in dem zum erstenmal das Motiv 'Wort-Vogel' ausdrücklich thematisiert ist, wird im folgenden zitiert (Nr. 30). Hier ruft der Dichter unabsichtlich: "Gott!" (*gospodi!*) aus, und dieses Wort nimmt beim Aussprechen Gestalt an. Das Wort ist hier ein Name, d.h. ein sprachliches Zeichen, das eine Präsenz bezeichnet (*bož'e imja*). Die Realisierung des 'Wort-Namens' wird in dem Bild des aus dem Käfig fliegenden Vogels veranschaulicht. Dieses "Konkret - Werden" (Verdinglichung) des Wortes kann aber auch negativ bewertet werden: in dem Moment, in dem das Wort ausgesprochen wird, fliegt es auch weg, d.h. es nimmt Gestalt an, andererseits erweist sich diese Gestalt aber auch als flüchtig. Das Gedicht schließt nicht zufällig mit dem Bild des wirbelnden Nebels und des leeren Käfigs ab:<sup>135</sup>

*Obraz tvoj, mučitel'nyj i zybki,  
Ja ne mog v tumane osjazat'.  
"Gospodi!" - skazal ja po ošibke,  
Sam togo ne dumaja skazat'.*

<sup>133</sup> P. Hesse subsumiert viele in der vorliegenden Arbeit einzeln behandelte Motive unter dem Stichwort 'Wort als Flügelwesen', mit dem Mandel'stam das Wort als Verkörperung der platonischen Idee veranschaulicht habe (vgl. dies., a.a.O., 142 ff.). Zum platonischen Einfluß auf das Sprachverständnis Mandel'stams vgl. V. Terras, "Osip Mandel'stam i ego filosofija slova", in: *Slavic Poetics. Essays in Honor of K. Taranovsky*, The Hague 1973, 455-460.

<sup>134</sup> Auch G. Pomeranc versteht das 'Wort-Psyche' in diesem Sinne (vgl. ders., "Slovo-Psicheja", in: *Slovo i sud'ba*, 389-398). Er vergleicht den Status des vom Denotat befreiten Wortes mit der Note in der Musik. Im Unterschied zu den Symbolisten sei aber die "poetische Musik" Mandel'stams ein musikalisches Spiel mit dem Wortsinn (*muzyka smyslov, muzyka Logosa*), d.h. vor allem eine Arbeit an der Wortsemantik. Bedeutungsvoll ist in dieser Hinsicht auch ein von O. Ronen angeführtes Zitat aus P. Florenskij *Stolp i uverždenie istiny*. Auch hier wie bei Mandel'stam kommt sehr klar zum Ausdruck, wie die "innere" Form die "Freiheit" des Wortes gewährleistet. Interessant ist hier auch die Tatsache, daß Florenskij das Semem als "Träger" der "inneren Form" innerhalb der Wortstruktur betrachtet: "*Vnešnjaja forma slova, t.e. ego fonenu vmeste s morfemoju, suščestvuet radi duši ego - sememy, - i vse ee - ne slovo, a tol'ko fizičeskij process: semema - liš' sčitaetsja do izvestnoj stepeni s vnešneju formoju, no daleko ne raba ee.*" (zit. nach O. Ronen, *Osip Mandel'stam*, 11)

<sup>135</sup> Zu der in diesem Gedicht sichtbar werdenden akmeistischen "apophatischen" Tendenz als Kritik der symbolistischen Poetik vgl. A.S. Averincev, "Konfessional'nye tipy christianstva", 287-298.

*Bož'e imja, kak bol'saja ptica,  
Vyletelo iz moej grudi.  
Vperedi gustoj tuman klubitsja,  
I pustaja kletka pozadi.*

Indem Mandel'stam die Dynamik der Kultur mit dem Übergang der Seele von der transzendenten Welt in die phänomenale Welt vergleicht, stellt er sie als Streben nach der Inkarnation dar. Das Motiv 'Wort-Vogel' verweist jedoch auch in die entgegengesetzte Richtung, die für den kulturellen Prozeß in gleicher Weise konstitutiv ist: Die Kultur und die Kunst markieren in diesem Fall den Übergang von der phänomenalen vergänglichen Welt in die "Jenseitswelt", in der das Wort von der unmittelbaren Rückbindung an das Leben befreit und über die Bedingtheit der phänomenischen Sphäre hinaus erhoben ist.<sup>136</sup> Die obengenannte zweifache Bewegung, die das Motiv 'Wort-Vogel' impliziert, weist auf die schon betonte Ambivalenz der Kultur hin. In '*slovo-ptica*' überschneiden sich Tod und Leben: Die 'Wort-Seele' (die innere Form) erhält erst dann eine eigene Existenz, wenn sie den Käfig des Körpers verläßt, also stirbt, was auch als eine Realisierung des Ausdrucks "*slovo zamiraet*" (wörtlich "das Wort stirbt ab") betrachtet werden kann: "*I kak tumannost' odevaet lica / I slovo zamiraet na ustach, / I kažetsja: ispugannaja ptica / Metnulas' v večerejuščich kustach.*" (Nr. 145)

Das Motiv 'Wort-Vogel' ist bei Mandel'stam auch auf eine parömische und auf eine pragmatische Ebene zurückzuführen: In Gedicht Nr. 97 ist der 'Wort-Vogel' eine Realisierung des Ausdrucks "*krylatyj, okrylennyj*" (Mandel'stam hebt hier die Differenz zwischen dem übertragenen ["geflügelt"] und dem direkten ["beflügelt"] Sinn auf): "*Pust' govorjat: ljubov' krylata, / Smert' okrylennee stokrat [...]*" (Nr. 97).

Der Parallele zwischen 'Wort' und 'Vogel' zufolge sind die 'Netze' (*seti*), mit denen die Vögel gefangen werden, mit der Syntax gleichzusetzen: "*I sodrogan'ja teplych ptic / Ulavlivaju čeres seti [...]*" (Nr. 457 t; zum Motiv '*slovo-ptica*' vgl. auch Nr. 76, 145, 149)

Was die pragmatische Ebene betrifft, so bezieht sich das Motiv 'Wort-Vogel' auf die Anwendung der Vogelfeder als Schreibmittel. Die 'Feder' (*pero*) ist zugleich Synekdoche für den Vogel und Metonymie für das Schreiben.<sup>137</sup>

Im Rahmen der Vogelsemantik Mandel'stams spielt die 'Schwalbe' eine grundlegende Rolle; sie ist schon in den frühen Gedichten zu finden, vor allem in bezug auf die in der akmeistischen Farbsemantik sehr produktive Opposition 'schwarz-weiß', aber erst in den zwanziger Jahren tritt sie in Zusammenhang mit dem Motiv 'Psyche' und der Dynamik des künstlerischen Aktes auf. Das sind auch die Jahre der Auseinandersetzung Mandel'stams mit der möglichen Rolle der Kultur in der nachrevolutionären sowjetischen Gesellschaft. In Gedicht Nr. 113 erscheint die 'Schwalbe' als blinder Vogel mit abge-

<sup>136</sup> Vgl. P. Hesse, a.a.O., 107 ff.

<sup>137</sup> Der Unterschied zwischen Synekdoche und Metonymie ist bekanntlich sehr umstritten. In diesem Fall steht die Feder als Teil einer partikularisierenden Synekdoche für den Vogel (das Ganze), während die Feder als Metonymie für das Schreiben den pragmatischen Kontext und die konnotative Bedeutung ins Spiel bringt. Vgl. dazu J. Dubois et.al., a.a.O., 170-201.

schnittenen Flügeln, der in die Unterwelt zurückkehrt und stirbt.<sup>138</sup> Wenn auch der Verweis auf Antigone in diesem Gedicht die Eigengesetzlichkeit des dichterischen Wortes hervorheben könnte (vgl. die Figur Antigones als Symbol der Unabhängigkeit von der konventionellen Moral), so ist doch der Verlust an physischen Merkmalen, der die 'blinde Schwalbe' charakterisiert, ein Signal für die Verkürzung des poetischen Wortes, das hier als vergessenes, schattenhaftes und unaussprechbares Wort auftritt; es handelt sich weder um den noch nicht ausgesprochenen 'Wort-Vogel' (*nezvučnaja ptica*) noch um das ausgesprochene, wegfliegende Wort: "*Kogda Psycheja-žizn' spuskaetsja k tenjam / V poluprozračnyj les, vosled za Persefonoj, / Slepaja lastočka brosaetsja k nogam / S stigijskoj nežnost'ju i vetkoju zelenoj.*" (Nr. 112); "*Ja slovo pozabyl, čto ja chotel skazat'. / Slepaja lastočka v čertog tenej vernetsja, / Na kryl'jach srezannyh, s prozračnymi igrat'. [...] To vdrug prokinetsja bezumnoj Antigonoj, / To mertvoju lastočkoju brosaetsja k nogam / S stigijskoj nežnost'ju i vetkoju zelenoj.*" (Nr. 113)<sup>139</sup>

In Gedicht Nr. 114 wird das Motiv 'Schwalbe' durch den Bezug zur Oper Ch.W. Glucks *Orpheo ed Euridice* erweitert.<sup>140</sup> Gluck verändert in seiner Oper das traditionelle Sujet des antiken Mythos von Orpheus und Eurydike und läßt die zweimal gestorbene Eurydike von Eros wiederauferwecken. Die Realisierung des Wortes, d.h. die Wiederbelebung Eurydikens, findet aber hier im Jenseits statt und weist auf eine utopische Zukunft hin (vgl. das Signal *čtoby*) "[...] *K nam letit bessmertnaja vesna, / Čtoby večno arija zvučala: / - Ty verneš'sja na zelenye luga, / I živaja lastočka upala / Na gorjačie snega.*" (Nr. 114)

Es ist schließlich noch auf die Beziehung zwischen 'Schwalbe' und 'Hellenismus' hinzuweisen. In seinem Aufsatz *O prirode slova* stellt Mandel'stam den "inneren Hellenismus" Annenskij's dar; darunter versteht er seine Fähigkeit, sich die griechische Kultur innerlich anzueignen. In diesem Zusammenhang wird die Übertragung der "Seele" bzw. des Wesens einer Kultur auf eine andere mit Hilfe des Mythos Eurydikens ausgedrückt: "*Gumilev nazval Annenskogo velikim evropejskim poëtom. Mne kažetsja, kogda evropejcy ego uznajut, [...] oni ispučajutsja derzosti ètogo carstvennogo čiščnika, pochitivšego u nich golubku Èvridiku dlja russkich snegov [...]*" (II, 252).

So wie der Flug des 'Psyche-Vogels' bezeichnet die Entführung Eurydikens nicht nur die innere Dynamik des Wortes, sondern auch die innere Dynamik des kulturellen Austausches, die auf der Kulturkonzeption Mandel'stams (vgl. den Universalismus im Hellenismus-Begriff) und der Intertextualität als wesentlicher Dimension der Literatur basiert.

<sup>138</sup> Nach P. Hesse ist die 'Schwalbe' bei Hesiod als 'Totenvogel' zu finden (vgl. P. Hesse, a.a.O., 126-141). Zur 'Blindheit' als Attribut des griechischen Dichter-Sängers und zum Bezug der 'geschnittenen Flügeln' zur Leichenschändung bei den Griechen vgl. ebd., 131-132.

<sup>139</sup> Die negative Variante zum 'Wort-Vogel' als unausgesprochenem bzw. unaussprechbarem Wort ist auch in anderen Gedichten Mandel'stams zu finden: "*Polnočnyh ptic nezvučnyj chor.*" (Nr. 15); "*Kogda že solnce vas rasplavit, [...] I kryl'ja tišina raspravit'?*" (Nr. 148)

<sup>140</sup> P. Hesse, a.a.O., 135 ff.

### 1.2.7. Die Motive 'Vogel' und 'Biene' als Dichter-Metaphern

Die auktoriale Person bzw. der Dichter werden von Mandel'stam durch die klassischen Motive des 'Vogels' und der 'Biene' in *Kamen'* und in den ersten Gedichten von *Tristia* dargestellt. Der alte literarische Topos 'Dichter-Vogel' (*poëta-ptica*) kehrt zum Beispiel auch im folgenden Gedicht wieder: "*Ja podymajus' nad soboju, -// Sebja choču, k sebe leču, / Krylami temnymi plešču, / Rasširennymi nad vodóju [...]*" (Nr. 162).

In Gedicht Nr. 164 realisiert Mandel'stam den Vergleich seiner Person mit einem Vogel. Die literarische und die alltägliche Ebene treffen in diesem Fall aufeinander. Das Motiv 'Dichter-Vogel' verbindet sich so mit der äußeren, vor diesem Hintergrund aber nicht mehr rein zufälligen Ähnlichkeit zwischen dem Autor und einem Vogel.

#### AVTOPORTRET

*V podnjat'i golovy krylatyj  
Namek. No meškovat sjurtuk.  
V zakryt'i glaz, v pokoe ruk  
Tajnik dvižen'ja nepočatyj.*

*Tak vot komu letat' i pet'  
I slova plamennaja kovkost',  
Čtob prirodennuju nelovkost'  
Vroždennym ritmom odolet'.*

Auch die 'Biene' (*pčela*) ist auf eine klassische Metapher zurückzuführen, die den Dichter mit einer Biene und seine Dichtung mit Honig vergleicht (*poët-pčela, poëzija-med*).<sup>141</sup> Diese Metapher weist deutlich auf die apollinische Kunstauffassung hin.<sup>142</sup>

<sup>141</sup> Die 'Biene' stellt in der Tradition der Mythen und der Folklore ein wichtiges Motiv dar. Sie wird mit der Fruchtbarkeit und dem Frühling assoziiert (*otkrytie vesny*) und erscheint als Dienerin der Fruchtbarkeitsgöttin, da sie den Blütenstaub von einer Pflanze zur anderen trägt. V.N. Toporov weist auch auf die slavische Tradition hin, derzufolge die 'Bienen' von Ägypten nach Rußland geschickt worden seien (vgl. S.A. Tokarev [Hg.], *Mify narodov mira*, II, Moskva 1982, 354-356). Wichtig ist auch der mythopoetische Komplex, in dem der Dichter als 'Biene' und die "schöne Rede" der Rhetorik als 'Bienenstock' (*ul'e = krasnoreč'e*) auftreten.

Zum Subtext der Bienensemantik bei Mandel'stam vgl. K. Taranovskij, "Pčely i osy v počzii O. Mandel'stama", in: *Essays on Mandel'stam*, 83-114. Zu den 'Bienen' als Zeichen der göttlichen Inspiration des Dichters in der Antike und als Metapher für den *poeta doctus* in der Tradition Pindars vgl. W. Schlott, a.a.O., 197; P. Hesse, a.a.O., 163 ff.

<sup>142</sup> Die Opposition "Apollon-Dionysos" als ästhetische Kategorie ist schon in der Romantik als Gegensatz zwischen Klassik, Rationalismus, Aufklärung und Archaischem zu finden. Dionysos ist in diesem Rahmen der Gott-Mensch, der durch sein Selbstopfer und den Abstieg in die Unterwelt die befreiende Tat vollbringt und die Schöpfung wieder mit dem Schöpfer versöhnt (vgl. dazu: A. Hetzer, a.a.O.; M. Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, I, Frankfurt a.M. 1982; zum Bezug zwischen dem dionysischen Kult und der griechischen Tragödie vgl. J. Kott, a.a.O., 198 ff.). Der Mythos von Dionysos ist der Mythos vom Abstieg des Ich-Bewußtseins in die Unterwelt (das Unbewußte), er bezieht sich auf die

Dieses Motiv wird von Mandel'stam besonders in den Gedichten Nr. 105 und Nr.116 entwickelt. In Nr. 105 kommt das Kernbild der 'Dichter-Biene', d.h. des Poeten als Kultursammler und als befruchtendem Element, vor: "*Na kamennyh otrogach Pierii / Vodili muzy pervyj chorovod, / Čtoby, kak pčely, lirniki slepye / Nam podarili ionijskij med.*" (Nr. 105).

---

Dynamik der zyklischen Prozesse von Tod und Wiedergeburt, die Doppelnatur (maskulin-feminin, Gott-Mensch), auf Metamorphose und Paradoxon (Leben im Tod). Dionysos verfügt nämlich über die Fähigkeit zur Dissoziation und Wiederherstellung (er wird von den Titanen zerrissen und entsteht erneut aus der Mutter-Erde). Dionysos ist Opfer und Opfernder zugleich; das für ihn charakteristische Paradoxon des "Sieges im Scheitern" kann nicht rational gedacht, sondern nur erlebt werden. Die biologischen Zyklen der Erde knüpfen ebenfalls an den Dionysos-Mythos an.

Apollon stellt im Vergleich zu Dionysos die Gegenrichtung zum Inkarnationsprinzip dar: Während sich der Gott in Dionysos inkarniert und erniedrigt, sublimiert sich in Apollon der Mensch. Apollon ist die maskuline Licht-Gestalt, in der das Ich-Bewußtsein und das individuelle Prinzip dominieren. Als der vom Fleisch befreite Gott ist er die Verkörperung einer linearen, teleologischen Dynamik. Apollon konstruiert, bzw. strukturiert die Welt (*stroj*), während Dionysos das Prinzip des Unstrukturierten, des Chaotischen und des In-Sich-Kreisenden darstellt. Wenn die Wesensmerkmale der Opposition "Apollon-Dionysos" in die ästhetische Sphäre übertragen werden (Mythopoetik), unterscheiden sich die apollinische und die dionysische Kunst durch folgende Merkmale: Die apollinische Kunstform ist abgeschlossen, vollkommen, harmonisch, strukturiert, textorientiert, visuell-visionär und individuell, während die dionysische Kunstform als prozessual-performativ, theatralisch und kollektiv definiert werden kann. In der Musik ist die betreffende Opposition in den Prinzipien der Saite (*lira*) und der Flöte bzw. der Posaune (*svirel', truba*) gegenwärtig.

Die Opposition "apollinisch-dionysisch" bezieht sich auf die antiken Mythen des Apollon und des Dionysos. Durch die Vermittlung Nietzsches erscheint sie in der kulturellen Debatte um die Jahrhundertwende als ästhetische und philosophische Kategorie. In seinem Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) fungieren die antiken Mythen des Apollon und des Dionysos als Mythologeme, d.h. als Kategorien, die später auch von anderen Autoren zur Interpretation der Kultur verwendet wurden und denen alle anderen Mythen unterzuordnen sind. Solch eine funktionale Verschiebung findet besonders in der Nietzsche-Rezeption V.I. Ivanovs statt (vgl. seine Dissertation *Dionis i pradijonisijstvo*, Baku 1923). In seinen Werken (vgl. vor allem: "Ėllinskaja religija stradajuščego boga", in: *Novyj put'*, 1-4, 8, 9 [1904]; "Religija Dionisa. Ee proischoždenija i vlijanija", in: *Voprosy žizni*, 6,7 [1905]; "Nicše i Dionis", in: *Vesy*, 5 [1904]) interpretiert V. Ivanov die Philosophie Nietzsches selbst als Verkörperung des Dionysos-Prinzips und kontaminiert den Dionysos-Mythos mit Christus als "leidendem Gott". Er hebt in der Opposition "Apollon-Dionysos" letzteren hervor, indem er Apollon nur *ex negativo* vor dem Hintergrund des Dionysos-Mythos definiert (zur Rezeptionsgeschichte Nietzsches und zur Opposition 'Apollon-Dionysos' im Symbolismus vgl. L. Szilárd, "Apollon i Dionis. K voprosu o ruskoj sud'be odnoj mifologemy", in: *Umjetnost' riječi*, 25 [1981], 155-172).

Was die russischen Symbolisten betrifft, ist die obengenannte Opposition im Werk A. Belyjs und A. Bloks nicht so dominant wie bei V. Ivanov; besonders bei Blok tritt der weibliche Mythos der *anima sophia* in den Vordergrund; die Opposition "Apollon-Dionysos" zeigt sich vor allem im Gegensatz zwischen Chaos und Kosmos, Volk (*narod*) und Intelligenz, Musik der Revolution und Zivilisation, Romantik und Klassik (vgl. *Stichija i kul'tura*, 1908; *Intelligencija i revoljucija*, 1908).

Im Rahmen der Avantgarde wird der Dionysos-Mythos "russifiziert", so vor allem im Begriff des *skifstvo* bei V. Chlebnikov (vgl. L. Szilárd, "Apollon i Dionis", 164 ff.).

Der Dichter ist also ein 'Wort-Sammler' (Philologe), der für die Verbreitung der 'Wort-Pollen', d.h. des in den Worten gespeicherten kulturellen Erbes sorgt; dadurch ermöglicht er einerseits die Konservierung und die Fortdauer der vergangenen Kultur und andererseits die Befruchtung der gegenwärtigen Kultur mit der Tradition. In diesem Sinne ist die Sammelfunktion des 'Dichter-Philologen' durchaus positiv gewertet, weil sie sich mit dem aktiven, schöpferischen Akt und nicht mit der passiven, klassifikatorischen Arbeit des Archäologen verbindet. Eine solche Gleichsetzung von Sammeln und Schöpfen knüpft an die schon erwähnte Parallele zwischen Erfinden und Erinnern an.<sup>143</sup> Die befruchtende Funktion wird für Mandel'stam auch vom Wort selbst in einer Art Objektivierung übernommen und geht über die Intention des 'Dichter-Sammlers' hinaus. Die "innere Form" des Wortes, seine semantische Dichte, ist wie eine Seele, die frei fliegt und sich einen Leib aussucht; die semantische Bewegung und die Vereinigung der "inneren" mit der "äußeren" Form erfolgen jedoch nicht nach deterministischem Prinzip: Das schon bekannte Bild 'Wort-Vogel' und das neue Motiv 'Wort-Biene' veranschaulichen diesen Prozeß: "*Živoje slovo ne oboznačacet predmeta, a svobodno vybiraet kak by dlja žil'ja, tu ili inuju predmetnuju značimost', veščnost', miloe telo.*" (II, 226)<sup>144</sup>

Der klassische Hintergrund zu den Motiven 'Dichter-Biene' und 'Wort-Biene' verweist auch auf die Konzeption des Paradieses in der Antike: Die Dichtung ist der von der 'Dichter-Biene' produzierte 'Honig' (*med*), der auf den Mythos des Elysiums hinweist, wo Milch und Honig fließen. Auch die Assoziation mit dem goldenen Zeitalter wird wiedererweckt: "*O gde že vy, svjatye ostrova, / Gde ne edjat nadlomlennogo chleba, / Gde tol'ko med, vino i moloko / Skripučij trud ne omračacet neba, / I koleso vraščaetsja legko.*" (Nr. 105)<sup>145</sup>

In dem Motiv 'Biene' wird auch die transformatorische und die erhaltende, kulturelle Funktion der Dichtung hervorgehoben: So wie die 'Biene' den Blütenstaub in Götterspeise verwandelt, transformiert die Dichtung das Wortmaterial in das poetische Wort. Außerdem wird im 'Honig' die Quintessenz des Blütenstaubs konzentriert und in einer dauerhaften Form fixiert (hier spielt auch der Hinweis auf den 'Honig' als Konservierungsmittel in der Antike eine Rolle). Die Dichtung gilt als gereinigte und konzentrierte Reserve von Informationen (in bezug auf die Kultur). Der 'Honig' wird in Gedicht Nr. 116 ausdrücklich als "Sonnenstoff", als Gabe des apollinischen Wesens bezeichnet: "*Voz'mi na radost' iz moich ladonej / Nemnogo solnca i nemnogo meda*

<sup>143</sup> Das Motiv 'Dichter-Sammler' greift auch auf das literarische Genre der Anthologie zurück, in dessen Tradition Zeitschriften wie *Severnaja pčela* (die nördliche Biene) einzuordnen sind. Der vom Griechischen abgeleitete Terminus "Anthologie" (Blumen- bzw. Blütenauslese) weist ebenfalls auf den semantischen Komplex 'Blume-Biene' hin und wird auch im lateinischen Wort *florilegium* wiederaufgenommen (zur Funktion der Anthologie als Bibliothek der Texte bzw. Informationen der Kultur bei Mandel'stam vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 389).

<sup>144</sup> In dieser Hinsicht werden sowohl das Motiv 'Vogel' als auch das Motiv 'Biene' unter der Kategorie 'geflügeltes Wesen' subsumiert. Diese Kategorie entspricht der antiken Tradition, nicht immer zwischen Vögeln und Insekten zu unterscheiden (vgl. P. Hesse, a.a.O., 142 ff.).

<sup>145</sup> Zum Mythos der "Insel der Seligen" bei Mandel'stam vgl. R. Przybylski, *An Essay on the Poetry of Osip Mandel'stam: God's Grateful Guest*, Ann Arbor 1978, 166-189.

[...].<sup>146</sup> Der 'Honig' wird außerdem in den 'Waben' (*soty*) des Bienenstocks gesammelt, die als Speicher des kulturellen Gedächtnisses (Bibliotheken) zu verstehen sind: "*Ach, tjaželye soty i nežnye seti, / Legče kamen' podnjat', čem imja tvoe povtorit'!*" (Nr. 108)

Die Bienensemantik wird in Gedicht Nr. 116 erweitert, in dem die Bienen in Zusammenhang mit 'Persephone' auftreten. Die Fruchtbarkeitsgöttin erinnert zwar an die oben schon genannten positiven Merkmale der 'Bienen', andererseits wirkt hier aber auch die winterliche bzw. unterirdische Seite des 'Persephone'-Mythos fort. Die schon erwähnte Ambivalenz 'Tod-Leben' wird noch einmal mit der Kunst in Verbindung gebracht: "*Voz'mi ž na radost' dikij moj podarok, / Nevzračnoe suchoe ožerel'e / Iz mertvyh pčel, med prevrativšich v solnce.*" (Nr. 116) In diesem Fall bezeichnet die tote 'Biene' das ausgesprochene Wort oder auch den gegebenen Kuß: "*Nam ostajutsja tol'ko pocelui, / Mochnatye, kak malen'kie pčely / Čto umirajut, vyletev iz ul'ja.*" (Nr. 116)

Die tote 'Biene', die ihre Aufgabe erfüllt und den 'Honig' in Sonne rückverwandelt hat, stellt in diesem Gedicht ein analoges Bild zu dem schon erwähnten, davongeflogenen Vogel dar, insofern beide nämlich als Metaphern für das dichterische Wort eingesetzt werden. Es sei darauf hingewiesen, daß sich der natürlich-biologische Prozeß der Umwandlung vom Sonnenlicht in 'Honig', durch den der Unterschied zwischen Natur- und Kunstebene betont wird, hier umkehrt. Das Sterben der 'Biene' ist in diesem Fall ambivalent, insofern es nämlich eine Voraussetzung für den Übergang von der Zeitlichkeit der phänomenalen Welt in die Dimension der Zeitlosigkeit der Kultur ist. Die 'Biene' ernährt sich von der aus der Energie der Sonne stammenden Blüte (Zeitlichkeit) und verwandelt sie in den 'Honig', der als Konservierungsstoff und Quintessenz auf die Zeitlosigkeit verweist. Die tote 'Biene' bezeichnet aber auch den negativen Tod des nicht mehr kommunikativ funktionierenden Wortes (totes Wort), so wie es Mandel'stam in der Wiederaufnahme eines Gedichtes Gumilevs als Präskript für seinen Artikel *O prirode slova* zum Ausdruck bringt: "*I kak pčely v ul'e opustelom / Durno pachnut mertvye slova.*" (II, 241)<sup>147</sup>

Das Motiv der 'Bienen' wird durch das Motiv der 'Wespen' (*osy*) ergänzt, die ihre negative, unfruchtbare Variante darstellen: "*Medunicy i osy tjaželuju rozu sosut.*" Nr. 108; "[...] *Na radost' osam pachnet medunica.*" (Nr. 105)

Die 'Wespen' gelten als negative Variante des Insektenmotivs, insofern sie die Transformation vom Blütenstaub zum Honig, d.h. die notwendige dichterische

<sup>146</sup> Zur Verbindung von Sonne und Dichtung in der Gestalt Apollons vgl. P. Hesse, a.a.O., 167. Zur Unterordnung des Dionysos unter das lunare und des Apollon unter das solare Prinzip vgl. R. von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutungen*, I, Reinbeck bei Hamburg 1968, 70 ff.

<sup>147</sup> Zu einer Darstellung des Motivs der 'toten Bienen' als Metapher für das tote, automatisierte poetische Wort vgl. N.Å. Nilsson, N. Park, "The Dead Bees. Notes on a Poem by N. Gumilev", in: *Orbis scriptus. D. Tschizewskij zum 70. Geburtstag*, München 1966, 573-580. Das Streben nach der "Wiedererweckung" des semantisch-metaphorischen Potentials im dichterischen Wort ist Anfang des Jahrhunderts allen poetischen Schulen in Rußland gemeinsam und geht auf W. v. Humboldt zurück, dessen Philosophie durch A. Potebnja rezipiert wurde. Nilsson geht von der grundlegenden Unterscheidung zwischen 'Wort-Fleisch' und 'Wort-Terminus' bei A. Belyj aus (vgl. A. Belyj, *Magija slov*, 1910) und erweitert seine Darstellung um die formalistische Schule (vgl. V. Šklovskij, *Voskrešenie slova*, 1914), die Futuristen (vgl. V. Majakovskij, *Dva Čechova*, 1914) und den Naivismus V. Chlebnikovs.



Transformation des Materials bzw. der phänomenalen Wirklichkeit nicht vollziehen. Damit bezeichnet Mandel'stam die Unfruchtbarkeit einer Arbeit am Wort, die als "quantitative" Umgestaltung und nicht als "qualitative" Transformation bzw. als Transfiguration des Materials verstanden wird.<sup>148</sup> In *Pis'mo o russkoj poëzii* verbindet Mandel'stam diese "unfruchtbare" Dichtung, der die notwendige Arbeit am lebendigen Wort-Material fehlt, mit dem für ihn sterilen Psychologismus einiger Verse der Achmatova; in diesem Fall ist der 'Dichter' keine Biene, sondern eine 'Wespe', die den sterilen "psychologischen" Blütenstaub von einer Blume zur anderen trägt: "[...] a žalozkoj osy prisposobleno dlja perenosa psihologičeskoj pyl'cy s odnogo cvetka na drugoj." (III, 34)<sup>149</sup>

Mit den beiden Motiven 'Vogel' und 'Biene' als Metaphern für den Dichter sind die wichtigsten poetologischen Motive Mandel'stams im Rahmen der "Steinpoetik" (bis 1922/1923) und ihr unvermeidlicher Bezug zu der sprachphilosophischen und ästhetischen Diskussion jener Zeit dargestellt worden. Abschließend ist festzustellen, daß sich für das poetische Wort Mandel'stams folgende Eigenschaften als grundlegend erwiesen haben: die "innere Form", die Signifikat und Signifikant organisch miteinander verbindet, das dynamische und ambivalente Wesen des Wortes, das erst im Sprechakt und in der Rezeption seine Potentialität realisiert, und die "Körperlichkeit" des poetischen Wortes, die ihm den Status eines Gegenstandes in der Kultur und die entsprechende Gedächtnisfunktion ermöglicht. Im Rahmen dieser Konzeption ist der Dichter der Vertreter eines kollektiven, kulturellen Gedächtnisses, der durch seine geheimnisvolle Begabung das Fortleben der Kultur und der Kommunikation ermöglicht.

### 1.3. Das Paradigma 'Dichtung-Baum' (*poëzija-derevo*)

Im Mittelpunkt der vorliegenden Analyse steht das 'Baum'-Paradigma (*derevo*), das zweite bedeutende poetologische Paradigma Mandel'stams.

Die Bezeichnung "Paradigma", die hier für das poetologische Motiv 'Baum' verwendet wird, will nicht nur betonen, daß mit ihm eine Konstellation von Motiven (z.B. 'Wort-Blatt', 'Wort-Ornament', 'Wort-Gras') zusammenhängt, sondern auch hervorheben, daß in dieser Konstellation teilweise ein poetisches Gegenmodell zum 'Wort-Stein' entwickelt werden soll. Dieses neue Modell entfaltet sich aber nicht so sehr

---

<sup>148</sup> Das Motiv der 'Wespe' als eines unfruchtbaren Tiers, das mit seinem Stachel (*žalo*) die Warmblütler bedroht, ist für den diabolischen Frühsymbolismus (Dekadenz) typisch. In diesem Rahmen bezieht sich der 'Stachel' einerseits auf die 'Schärfe' als der Haupteigenschaft des kristallinen Artefakts des diabolischen Künstlers, der die leere Ästhetik der Widerspiegelung (*otraženie*) realisiert, bezeichnet andererseits aber auch die 'Schärfe' des für den Frühsymbolismus typischen Oxymorons. In der literarischen Tradition werden die 'Wespen' in Opposition zu den 'Bienen' mit den "Kritikern" assoziiert, die mit ihrer destruktiven kritischen Arbeit die "positive" und fruchtbare Dichtung der 'Dichter-Biene' angreifen (vgl. P. Hesse, a.a.O., 122).

<sup>149</sup> Die Assoziation der 'Wespe' mit der Kunst der Achmatova ist kein Zufall, da sie in vielen zeitgenössischen Kommentaren über die Dichterin zu finden ist. Der Grund dafür ist die Relevanz, die Motive wie 'Stachel' und 'Spitze' und das semantische Verfahren des Oxymorons in ihrem Werk haben (vgl. dazu: R.D. Timenčik, "Zametki ob akmeizme", 42 ff.).

aus einer polemischen und selbstkritischen Einstellung Mandel'stams gegen die im 'Stein-Paradigma' thematisierten poetischen Kategorien, sondern geht eher aus einer Krise des notwendigen humanistischen kulturellen Kontextes hervor. Diese Krise erreicht in dem zerstörerischen Angriff der Revolution auf die sogenannte bürgerliche Kultur ihren Höhepunkt, wie *Egipetskaja marka* besonders deutlich zeigt.

In den Gedichtbänden *Kamen'* und *Tristia* ist eine gewisse Ähnlichkeit der Motive 'Wort-Same' und 'Wort-Stein' zu erkennen, wie der Hinweis auf ihre "innere Form", auf die Homologie von Natur und Kultur und auf die Einheit von Teil und Ganzem zeigt. Die Untersuchung der Analogie von 'Wort-Samen' und 'Wort-Stein' hat auch auf einen gewissen Parallelismus zwischen den damit verbundenen Metaphern 'Baum', 'Wald' und 'Kathedrale' aufmerksam gemacht. In ihnen wird der Organismus-Begriff in die poetische Metaphorik umgesetzt und mit der Struktur des künstlerischen Werkes verbunden. Seit den zwanziger Jahren ist in der Semantik des Motivs 'Baum' eine autonome Entwicklung festzustellen: Als Grundeinheit der dichterischen Konstruktion gilt nun nicht mehr der "synthetische" 'Wort-Same', der *in potentia* die zukünftige Entwicklung des Baumes in sich trägt, sondern der 'Wort-Strohalm', d.h. die Teileinheit und der Rest eines Organismus. Im folgenden ist die Entwicklung von einer komplementären zu einer oppositionellen Beziehung zwischen 'Baum' und 'Stein', die als poetologische Paradigmen betrachtet werden können, zu skizzieren.<sup>150</sup> Schon in einem relativ frühen Gedicht (1914) wird der Übergang vom 'Stein' zum 'Baum' thematisiert, aber die beiden Paradigmen ergänzen sich noch:

*Uničožaet plamen'  
Suchuju žizn' moju,  
I nyne ja ne kamen',  
A derevo poju.*

*Ono legko i grubo,  
Iz odnogo kuska  
I serdcevina duba,  
I vesla rybaka.*

---

<sup>150</sup> E.V. Zavadskaja hat in ihrem Aufsatz von einer "Poetik des Baumes" (*poëtika dereva*) gesprochen. Sie begreift das Werk Mandel'stams als räumliches System (sie bezieht sich auf den Bachtinschen Begriff "*chronotop*"), das innere Zustände vergegenständlicht: "*Osobyj charakter soprjaženija real'nogo i vnutrennego prostranstv, iskusstvo vyvedenija vnutrennego vovne, 'opredmečenie' duševnogo sostojanija sostavljajut sut' poëtiki Mandel'stama*" (dies., "Derevo slova", in: *Slovo i sud'ba*, 342).

Der poetische Raum Mandel'stams ist Zavadskaja zufolge in die beiden grundlegenden Bereiche 'Haus' und 'Garten' bzw. 'Wald' geteilt; daher kann sie von einer "Poetik des Baumes" sprechen. Auch in unseren Ausführungen erscheint der 'Baum' als Kernpunkt einer ganzen Poetik; der Grund dafür scheint freilich eher in der poetologischen Bedeutung dieses Motivs zu liegen.

Vbivajte krepče svai,  
 Stučite, molotki,  
 O derevjannom rae,  
 Gde vešči tak legki. (Nr. 73)

### 1.3.1. Die Motive 'Muster' (*uzor*), 'Blatt' (*list*) und 'Gewebe' (*tkan*) im Rahmen des 'Baum-Paradigmas'

Im Gedichtband *Kamen* begegnet ein zweiter semantischer Komplex neben dem oben dargestellten Parallelismus zwischen 'Stein' und 'Baum'; es handelt sich um die Kombination der Motive 'Blatt', 'Muster' und 'Gewebe' im Rahmen des Paradigmas 'Baum'. Ihre Semantik ist hier insofern relevant, als sie poetische Kategorien und Verfahren konnotiert, die später in *Egipetskaja marka* im Motiv 'Eisenbahnprosa' wieder aufgenommen werden.<sup>151</sup>

Die Assoziation von 'Baum' und 'Ornament' ist schon in den ersten Gedichten aus *Kamen* festzustellen; in Gedicht Nr. 6 vergleicht Mandel'stam zum Beispiel das Muster der verzweigten Äste eines Baumes, das sich von dem Hintergrund des blauen Himmels abhebt, mit der präzisen, ornamentalen Zeichnung des Künstlers auf einem Porzellan-

---

<sup>151</sup> Es ist in der Tat kein Zufall, daß in dem betreffenden semantischen Komplex auch das Motiv 'Ornament' vorkommt, das direkt an der Terminologie der Prosagattungen anknüpft. Der Begriff *ornamental'nost* (Ornamentalismus) ist als Gattungsbezeichnung für eine von den Regeln der mimetisch-fiktionalen Prosa stark abweichenden Erzählgattung zu finden, die die theoretische Debatte über die Grenzen zwischen Wort- und Erzählkunst in den zwanziger Jahren polarisiert hat.

Der Terminus "Ornamentalismus", der vor allem in bezug auf die Prosa V. Rozanovs, A. Remizovs und A. Belyjs verwendet worden ist, kann als typologischer Begriff auch auf andere Autoren des 19. Jahrhunderts bezogen werden (z.B. N.V. Gogol' oder N.S. Leskov), deren Werke als "nicht klassische Prosawerke" definiert worden sind (vgl. dazu: Ju.I. Levin "Neklassičeskie' ťipy povestvovanija načala XX veka v istorii russkogo literaturnogo jazyka", in: *Slavica Hierosolymitana*, 6/7 [1981] 245-75). Der Verweis auf die Erzählgattung, der im Terminus "Ornamentalismus" enthalten ist, wird hier nur deshalb hervorgehoben, weil das poetologische Paradigma 'Baum' auf Verfahren und ästhetische Prinzipien hinweist, die sowohl für die ornamentale Prosa als auch für das Mandel'stamsche Modell der 'Eisenbahnprosa' grundlegend sind. Aus diesem Grund kann man sich hier auf eine allgemeine Definition des Ornamentalismus als Gattung beschränken, in der die Signifikanten im künstlerischen Text hervorgehoben werden, und zwar unter dem Gesichtspunkt ihrer lautlich-phonetischen und graphischen Form. Das geschieht sowohl durch die Erhebung der "Musikalität" des Wortes zum konstruktiven Prinzip des Prosatextes (vgl. die von der Musikkunst abgeleitete Technik des Leitmotivs in A. Belyjs *Četyre simfonii*, [Nachdruck] München 1971) als auch durch die Ikonisierung der konstruktiven Textverfahren. Zu Belyjs Leitmotivischer Technik vgl. L. Szilárd, "Ornamental'nost'/Ornamentalism", in: *RL*, 19 (1986), 65-78; zur Ikonisierung vgl. N.A. Koževnikova, "Iz nabljudenij nad neklassičeskoj ('ornamental'noj') prozoi", in: *Izv. AN SSSR (serija lit. i jaz.)*, 35/1 (1976), 55-66.

Die beiden erwähnten Eigenschaften, die Musikalität und die Ikonisierung, werden vor allem in den Mandel'stamschen Motiven 'Wort-Geräusch' (*slovo-šum*) und 'Wort-Gras' (*slovo-trava*) thematisiert.

teller; das künstlerische Werk wird hier als 'Muster' (*uzor*) bezeichnet, um die ästhetische Relevanz der graphischen Signifikantenebene hervorzuheben: "*Na bledno-goluboj emali, / Kakaja myslima v aprele, / Berezy vetvi podnimali / I nezametno večereli.*"

Die dekorative Seite der Kunst wird zudem mit einer existentiellen Ebene in Beziehung gebracht, da das Muster auch die Form der personalen Existenz bezeichnet, die vor dem Hintergrund des formlosen Nicht-Seins sichtbar wird. Daraus entsteht die Analogie zwischen der schöpferischen Form und der persönlichen Existenz. Die Form ist - wenn auch vergänglich - die einzige Möglichkeit, um das formlose "Nicht-Sein" bzw. den Tod zu überwinden: "*Uzor ottočennyj i melkij, / Zastyla tonen'kaja setka, / Kak na farforovoj tarelke / Risunok, vyčerčennyj metko, // Kogda ego chudožnik milyj / Vывodit na stekljannoju tverdi, / V soznanii minutnoj sily, / V zabvenii pečal'noj smerti.*" (Nr. 6); "*Mne stalo strašno žizn' ožit' - / I s dereva, kak list, otprjanut', / I ničego ne poljubit', / I bezymjannym kamnem kanut' [...] I ja sležu - so vsem živym / Menja svjazujuščie niti, / I bytija uzornyj dym / Na mramornoj sličaju plite [...]*" (Nr. 457 t, vgl. auch Nr. 502, 457s).<sup>152</sup>

Im folgenden Gedicht wird die im vorherigen Zitat implizit enthaltene Assoziation von Baum und dichterischem Kunstwerk bzw. Sprache weiterentwickelt und in diesem Zusammenhang auch die Idee von der Vertextung der Welt aufgenommen. Dem Gedicht liegt außerdem die Interferenz des Sprachkomplexes (*slovo, jazyk*) mit dem Baumkomplex (*list, šoroch*) zugrunde. Das Muster bzw. das Ornament als graphisches Zeichen vermittelt zwischen Bio- und Semiosphäre: Das Gewebe der scharfsinnigen Gedanken nimmt die konkrete Gestalt eines Tuchgewebes an,<sup>153</sup> und die verflochtenen Zweige einer Baumkrone stehen für den Text. In diesen Prozessen wird einerseits die Welt vertextet (*v temnych čitaju uzorach*) und andererseits das Denken und die damit verbundene Sprache ikonisiert (*mysli strogaja tkan'*).<sup>154</sup>

*List'ev sočuvstvennyj šoroch  
Ugadyvat' serdцем privyk,  
V temnych čitaju uzorach  
Smirennogo serdca jazyk.*

*Vernye, četkie mysli -  
Prozračnaja, strogaja tkan'...  
Ostrye list'ja isčisli -  
Slovami igrat' perestan'.*

<sup>152</sup> Das Motiv 'Geflecht' ist auf den mythologischen Hintergrund des Apollon-Mythos zurückzuführen: Eine Eigenschaft Apollons besteht darin, daß er das Leben strukturiert; symbolisch wird diese Einwirkung auf den Saiten des apollinischen Instruments 'Lyra' realisiert.

<sup>153</sup> Vgl. auch den Bezug der scharfsinnigen Gedanken (*ostrye mysli*) zur Semantik des "akmé" (*ostrie*) im Wort "Akmeismus". Zum 'Gewebe' als Text- und Gedächtnismetapher, der Textproduktion und Mnemotechnik korrespondieren, vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 16 ff.

<sup>154</sup> Zum Komplex 'Welt-Text' vgl. H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M. 1981 (insbes. zum Himmelsbuch, 22-36). Zur Beziehung "Welt-Text" als kulturtypologischer Kategorie vgl. Ju.M. Lotman, "Stat'i po tipologii kul'tury", a.a.O., 3-11.

*K vysjam prosveta kakogo  
Uchodit tvoj listvennyj šum -  
Temnoe derevo slova  
Oslepšee derevo dum?*

Die doppelte metaphorische Bedeutung des Ornaments als künstlerische und personale Form wird auch durch die Metapher des Spinnens veranschaulicht. Für die Wortkunst ergeben sich folgende Vergleiche: das Gewebe (*tkan'*) ist der Text, der vom Dichter wie von einem Weber gesponnen wird; der Prozeß der Textgenerierung und das konstruktive Textprinzip werden also mit dem Spinnen und mit der Spindel (*vereteno*) assoziiert. Die Syntax stellt die Fäden dar, das Wort die Spule (*čelnok*): "*Na perlamutrovj čelnok / Natjagivaja šelka niti, / O pal'cy gibkie, načnite / Očarovatel'nyj urok!*" (Nr. 10, vgl. auch Nr. 13); "*To - prjažu za soboju tjanu; / I, slovno, pautinu tknu [...]*" (Nr. 505); "*Nerazryvno sotkannyj s drugimi / Každyj list kolebletsja otdel'no. / No v poryvach tkani bespredel'no / I mirami vyzvano inymi [...]*" (Nr. 502).

Was die personale Existenz betrifft, ist die Person das Webeschiffchen (*čelnok*), mit der das 'Gewebe' (*tkan'*) des Lebens vom 'Schicksal-Weber' gewoben wird. In diesem Kontext wird die oszillierende Bewegung des Spinnens mit einem schicksalhaften Pendel assoziiert (vgl. auch das Penelope-Bild in einem hellenistischen Kontext Nr. 92):

*Kogda udar s udarami vstrečaetsja  
I nado mnoju rokovoj,  
Neutomimyj majatnik kačaetsja  
I chočet byt' moej sud'boj,*

*Toropitsja i grubo ostanovitsja,  
I upadet vereteno -  
I nevozmožno vstretit'sja, uslovit'sja,  
I uklonit'sja ne dano.  
(Nr. 12)*

Eine suggestive Variante des Gewebes ist der 'Vorhang' (*zanes*). In diesem Motiv wird auch die apollinische Kunstmetapher wiederaufgenommen, nach der die Kunst wie ein Schleier den Abgrund verhüllt:<sup>155</sup> "*Prostor, kanvoj okutannyj, / Bezžiznennej kulis, / I mesjac ves' oputannyj / Bepomoščno povis. // Temnee zanesitsja; / Vse nebo*

<sup>155</sup> Der 'Schleier' ist im Rahmen der Unterscheidung zwischen apollinischer und dionysischer Kunst ein Attribut Apollons; der Schleier weist auf die "Scheinwelt" hin, die in Nietzsches *Geburt der Tragödie* mit der fiktionalen Tendenz der apollinischen Kunst und mit der Sphäre der Halluzinationen verbunden wird. Der Schleier wird mit der Welt des Traumes und der Phantasie assoziiert und steht damit im Gegensatz zur Evidenz der dionysischen Ekstase. Diese Opposition wird im russischen Symbolismus mit den Begriffen "*prizračnost*" (Scheinhaftigkeit) und "*prozračnost*" (Transparenz) zum Ausdruck gebracht. Die apollinische Fiktion, der das Prinzip der Scheinhaftigkeit zugrunde liegt, wirft einen Schleier über den Abgrund des Seins. Vgl. dazu auch E. Kantor, a.a.O., 61.

*ochvatit' / I pojmannogo mesjaca / Sovsem ne otpustit'.*" (Nr. 501)<sup>156</sup>

Typisch für das Motiv 'Ornament' ist schließlich noch die vermittelnde Funktion zwischen Biosphäre und Semiosphäre. Nicht nur das Gewebe, sondern auch das Geäder im Baumblatt oder das Geflecht von Blättern und Zweigen ist ornamental, was den schon erwähnten Isomorphismus zwischen Bio- und Semiosphäre voraussetzt. Diese Teilhabe des 'Ornaments' an Bio- und Semiosphäre, die die prinzipielle Untrennbarkeit beider Sphären bestätigt, zielt auf die Semiotisierung der Welt ab: Einerseits wird die Natur im Ornament nicht als rohes, präsemiotisches Element verstanden, andererseits folgt die Semiotisierung der Natur den ihr innewohnenden Regeln, d.h. sie richtet sich nach dem natürlichen Muster, was dem "Organizismus" Mandel'stams entspricht.

Die Kombination von Ornament und Schrift, bzw. von "weben" und "vertexten", verweist auf das wichtige 'Buch-Motiv', das aus dem Vergleich zwischen 'Baum-Blatt' und 'Buch-Blatt' als das *tertium comparationis* "Blatt" (*list*) hervorgeht und folgendermaßen schematisiert werden kann:

		<i>tkan'</i> (Gewebe)
<i>derevo</i> → <i>list / stranica</i> →		
(Baum)	(Blatt)	
		<i>kniga</i> (Buch)

Die oben dargestellten Metaphern sind nicht zuletzt aufgrund der konkreten Herkunft des Papiers und des Tuches aus dem Baum zu erklären. Sehr wichtig ist ferner, daß hier das Motiv 'Buch' gemeinsam mit dem 'Gedicht-Baum' aufscheint. Das Material, aus dem der Text entsteht, ist nämlich für die hier betrachteten poetologischen Paradigmen nicht irrelevant: Im Rahmen des 'Stein-Paradigmas' werden primäre Textmedien wie die Tafel oder sogar der Stein (Graffiti) genannt, die im System der Kunstmedien zur Assimilation von Literatur und Architektur führen. Im 'Baum-Paradigma' ist dagegen das Buch ein sekundäres und später in der Textgeschichte auftretendes Medium. Das in *Egipetskaja marka* thematisierte wichtige Motiv 'Stadt-Buch' (*gorod-kniga*) signalisiert eindeutig die Vorherrschaft des 'Baum-Paradigmas' über das 'Stein-Paradigma', so daß die Stadt nicht mehr aus Steinen besteht, sondern als Buch auftritt.

Zu der großen Wende in der Semantik der Motive 'Stein' und 'Baum' kommt es erst in den zwanziger Jahren, insbesondere in den langen Gedichten von 1923, die im folgenden ausführlich analysiert werden: In diesen Gedichten werden nämlich die Paradigmen 'Stein' und 'Baum' sowohl zusammengefaßt als auch einander gegenübergestellt.

---

<sup>156</sup> Der Vorhang und der Schleier stellen außerdem die Verbindung zu den Motiven 'Theater' und 'Frau' her (s. Nr. 13, 59, 81, 82), die bei Mandel'stam oft in Zusammenhang mit der *ornamental'nost* vorkommen. Die Kulissen, die den Raum der Bühne (Fiktion) vom realem Raum trennen, haben eine ähnliche Funktion wie der apollinische Schleier, der Schein und Leben voneinander trennt.

### 1.3.2. Die Motive 'Wort-Gras bzw. Strohalm' und 'Wort-Geräusch'

An den obigen Ausführungen hat sich gezeigt, wie der Motivkomplex 'Baum-Ornament-Gewebe' trotz der Hervorhebung der ikonischen Seite des Signifikanten und der Ornamentalität der Kunst noch im Rahmen einer organischen Einheit von Natur und Kultur auftritt. Erst in den zwanziger Jahren, in einigen späten Gedichten aus dem Gedichtband *Tristia* (Nr. 86, 97, 118) und dann in dem Gedichtband der Jahre 1921-25 (Nr. 131, 132, 136, 137, 140) ist die Verselbständigung der Signifikanten im poetischen Wort thematisiert, die in den Motiven 'Wort-Gras' und 'Wort-Geräusch' veranschaulicht wird.

Im Motiv 'Wort-Gras' wird der graphische Aspekt des Signifikanten und im Motiv 'Wort-Geräusch' die akustische Seite des Wortes unterstrichen. Das 'Wort-Geräusch' (*slovo-šum*) kann als eine Evolution bzw. Involution des 'Wort-Lauts' (*slovo-zvuk*) verstanden werden, insofern das Geräusch nicht in ein musikalisches System eingeordnet ist und nicht kommunikativ funktioniert: "*Značen'e - sueta, i slovo - tol'ko šum, / Kogda fonetika - služanka serafima.*" (Nr. 40)<sup>157</sup>

In Gedicht Nr. 129 bilden das Geräusch (*šum*), die leichten Lippenbewegungen (*ševelenie*) und das Rauschen (*šelest*) - nicht zuletzt aufgrund einer phonetischen Ähnlichkeit - einen einzigen semantischen Komplex und beziehen sich auf das 'Rauschen der Zeit' (*šum vremeni*): Die leichten Bewegungen der Lippen bezeichnen das Flüstern von sinnlosen, vergänglichen Worten; das Rauschen des Blutes in den Adern deutet auf das Vergehen des Lebens hin, genauso wie das Geräusch des aufflammenden Streichholzes, das sein Leben in einem kurzen Atemzug verbrennt: "*A ved' ran'she lučše bylo, / I požaluj ne spravniš', / Kak ty prežde šelestila, / Krov', kak nynče šelestiš'.*" (Nr. 129); "*Ja chotel by ni o čem / Ešče raz pogovorit', / Prošuršat' spičkoj, plečom / Rastolkat' noč'- razbudit'.*" (Nr. 131)

Die Verbindung von 'Wort-Geräusch' (*slovo-šum*) mit dem Rauschen der Zeit (*šum vremeni*) weist auch auf das Motiv des Todes bzw. des Endes des Wortes hin: Am Ende des Rauschens der Zeit steht der Tod, d.h. das Schweigen oder, in der Baumsemantik, das Fällen des Baumes: "*Žizn' sebja peremogaet, / Ponemnogo taet zvuk, / Vse čego-to nechvataet, / Čto-to vspomnit' nedosug. [...] Vidno, darom ne prochodit / Ševelen'e ètič gub, / I veršina kolobrodit, / Obrečennaja na srub.*" (Nr. 129)

Das 'Wort-Geräusch' unterscheidet sich also vom 'Wort-Laut', weil es auf der einen Seite keinen Sinn mitteilt und auf der anderen mit der "sinnlosen" Vergänglichkeit des Lebens verbunden ist: Das 'Wort-Geräusch' besteht aus Signifikanten, die eine Tendenz zur Autonomie zeigen. Das Rauschen des sinnlosen Wortes bzw. das Vergehen des Lebens wird außerdem von Mandel'stam mit dem Rauschen des Grasses und darüber hinaus mit dem Rascheln des Heus assoziiert; auch hier ist eine Evolution feststellbar.

<sup>157</sup> Das Geräusch (*šum*) weist in diesem Fall auch auf das Geräusch des Schreibgeräts (*pero*) hin und kann darüber hinaus - unter Berücksichtigung der Unterschiede zwischen der symbolistischen und der Mandel'stamschen Idee von der ästhetischen Kommunikation - mit dem symbolistischen Flüstern in Verbindung gebracht werden.

In den Paargedichten Nr. 86, I-II,<sup>158</sup> tritt der Strohalm (*solominka*) unter anderem in Beziehung zur Zaubersprache; der scheinbar sinnlose 'Wort-Strohalm' hat hier eine magisch-evokative Wirkung, wie auch die Eigennamen *Lenor*, *Solomeja*, *Ligejja*, *Serafita*: "*Solomka zvonkaja, solominka suchaja, / [...] Slomalas' milaja solomka neživaja, / Ne Salomeja, net, salominka skorej.*" (vgl. auch Nr. 85)<sup>159</sup>

Mit dem Strohalm werden auch die Körbe (*korzinki*) assoziiert, die eine Parallele zur Textmetapher 'Gewebe' (*tkan'*) in ihrer magischen Variante (magischer Spruch) darstellen und auch mit dem Gedächtnis (das Sich-Erinnern an die magischen Formeln) verbunden sind: "*I v pamjati živet pletenaja korzinka*" (Nr. 138).<sup>160</sup>

Der Strohalm (*salominka*) kommt außerdem in der Variante des Grases (*trava*) und des Heus (*seno*) vor; seine Semantik ist in den Gedichten Nr. 131 und 132 noch erweitert. Das 'Heu' (*seno*) ist durch die "Ungebundenheit bzw. Zusammenhanglosigkeit" (*bessvjaznost'*) der einzelnen Strohhalme und durch das Chaotische charakterisiert. Diesem steht die Gebundenheit gegenüber, die sehr unterschiedlich (ontologisch-organisch oder konventionell-mechanisch) aufgefaßt werden kann. Damit ist die für die Poetik von *Egipetskaja marka* grundlegende Opposition "Zusammenhanglosigkeit-Gebundenheit" (*svjaznost'-bessvjaznost'*) eingeführt. Der Autor kann unter den chaotischen Strohhalmen einen roten Faden identifizieren, der eine Sinnggebung ermöglicht: "*Peretrjachnut' mešok, / V kotorom tmin zašit, // Čtoby rozovoj krovi svjaz', / Ètič suchon'kich trav zvon, / Uvorovannaja našlas' / Čeres vek, senoval, son.*" (Nr. 131) Das Gedicht Nr. 132 wird hier wegen seiner Bedeutung für die Entstehung der Opposition 'svjaznost'-bessvjaznost'' im Rahmen des betreffenden Motivs 'Wort-Gras' vollständig zitiert:

*Ja po lesenke pristavnoj  
Lez na vsklokočennyj senoval, -  
Ja dyšal zvezd mlečnych truchoj,  
Koltunom prostranstva dyšal.*

<sup>158</sup> Als Kommentar zu diesen Gedichten (mit Schwerpunkt auf den intertextuellen Bezügen [E.A. Poe] und dem biographischen Hintergrund) vgl. C. Brown, "On Reading Mandel'stam", in: O.È. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij*, I, New York 1967, XI-XV.

<sup>159</sup> Das Motiv des 'magischen Wortes', das bei Mandel'stam mit dem poetischen Wort identifiziert wird, steht im Mittelpunkt von O. Ronens Interpretation der Gedichte *Grifel'naja oda* und *I janvarja 1924*. Dieses Motiv entsteht nach Ronen aus der Überschneidung verschiedener semantischer Felder: 'Gefahr', 'Schutz' und 'Kunst'. Das poetische Wort ist magisch, insofern es den Dichter vor der Bedrohung der Kommunikationslosigkeit und Sinnlosigkeit in Zeiten historischer Umwandlungen schützt.

<sup>160</sup> In Gedicht Nr. 110 tritt auch das Bild der im Korb brennenden Kerze auf, das sich auf die Mandel'stamschen Metapher 'Wort-Kerze' bezieht. Das Wort ist wie eine Kerze, die in einer papierenen Wachshülle oder im Korb brennt. Dieses komplexe Bild wird dann im Gedicht Nr. 110 noch durch das schon bekannte Motiv 'Wort-Vogel' ergänzt, so daß sowohl die im Korb brennende Kerze als auch der im Käfig sitzende Vogel als Metapher für das Wort verstanden werden können: "*I gorjat, gorjat v korzinach sveči, / Slovnno golub' zaletel v kovčeg.*" (Nr. 110)



*I podumal: začem budit'  
Udlinennyh zvučanj roj,  
V étoj večnoj skloke lovit'  
Éolijskij čudesnyj stroj?*

*Zvezd v kovše Medvedicy sem'.  
Dobrych čuvstv na zemle pjat'.  
Nabuchaet, zvenit' tem',  
I rastet i zvenit opjat'.*

*Rasprjažennyj ogromnyj voz  
Poperek vselennoj torčit,  
Senovala drevnij chaos  
Zaščekočet, zaporošit.*

*Ne svoej češuej šuršim,  
Protiv šersti mira poem.  
Liru stroim, slovno spešim  
Obrasti kosmatym runom.*

*Iz gnezda upavšich ščeglov  
Kosari prinosjat nazad, -  
Iz gorjaščich vyrvus' rjadov  
I vernus' v rodnoj zvukorjad,*

*Čtoby rozovoj krovi svjaz'  
I travy suchorukij zvon  
Rasprostilis': odna skrepjas',  
A drugaja - v zaumnyj son.*

Gleich zum Anfang des Gedichts wird beschrieben, wie der Dichter in eine Scheune klettert; das Rascheln des Heus ist Anlaß zu einigen Überlegungen über das poetische Wort und die Dichtung.<sup>161</sup> Hier stellen sich dem chaotischen Prinzip (*zvučanj roj, senovala drevnij chaos, travy suchorukij zvon*) einerseits das apollinische rationale Prinzip (*éolijskij čudesnyj stroj, lira*) und andererseits die ontologische Ordnung der jüdischen, auf dem Blutprinzip<sup>162</sup> basierenden Stammeshierarchie (*rozovoj krovi svjaz'*)

<sup>161</sup> Als Subtext zu diesem *scenario* gibt K. Taranovskij Fets Gedicht "Na stoge sena noč'ju južnoj" an (vgl. K. Taranovskij, "The Hayloft. The 'Closed' and 'Open' Interpretation of a Poetic Text" in: ders., *Essays on Mandel'stam*, 21-47).

Das Gedicht Nr. 132 wird von Taranovskij zusammen mit dem zweiten "Heugedicht" Mandel'stams (Nr. 131) analysiert; er beschäftigt sich besonders mit den "Schlüsselworten", die den beiden Texten gemeinsam sind und die in der vorliegenden Arbeit als Motive betrachtet worden sind ('Mücke-Prinz', 'Brot', 'Blut').

<sup>162</sup> Das 'Blut' steht hier sowohl für das persönliche als auch für das kollektive Lebensprinzip (ebd., 38 ff.). Außerdem ist die Suche nach der 'Blutverbindung' (*rozovoj krovi svjaz'*) mit dem Gegenbild des dicken Blutes des sterbenden vergangenen Jahrhunderts zu verbinden, das in seinem Blut die 'Kreide' (*mel'*) der Sklerose trägt. Das Blut bezeichnet in beiden Fällen die organische Einheit zwischen den Generationen.

entgegen. Das 'Wort-Gras' kann im betreffenden Gedicht mit der "transmentalen" Dichtung (*zaumnaja poezija*) assoziiert werden, die nach dem Prinzip der Entstehung semantischer Parallelität aus einer formalen Parallelität operiert. In der *zaumnaja poezija* erzeugen die phonetischen, rhythmischen, morphologischen und syntaktischen Wiederholungsstrukturen Bedeutungsassoziationen, so daß der Inhalt (nach dem Prinzip der Umkehrung des Semioseaktes) "aus der Form" entsteht. Die Tatsache, daß das Motiv 'Wort-Gras' mit der *zaum'* in Zusammenhang gebracht wird, bedeutet keineswegs, daß die für die *zaumnaja poezija* grundlegende Umkehrung des Semioseaktes auch für die Dichtung Mandel'stams konstitutiv ist. Der Verweis auf die transmentale Dichtung bestätigt nur die Tendenz zu einer Verselbständigung der Signifikanten, die im poetologischen Baum-Paradigma konnotiert wird.<sup>163</sup>

Inwieweit eine solche Autonomie der Signifikantenstruktur dem Paradigma 'Wort-Stein' widerspricht, wird im Gedicht *Grifel'naja oda* (Nr. 137) deutlich. Hier treten die Sprache des Himmels und die der Erde zueinander in Gegensatz, wobei nicht übersehen werden darf, daß das Paradigma 'Wort-Gras' dem semantischen Bereich des Himmels (vgl. im Gedicht Nr. 132 "*ja po lesenke pristavnoj / Lez na vsklokočennyj senoval*") und das Paradigma 'Wort-Stein' dem semantischen Feld der Erde angehören. Der thematische Hintergrund des Gedichts *Grifel'naja oda*, das in engem Zusammenhang mit dem Gedicht *I. Janvarja 1924* (Nr. 140) steht,<sup>164</sup> ist die Jahrhundertwende bzw. der Tod der Epoche und die mit dem "Ende des Jahrhunderts" (*konec veka*) verbundene Archäologisierung der abgestorbenen Kultur (vgl. auch Nr. 135, 136, 141). Dies wird auch bei der Analyse der Subtexte zu diesem Gedicht klar; zu ihnen zählt auch das letzte Gedicht Deržavins, das im Juli 1816 mit Kreide auf eine Schiefertafel geschrieben wurde. O. Ronen macht auf den Widerspruch zwischen dem Thema des Gedichts Deržavins - der Unvergänglichkeit der Kunst - und dem Verlöschen des mit der Kreide geschriebenen Textes im Laufe der Zeit aufmerksam. Im folgenden werden der Text Deržavins und *Grifel'naja Oda* zitiert:

---

<sup>163</sup> K. Taranovskij hat mit Recht die Definition *zaumnaja poezija*, die man für einige schwer interpretierbare Gedichte Mandel'stams verwendet hat, abgelehnt (vgl. ders., "The Problem of Context and Subtext in the Poetry of O.É. Mandel'stam", in: *Essays on Mandel'stam*, 18 ff.; ders., "Razbor odnogo zaumnogo stichotvorenija O. Mandel'stama", ebd.). Taranovskij löst die hermeneutische Schwierigkeit durch eine semantische Analyse des Subtextes im Gegensatz zu der Tendenz, den Interpretationsvorgang auf die Analyse der phonetischen Sprachebene zu reduzieren. Der Vorteil des Ansatzes Taranovskijs besteht darin, daß er auf das Problem mit einer richtigen Fragestellung im Sinne der Dominanz eingeht (die Anwesenheit der für die *zaumnaja poezija* typischen Sprachverfahren bedeutet nicht, daß sie im Text als konstruktives Prinzip Anwendung finden).

<sup>164</sup> Zu einer vergleichenden Analyse der genannten Gedichte mit Schwerpunkt auf den Subtexten vgl. O. Ronen, *An approach to Mandel'stam*, a.a.O.

Zu einer Analyse der Entwicklung der Metapher in *Grifel'naja oda*, die auch die verschiedenen Textfassungen in Betracht zieht, vgl. I. Semenko, "Razvitie metafor v 'Grifel'noj ode'", 117-136.

*Reka vremen v svoem stremlen'i  
 Unosit vse dela ljudej  
 I topit v propasti zabven'ja  
 Narody, carstva i carej.  
 A esli čto i ostaetsja  
 Črez zvuki liry i truby  
 To večnosti i žerlom požretsja  
 I obščej ne ujdet sud'by.<sup>165</sup>*

### GRIFEL'NAJA ODA

*Zvezda s zvezdoj - mogućij styk,  
 Kremnistyj put' iz staroj pesni,  
 Kremnja i vozducha jazyk,  
 Kremen' s vodoj, s podkovoju persten',  
 Na mjagkom slance oblakov  
 Moločnyj grifel'nyj risunok -  
 Ne učeničestvo mirov,  
 A bred oveč'ich polusonok.*

[...]

*I noc'-koršunnica neset  
 Gorjaščij mel i grifel' kormit.  
 S ikonoborčeskoj doski  
 Steret' dnevnye vpečatlen'ja,  
 I, kak ptenca, strjachnut' s ruki  
 Uže prozračnye viden'ja!*

[...]

*Kto ja? Ne kamenščik prjamoj,  
 Ne krovel'ščik, ne korabel'ščik:  
 Dvurušnik ja, s dvojnoj dušoj.  
 Ja noči drug, ja dnja zastrel'ščik.  
 Blažen, kto nazывal kremen'  
 Učnikom vody protočnoj.  
 Blažen, kto zavjazal remen'  
 Podošve gor na tvrdoj počve.*

---

<sup>165</sup> Zit. nach O. Ronen. *An Approach to Mandel'stam*, 59. Der zweite wichtige Subtext zum Gedicht ist Lermontovs *Vychožu ja odin na dorogu* in: M.Ju. Lermontov. *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, II, Moskva-Leningrad 1964, 89.

*I ja teper' uču dnevnik  
 Carapin grifel'nogo leta,  
 Kremnja i vozducha jazyk  
 S proslojkoj t'my, s proslojkoj sveta,  
 I ja choču vložiti persty  
 V kremnistyj put' iz staroj pesni,  
 Kak v jazvu, zaključaja v styk  
 Kremen' s vodoj, s podkovoju persten'.*

Das zitierte Gedicht entfaltet zwei Motivreihen: Zum einen liegt ihm der Vergleich zwischen den Sternkonstellationen und einem auf der Schiefertafel geschriebenen Text zugrunde, der die Parallele zwischen Himmels- und Welttext zum Ausdruck bringt und damit auch das astrale Motiv des Sterneneinflusses auf das menschliche Schicksal (talismanische Semantik) einführt;<sup>166</sup> zum anderen basiert das Gedicht auf der fast schon in Form eines Zitates (*"Blažen, kto nazyval"*) angebrachten Wiederaufnahme der beiden Subtexte Deržavins und Lermontovs, in denen einerseits der Fluß der Zeit und der Schiefer (Deržavin) und andererseits die Straße (Lermontov) zitiert werden. In einer originellen Synthese bezeichnet Mandel'stam den Stein als "Schüler des Regens" (*"Kremen' - učeník vody protočnoj"*): das Wasser schreibt seinen Text auf den Stein wie der Stift auf ein Blatt. In dem Gedicht deutet Mandel'stam durch die Bezeichnung "Griffel-Sprache" und "Luft-Sprache" (*"kremnja i vozducha jazyk"*) nicht nur auf zwei verschiedene Sprachen (die Sprache der Erde und die Sprache des Himmels), sondern auch auf zwei verschiedene Referenzebenen (Erde und Himmel) und auf die damit zusammenhängende Poetik hin.<sup>167</sup> Es geht dem Autor darum, die Einheit dieser ursprünglich harmonisierenden Welten und Poetiken wiederzufinden (*"kremnistyj put' iz staroj pesni"*). Das Wasser scheint Erde und Himmel zu verbinden, da es als Regen vom Himmel kommt und durch die Erosion den himmlischen Text in den irdischen Stein einprägt (*"Kak v jazvu zaključaja v styk / Kremen' s vodoj, s podkovoju persten'."*)

Die beiden obengenannten Sphären des Himmels und der Erde bilden im Gedicht zwei semantische Felder, die teilweise in Opposition zueinander stehen; als "gemeinsamer Text", der sowohl in der Sprache des Himmels als auch in der Sprache der Erde geschrieben worden ist, gilt die Schiefertafel. In die entgegengesetzten semantischen Felder 'Himmel' und 'Erde' lassen sich folgende Lexeme einordnen:

---

<sup>166</sup> O. Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, 64-74.

<sup>167</sup> Zur Analogie zwischen poetischen und geologischen Strukturen, die durch den obengenannten Ausdruck in dem Gedicht eingeführt werden, und zur äußeren und inneren Intertextualität vgl. ebd., 76-82.

## NEBO

vozduch  
bred, poluson  
černovik, dnevnik  
zapis' mgnovennaja, golos  
sdvig  
strach  
den'  
prozračnye viden'ja  
šum

## ZEMLJA

kamen'  
učeničestvo  
staraja pesnja  
-  
prjamost'  
radost'  
noč'  
dnevnye vpečatlen'ja  
zvuk

Bei einer Analyse der semantischen Felder 'Stein' und 'Baum' in *Grifel'naja oda* werden außerdem folgende Parallelen zwischen 'Stein'- und 'Baum'-Semantik erkennbar und durch die Motive Architektur (Stein) und Schiff (Baum) erweitert:

## K A M E N '

## KATEDRAL/SOBOR

kamen'  
jazyk bulyžnika  
zdanie  
gorod/sobor  
kamen'ščik  
voda  
pesok

## D E R E V O

## DEREVO

list  
list'ev šoroch  
derevo  
bor  
stoljar'  
ogon'  
pepel'

## KORABL'

drova  
  
korabl'  
  
korabel'ščik

Stein, Blatt und Holz bzw. Balken sind Metaphern für das Grundelement der dichterischen Sprache bzw. das dichterische Wort, aus welchem die dichterischen Konstruktionen (Gebäude, Kathedrale, Baum oder Schiff) hervorgehen. Die Sprache des 'Steins' (*jazyk bulyžnika*) und das Rauschen der Blätter (*šoroch list'ev*) bezeichnen die Vertextung der Naturwelt. Die Kultur ist als Stadt, als Wald und aufgrund der poetischen Etymologie 'bor-sobor' als 'Kathedral-Wald' dargestellt. Die künstlerische Tätigkeit des Dichters, der in den betreffenden Metaphern als Maurer (*kamen'ščik*), als Meister im Schiffbau (*korabel'ščik*) oder als Tischler (*stoljar'*) auftritt, ist mit der Architektur oder mit der Technik des Schiffbaus zu vergleichen. Die negative Wirkung der Zeit, die die semantische und dynamische Dichte des Wortes verdünnt und das dichterische Werk bedrohen kann, stellt sich für das Motiv 'Wort-Stein' im Wasser und für das Motiv 'Wort-Blatt' im Feuer dar. Als Reste dieses Zerstörungsprozesses bleiben in dem einen Fall der 'Sand' und in dem anderen Fall die 'Asche'.<sup>168</sup>

Wenn die in den semantischen Feldern von 'Erde' und 'Himmel' akzentuierten Oppositionen um die Grundzüge "Stein - und Baupoetik" erweitert werden - da der 'Stein' in den Bereich der Erde und der 'Baum' in den Bereich des 'Himmels' gehört - bilden sich die folgenden Grundoppositionen:

<sup>168</sup> Zur Opposition "Zeit-Zeitlosigkeit" in bezug auf die Gegenüberstellung von 'Baum' und 'Stein' in *Našedšij podkovu* und zum Bild 'poët-stoljar' vgl. E.V. Zavadskaja, "Derevo slova", 346.

*DEREVO**roj**bessvjaznost'**ustmost'**KAMEN'**stroj**svjaznost'**pis'mennost'* <sup>169</sup>

Die Gegenüberstellung der poetologischen Paradigmen 'Baum' und 'Stein' thematisiert anhand der hervorgehobenen Kategorien einerseits eine Poetik des Chaotischen und des unstrukturierten Unbewußten (*roj*), die in der Zerlegung der strukturierten, geschlossenen ästhetischen Form und in der Abschaffung der organischen Beziehung zwischen deren Elementen besteht (*bessvjaznost'*),<sup>170</sup> und andererseits eine apollinische, rationale Poetik der geschlossenen Form (*stroj, svjaznost'*).

Die Opposition '*ustmost'-pis'mennost'*',<sup>171</sup> d.h. mündliche Rede und geschriebener Text, ist in *Egipetskaja marka* sehr produktiv und tritt schon im Aufsatz *Zametki o poézii* in einem sprachhistorischen Kontext auf. Nach Mandel'stam entsteht das Russische aus dem Konflikt zwischen volkstümlich-mündlicher und liturgisch-schriftlicher Sprache: "*Bor'ba russkoj, to est' mirskoj bespis'mennoj reči, domašnego korneslov'ja, jazyka mirjan, s pis'mennoj reč'ju monachov, s cerkovno-slavjanskoj, vraždebnoj, vizantijskoj gramotoj skazyvaetsja do sich por.*" (II, 260)

Dieser innere Konflikt zwischen *ustmost'* und *pis'mennost'* ist für Mandel'stam nicht nur in der Nationalsprache, sondern auch in der poetischen Sprache präsent und führt gerade zu jener widersprüchlichen Einheit von Flexibilität und Unveränderlichkeit, die das poetische Wort charakterisiert: "*Poëtičeskaja reč' nikogda ne byvaet dostatočno 'zamirena', i v nej čerez mnogo stoletij otkryvájutsja starye nelady, - èto jantar', v kotorom žužžit mucha, davnym-davno zatjanutaja smoloj, živoje čužerodnoe telo prodolžajet žit' i v okamenelosti. [...] Russkij stich nasyščen soglasnymi i cokaet, i ščelkaet, i svistit imi. Nastojaščaja mirskaja reč'. Monašeskaja reč' - litanija glasnych.*" (II, 260-261)

Anhand des oben Gesagten scheint der Begriff *ustmost'* ambivalent: Einerseits

<sup>169</sup> Die obengenannten Oppositionen verweisen außerdem auch auf die Gegenüberstellung zwischen offenem und geschlossenem Text.

<sup>170</sup> Im Hinblick auf die Kategorien "*svjaznost'*" und "*bessvjaznost'*" sind die von O. Ronen für das Motiv '*stryk*' (Verbindung) angeführten Bemerkungen bedeutungsvoll; sie erweitern diese Kategorien auf weitere nicht poetologische Bereiche. '*stryk*' wird zuerst als 'Konjunktion' dialektisch mit der in den zwanziger Jahren verbreiteten Vorstellung von einem historischen "Intervall" (*proměžutok*) verbunden. Die historische *epoché* ist mit dem Übergangscharakter der Revolution zu erklären und spiegelt sich auch in den literarischen Evolutionsmodellen (man denke an die schon erwähnte Idee von "*proměžutok*" Ju. Tynjanovs, vgl. Anm. 9).

Im Werk Mandel'stams ist der Zeitraum die Bedingung für die ästhetische Kommunikation (Verbindung) zwischen den Generationen; sie verweisen auf die Problematik der kulturellen Überlieferung. Schließlich ist der '*stryk*' in *Grifel'naja oda* sowohl jene gewaltsame Verbindung zwischen Himmel und Erde (Konstellation), die den Kosmos zusammenhält, als auch das graphische Zeichen auf der Schiefertafel (vgl. O. Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, 61-76). Im Motiv '*stryk*' berühren sich also die historische, die mythisch-kosmologische und die poetologische Ebene.

<sup>171</sup> Zum Begriff "*pis'mennost'*" und zu seiner Funktion in den lettristischen Manifesten der Futuristen, in denen der Buchstabe als selbstwertiges, graphisches und optisches Element und nicht als sprachliches Symbol gilt vgl. A.A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, 96 ff. Zum Komplex "*pis'mo*" vgl. J. Lacan, *Le séminaire sur la lettre volée (The Purloined Letter, E.A. Poe)*, in: ders. *Ecrits*, I-II, Paris 1966.

bezeichnet *ustmost'* wegen der lockeren und dynamischen Beziehung zwischen den Sprachelementen in der mündlichen Rede das Schwanken der existentiellen Beziehungen zwischen den Dingen und - als Folge - das Schwanken in den syntagmatischen Wortbezügen und den Sinnbeziehungen. Andererseits ist *ustmost'* der Ausdruck jenes dynamischen Moments, der für die Entstehung einer neuen Semantik notwendig ist.

Die *ustmost'* wird aber in *Grifel'naja oda* in Zusammenhang mit der *zaum'*-Poetik erwähnt. In diesem Kontext bezeichnet die mündliche Rede nicht so sehr das dynamische Moment der inneren Form des Wortes im Rahmen der Stein-Poetik, als vielmehr das sinnlose, transmentale Wort, das nur unter seinem phonetischen Aspekt als 'Geräusch' wahrgenommen werden kann. Die Hervorhebung der *ustmost'* im Motiv 'Wort-Gras' setzt im Grunde eine Spaltung von Signifikat und Signifikant im sprachlichen Zeichen voraus. Eine solche Spaltung wird im Gedicht auch in bezug auf den Autor thematisiert: Die Krise der organischen Einheit im Worte läuft parallel zur Krise der Identität des Autors (Doppelidentität: *Dvurušnik ja, s dvojnoj dušoj*).<sup>172</sup>

Am Übergang vom Motiv 'Wort-Stein' zu 'Wort-Gras' ist schließlich eine Schwierigkeit im Funktionieren des sprachlichen Zeichens und in der Kommunikation ablesbar. Darauf weist der Begriff der Unverbundenheit (*bessvjaznost'*) der Sprache im Motiv 'Wort-Gras' hin. Die Funktion des Dichters innerhalb einer solchen Konflikt-Situation, wie sie im *Gedicht Grifel'naja oda* thematisiert wird, ist die eines Sammlers (*sobiratel'*), der die übriggebliebenen und scheinbar unnützen 'Wörter-Strohhalme' bzw. 'Wörter-Kräuter' sammelt,<sup>173</sup> ohne in der Lage zu sein, sie zu einem einheitlichen Sinn zusammenzufügen, was für die Übergangsphase der Jahrhundertwende und der Revolution typisch ist: "*Kakaja bol' - iskat' poterjannoe slovo, / Bol'nye veky podnimat' / I s izvest'ju v krovi, dlja plemeni čužogo / Nočnye travy sobirat'*." (Nr. 140)<sup>174</sup>

Dieser 'Dichter-Sammler' (*poët-sobiratel'*) unterscheidet sich nun von der fröhlichen 'Biene-Sammlerin' der früheren Gedichte Mandel'stams, weil er von der Kommunika-

<sup>172</sup> Wenn man von der Opposition "Synthetik-Analytik" ausgeht, die für die typologische Definition der Avantgarde eine entscheidende Rolle spielt, kann der Akmeismus als "synthetische Avantgarde" definiert werden (vgl. A.A. Hansen-Löve, "Akmeizm kak sintetičeskij tip avangarda", in: *Pojmovnik ruske Avangarde*, im Druck, Zagreb). Das bedeutet, daß im Akmeismus die Verfremdungsästhetik des Futurismus und Formalismus nicht durch die Wiederherstellung der alten affirmativen Modelle der Romantik und des Realismus, sondern durch eine Neuinterpretation von schon vorhandenen Motiven und Themen aus der literarischen Tradition gespeist wird. Der Umgang Mandel'stams mit der ästhetischen Terminologie spiegelt diese Situation wider, so daß bei ihm traditionelle Termini wie "Klassizismus", "Gotik" usw. neu interpretiert werden.

Für die hier behandelte Ebene (Semantik der poetologischen Motive) ist die Akzentuierung der Rolle der Signifikanten im Rahmen des 'Baum-Paradigmas' nicht so sehr als Aneignung des analytischen Prinzips seitens Mandel'stams zu verstehen; vielmehr ist hier eine Krise des kommunikativen Kontextes (die Verwirrung durch die Revolution) im Rahmen einer synthetischen Avantgarde festzustellen. Durch die Veränderung des kommunikativen Kontextes werden die syntagmatischen Beziehungen zwischen den Elementen unterbrochen; die einzelnen Paradigmen können nicht mehr in einer einheitlichen, kontinuierlichen Rede realisiert werden. Das geschieht parallel zur Mandel'stamschen Thematisierung einer Krise der Kultur, die den lebendigen Philologismus auf einen erstarrten Archäologismus reduziert.

<sup>173</sup> Zu den genannten Versen vgl. auch O. Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, 191-198. Zur Beziehung der magischen Funktion der Kräuter mit dem "magischen Wort" vgl. ebd., 263-64.

<sup>174</sup> Zum Gogol'schen Subtext (*Vij*) der poetischen Etymologie 'vek-veki' vgl. E.G. Ètkind, "Osip Mandel'stam - trilogija o veke", in: *Slovo i sud'ba*, 240-270, 254

tion ausgeschlossen ist. Mandel'stam stellt seine Arbeit als Form einer Buße dar.<sup>175</sup> Das Bild des 'Dichter-Sammlers' wird um die Frage nach der Wiederherstellung einer Verbindung zwischen altem und neuem Jahrhundert erweitert. Das wird sehr deutlich, wenn die Gedichte *Grifel'naja oda*, *Našedšij podkovu*, und *I janvarja 1924* in Zusammenhang mit dem Gedicht *Vek* betrachtet werden; Die poetologische Frage erhält dadurch eine historisch-kulturelle Dimension.<sup>176</sup>

#### 1.4. Das Motiv 'Archäologie' in den Gedichten der zwanziger Jahre und die Evolution der Mandel'stamschen Poetik

Im vorhergehenden Abschnitt ist die Sprachauffassung Mandel'stams im Rahmen der in der Moderne wiederaufgenommenen Opposition Nominalismus und Sprachrealismus skizziert worden. Es wurde versucht, die synthetische und "anti-ideologische" Eigenschaft des Mandel'stamschen Verständnisses des poetischen Wortes darzustellen; in diesem Rahmen bringt einerseits das Paradigma 'Wort-Stein' die Natur des Wortes als kultureller Gegebenheit ans Licht, andererseits wird durch die Motive, die das Wort als Flügelwesen darstellen ('Vogel', 'Psyche', 'Biene', usw.), die innere Dynamik des Wortes selbst (Inkarnation) hervorgehoben. Das organische Wort kann aber erst im Rahmen einer "humanistischen" Kultur bestehen, in der der Mensch mit den Wörtern

<sup>175</sup> Hier fällt die Parallele zwischen dem Mandel'stamschen 'Dichter-Sammler' und dem Rozanovschen 'Autor-Numismatiker' auf, da beide eine Art philologischer, rekonstruierender und einordnender Arbeit leisten.

Die Angabe "*za numizmatikoj*" ("während mit der Numismatik beschäftigt"), die als Untertitel bei vielen Fragmenten von Rozanovs *Opavšie list'ja* und *Uedinennoe* zu finden ist, kennzeichnet nicht nur die Lebenssituation, in der die Gedanken niedergeschrieben worden sind. Es handelt sich hier nicht nur um einen Hinweis auf die pragmatische Sphäre, sondern auch auf die poetologische Ebene, wie das nächste Zitat sehr deutlich zeigt: "*Otčego numizmatika probuždaet stol'ko myslej? Svoej bezdumnost'ju. I 'dumki' letjat kak pticy, kogda glaz rassmatrivaet i voobščee okolo monet 'kopaeš'sja'. Duša togda svobodna, vysvoboždaetsja. 'Mechanizm zanjatij' (v numizmatike) ostranil duševnuju bol' (vsegda), duša otdyhaet, ne stradaet. I vyletev iz-pod boli, k o t o r a j a p o d a v l j a e t s a m u j u m y s l', duša raspravljaetsja v kryl'juch i letit-letit. Vot otčego ja ljublju numizmatiku. I otdaju ej poëtičnejšie nočnye časy. ( z a n u m i z m a t i k o j )*" (V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, 190).

Die Parallele zwischen dem Numismatiker und dem 'Dichter-Sammler' besteht hauptsächlich in der Identifikation der künstlerischen Tätigkeit mit einer Sammelaktivität, die als dekontextierendes Verfremdungsverfahren verstanden werden kann. Das verfremdende Einordnen der Münze verbindet sich also mit einer entfremdeten Haltung, die die "zusammenhanglosen" Gedanken hervorbringt. Sowohl die Münze als auch die Gedanken können erst auf der Basis von äußeren Merkmalen klassifiziert, d.h. in Paradigmen eingeordnet werden. Die Hervorhebung der paradigmatischen Einordnung aufgrund der formalen Parallelitäten geht auf Kosten der syntagmatisierenden Disposition der Textelemente in einer logisch-linearen Rede. Sie betrifft sowohl die ornamentale Prosa Rozanovs als auch das im Motiv 'Wort-Gras' dargestellte wortkünstlerische Modell. Solch eine "philologische" Einstellung stellt sich außerdem einem praktischen, aktiven und leistungsfähigen Lebensverständnis entgegen. Eine derartige Gegenüberstellung von Aktivität und Passivität ist auch in bezug auf das Motiv 'Archäologie' zu beobachten, das die Figur des Autor-Numismatikers weiter erhellt.

<sup>176</sup> Das Motiv '*vek*' und die damit verbundenen realisierten Metaphern ('Wirbelsäule', 'Fluß', 'Flöte') in den Gedichten *Vek*, *I janvarja 1924* und *Za gremučuju doblest' grjaduščich vekov...* (1931) werden von E. Ètkind untersucht (vgl. ders., "Osip Mandel'stam - Trilogija o veke", 240-270).



wie mit Haushaltsgegenständen umgeht, und wo die semantische Dichte der Wörter durch eine solche "kulturelle", alltägliche Tätigkeit realisiert wird. Der Mensch kann durch seine kreative Tätigkeit das implizite, semantische und kulturelle Potential des Wortes explizit machen; er läßt die Wörter "sprechen". Die In-Frage-Stellung eines solchen Kontextes durch die Revolution bringt in den genannten poetologischen Motiven eine Evolution hervor, wie sie schon für das Paradigma 'Baum' festgestellt worden ist. Von grundlegender Bedeutung ist das Auftreten des Motivs 'Archäologie', das eine Art 'Archäologisierung' der schon vorhandenen Motive 'Erde', 'Stein', 'Same', 'Gegenstand' usw. thematisiert. Dies bedeutet eine Verwandlung der semiotischen Prozesse, die im folgenden erörtert werden sollen, bevor auf die poetologische Semantik von *Egipetskaja marka* eingegangen wird.

Das Jahr 1923 markiert aus verschiedenen Gründen einen Wendepunkt in der Entwicklung der Poetik Mandel'stams. Diese Behauptung betrifft sowohl die Biographie des Dichters als auch sein Werk; seit 1923 wird Mandel'stam nämlich immer stärker aus dem öffentlichen Leben verdrängt, und seine Werke können nur mit großer Mühe und nur teilweise veröffentlicht werden. In diesem Jahr erscheinen die drei längsten Gedichte Mandel'stams (*Našedšij podkovu*, *Grifel'naja oda* und *1 Janvarja 1924*), die die Gattung der Ode wiederaufnehmen und bedeutende Verschiebungen in der Semantik wichtiger Motive aus dem früheren Werk realisieren.<sup>177</sup> Im Hinblick auf die Motivik ist es notwendig, das betreffende Textkorpus um einige andere Gedichte zu erweitern (insbesondere Nr. 132, Nr. 135, Nr. 138, Nr. 141; sie betreffen die Jahre unmittelbar vor und nach 1923), damit die Gesamtentwicklung der Motivsemantik nachvollziehbar wird. Die genannten Gedichte befassen sich hauptsächlich mit dem Thema der 'Zeit' und mit dem durch die Revolution verursachten Bruch der organischen Beziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, der freilich erst in den zwanziger Jahren mit der "Sowjetisierung" der Revolution deutlich wird. Nach O. Ronen und Ju. Levin gehen die wichtigsten Motive der Gedichte des Jahres 1923 aus der Interaktion der semantischen Felder 'Gefahr' und 'Unbehagen' bzw. 'Schutz' und 'Kunst' hervor.<sup>178</sup> In der Tat geht in diesen Gedichten eine besorgte, wenn nicht sogar negative Einstellung gegenüber

---

<sup>177</sup> Zu einer Analyse der rhythmisch-metrischen Struktur von *Grifel'naja oda* und *1-ogo janvarja 1924* vor dem Hintergrund der russischen Ode vgl. O. Ronen, *An approach to Mandel'stam*, 17-36. Zur pindarschen Ode in bezug auf *Našedšij podkovu*, das den Untertitel *pindaričeskij otryvok* trägt, vgl. S.J Broyde, "Osip Mandel'stam's 'Našedšij podkovu'", in: *Slavic Poetics. In Honor of K. Taranovsky*, The Hague 1973, 49-66. Hier betont Broyde, wie Mandel'stam durch die Wiederaufnahme der Form der Ode den Leser dazu auffordert, sein Gedicht in einer neuen und schöpferischen Art mit dem klassischen Hintergrund der pindarschen Ode zu verbinden. Der Untertitel ist ein Signal für den aktiven Leser, der die Wesensmerkmale und die Funktion der Ode auch in bezug auf *Našedšij podkovu* aktivieren soll (damit lehnt Broyde wie K. Taranovskij die Definition von "hermetischer Dichtung" für das Werk Mandel'stams in den zwanziger Jahren ab). Insbesondere verweist Broyde auf die Ode als traditionelle poetische Form für die Reflexionen über große Themen der Geschichte, als kollektive und zum Adressaten orientierte Gattung und als anscheinend inkohärente Textstruktur, die den raschen Übergang von einem Motiv zum anderen ermöglicht.

<sup>178</sup> Vgl. O. Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, 7; Ju. I. Levin, "O nekotorych čertach", 112 ff.

der Gegenwart (*terror praesentis*)<sup>179</sup> mit dem Versuch einer, die einzelnen Bestandteile eines zerfallenden Organismus (sei es die Geschichte, die Kultur, das Gedächtnis oder die Kunst) wieder zusammenzufügen.

In den folgenden Ausführungen soll das Motiv 'Archäologie' aus den obengenannten Gedichten analysiert werden. Dieses Motiv basiert auf der schon bekannten Analogie zwischen den Strukturen der Kultur bzw. der Dichtung und den geologischen Strukturen (vgl. das Motiv 'Wort-Stein'), wobei die Neuheit hier in der negativen Färbung besteht, die diese Analogie im Kontext des Textkorpus aus dem Jahre 1923 auszeichnet. Die Archäologie kann nämlich - im Sinne einer Rekonstruktion - der geschichtlichen Kontinuität dienen oder aber zu einer erstarrenden Klassifizierung der Vergangenheit führen. Vor dem Hintergrund der organischen Konzeption Mandel'stams erweist sich die erste Variante als positiv und die zweite als negativ.<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> Vgl. ebd., 107.

<sup>180</sup> Auf eine solche Ambivalenz der Archäologie weist auch M. Foucault in seiner Methodologie zur Rekonstruktion der Kultur hin. Für ihn hat die Archäologie im Rahmen einer allumfassenden und auf dem synthetischen Prinzip des Subjekts begründeten Geschichtsschreibung (Geschichte als Gedächtnis) die Funktion, die "stummen" und aus ihren Kontext herausgerissenen Gegenstände wieder in die kontinuierliche Abfolge der Ereignisse zu stellen. Die Archäologie strebt nach der Rekonstruktion der Beziehung zwischen dem Gegenstand und dem Kontext: "Um der Kürze willen sagen wir also, daß die Geschichte in ihrer traditionellen Form es unternahm, die *Monumente* der Vergangenheit zu "memorisieren", sie in *Dokumente* zu transformieren und diese Spuren sprechen zu lassen, die an sich oft nicht sprachlicher Natur sind oder insgeheim etwas anderes sagen, als sie sagen." (M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris 1969; dt. Übers. *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M. 1973, 15)

Die Archäologie habe bis Marx eine Neigung zur Geschichte gezeigt, d.h. zur Wiederherstellung eines geschichtlich kontinuierlichen Diskurses über die Geschichte. Mit der "Dezentrierung" der Geschichte und der Ablehnung ihres synthetischen Prinzips (des subjektiven Bewußtseins) im Gefolge der marxistischen Geschichtsanalyse entsteht eine neue Art der Geschichtsanalyse, die das Phänomen auf verschiedenen Analyseebenen zergliedert und Diskontinuität und Deskription anstelle von Kontinuität und Interpretation hervorhebt: "Es gab eine Zeit, in der die Archäologie als Disziplin der stummen Monumente, der bewegungslosen Spuren, der kontextlosen Gegenstände und der von der Vergangenheit hinterlassenen Dinge nur durch die Wiederherstellung eines historischen Diskurses zur Geschichte tendierte und Sinn erhielt; man könnte, wenn man etwas mit den Worten spielte, sagen, daß die Geschichte heutzutage zur Archäologie tendiert - zur immanenten Beschreibung des Monuments." (ebd.)

Die erwähnte Wandlung wird von Foucault auch durch die Gegenüberstellung von einer "globalen" und einer "allgemeinen" Geschichte erklärt: "Eine globale Beschreibung faßt alle Phänomene um ein einziges Zentrum zusammen - Prinzip, Bedeutung, Geist, Weltansicht, Gesamtform; eine allgemeine Geschichte würde im Gegenteil den Raum einer Streuung entfalten." (ebd., 20)

Die ambivalente Funktion der Archäologie in der Kultur bietet ein produktives Begriffsinstrumentarium für die Analyse der Semantik der geologisch-organischen Motive Mandel'stams. Das Motiv 'Dichtung-Pflug', d.h. die Darstellung von Dichtung und Kultur als Pflug, der die semantischen Schichten in der Wortetymologie und die intertextuellen Subtexte ans Licht bringt und im aktuellen Text wieder aktiviert, betont die positive Funktion der Archäologie, die die Kontinuität des geschichtlichen Gedächtnisses bewahrt. Dagegen weist das Bild des Dichters als Sammler von im Sand liegenden (dekontextierten) archäologischen Fundstücken oder Talismanen auf eine rein klassifikatorische Arbeit hin: Die Gegenstände werden paradigmatisch eingeordnet,

In den Gedichten Nr. 136 und Nr. 137 begegnet das Motiv des versteinerten Getreidesamens ('Wort-Same'), der mit anderen archäologischen Fundstücken (Knochen toter Tiere, Hufeisen und Münzen) jetzt nicht mehr in fruchtbarem Humus, sondern in der sterilen Staub-Erde bzw. im Sand liegt: "[...] *Deti igraju v babki pozvonkami umeršich životnych. / [...] Tak, / Našedšij podkovu / Sduvaet s nee pyl' / I rastiraet ee šerst'ju, poka ona ne zablestit, / Togda / On vešaet ee na poroge, / [...] To, čto ja sejčas govorju, govorju ne ja, / A vyryto iz zemli, podobno zernam okameneloj pšenicy. / Odni / Na monetach izobražajut l'va, / Drugie - / Golovu; / Raznoobraznye mednye, zolotyje i bronzovye lepeški / S odinakovoj počest'ju ležat v zemle.*" (Nr. 136); "*I v babki nežnaja igra [...]*" (Nr. 137).<sup>181</sup>

Im Motiv 'Archäologie' besteht kein analogischer Bezug zwischen 'Stein' und 'Same', sondern findet eine Assimilation statt, die im 'Versteinerungsprozeß' zum Ausdruck gebracht wird: Die gemeinsame Zugehörigkeit zur organischen Welt und die Teilnahme an ihrer aktiven Lebenskraft, die den Vergleich zwischen 'Stein' und 'Same' erst begründet, geht im Motiv 'Archäologie' verloren. Auf das Wort übertragen heißt das, daß die im Laufe der Zeit entstandenen semantischen Schichten des Wortes nicht mehr aktiv im aktuellen Sprachgebrauch wirken, sondern nur durch eine erstarrte, philologische Arbeit rekonstruierbar sind. Aus semiotischer Sicht wird der gängige Wert des semiotischen Zeichens bzw. Gegenstandes durch einen kulturellen Mehrwert ersetzt, wie es bei archäologischen Fundstücken der Fall ist, die einmal Alltagsgegenstände waren, mit der Zeit aber ihre praktische Funktion verlieren und stattdessen zu wertvollen Gegenständen werden.<sup>182</sup>

---

ohne die syntagmatische Kontinuität wiederherzustellen; der Dichter beschränkt sich auf eine aufbewahrende, "konservative" Aufgabe. Vor dem Hintergrund des organischen Kulturverständnisses Mandel'stams ist diese zweite Art von Archäologie negativ zu bewerten und nur als Notlösung annehmbar, um die Realien bzw. die Dokumente der Kultur in einem Krisen-Zustand aufzubewahren; auf keinen Fall kann eine solche dekontextierende, klassifikatorische Arbeit den "gängigen" Wert der Gegenstände in der Kultur wiederherstellen. Die Position Mandel'stams unterscheidet sich also von der Foucaults: "Man muß die Geschichte von dem Bild lösen, in dem sie sich lange gefallen hat und wodurch sie ihre anthropologische Rechtfertigung fand: dem eines tausendjährigen und kollektiven Gedächtnisses, das sich auf materielle Dokumente stützte, um die Frische seiner Erinnerungen wiederzufinden [...]" (ebd., 15).

Anhand der Motivsemantik von *Egipetskaja marka* soll im folgenden gezeigt werden, wie die obengenannte Krise des organisch-synthetischen Modells in dieser Erzählung ihren Höhepunkt erreicht. Eine solche Krise ist außerdem nicht endogen, sondern ist vielmehr durch den Angriff der Revolution auf die Kultur als solche verursacht, was wiederum der These Foucaults entspricht (für Foucault ist der organisch-synthetische Geschichtsbegriff zum erstenmal durch die marxistische Geschichtsanalyse in Frage gestellt worden).

<sup>181</sup> Zum russischen Volksspiel *babki* und zur Verbindung dieses Motivs mit dem Tod in der Jugend oder einer geschichtlichen Veränderung (z.B. Revolution) bei Mandel'stam vgl. O. Ronen, *An Approach to O. Mandel'stam*, 154-158.

<sup>182</sup> Das Motiv 'Amulett' als ehemaliger Alltagsgegenstand, der in ein Zauberschutzmittel verwandelt wird, ist sowohl in dem Gedicht *Našedšij podkovu* wie auch in *Grifel'naja oda* von zentraler Bedeutung. In *Našedšij podkovu* liegt z.B. der versteinerte 'Wort-Same' zusammen mit Münzen und mit einem Hufeisen im Sand; dadurch nimmt der 'Wort-Same' den Status eines archäologischen Fundstücks (Münze) und den eines Amuletts bzw. Talismans (Hufeisen) an. Hier

Innerhalb des Motivs 'Archäologie' vollzieht sich auch eine Entwicklung des 'Zeichen-Gegenstandes' in der Kultur: Vom alltäglichen 'Haushaltsgegenstand' geht Mandel'stam zum Gegenstand des Kults und schließlich zum archäologischen Fundstück über. Dadurch steigert sich die Fähigkeit der dargestellten Gegenstandsklassen, als Träger des kulturellen Gedächtnisses zu fungieren, wobei es sich aber immer mehr um ein "totes" und erstarrtes Gedächtnis handelt. Im archäologischen Fund erreicht diese Gedächtnisfunktion ihren Höhepunkt.

In den Gedichten um 1923 wechselt Mandel'stam außerdem von dem mit der Natur isomorphen Gebäude (Kathedrale) oder der Stadt (z.B. Rom) zu einer urbanen Welt, in der die ursprüngliche Verbindung mit der organischen Welt nicht mehr unmittelbar zu erkennen ist, da die sukzessiven Transformationen der Kultur den offensichtlichen Isomorphismus zwischen Natur und Kultur verwischt haben: der 'Wort-Stein' tritt in der Variante des semiotisierten Steins (*bulyžnik*, vgl. Nr. 138) auf, der sich vom rohen, primären Naturstein unterscheidet.<sup>183</sup> Das dichterische Werk erwächst jetzt nicht mehr aus dem lebendigen intertextuellen Humus der Kultur, sondern es entsteht wie eine Stadt aus den Ruinen der vergangenen Zivilisationen; die alten Städte werden zu Steinbrüchen für die neue Stadtarchitektur: "*Krutye koz'i-goroda; / Kremnej mogučee sloen'e [...]*" (Nr. 137).

Im Hinblick auf die Zeitkonzeption ist zu zeigen, inwiefern das Motiv 'Archäologie' mit einem Bruch in der synthetischen Zeitauffassung Mandel'stams verbunden ist. Die fruchtbare 'Erde' (Humus) stellt im organischen Prozeß ein Moment dar, in dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf geheimnisvolle Weise verbinden: Die toten Organismen müssen verwesen, d.h. sie sind einem Prozeß der Vernichtung unterworfen, ehe sie zu Humus werden und als fruchtbringende und aktive Faktoren zum Wachstum der Pflanzen beitragen. Es handelt sich hier um das Paradoxon des aus dem Tode entstehenden neuen Lebens. Die 'Archäologie' versucht dagegen, das Vergangene in seiner ursprünglichen Gestalt bzw. Integrität zu erhalten; das kann aber nur in einem Prozeß allmählicher Erstarrung geschehen, d.h. durch Aufhebung der lebendigen Beziehung zwischen den Phasen des organischen Prozesses. Eine solche "tote Ewigkeit" wird durch den 'Sand' symbolisiert: Es konserviert die Gegenstände vergangener

---

wird die Funktion der Archäologie, die die vernichtende Wirkung der Zeit bzw. der Revolution auf die Kultur und ihre Realien beschwören soll, deutlich. S. Broyde hat das Motiv 'Hufeisen' vor dem Hintergrund der antiken (pindarischen Ode) und der russischen Literatur (vgl. die Allegorie Rußlands als eines 'rennenden Pferdes' bei Puškin, Gogol', Annenskij, Brjusov und Blok) rekonstruiert. In diesem Rahmen ist das 'Hufeisen' ein Zeichen für ein vergangenes, goldenes Zeitalter (vgl. S. Broyde, "O. Mandel'stams 'Našedšij podkovu'", 51, 61-66).

<sup>183</sup> Zur Auffassung der Kultur als Hierarchie von semiotischen Systemen vgl. V.V. Ivanov et. al., "Tezisy k semiotičeskomu izučeniju kul'tur", 9-32. Diese Vorstellung entsteht auf der Basis der Unterscheidung zwischen primären und sekundären modellierenden Systemen. Die sekundären Systeme - z.B. die Literatur - realisieren Weltmodelle auf der Basis einer primären, natürlichen Sprache. Diese Unterscheidung, die eine niedrigere oder höhere Mittelbarkeit und Komplexität von Systemen impliziert, ist sehr produktiv (vgl. die Unterscheidung von R. Döring und I.P. Smirnov zwischen primären und sekundären Stilen in "Realizm: diahroničeskij podchod", a.a.O.). In der vorliegenden Rekonstruktion wird das Begriffspaar "primär-sekundär" wiederaufgenommen, um eine Typologie der in *Egipetskaja marka* thematisierten Semiosphäre zu versuchen, die zur Herstellung der Sinnlinie der Erzählung beitragen kann.

Kulturen und ist ein Mittel, um die lebendige Zeit zu messen, d.h. in einer erstarrten Form zu fixieren (Sanduhr): "*U večnosti voruet vsjakij, / A večnost' - kak morskoj pesok [...]*" (Nr. 49); "*Nam ostaetsja tol'ko imja - / Čudesnyj zvuk, na dolgij srok. / Primi ž ladjami moimi / Peresypaemyj pesok.*" (Nr. 90); "*I raskryvaetsja s šuršan'em / Pečal'nyj veer prošlych let, / Tuda, gde s temnym sodrogan'em / V pesok zarylsja amulet [...]*" (Nr. 93).

Der 'Sand' ist nicht nur die 'archäologisierte' Variante der 'Humuserde', sondern auch das Ergebnis der zerstörerischen und negativen Einwirkung der Zeit auf den Stein (Erosion). Das Motiv 'Archäologie' geht aus der Assoziation der alten Motive 'Humuserde' und 'Stein' mit dieser "unorganischen" Zeitauffassung hervor: die Wirkung der Zeit verwandelt sowohl den 'Humus' als auch den 'Stein' zu sterilem 'Sand'. Außerdem sind 'Same', 'Stein' und 'Sand' im Rahmen der Archäologie als drei Stufen einer Entwicklung zu betrachten, in deren Mittelpunkt der 'Stein' steht, aber nicht mehr der lebendige, vom Berg rollende Naturstein Tjutčevs, sondern der 'Stein' als Ergebnis der Versteinerung der Organismen und als Objekt der zerstörerischen Wirkung der Zeit. Die Verknüpfung der Motive kann folgendermaßen schematisiert werden, wobei die wichtige Rolle der Zeit für den Übergang von einer Phase zur anderen sehr deutlich zum Ausdruck kommt:

**SAME** -> Versteinerung -> **STEIN** -> Abnutzung -> **SAND**  
 (Wirkung der Zeit) (Wirkung der Zeit)

Unter diesem Aspekt hat der Sand ein Äquivalent im Staub der Zeit und in der Asche des Verbrennungsprozesses: "*I s istlevajuščich stranic / Pritjagivaju prach stoletij.*" (Nr. 457t); "*No dlja čego, prekrasnaja gruzinka, / Trevožit' prach božestvennych grobnic?*" (Nr. 87); "*Možet byt' veka projdut, / Blažennyh žen rodnye ruki / Legkij pepel soberut.*" (Nr. 118)

Die Archäologisierung der Kultur ist aber kein längst vergangenes Phänomen, sondern eine Folge der Einwirkung der nachrevolutionären Jahre auf die bürgerliche Kultur. Durch Konfiskationen kommt es zur sowjetischen 'Archäologisierung' der bürgerlichen Kultur, und diese Evolution des semiotischen Status der bürgerlichen Gegenstände knüpft an das letzte, von Mandel'stam vor seiner "prosaischen Pause" geschriebene Gedicht an. Hier sind viele von den in *Egipetskaja marka* versammelten Gegenständen thematisiert (*farfor, piano* usw.). Die Gegenstände konnotieren noch eine vertraute, häusliche Geborgenheit, an deren Stelle in *Egipetskaja marka* der Eindruck des Exotischen (*milyj Egipet veščej*, *EM*, II, 5), der sich in der nachrevolutionären Zeit mit der bürgerlichen Kultur verbindet, treten soll.

*Kuda kak tetuška moja byla bogata.  
 Farfora, serebra izrjadnaja palata,  
 Bezdelki raznye i mebel' "akažu",  
 Ljudovik, rokoko - vsego ne rasskažu.  
 Sredi drugich veščej stojal v gostinom zale  
 Bethoven gipsovyj na bronzovom rojale.  
 (Nr. 199)*

Die Aufhebung des "gängigen" Wertes der bürgerlichen Kultur hängt mit dem Wesen

der Revolution und ihrer zeitlichen Struktur zusammen, die als Utopie ebenfalls die Erfüllung der revolutionären Werte in die Zukunft verschiebt. Mandel'stam selbst greift auf das moderne Geldsystem zurück, dem die Nicht-Übereinstimmung zwischen nominalem und realem Wert zugrunde liegt, um die obengenannte Dynamik der Revolution in bezug auf die geistigen Werte zu verdeutlichen. Die Ablösung der Goldmünzen durch Papiergeld entspricht dem momentanen Verschwinden der humanistischen Werte in der Zeit der revolutionären Umwandlung. Diese Werte werden durch die Revolution nicht vernichtet, sondern nur vorübergehend aufgehoben; im Gegenteil: die Revolution neigt zur Wiedereinführung der Goldmünzen (der humanistischen Werte) in ihrem gängigen Wert: *"To, čto cennosti gumanizma nyne stali redki, kak by iz-jaty iz upotreblenija i podspudny, vovse ne est' durnoj znak. Gumanističeskie cennosti tol'ko ušli, sprjatalis', kak zolotaja valjuta, no, kak zolotoj zapas, oni obespečivajut vse idejnoe obraščenie sovremennoj Evropy i podspudno upravljajut im tem bolee vlastno. Perechod na zolotuju valjutu delo buduščego, i v oblasti kul'tury predstoit zamena vremennyh idej - bumažnyh vypuskov - zolotym čekanom evropejskogo gumanističeskogo nasledstva, i ne pod zastupom archeologa zvjaknut prekrasnye floriny gumanizma, a uvidjat svoj den' i, kak chodjačaja zvonkaja moneta, pojduť po rukam, kogda nastanet srok."* (II. 354)

Der Übergang zur Erneuerung des Wertesystems ist aber, wie im Zitat erwähnt, nicht selbstverständlich; es besteht die Gefahr, die alten Geldmünzen als archäologische Fundstücke zu betrachten und sie für immer vom lebendigen Wertesystem der Kultur der Gegenwart auszuschließen. Das würde den Tod der Kultur und die Spaltung der organischen Einheit zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bedeuten, worauf in dem schon analysierten Gedicht *Našedšij podkovu* hingewiesen wurde: *"Odni / Na monetach izobražajut l'va, / Drugie - / Golovu; / Raznoobraznye mednye, zolotye i bronzovye lepeški / S odinakovoj počest'ju ležat v zemle. / Vek, probuja ich peregryst', ottisnul na nich svoi zuby. / Vremja srezaet menja, kak monetu, / I mne už ne chvataet menja samogo."* (Nr. 136)<sup>184</sup>

An der Hervorhebung der obengennanten Gefahr im Motiv 'Archäologie' zeigt sich die "Krise" Mandel'stams der zwanziger Jahre besonders deutlich.<sup>185</sup>

#### 1.4.1. Die 'archäologisierte' Welt

In *Egipetskaja marka* treten die Motive 'Stein' und 'Same', wie sie in den Gedichten Mandel'stams bis 1923 zu finden sind, nicht auf. Das läßt sich aus der Dominanz des Motivs 'Archäologie' und der neuen poetologischen Motivsemantik der Erzählung

<sup>184</sup> Zu einer Analyse von *Našedšij podkovu* vgl. D.I. Čerašnjaja. "'Našedšij podkovu' (analiz sub-ektnoj organizacii liričeskogo sjužeta)", in: *Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poetiki*, 65-70.

<sup>185</sup> Vgl. dazu auch: S. Broyde, "Osip Mandel'stams 'Našedšij podkovu'", 65.

Die Opposition 'Gegenwart-Vergangenheit' war dagegen im Frühwerk Mandel'stams durch die Gleichsetzung von Klassizismus und Revolution völlig neutralisiert worden. Hier wurde die Metamorphose als Wesen der Zeit vorgestellt, da sie die in der Gegenwart enthaltenen Zeitschichten entfalte: *"Naša krov', naša muzyka, naša gosudarstvennost' - vse èto najdet svoe prodolženie v nežnom bytii novoj prirody, prirody-Psichei. V ètom carstve ducha bez čeloveka každoe derevo budet driadoj, i každoe javlenie budet govorit' o svoej metamorfoze."* (II, 222)

erklären. Nun dominiert das schon erwähnte poetologische Paradigma der 'Eisenbahnprosa', das auf eine Mechanisierung der Kultur und auf die daraus folgende Spaltung der organischen Einheit zwischen Bio- und Semiosphäre hinweist. Beispielhaft für eine solche Entwicklung sind die neuen Konnotationen, die im Motiv 'Erde' auftreten und eine semantische Verschiebung indizieren. Der ehemalige fruchtbare 'Humus', der durch die Verwesung der Organismen den neuen Samen wachsen lassen konnte, wird außerdem als 'Friedhofserde' (*kladbiščenskaj zemlja*) eingeführt. In diesem Fall ist die im Motiv 'Erde' implizierte ambivalente Bewertung (Leben aus dem Tod) aufgehoben; der negative Pol wird verabsolutiert: Die Erde des Friedhofs ist zwar voll von Resten zersetzter Organismen, trotzdem gilt sie aber als unfruchtbar. Die für die "Steinpoetik" charakteristische 'Humuserde' begegnet bezeichnenderweise nur am Schluß der Erzählung, und zwar nicht mehr als grundlegender Faktor des organischen Prozesses, sondern als eine Zutat zum abstoßenden 'Eisenbahnkaffee' (*železnodorožnoe kofje*); der negative Held Kržžanovskij, der Antagonist Parnoks, lehnt den Kaffee ab: "*V Klinu on otvedal železnodorožnogo kofija, kotoryj prigotovljaetsja po receptu, neizmennomu so vremen Anny Kareninoj, iz cikorija s legkoj pribavkoj kladbiščenskoj zemli ili drugoj kakoj-to gadosti v etom rode.*" (EM, II, 42)

Wenn man den Gesamtkontext der Erzählung betrachtet, ist die Erde als Element einer diskreten Mischung mit dem für die 'Eisenbahnprosa' typischen Prinzip des "Diskreten" zu verbinden, dessen poetologische Bedeutung im entsprechenden Abschnitt zu analysieren ist. Hier geht es darum, aufzuzeigen, wie die Merkmale der Heterogenität und des "Diskreten" in die 'archäologisierte' semiotische Welt der Erzählung eingeführt werden. Die Heterogenität der semiotischen Zeichen charakterisiert nämlich zusammen mit der schon erwähnten Tendenz zur Bevorzugung der sekundären Zeichen und der Verselbständigung der Signifikanten die in *Egipetskaja marka* präsentierte Semiosphäre. Auch im Motiv 'Sand' wird auf den Aggregatzustand, d.h. die unterschiedliche Kohäsionskraft der Elemente, hingewiesen. Während in der Humuserde die verschiedenen Komponenten im organischen Prozeß miteinander verbunden sind, weil sie auf das Wachsen des neuen Lebens, auf ein letztes Ziel hin gerichtet sind, bleiben die Sandkörner hingegen nur aufgrund einer äußeren Bedingung beisammen und sind nicht in einen lebendigen Prozeß miteinbezogen. Es ist deshalb kein Wunder, daß der 'Sand' in *Egipetskaja marka* im Rahmen des Motivs 'Archäologie' vorkommt. Dieses Motiv konnotiert gerade den sekundären und "nicht organischen" Charakter der Kultur.

Der 'Sand' wird an drei verschiedenen Stellen erwähnt: zuerst als Realisierung des Ortsnamens *Peski*, dann als Landschaftselement der impressionistischen Bilder (*pesčanyj sosnjak*, EM, II, 21) und schließlich als Sand zwischen den Seiten alter Bücher, und zwar direkt in Zusammenhang mit dem Motiv 'Archäologie', was rückwirkend auch die Semantik der beiden ersten Beispiele beeinflusst. Das zuletzt erwähnte Beispiel wird von Mandel'stam in Kapitel VII angeführt und mit den wichtigen Motiven 'Apokalypse' und 'Stadt-Buch' in Verbindung gebracht, aus denen sich das Bild des brennenden Stadt-Buches entwickelt. Der Umschlag eines am Strand gelesenen Buches, das sich nun in der brennenden Bibliothek befindet, ist voll von Sand: "*V koreškach etich dačnych knig, to i delo zabyvaemych na pljaže, zastrevala zolotaja perchot' morskogo pesku, - kak ee ni vytrjachivat' - ona pojavljalas' snova.*" (EM, II, 35)

Das betreffende Buch ist ein Werk der französischen Unterhaltungsliteratur (*dačnye knigi*), das auf die bürgerliche Kultur um die Jahrhundertwende hinweist. In der nachrevolutionären Zeit gilt eine solche Kultur als ein totes, nicht mehr funktionales archäologisches Fundstück. Im obengenannten Zitat hängt die 'archäologisierte Erde'

(Sand) nicht nur mit der untergegangenen Kultur der "Sommerbücher" zusammen, sondern auch mit einer unorganischen Stadt: die primäre Stadt aus Stein hat sich in ein sekundäres 'Stadt-Buch' verwandelt.

Die 'Archäologisierung' der Welt wird in der Erzählung auch in bezug auf die Pflanzenwelt in bedeutender Weise thematisiert. Das 'Farnkraut' tritt in der schon erwähnten Passage über die 'archäologisierten' Bücher auf, die im revolutionären bzw. apokalyptischen 'Bibliotheksbrand' untergehen werden. Das zwischen den Seiten des Buches liegende, vertrocknete Farnkraut ist Ausdruck der im Paradigma 'Archäologie' vorherrschenden semantischen Ambivalenz: Die Trockenheit konserviert die Pflanzen, die jedoch verwelken: "*V koreškach ètich dačnych knig [...] Inogda vypadala gotičeskaja eločka paporotnika, pripljusnutaja i sležavšajasja, inogda - prevraščennyj v mumiju bezymjannyj severnyj cvetok.*" (EM,II, 35)

Wichtig in dem genannten Zitat ist auch das für das 'Farnkraut' verwendete Epitheton 'gotisch' (*gotičeskaja eločka poporotnika*), das auf die typisch akmeistischen Motive 'Gotik' und 'Spitze' hinweist. Die gotische Architektur stellt für Mandel'stam die in der Kunst realisierte Synthese von Natur und Kultur dar; die Tatsache, daß dieses Motiv in *Egipetskaja marka* in bezug auf das trockene, in einem verstaubten Buch liegende 'Farnkraut' wiederbegegnet, signalisiert den hier schon besprochenen Prozeß der 'Archäologisierung' der vergangenen kulturellen Tradition.

Die obengenannten Verschiebungen im semantischen Feld 'Erde' weisen so auf eine Krise in der Konzeption von Zeit und Kultur bei Mandel'stam hin, die auch auf autoreflexiver Ebene - besonders in seinen kritischen Aufsätzen - festzustellen ist. Dieses Phänomen könnte als Konflikt zwischen einer synthetisch-organischen und einer analytisch-mechanischen Konzeption definiert werden. Die in diesem Rahmen eingeführten Begriffspaare "indiskret-diskret", "organisch-mechanisch" und "synthetisch-analytisch" betreffen jeweils die Beziehungen unter den Komponenten des semiotischen Zeichens (Signifikant und Signifikat), die Beziehungen unter den Zeichen einer Sprache bzw. einer Kultur und schließlich die autoreflexive Diskursebene. Auch die Gegenstände unterliegen in *Egipetskaja marka* schließlich dem semiotischen Prozeß der 'Archäologisierung': Die Alltagsgegenstände werden wegen ihrer Seltenheit hochgeschätzt, d.h. überbewertet. Auch in diesem Fall impliziert die Hochschätzung, wie schon bei den Gegenständen des Totenkultus zu beobachten war, einen Verlust an "Leben", d.h. an Kommunikationsfähigkeit: Die Gegenstände sind wertvoll, nicht etwa weil sie semantische Prägnanz haben, d.h. im Haushalt Verwendung finden (funktional sind), sondern weil sie selten sind. In der Erzählung werden aber nicht die Gegenstände der antiken Kulturen 'archäologisiert', sondern die als bürgerlich konnotierten, die durch die Revolution selten geworden sind, da sie einer untergegangenen Kultur angehören. Eine solche Konnotation wird durch Signale aus der *byt*-Sphäre markiert, die auf die Revolutionszeit hinweisen (z.B. Konfiskationen oder Schwarzmarkt): "*Tuda na chranenie! Uže artel'sčiki, pripljasyvaja v užase, podnimajut kabinetnyj rojal' [...]*" (EM, II, 5); "*No uže volnovalis' ajsory-čistil'sčiki sapog, kak vorony pered zatmeniem, i u zubnych vračej načali isčezat' štiftovye zuby.[...] To bylo strašnoe vremja: portnye otbiralı vizitki, a prački glumilis' nad molodymi ljud'mi, poterjavšimi zapisku.*" (EM, II, 15)

Die Archäologie bezieht sich schließlich auch auf das Motiv 'Ägypten', das in der Erzählung eine grundlegende Rolle spielt und sowohl der semiotischen wie auch der poetologischen Konnotation eine dritte gesellschaftliche Konnotation hinzufügt (s. die Gesellschaftssemantik in *Egipetskaja marka*).



#### 1.4.2. Das "negative" Gedächtnis

Wenn in den Gedichtbänden *Kamen'* und *Tristia* die organische und lebendige Seite des Kulturgedächtnisses zum Ausdruck kommt, tritt dieses besonders nach 1923 in seiner erstarrten, d.h. negativen Variante in den Vordergrund. Dieser Prozeß wird am deutlichsten in dem Gedicht *Našedšij podkovu* (Nr. 136) thematisiert. Hier ist die Zeit eine negative, zerstörerische bzw. abnützende Kraft. Die archäologische Tätigkeit des Sammelns als Metapher für das Kulturgedächtnis wird in dem Gedicht mit dem Bild der gebrochenen Wirbelsäule des sterbenden, vergangenen (XIX.) Jahrhunderts in Verbindung gebracht: Hier werden keine archäologischen Funde, sondern die Bandscheiben der gebrochenen Wirbelsäule gesammelt, die die Auflösung der organischen Einheit der verschiedenen Epochen darstellen: "*Vlažnyj černozem Neery, každuju noč' raspachannyj zanovo / Vilami, trezubcami, motygami, plugami, / [...] Deti igraju v babki pozvonkami umeršich životnych.*"

Das Sammeln oder das Pflügen ist nicht mehr ein positiver, erinnernder Akt, eine Revokation als dichterischer Erfindung, sondern eine Aufbewahrung von Resten, d.h. von Texten, die stumm sind, weil sie nicht mehr im Rahmen der ästhetischen Kommunikation belebt werden können. Das Bewußtsein des Verlustes ist dominant: "*Ja znaju, s každym dnem slabeet žizni vydoch, / Ešče nemnogo, - oborvut / Prostuju pesenku o glinjaných obidach / I guby olovom zal'jut.*" (Nr. 140)

Das negative Gedächtnis, das die "konservative" archäologische Arbeit charakterisiert, ist in Gedicht Nr. 136 ausdrücklich als Erinnerung an eine nicht mehr zurückzugewinnende Epoche thematisiert: "*Chrupkoe letoiščislenie našej eryl podchodit k koncu. / Spasibo za to, čto bylo: / Ja sam ošibsja, ja sbilsja, zaputalsja v ščete.*"

Die in dem Gedicht signalisierten Situationen charakterisieren die Wirkung einer vergangenen Kraftaufwendung (das erschöpfte Pferd, das noch die Spuren der alten Kraft zeigt; die Lippen, die noch vom zuletzt ausgesprochenen Wort geformt sind; die Hand, die noch die Schwere des bereits abgestellten Kruges verspürt): "*Zvuk ešče zvenit, chotja pričina zvuka iščezla. / Kon' ležit v pyli i chrapit v myle, / No krutoj povorot ego šei / Ešče sochranjaet vospominanie o bege s razbrosannymi nogami- [...] Čelovečeskie guby, / kotorym bol'se nečego skazat', / Sochranjajut formu poslednego skazannogo slova, / I v ruke ostaetsja oščuščenie tjažesti, / Chotja kuvšin / napolovinu raspleskalsja, / poka ego nesli domoj.*"

Die Entstehung eines negativen Gedächtnisses hängt auch mit der Dominanz der "Schriftlichkeit", d.h. der fixierten Form der Kultur zusammen. Die ambivalente Konfrontation von "Mündlichkeit" und "Schriftlichkeit" (*ustmost'- pis'mennost'*) hat sich schon im Laufe der vorliegenden Ausführungen als konstitutiv für die Poetik des Akmeismus erwiesen; sie akzentuiert das für die Kultur wichtige Verhältnis zwischen Text und dynamischem Rezeptionsakt. Ausgehend vom Prinzip der "Schriftlichkeit" besteht jede Kultur aus der Gesamtheit ihrer Texte bzw. Informationen (schriftlicher oder bildkünstlerischer Art wie z.B. die Denkmäler); infolgedessen kann sie auch auf die Motive 'Bibliothek' und 'Erudition' verweisen. Wenn auch dieses Prinzip seit den Anfängen des Akmeismus von grundlegender Bedeutung ist, so werden die fixierten Formen der Kultur in den zwanziger Jahren stumm, d.h. sie befinden sich außerhalb eines lebendigen Kommunikationskontextes. Das ist anhand der von Mandel'stam thematisierten Krise der Kultur zu erklären: Die Revolution stellt das Verständnis von Kultur als Gedächtnis grundsätzlich in Frage; die Texte der alten Tradition vermitteln in diesem Zusammenhang keine Information mehr. Das kulturelle Gedächtnis bleibt

dabei nur als Bedauern, als Erinnerungszwang oder als Gewissensbiß infolge der kollektiven Schuld der Revolution erhalten. Im nächsten Zitat deutet die Wiederaufnahme der Gestalt Kassandras, der nicht beachteten Unglücksprophetin, auf diese Funktion des Gedächtnisses im Rahmen der Revolution hin: "*Ja ne iskal v cvetuščie mgnoven'ja / Tvoich, Cassandra, gub, tvoich, Cassandra, glaz, / No v dekabre - toržestvennoe bden'e - / Vospominan'e mučit nas!*" (Nr. 95)

Das Gedächtnis ist hier die erstarrte Erinnerung an eine nicht mehr zurückzugewinnende Wirklichkeit. Der Dichter, wie ihn uns Mandel'stam in den langen Gedichten der zwanziger Jahre darstellt, läuft Gefahr, die Gedächtnisinhalte auszulöschen und die Grenzen zwischen den Gegenständen aufzuheben (vgl. die 'Nebelhaftigkeit' - 'tumanost'): Schattenhaftigkeit und Erstarrung sind nun die Hauptmerkmale eines negativ werdenden Gedächtnisses. Die Gedächtnissemantik von *Egipetskaja marka* nimmt eine solche negative Variante wieder auf, die als Negation des Gedächtnisses (ungenauere Erinnerung oder Unfähigkeit, sich zu erinnern - *bespamjatstvo*) zum Ausdruck kommt. Die ungenaue Erinnerung bringt die Interferenz des Unbewußten mit der Sphäre des Bewußten bei dem Kind Parnok ans Licht; die entführte 'Gedächtnis-Jüdin' personifiziert in der Erzählung das verschwundene Kulturgedächtnis der Juden in der Diaspora: "*U nego byli ložnye vospominanija [...]*" (EM, II, 11); "*Pamjat' - èto bol'naja devuška-evrejka, ubegajuščaja noč'ju tajkom ot roditel' na Nikolaevskij vokzal: ne uvezet li kto?*" (EM, II, 30)<sup>186</sup>

In der Erzählung wird auch das Bild von der gebrochenen Wirbelsäule des Jahrhunderts wiederaufgenommen. In diesem Fall steckt aber die Presse als Phänomen der Massenkultur wie ein Stock in der Wirbelsäule des Jahrhunderts; die Massenkultur stellt nämlich die Auflösung der organischen Einheit der Kultur im gesteigerten Tempo des modernen Fortschritts dar: "*[...] te že zadymlennye kabinety dlja čtenija, te že prispuščennye v serdcevne veka drevki 'Tajmsov' i 'Vedomostej'.*" (EM, II, 7)

Was die ungenaue Erinnerung betrifft, so knüpft sie in *Egipetskaja marka* an die Metaebene der Erzählung an und weist auf die Systemhaftigkeit der Mnemotechnik hin, in deren Rahmen auch die Abweichungen (falsche Erinnerungen) als Indizien fungieren. Die indizielle Funktion des Gedächtnisses, das auf latente, tiefenpsychologische Elemente hinweist, zeigt sich in den falschen Erinnerungen Parnoks. Der Inhalt der Erinnerung Parnoks (er glaubt, das Licht in einem Tagungssaal eingeschaltet zu haben) verbindet sich in diesem Fall paradigmatisch mit dem Motivgeflecht der Erzählung (Entblößung und die daraus folgende Angst; vgl. das Motiv 'Outsider') und steht in keiner Ursache-Folge-Relation zu den Ereignissen der Erzählung "*[...] naprimer, on byl uveren, čto kogda-to, mal'čikom, prokralsja v pyšnuju konferenc-zalu i vključil svet. Vse grozd'ja*

<sup>186</sup> Hier ist an die im Rahmen der Semantik des Motivs 'Wasser' betrachtete Amnesie (vgl. Nr. 113) zu erinnern. Die Amnesie wurde dort mit dem Psyche-Motiv und mit der Reise des Odysseus in den Hades assoziiert; in diesem Zusammenhang wurde das Vergessen nicht negativ, sondern ambivalent bewertet, da es innerhalb der weiteren, ambivalenten Oppositionen 'Körperlichkeit-Körperlosigkeit' (*plot'- besplotnost'*) bzw. 'Leben-Tod' stand. In *Egipetskaja marka* erscheint das Vergessen dagegen in einer verabsolutierenden Variante, die das Ende der Kultur und die Aufhebung der Kategorie des Wiedererkennens (*uznavanie*), d.h. der positiven Kenntnis, voraussetzt. Zum Motiv 'Gedächtnis' (*pamjat'*) bei Mandel'stam vgl. auch: D.M. Segal, "Pamjat' zrenija i pamjat' smysla (opyt semantičeskoj poëtiki). Predvaritel'nye zametki", in: *RL*, 7/8 (1974), 122-131.

*lampoček i pački sveč s chrustal'nymi sosul'kami vspychnuli srazu mertvym pčel'nikom. Električestvo chlynulo takim strašnim potokom, čto stalo bol'no glazam, i on zaplakal.*" (EM, II, 11)

Die falschen Erinnerungen Parnoks markieren als poetologischer Hinweis einerseits die Verdrängung des mimetischen Prinzips (vgl. sujetlose Prosa) und die Verdünnung der Beziehung zwischen dem Signifikanten und dem Referenten im Zeichen als Gedächtnisbild und heben andererseits den Zusammenhang zwischen Memorabilität und Relevanz der Einzelheiten (*podrobnosti*) in der sujetlosen 'Eisenbahnprosa' hervor.<sup>187</sup> Wegen der kulturellen Funktion des Gedächtnisses bei Mandel'stam bedeutet die ungenaue Erinnerung außerdem schon einen partiellen Verlust an Identität und bezeichnet einen Zustand der Verwirrung.

In *Egipetskaja marka* ist schließlich eine Relativierung und Herabsetzung des Gedächtnisses zu beobachten: Das 'Gedächtnis' (*pamjat'*) wird in den ersten Gedichtbänden *Kamen'*, *Tristia* und in den kritischen Aufsätzen dieser Jahre mit der Mythisierung des Künstlers *post mortem* (II, 313) oder mit der Wiederaufnahme der antiken Totenkulte (insbesondere des ägyptischen Totenschiffes) eng verbunden. Diese beiden Formen des Gedächtnisses sind in der Erzählung in einer entwerteten, verminderten Form präsent, die den parodistischen Charakter der nachrevolutionären Gesellschaft bezeichnen. Die Beerdigung der Sängerin Bosio ist eine Parodie auf den Künstlertod als Metapher für das sterbende Wort (A. Bosio stirbt auf einer Tournee durch Rußland) und wird ironisch dargestellt: "*Razve èto smert'? Smert' i piknut' ne smeeť v prisutstvii*

---

<sup>187</sup> Vgl. W. Schmid, "Narratives Erinnern und poetisches Gedächtnis in realistischer und ornamentaler Prosa", in: *WSA*, 16 (1985), 99-110. Ausgehend von der Hypothese, daß die Textform die Memorabilität des Textes konditioniert, versucht W. Schmid, die verschiedenen Erinnerungsstrategien zu definieren, die von den realistischen und ornamentalen Textstrukturen hervorgebracht werden. Die Memorabilität sieht er als "eine Funktion der Relevanz der jeweiligen Elemente für die Kohärenz des Textes" an (ebd., 102). Im realistischen Erzählen, in dem die Kohärenz des Textes auf der Kohärenz der Geschichte beruht, basiert die Memorabilität auf den Ursache-Folge-Beziehungen. In der ornamentalen Prosa wird die Kohärenz des Textes dagegen "nicht mehr in erster Linie von der temporalen und kausalen Sequenz der Motive, sondern von der *unzeitlichen* Verknüpfung nach Analogie und Assoziation gestiftet, wenn also Temporalität und Kausalität als einheitschaffende Prinzipien von der Äquivalenz abgelöst werden." (ebd., 105)

Der Bekenntnisroman und die im Motiv 'Wahn' eingeführten Textstrategien sind in der vorliegenden Arbeit typologisch als Zwischenstufen für den Übergang vom realistischen zum ornamentalen Erzählen dargestellt worden; auch ist die indiziale Funktion der Einzelheiten (*podrobnosti*) in dieser Art von Romanen und Diskursen hervorgehoben worden. W. Schmid betont außerdem die besondere Rolle der indizialen Einzelheiten und nennt das bedeutungsvolle Beispiel *Anna Karenina*: "Zu hoher Memorabilität neigen wohl auch jene Motive, die, ohne in die Ursache-Folge-Relation des Ereignisses eingelassen zu sein, das Ereignis auf *indiziale* oder *symbolische* Weise ausdrücken" (ebd., 103).

Eine solche Rolle der Einzelheiten (*podrobnosti*), die die Erinnerungsstrategie bestimmen und die Rekonstruktion der Sinnlinie beeinflussen, ist in Dostoevskijs Roman *Podrostok* thematisiert: "*No čto mučilo menja do boli (mimochodom, razumeetsja, sboku, mimo glavnogo mučenija) - èto bylo odno neotvjažčivoje, jadovitoe vpečatlenie - neotvjažčivoje, kak jadovitaja, osennjaja mucha, o kotoroj ne dumaeš', no kotoraja vertitsja okolo vas, mešaet vam i vdruť prebol'no ukusit. Èto bylo liš' vospominanie, odno proisšestvie, o kotorom ja ešče nikomu na svete ne skazyval.*" (F.M. Dostoevskij, *Podrostok*, XIII, 398)

*diplomatičeskogo korpusa.*" (EM, II, 8)

Noch ironischer ist die Beschreibung des Todes Puškins auf einem Bild der Pseudo-Ikonostase Mervis', die einen krassen Gegensatz zu der Darstellung des Dichters in *Puškin i Skrjabin* (II, 314) darstellt: "*Tut byl Puškin s krivym licom v mechovoj šube, kotorogo kakie-to gospoda, pochožie na fakel'ščikov, vynosili iz uzkoj, kak karaul'naja budka, karety i, ne obraščaja vnimanija na udivlennogo kučera v mitropolič'ej šapke, sobiralis' švyrnut' v pod-ezd.*" (EM, II, 9)

Der Totenkult als mnemonischer Akt wird in *Egipetskaja marka* schließlich in einen grausamen schiitischen Ritus der Revolutionszeit, den Lynchmord, verwandelt und infolgedessen ausschließlich negativ bewertet: "*Zatyločnye graždane, sochranjaja ceremonial'nyj porjadok, kak šiiti v den' Šachse-Vachse, neumolimo prodvigalis' k Fontanke.*" (EM, II, 18)

### 1.4.3. Die Amnesie und die Veränderung der Trinksymbolik

Es ist möglich, die Wassersemantik in *Egipetskaja marka* als bedeutenden Punkt innerhalb einer Gesamtentwicklung zu betrachten, die nicht unabhängig von der schon dargestellten Entwicklung des Motivs 'Erde' verläuft. In beiden Fällen ist eine Verschiebung in der Art und Weise, wie bestimmte semantische Merkmale von Mandel'stam bewertet werden, festzustellen, d.h. die Abschaffung der Ambivalenz zugunsten einer negativen Bewertung. Außerdem tritt in der Erzählung das 'Wasser', das in den frühen Gedichten Mandel'stams dem 'Stein' bzw. der 'Stadt' entgegengesetzt wurde, in den Vordergrund.<sup>188</sup> Mit Bezugnahme auf die Kriterien, nach denen hier die Bezeichnung "Steinpoetik" eingeführt wurde, ist es möglich, von einer "Wasserpoetik" zu sprechen, die von den zwanziger Jahren an allmählich die "Steinpoetik" ersetzt. Die apophatische Poetik (Wasser) und die positive, affirmierende Poetik (Stein) treten zueinander in Opposition; in diesem Sinne weist die "Wasserpoetik" darauf hin, daß die dichterische Kommunikation in Frage gestellt wird.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Der Grund dafür ist auch in der Tatsache zu sehen, daß die Erzählung in Petersburg spielt. Die Assoziation "Wasser-Stein" ist für den Entstehungsmythos von Petersburg grundlegend. Petersburg ist das Symbol des Sieges des Steins über das Wasser bzw. der Kultur (Kosmos) über die Kräfte der Natur (Chaos). Die Semantik des Motivs 'Stadt' in den Frühgedichten Mandel'stams nimmt diese traditionelle Opposition wieder auf. Auf der Ebene der Stadtsemantik stellt der Fluß die Bedrohung der wilden Natur dar, die durch Überschwemmungen die Semiosphäre bzw. die Stadtarchitektur zerstören kann. Auf der persönlichen Ebene ist der Tod durch Ertrinken mit dem Sieg der Urkraft der wilden Natur über die Kultur gleichzusetzen. Vor diesem Hintergrund ist das Ertrinken des Uhrendiebs ein Indiz für die Dominanz des Wassers in *Egipetskaja marka*. Es ist außerdem darauf hinzuweisen, daß Mandel'stam in der Stadt eine Metonymie für die als Gedächtnis verstandene Kultur sieht: die Architektur (z.B. Denkmäler) gilt ihm als Träger des kulturellen Gedächtnisses.

<sup>189</sup> Die verblaßte Erinnerung und der apophatische Diskurs (vgl. die Mythen 'Hades' und 'Psyche') treten bei Mandel'stam im Jahr 1920 insbesondere in den Gedichten Nr. 112, 113, 114 auf. Diese Gedichte können im Hinblick auf die Motivsemantik als einheitliches Textkorpus betrachtet werden. Die Tatsache, daß Segai in diesen Texten Paradebeispiele für das semantische Verfahren der ambivalenten Antithese (Vergleich zwischen gegensätzlichen Themen durch den

Die "Wasserpoetik" wird besonders in den Gedichten *Našedšij podkovu* (Nr. 136) und *Grifel'naja oda* (Nr. 137) des Jahres 1923 realisiert. *Našedšij podkovu* beginnt mit dem homerischen Bild des Seemanns (*moreplavatel'*, vgl. auch die Figur des Odysseus im Gedicht Nr. 92), d.h. des optimistischen Kulturmenschen, der den unbekanntem, unendlichen Raum mit seinem Schiff durchmessen und "gezähmt" bzw. semiotisiert hat: Der Meeresoberfläche stellt sich der Großmast entgegen, der horizontalen Linie des Meeres die vertikale Linie, die die irdische Schwerkraft darstellt; in der Figur des Kreuzes treffen das wilde und das besiegte, semiotisierte Naturelement, d.h. das Wasser und die Erde, aufeinander: "*I moreplavatel', / [...] Sličit s pritjažen'em zemnogo lona / Šrochovatuju poverchnost' morej.*" (Nr. 136)<sup>190</sup>

Das so dargestellte einheitliche Vorbild der humanistischen Kultur, welches das schon erwähnte organische Verhältnis "Natur-Kultur" realisiert, wird aber in den nächsten Versen des Gedichts von dem Bild der Sintflut abgelöst: "*I oni stojali na zemle, / [...] I šumeli pod presnym livnem, / Bezuspešno predlagaja nebu vymenjat' na ščepotku soli / Svoj blagorodnyj gruz.*" (Nr. 136) Im Bild der Sintflut assimiliert das 'Wasser' nicht nur die Erde, sondern auch die 'Luft' (vgl. das Bild der Luft voller Regen): "*Vozduch byvaet temnym, kak voda, i vse živoe v nem plavaet kak ryba, [...] Vozduch zamešan tak že gusto, kak zemlja, - / Iz nego nel'zja vyjti, a v nego trudno vojti.*" (Nr. 136)<sup>191</sup>

Wie schon gezeigt, ist die Überwindung der "Steinpoetik" im Gedicht *Grifel'naja oda* durch eine neue Definition des Steins als "Schüler des fließenden Wassers" thematisiert; der Stein ist jetzt nicht mehr der 'Baustein', d.h. das Element einer vertikalen

---

"gegenseitigen Tausch" von semantischen Merkmalen, vgl. D.M. Segal. "Fragment semantičeskoj poétiki O.E. Mandel'stama", 63) sieht, spricht für die grundlegende Ambivalenz der Motive, die in ihnen vorkommen. Diese Gedichte aus dem Jahre 1920 sind eine Vorwegnahme der Wende des Jahres 1923, in dem, wie schon gezeigt, nicht nur die Ambivalenz von Kultur und Kunst durch die Revolution hervorgehoben wird, sondern Kultur und Kunst selbst in Frage gestellt werden. Das Motiv 'Wasser' ist nämlich in *Našedšij podkovu* und *Grifel'naja oda* (1923) negativ konnotiert.

<sup>190</sup> Zum Motiv 'Schiff' bzw. 'Flotte' als Metapher für das 'Schiff des Staates' und zur Parallele zwischen dem Seemann und Peter dem Großen vgl. S.J. Broyde, "O. Mandel'stams 'Našedšij podkovu'", 53-56.

<sup>191</sup> Es ist offensichtlich, daß Mandel'stam die 'Luft' bzw. das 'Frei-Atmen-Können' mit der Dichtung und vor allem mit der Prosodie assoziiert; dagegen sind die Atembeschwerden und das Ersticken mit einer nicht fließenden Prosodie und einer "krankhaften Dichtung" verbunden: "*Kniga Pasternaka 'Sestra moja žizn'' predstavljaetsja mne sbornikom prekrasnych uprjaženij dychan'ja: každyj raz golos stavitsja po-novomu, každyj raz inače reguliruetsja moščnyj dychatel'nyj apparat.*" (II, 264); "*Stichi Pasternaka počitat' - gorlo pročistit', dychanie ukrepit', obnovit' legkie: takie stichi dolžny byt' celobny ot tuberkuleza.*" (ebd.)

Das Motiv des 'schweren Atmens' bzw. des 'Erstickens' wird bei Mandel'stam häufig auf die Revolution bezogen: "*V Petropole prozračnom my umrem, / Gde vlastvuet nad nami Prozerpina. / My v každom vzdoch smertnyj vozduch p'em, / I každyj čas nam smertnaja godina.*" (Nr. 89); "*Nel'zja dyšat', i tverd' kišit červjami [...]*" (Nr. 125); "*Ja znaju, s každyj dnem slubeet žizni vydoch [...]*" (Nr. 140).

In *Našedšij podkovu* wird die Verdichtung der Luft bis hin zur Assimilation von 'Luft', 'Erde' und 'Wasser' progressiv dargestellt (vgl. *vozduch kak voda, vozduch kak chrystal', vozduch kak zemlja*).

Konstruktion, sondern der 'Kieselstein', der der Erosion durch das Wasser ausgesetzt ist: "*Krutye koz'i-goroda; [...] Voda ich učit, točit vremja, / I vozducha prozračnyj les / Uže davno presyščen vsemi. [...] Blažen, kto nazyval kremen' / Učenikom vody protočnoj.*" (Nr. 137)<sup>192</sup>

Von besonderer Bedeutung für die vorliegenden Ausführungen ist die Tatsache, daß das 'Wasser' in den Gedichten des Jahres 1923 im Rahmen des poetologischen Paradigmas 'Archäologie' dominiert. Auf das Bild des archäologischen Fundes (Hufeisen, Münze) in *Našedšij podkovu* ist bereits eingegangen worden; in *Grifel'naja oda* wird das Hufeisen in Zusammenhang mit der Assoziation 'Stein-Wasser' wiederaufgenommen, vor dem Hintergrund des Gedichts *Našedšij podkovu* ist das Motiv 'Hufeisen' aber mit einem negativen 'archäologischen' Gedächtnis zu verbinden: "[...] *I ja choču vložít persty / V kremnistyj put' iz staroj pesni, / Kak v jazvu, zaključaja v styk / Kremen' s vodoj, s podkovoj persten'.*" (Nr. 137)<sup>193</sup>

Negatives Gedächtnis und apophatischer Diskurs (Amnesie und Sprachlosigkeit) sind so Konnotationen des Motivs 'Wasser', das in den Werken der zwanziger Jahre zusammen mit dem Motiv 'Archäologie' dominant wird und die frühere Steinpoetik ersetzt. In *Egipetskaja marka* sind beide Varianten der oben dargestellten Wassersemantik zu finden: die Trinksemantik, die direkt auf das Gedächtnis bzw. auf die Gedächtnislosigkeit hinweist, und das 'Wasser' als Fluß (in der Stadtsemantik und auf der Sujetebene im Motiv des 'Ertrinkens').

Das 'Trinkwasser' kommt in *Egipetskaja marka* als 'abgekochtes Wasser' (*kipjačenaja voda*) vor und stellt eine häusliche, herabgeminderte Variante des Wassers des unterirdischen Flusses Lethe dar, der das Verblässen der Erinnerungen verursacht: "*Sem'ja moja, ja predlagaju tebe gerb: stakan s kipjačenoj vodoj. V rezinovom privkuse peterburgskoj otvarnoj vody ja p'ju neudavšeesja domašnee bessmertie.*" (EM, II, 5)

Das Glas Wasser verbindet sich also mit der im schattenhaften Totenreich herrschenden 'Amnesie' und konnotiert gleichzeitig die bürgerliche Gedächtnislosigkeit, d.h. den Versuch, die Bedrohung durch die Außenwelt bzw. die Revolution zu zensieren und

<sup>192</sup> O. Ronen hebt die wichtige Rolle der parömischen Ausdrücke "Fluß der Zeit" (*reka vremeni*) und "steter Tropfen höhlt den Stein" hervor (*voda točit kamen'*, vgl. ders., *An Approach to Mandel'stam*, 111-114). In seiner Analyse von *Grifel'naja oda* identifiziert er die Subtexte mit jenen Versen, die das Motiv des 'vom Wasser abgenützten Steins' (Erosion) thematisieren. Insbesondere weist er auf Puškins Gedicht *Podražanie Ossianu* hin "[...] *Toskar obmolok gor kremnistych / Usil'no moščnoju rukoj / Vlečet iz bezdny voln strebristych, / I s šumom na vysokij breg / V gustoj i dikoj zlak poverg: [...] I obratil on k kamnju reč': Veščaj, syn šumnogo potoka / O chrabrych pozdnim vremenam!*" (zit. nach O. Ronen, ebd., 112)

<sup>193</sup> O. Ronen verweist auf Ovids *Epistolae ex Ponto* IV.x. 3-8 als möglichen Subtext für das Hauptbild des Mandel'stamschen Gedichts, da auch bei Ovid 'Kieselstein', 'Hufeisen' und 'Wasser' in Zusammenhang mit dem Motiv der Vergänglichkeit des Lebens vorkommen (vgl. ders., *An Approach to Mandel'stam*, 83-90). Anhand weiterer Subtexte zeigt Ronen außerdem, wie im Motiv des 'den Stein abnützenden Wassers' (*gutta cavat lapidem*) die zerstörerische Wirkung der Zeit zum Ausdruck kommt. Mit Hilfe des Ringes und des Hufeisens als Talismane, die das magische poetische Wort darstellen, schützt sich der Dichter vor der Vernichtung durch die Zeit, die wie das Wasser die 'Wort-Steine' abnützt. Hierin sieht Ronen das Hauptthema von *Grifel'naja oda*, zu deren Entzifferung die in ihr auftretende Symbolik und Semantik des Talismans rekonstruiert werden muß (vgl. ebd., 10-11).

sich in ein sicheres, vertrautes Milieu zurückzuziehen. Diese konnotative Bedeutung geht in der Erzählung aus dem Verweis auf das Krankheitsmotiv hervor; die Verwendung von gekochtem Wasser stellt nämlich die häusliche, hygienische Maßnahme dar, um die Gefahr einer von der Außenwelt kommenden Infizierung (der Revolution!) zu vermeiden und dadurch eine "kleinbürgerliche" Unsterblichkeit gewinnen zu können. Der Vorschlag Mandel'stams, das Glas Wasser als Emblem für seine Familie zu nehmen, unterstreicht die zentrale Rolle der obengenannten Wassersemantik; sie ist ein Signal für die Haltung einer ganzen Generation und Epoche (die Generation von Mandel'stams Eltern, die die Revolution 1905 und 1917 bewußt erlebt hatten). Das keimfreie Familienmilieu (*domašnost'*) bedeutet nicht nur eine räumliche Absonderung von der Welt, sondern stellt auch einen zeitlichen Bruch mit der Epoche und der Geschichte durch die Gedächtnislosigkeit (*bespamjatstvo*) dar. Die Dominanz des 'Wassers' über 'Erde' und 'Luft' wird in *Egipetskaj marka* schließlich auch durch die Beschränkung des Motivs 'Himmel' realisiert. Der Himmel tritt nie als natürliches Himmelsgewölbe, sondern nur als künstlicher Hintergrund aus Stoff auf: "*Nizkoe, sukunno, policejskoe nebo*" (*EM*, II, 38).

Zusammenfassend kann man die Dominanz des Elements 'Wasser' in *Egipetskaja marka* vor dem Hintergrund der Wassersemantik im Werk Mandel'stams als Indiz für eine Krise der positiven, organischen "Steinpoetik" werten und darin ein Zeichen für die Entwicklung zum apophatischen Diskurs und zur negativen Funktion des Gedächtnisses (Gedächtnislosigkeit) sehen.

#### 1.4.4. Die Ambivalenz in der Opposition 'Wärme-Kälte' (*teplo-cholod*)

In *Egipetskaja marka* nimmt Mandel'stam die ambivalente Semantik des Paares 'warm-kalt' mit den schon dargestellten Implikationen auf der Erkenntnis-, Kunst- und Gedächtnisebene wieder auf. Dadurch thematisiert er direkt die wichtige Opposition 'Leben - Tod', die dann in anderen Motiven und insbesondere in der poetologischen Motivsemantik der Erzählung (vgl. das Paradigma 'Eisenbahnprosa') eine grundlegende Rolle spielt. Die Übereinstimmung mit der in den Gedichten entstandenen ambivalenten Semantik von 'Wärme' (*teplo*) und 'Eis' (*led*) ist im folgenden Beispiel sehr auffallend. Es ist die Rede von einer Erinnerung Parnoks an ein Ereignis, das er für sehr "wichtig" hält: Parnok sieht auf der Straße die Eisstücke, die gerade angeliefert werden. Sie sehen "gesund", d.h. unversehrt aus; in einem Eisstück ist jedoch ein Tannenzweig eingefroren, der im 'Eis' wie ein "griechisches Mädchen in einem Sarg" liegt. Gleichzeitig sind in der Natur die ersten Anzeichen des nahenden Frühlings zu sehen (das Schmelzen des Schnees unter den Bäumen, das das in ihnen verborgene Leben - 'Wärme' - verrät): "*V fevrále on zapomnil takoe sobytie: Po gorodu na maslobojnju vezli glyby chorošego donnogo l'da. Led byl geometričeski-cel'nyj i zdorovyj, ne tronutyj smert'ju i vesnoj. No na poslednich drovnjach propyla zamorožennaja v golubom stakane jarko-zelenaja chvojnaja vetka, slovno molodaja grečanka v otkrytom grobu. Černyj sachar snega provalivalsja pod nogami, no derev'ja stojali v teplych lunočkach ottajavšej zemli.*" (*EM*, II, 10)

Die Anwendung der Kategorie des Ereignisses (*sobytie*) auf eine scheinbar unbedeutende und zufällige Episode ist erst auf der hier betrachteten Ebene der Motivsemantik verständlich und gerechtfertigt. Nur aufgrund der wichtigen Rolle des Paradoxons vom 'Leben im Tod' und der damit verbundenen semantischen Ambivalenz 'warm-kalt' kann

in der Tat die obengenannte Episode als "Ereignis" in den Mittelpunkt der Erzählung gestellt werden: Das 'Zweig-Mädchen' kann erst auferstehen, wenn das Eis im Frühling schmilzt und stirbt (ein deutliches Hinweis auf den Mythos von 'Persephone'). Mandel'stam unterstreicht durch das Oxymoron: "*černyj sachar snega*", daß es sich bei dem Paradoxon 'Leben im Tod' um eine grundlegende Kategorie in der Motivsemantik der Erzählung handelt.

Die Semantik der 'Wärme' und der 'Kälte' in *Egipetskaja marka* unterscheidet sich von den früheren Werken Mandel'stams dadurch, daß die in den Gedichten der zwanziger Jahre auftretenden Motive des 'apokalyptischen Feuers' und des 'erstarrenden Eises' dominant werden. Die negative Variante des Feuers als einer vernichtenden Kraft weist auf die Abschaffung jeglicher Kommunikation und auf das Ende der Literatur hin und wird in der Erzählung im Motiv des 'brennenden Buches' realisiert: "*Knigi tajut, kak ledjaški, prinesennye v komnatu.*" (EM, II, 34)

Das 'Eis' ist in der Erzählung die einzige Möglichkeit, dem 'Bibliotheksbrand', d.h. der Vernichtung der Kultur, ein Ende zu setzen; das 'Feuer' des Wahns (*prozaičeskij bred*) kann nur durch die 'Kälte' des logischen Denkens gelöscht werden: "*Vse taet. I Gete taet. Nebol'soj nam otpuščěn srok. Cholodit ladon' uskol'zajuščij ěfes beskrovnoj lomkoj špagi, otbitoj v gololedicu u vodostočnoj trubny. No mysl', kak palačeskaja stal' kon'kov 'Nurmis', skol'živšich kogda-to po golubomu s pupyryškami l'du, ne pritupilas'.*" (EM, II, 34) In der Semantik der Opposition 'warm-kalt' in *Egipetskaja marka* ist deshalb eine bedeutsame Entwicklung feststellbar: Die gegensätzlichen Pole 'Wärme' und 'Kälte', die am Anfang der Erzählung als Elemente eines Oxymorons auf geheimnisvolle Weise verbunden werden, stehen am Ende als Elemente der Opposition: 'brennendes Buch' - 'vereistes Buch' unversöhnlich einander gegenüber. Doch auch letzteres erweist sich als nicht lesbar, da seine Seiten nur mit wachsender Mühe umzublättern sind: "*Vse trudnej pereľistyvat' stranicy merzloj knigi, perepletennoj v topory pri svete gazovyh fonarej.*" (EM, II, 34)

#### 1.4.5. Die Motive 'Wort-Brot' (*slovo-chleb*) und 'Wort-Vogel' (*slovo-ptica*)

In *Egipetskaja marka* fehlt die oben dargestellte Semantik der Motive 'Wein' und 'Brot' völlig. Das alte Paradigma 'Wort-Brot' wirkt aber weiter *in absentia*, auch wenn das 'Brot' ein einziges Mal mit einer poetologischen Konnotation in der Erzählung auftritt: es kommt nämlich als russisches, alltägliches Brot (*obyknovennyj kalač*) vor, das aber aus seinem folkloristischen, magischen Kontext herausgerissen worden ist und zusammen mit anderen Lebensmitteln in einer modernen Einkaufstasche liegt: "*[...] i kalač, obyknovennyj kalač, uže ne skryvaet ot menja, čto on zaduman pekarem, kak rossijskaja lira iz bezglasnogo testa.*" (EM, II 40)

Hier ist die für *Egipetskaja marka* typische Herabminderung der früheren poetologischen Paradigmen durch die Hervorhebung der *byt*-Ebene festzustellen; die Alltagsebene war zwar auch vorher präsent, aber sie stand nicht in Opposition zur poetologischen Ebene (man denke an die Bedeutung der alltäglichen Gegenstände im Mandel'stamschen 'Hellenismus'). In diesem Sinne ist die Herabminderung die bittere und ironische Feststellung einer Spaltung des ursprünglich einheitlichen Paradigmas; das Brot wird in



diesem Fall als "Lyra aus ungesäuertem Teig" ("*lira iz bezglasnogo testa*") bezeichnet.<sup>194</sup> Die Bedeutung dieser Herabminderung ist auch für das Motiv 'Wort-Vogel' relevant und bezeichnet die Krise der kommunikativen und kulturellen Funktion des Wortes. In diesem Fall ist der Vogel eine Lerche - wenn auch eine gebratene (ein Lebensmittel also) -, d.h. ein konventionelles literarisches Symbol für die Dichtung. Im nächsten Zitat beschreibt Mandel'stam die zusammenhanglosen Sätze des vom Schriftsteller im Fieber hervorgebrachten Diskurses als Einkaufstasche, in der sich auch die obengenannte Lerche befindet: "[...] *smelo šagaju, razbiv termometry, po zaraznomu labirintu, obvešannyj pridatočnymi predložnijami, kak veselymi slučajnymi pokupkami... i letjat v podstavlennyj mešok podžaristyje žavoronki, naivnye kak plastika pervych vekov christianstva [...]*" (EM, II, 40).

Der tote, zu einem Konsumobjekt reduzierte und dekontextierte 'Wort-Vogel' ist in einer Art *hysteron proteron* schon am Anfang der Erzählung als "Kette von Vögeln" (Haselhuhn) zu finden; die Kette wird mit den vielen Handtaschen, die am Körper eines im Traum erschienenen Chinesen hängen, verglichen: "*Noč'ju snilsja kitaec, obvešannyj damskimi sumočkami, kak ožerel'em iz rjabčikov [...]*" (EM, II, 5).<sup>195</sup>

Auf dieses Zitat, in dem viele wichtige poetologische Motive der Erzählung verknüpft sind ('Traum', 'Vogel', 'Tasche'), wird im Rahmen der Darstellung des Paradigmas 'Eisenbahnprosa' und des damit verbundenen Verweises auf Tolstojs *Anna Karenina* ausführlich einzugehen sein. Für die Vogelsemantik ist hervorzuheben, daß das geflügelte, dichterische Wort in *Egipetskaja marka* als totes, sinnloses und zusammenhangloses Wort im Rahmen eines apokalyptischen, wahnsinnigen Diskurses Anwendung findet. Die Kette signalisiert hier die syntagmatische Ordnung der Worte, die anscheinend keine innere Notwendigkeit hat, sowie die Sujetordnung in der 'Eisenbahnprosa'. Auch die Feder ist in *Egipetskaja marka* als Synekdoche des Vogels und Metonymie des Schreibens ein Signal der poetologischen Metaebene der Erzählung: "*Pero risuet usatuju grečeskiju krasavicu i čej-to lisij podborodok.*" (EM, II, 21); "*Ne povinuetsja mne pero [...]*" (EM, II, 25). Die Tatsache, daß die Feder in den hier angeführten Zitaten nicht mehr kontrollierbar und autonom ist, ist ein Zeichen für die Tendenz zur Verselbstständigung der Signifikanten in der 'Eisenbahnprosa'.

Das schon erwähnte Motiv der 'blinden, toten Schwalbe' wird schließlich in *Egipetskaja marka* im Nebensujet von Angiolina Bosio wiederaufgenommen. A. Bosio war eine italienische Sängerin, die von 1855 bis 1859 in Petersburg an der kaiserlichen Oper auftrat und 1859 an einer Lungenentzündung starb. Schon in einem Gedicht Nekrasovs (*Pogoda*, 1865) tritt sie im Rahmen der traditionellen Gegenüberstellung des kalten russischen Nordens und der mediterranen italienischen Kultur auf: "*Vspomnim - Bozio - Čvannyj Petropol' / Ne žalel ničego dlja nee. / No naprasno ty kutala v sobol' / Solov'inoe gorlo svoe, / Doč' Italii! S russkim morozom / Trudno ladit' poludennym*

<sup>194</sup> Der Vergleich zwischen dem 'Brot' und der 'Lyra' kann hier außerdem als ironische Anspielung auf das Ivanovsche Motiv der apollinischen 'Lyra' verstanden werden, was als eine weitere Herabminderung anzusehen ist.

<sup>195</sup> In einer früheren Fassung dieser Episode ist das ursprüngliche Bild zu finden, das die Assoziation "Damentasche-Kette von Vögeln" hervorruft: "*Kitaec, prodajuščij damskie ridikul'čiki, slovno ochotnik s ožerel'em iz rjabčikov na grudi.*" (O.É. Mandel'stam, *Neizdannye fragmenty* [herausgegeben von S. Vasilenko, Ju. Frejdin], in: *Naše nasledie*, 1 [1991], 70)

rozam."<sup>196</sup>

In dem Gedicht Nr. 114 knüpft Mandel'stam an die Nekrasovsche Opposition 'Rußland-Italien' an, wobei in seiner Vorstellung der Gegensatz 'Nord-Süd' im Russischen als "hellenistische Sprache" neutralisiert wird. Außerdem wird hier der Tod A. Bosios mit dem Bild der auf den Schnee fallenden 'Schwalbe' Eurydike verbunden: "*Kučera izmajalis' ot krika, / I chrapit i dyšit t'ma. / Ničego, golubka Ėvridika, / Čto u nas studenaja zima. / Slašče pen'ja ital'janskoj reči / Dlja menja rodnoj jazyk, / Ibo v nem tainstvenno lepečet / Čužezemnych arf rodnik.*" (Nr. 114)<sup>197</sup>

In *Egipetskaja marka* tritt schließlich das Sujet von A. Bosio in einer ironisch herabgeminderten Version auf: "*A potom kavalergardy sletjatsja na otepevanie v kostel Gvarengi. Zolotyje ptički-stervjamiki rasključut rimsko-katoličeskiju pevun'ju. Kak vysoko ee položili! Razve èto smert'? Smert' i piknut' ne smee v prisutstvii diplomatičeskogo korpusa.*" (EM, II, 8)

#### 1.4.6. Das Motiv 'Dichter-Vogel'

In *Egipetskaja marka* realisiert Mandel'stam das Motiv 'Dichter-Vogel' durch das narrative Verfahren der Perspektive: Die Erzählung stellt nämlich nach Mandel'stams Worten den Versuch dar, die Zeit der Revolution mit den Augen eines Vogels, d.h. durch eine Perspektive von oben, darzustellen. In einem kurzen Hinweis auf eine geplante, aber wahrscheinlich nie geschriebene Erzählung weist Mandel'stam auf die Vogelperspektive (Perspektive von oben) als grundlegendes narratives Verfahren in *Egipetskaja marka* hin: "*Do izvestnoj stepeni povtorjaetsja priem 'Egipetskoj marki': pokaz èpochi skvoz' 'ptičij glaz'.*" (II, 497)<sup>198</sup> Die Vogelperspektive wird in der Erzählung auch in dem 'Vogelauge' verobjektiviert: "*Ptič'e oko, nalitoe krov'ju, tože vidit po-svoemu mir.*" (EM, II, 34)

Von den thematisierten Wahrnehmungsorganen (Ohren, Nase, Augen), die eine vermittelnde Funktion zwischen Außen und Innen haben, werden die Augen besonders betont, jedoch nicht als Spiegel der Seele, d.h. als Ausdrucksmittel des persönlichen Wesens, sondern als physisches Organ der Wahrnehmung und der Deformierung:<sup>199</sup> "*Na*

<sup>196</sup> Zu A. Bosio und ihrer Rolle in der russischen Literatur vgl. O.Ė. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij*, III, 561-562.

<sup>197</sup> Zur Absicht Mandel'stams, eine Erzählung über das Sujet der Bosio zu schreiben, das später in *Egipetskaja marka* eine zweitrangige Rolle spielen sollte, vgl. P. Hesse, a.a.O., 137-138.

<sup>198</sup> Zu dem von Mandel'stam geplanten Roman *Fagot*, in dem der Schriftsteller die Perspektive von *Egipetskaja marka* wieder realisieren wollte, vgl. M.S. Petrovskij, "Kievskij roman Osipa Mandel'stama", in: *Slovo i sud'ba*, 2(14)-222.

<sup>199</sup> Die deformierte optische Wahrnehmung wird in der Erzählung auch als Vergrößerung realisiert (die Lupe des Uhrmachers): "*Snačala Parnok zabežal k časovščiku. Tot sidel gorbatym Spinozoi i gljadel v svoe iudejskoe steklyško na pružinnych kozjavok.*" (EM, II, 18)

Die Vergrößerung ist hier im Rahmen der Kritik Mandel'stams am analytischen Wissen des 19. Jahrhunderts und der mechanistischen Dekontextierung der Einzeleinheiten zu verstehen, wie er im Aufsatz *Devjatnadcatyj vek* erklärt. Über das 19. Jahrhundert und seine Erkenntnismethoden

setčatke ee zračkov oprokidyvajutsja te že dve Ameriki, kak dva zelenych jagdaša s Vašingtonom i Amazonkoj." (EM, II, 7)<sup>200</sup>

Die Perspektive von oben bezeichnet einerseits die 'Outsider'-Position des Autors und

---

schreibt Mandel'stam: "Svoej bessonnoj mysl'ju, kak ogromnym šalym prožektorom, on raskidyval po černomu nebu istorii; gigantskimi svetovymi ščupal'cami šaril v pustote vremen; vychvatyval iz mraka tot ili inoj kusok, sžigal ego oslepitel'nym bleskom istoričeskich zakonov i ravnodušno predostavljal emu snova okunut'sja v ničtožestvo, kak budto ničego ne slučilo." (II, 277)

Die verfremdende Absonderung und Vergrößerung der Einzelheit wird in den intertextuellen Bezügen zu *Egipetskaja marka* mit verschiedenen Motivierungen verbunden. In *Zapiski iz podpol'ja* wird z.B. die obsessive Hervorhebung des Details mit der analytischen idealistischen Vorgehensweise verbunden und dazu in der Situation des *podpol'e* existenzialisiert: "Tam, v svoem merzkom, vonjučem podpol'e, naša obžennaja, pribitaja i osmejannaja myš' nemedlenno pogružaetsja v cholidnuju, jadovituju i, glavnoe, vekovečnuju zlost'. Sorok let srjadu budet pripominat' do poslednich, samych posydných podrobnostej svoju obidu [...]" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, V, 104).

In *Podrostok* verbinden sich die Verfahren der Dekontextierung und Verabsolutierung mit der Perspektive des Heranwachsenden (*molodoj čelovek*): "-Pomnite, čto ja govorila vam pro vaši glaza? - pribavila ona šutlivo. - Čto u menja ne glaza, a vmesto glaz dva mikroskopa, i čto ja každuju muchu preveličivaju v verbljuda!" (F.M. Dostoevskij, *Podrostok*, XIII, 209, hier unterstreicht die in dem paronymischen Ausdruck enthaltene Metamorphose den Vergrößerungsprozeß); im *Idiot* wird diese Perspektive mit der Perspektive des ans Bett gefesselten Kranken (Monoperspektive) identifiziert: "Ne bylo pjatna na étoj grjaznoj stene, kotorogo by ja ne zaučil." (F.M. Dostoevskij, *Idiot*, VIII, 326)

<sup>200</sup> Ein wichtiges Motiv bei Mandel'stam ist außerdem das 'Auge': nicht nur als Signal für die in der Erzählung realisierte "Vogelperspektive", sondern auch als Instrument für die Diagnose des 'sterbenden Jahrhunderts'. Die Paronomasie "vek-veki" veranlaßt das Bild des Auges in Zusammenhang mit dem kranken Jahrhundert: "Kto vremja celoval v iznučennoe tenja - / S synov'ej nežnost'ju potom / On budet vspominať, kak spat' ložilos' vremja / V sugroh pšeničnyj za oknom. / Kto veku podnimat boleznennye veky - / Dva sonnych jabloka bol'sich - / On slyšit večno šum, kogda vzreveli reki / Vremen obmannych i gluchich." (Nr. 140; zur Paronomasie "vek-veki" und ihrem reichen intertextuellen Hintergrund in der russischen Literatur vgl. O. Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, 240-242)

Die kranken Augen des sterbenden Jahrhunderts knüpfen auch an das Rozanovsche Motiv der Pupillen an (*zrački*), die die diagnostische Funktion der Augen hervorheben. Dieses Motiv tritt bei Rozanov mit zunehmender Häufigkeit in Zusammenhang mit der Krankheit seiner Frau auf. Die Krankheit wurde nach vielen Untersuchungen mit einander widersprechenden Ergebnissen durch bestimmte Symptome an den Augen diagnostiziert: "Veličestvennyj šarlatan, s takoj germanskoj pochodkoj, pogubil i namočku, ob'javljaja sebja (v 'ukazatele' ) vračom po nervnym boleznjam. 5 let ezdja k stradajuščej 'čem-to nervnym', i ne ponimaja, čto oznajut n e r a v - n o m e r n o r a s š i r e n n y e z r a č k i . Videl ich 5 let i ne ponimal - č t ó e t o ? p o č e m u ?" (V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, 208)

Wichtig ist bei Rozanov auch die Gleichsetzung von Mikrokosmos und Makrokosmos, die im Augen-Motiv realisiert wird: "Zrački že, po jasnosti i nekolebimosti kak simptoma, est' to že samoe v medicine, čto v nauke geografii est' 'London v Anglii' [...]" (ebd., 180).

Eine Parallele zu dieser Gleichsetzung ist auch in *Egipetskaja marka* zu finden: In den Augen der Sängerin Bosio spiegelt sich die Darstellung des Globus wider.

andererseits eine totalitäre, hierarchische Gesellschaftsstruktur.<sup>201</sup>

Wenn das Motiv 'Wort-Vogel' das dichterische Wort und das Motiv 'Dichter-Vogel' die auktoriale Perspektive bezeichnet, ist im folgenden das Inventar der Vögel in *Egipetskaja marka* zu systematisieren, um die Eigenschaften des in der Erzählung thematisierten dichterischen Wortes und der auktorialen Perspektive zu bestimmen. Das Motiv 'Vogel' tritt nämlich oft mit zusätzlichen Konnotationen auf, die an die literarische Tradition anknüpfen. Als solche bezeichnen die in der Erzählung figurierenden Vogelarten (Hahn, Krähe, Spatz) bestimmte literarische und rhetorische Funktionen des Wortes, wie zum Beispiel das prophetische, warnende Wort (Krähe, Hahn) oder das onomatopoetische Wort (die zwitschernden Spatzen). Die konnotativen Bedeutungen betreffen außerdem zusätzliche Funktionen des dichterischen Wortes, die die Wesensmerkmale des für die 'Eisenbahnprosa' charakteristischen, dekontextierten und "sinnlosen" Wortes definieren.

a) 'Hahn' (*petuch*): In seiner Hauptfunktion ist der 'Hahn' der Bote, der die schicksalhafte Zukunft ankündigt. Die Tatsache, daß er beim Anbruch des Tages kräht, unterstreicht die Erwartung gegenüber dem unbekanntem und geheimnisvollen Tag, der sowohl Glück als auch Unglück bringen kann. Das Mandel'stamsche Motiv 'Hahn', das sich auf Ovids *Tristia* bezieht, betont den höchst literarischen Wert dieser Botenfunktion und erweitert sie durch das Motiv der 'Verbannung', das in *Egipetskaja marka* in eine innere Verbannung (Outsidermotiv) verwandelt wird: "*Kto možet znat' pri slove - rasstavan'e, / Kakaja nam razluka predstoit, / Čto nam sulit petuš'e vosklican'e, / Kagda ogon' v akropole gorit, / I na zare kakoj-to novoj žizni, / Kogda v senjach lenivo vol žuet, / Začem petuch, glašataj novoj žizni, / Na gorodskoj stene krylami b'et?*" (Nr. 104)<sup>202</sup>

<sup>201</sup> Schon in Gedicht Nr. 197 hatte Mandel'stam die Entstehung der totalitären Ordnung durch eine Tiermetapher dargestellt und damit die für die Rhetorik der Revolution typischen Tierallegorien wiederaufgenommen. Die Raubvögel verkörpern hier die diktatorische Macht des nachrevolutionären Terrors: "*A vam, v bezvremen'i letajuščim / Pod chlyst vojny za vlast' nemnogich - / Čotja by čest' mlekopitajuščich, / Čotja by sovest' lastonogich. / I tem pečal'nee, tem gorše nam, / Čto ljudi-pticy chuže zverja, / I čto stervjatnikam i koršunam / My ponevole bol'se verim.*"

Auch in anderen Gedichten der zwanziger Jahre verbindet sich das Motiv 'Vogel' mit der Revolution; in Nr. 138, einem Gedicht über die Französische Revolution, treten z.B. die 'Spatzen' von Paris auf: "*Zdes' tolpy detskie, sobytij poprošajki, / Parižskich vorob'ev ispugannye stajki / Klevali naskoro krupu svincovyh kroch [...]*".

D. Segal hat in seiner Analyse dieses Gedichtes auf die Existenz von zwei gegensätzlichen semantischen Feldern, dem Feld des 'Kindischen', des 'Zärtlichen' und 'Häuslichen' und dem Feld des 'Alten', des 'Tragischen' und des 'Außerordentlichen' hingewiesen. D. Segal bedient sich der obengenannten semantischen Ambivalenz, um die Ebene des Gedächtnisses der sinnlich-optischen Wahrnehmungen von der Ebene des historischen Gedächtnisses zu unterscheiden (vgl. D.M. Segal, "Pamjat' zrenija i pamjat' smysla", a.a.O.). Eine solche semantische Opposition bringt die Ambivalenz der Französischen Revolution zum Ausdruck.

<sup>202</sup> Zur Hahnensymbolik in Mythos und Folklore ('Hahn' in Verbindung mit der Wettervorhersage; 'roter Hahn' in Verbindung mit der Sonne im Gegensatz zum 'schwarzen Hahn' als chthonischem Tier; 'Hahn' in Verbindung mit Auferstehung Christi [*dvaždyj roždennyj*]; 'Hahn' als Symbol der Potenz, in Opposition zum Huhn) vgl. S.A. Tokarev (Hg.), *Mify narodov mira*, a.a.O.

In *Egipetskaja marka* taucht der 'Hahn' im Traum Parnoks über Malinov mit einer ähnlichen Funktion auf, auch wenn hier die jüdische Konnotation (die Verbannung der Juden) dominiert: "*Zapachnutyj polami starikovskoj bobrovoj šuby, erzal petuch, prednaznačennyj rezniku.*" (EM, II, 39) Der 'Hahn' bezeichnet einerseits die prophetische Funktion des dichterischen Wortes, die im apokalyptischen Diskurs sichtbar ist, und andererseits die 'Outsider'-Position (Verbannung) des Autors.

b) 'Krähe' (*vorona*): Die 'Krähe' ist ebenfalls ein literarischer Vogel (vgl. den Mandel'stamschen Verweis auf Ossian in Nr. 67), in der Erzählung ist sie auch quantitativ relevant.<sup>203</sup> In den Gedichten Mandel'stams wird sie mit der Weisheit und dem Tod assoziiert: "*I veščich voron krik...*" (Nr. 23); "*Voron na svoem skuku / Mnogo videl na veku [...]*" (Nr. 497).

Die realistische, fast zynische Haltung der Krähe dem Tod gegenüber (darin besteht ihre Weisheit!) wird in der Erzählung leicht ironisch realisiert. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die 'Krähe' von dem dramatisch und emotional gefärbten 'Hahn' wie dies in dem folgenden Dialog zwischen der 'Krähe' und den 'Spatzen' über die Regel der Etikette in Trauerfällen zum Ausdruck kommt: "*Molodaja vorona napyžilas': - Milosti prosim k nam na pochorony. - Tak ne priglašajut, - čiriknul vorobušek v parke Mon-Repo. Togda vmešalis' suchoparye vorony, s golubymi ot starosti, žestkimi per'jami: - Karl i Amalija Blomkvist izveščajut rodných i znakomých o končine ljubeznoj ich dočeri Ėl'zy.*" (EM, II, 31-32)

Die 'Krähe' bezeichnet vor dem Hintergrund des Motivs 'Dichter-Vogel' die Funktion des Dichters als die eines Zeugen und weist auf die Erinnerungsfunktion des dichterischen Wortes hin. In diesem Fall ist der Dichter ein Trauervogel und das Gedicht ein Trauerlied (vgl. Nr. 93: "*ptica smerti i rydanija*").

c) 'Spatzen' (*vorob'i*): Die 'Spatzen' werden im Werk Mandel'stams mit der urbanen Umgebung, insbesondere von Paris, assoziiert, und über Paris treten sie in Beziehung mit der impressionistischen Malerei: "*Parižskich vorob'ev ispugannye stajki / Klevali naskoro krupu svincovych kroch [...]*" (Nr. 138); "*Ėrmitažnye vorob'i ščebetali o harbizonskom solnce, o plenernoj živopisi, o kolorite, podobnom špinatu s grenkami, odnim slovom obo vsem, čego ne chvataet mračno-flamandskomu Ėrmitažu.*" (EM, II, 21)

Das Gezwitscher (*ščebetanie*) und das Flattern als Wesensmerkmale der Vögel werden von Mandel'stam durch ein Immutationsverfahren in dem Adjektiv "*ptič'ij*" (*ptič'ij vozduch, ptič'ij jazyk*) auch auf andere Substantive bezogen. Das Gezwitscher der

<sup>203</sup> Die 'Krähe' wird in der mythisch-folkloristischen Tradition als Mittlerin zwischen 'Himmel' und 'Erde' dargestellt. Das geht u.a. aus der Tatsache hervor, daß sie eine Art Raubvogel ist (sie frißt nämlich Tierkadaver). In diesem Sinne ist sie auch ein Tier, das zwischen 'Tod' und 'Leben' vermittelt. Aufgrund ihrer Farbe (schwarz) und ihres Gekrächzes ist sie zum Trauervogel geworden (chthonisches Tier). Ihre Funktion erstreckt sich auch auf andere Bereiche: sie vermittelt z.B. zwischen Sommer und Winter, Trockenheit und Nässe. Schließlich gilt sie wegen ihrer Fähigkeit, die menschliche Sprache nachzuahmen, als weiser Vogel (*mudraja ptica*; zur Symbolik der 'Krähe' vgl. ebd., 245-247). Mandel'stam nimmt die wesentlichen Aspekte dieses ganzen Komplexes, und zwar den literarischen Charakter und die Verbindung zum Tod, wieder auf, so daß dieser Vogel mit der Dynamik des künstlerischen Prozesses in Verbindung gebracht wird. Auf den explizit "kulturellen" Charakter dieses Vogels hat auch C. Lévi-Strauss hingewiesen (die Krähe als kultureller Held im Mythos vgl. ders., *Mythologica IV, Der nackte Mensch*, Frankfurt a.M. 1975, 259).

'Spatzen' bezeichnet in der Erzählung einen a-logischen Diskurs, in dem die Tendenz, aus Lautäquivalenzen Sinnassoziationen zu bilden, dominiert. Es handelt sich hier um die Dominantsetzung der wortkünstlerischen Verfahren, die primär mit der Signifikantenebene operieren und von einem logisch-linearen Diskurs, der die Erzählkunst charakterisiert, abweichen. Dadurch weist Mandel'stam auf zwei wichtige Eigenschaften der 'Eisenbahnprosa' hin: auf die Dominanz der wortkünstlerischen Verfahren und auf den abweichenden Charakter (*vtorostepennost'*, *nenuznost'*) angesichts eines logisch konstruierten, syntaktischen Diskurses. Was die auktoriale Perspektive betrifft, so spiegelt sich dieser abweichende Charakter des Diskurses in der 'Outsider'-Position des Schriftstellers und der Hauptfigur Parnoks wider.

#### 1.4.7. Vom Motiv der apollinischen 'Dichter-Biene' zum Motiv der dionysischen 'Fliege': die herabmindernde Metamorphose im Motiv 'Mücke-Prinz' (*komarik-knjaz'*)

In der Insektensemantik der Erzählung spielt sowohl der Bezug auf das dichterische Werk Mandel'stams als auch auf die russische Prosa eine bedeutende Rolle. Vor dem Hintergrund des hier betrachteten Gedichtkorpus' ist die Abwesenheit des Motivs 'Dichter-Biene' (*poët-pčela*) in der Erzählung besonders auffallend.<sup>204</sup> Wenn in den Gedichtbänden *Kamen'* und *Tristia* die 'Biene' als Metapher für den Dichter bzw. den Autor galt, wird diese Funktion in der Erzählung nun von der 'Mücke' übernommen; diese realisiert eine herabmindernde Metapher für die Kunst und den Autor, und in dem Maße, wie letzterer mit der Hauptperson der Erzählung zusammenfällt, bezieht sie sich auch auf Parnok und fügt dem Schriftsteller- und Heldentypus der Erzählung neue konnotative Bedeutungen hinzu. Die Bedeutung dieser Verschiebung für die selbstreflexive Metaebene der Erzählung aufzuzeigen, ist die Aufgabe der folgenden Ausführungen.

In der in *Egipetskaja marka* dargestellten Welt treten weder die fruchtbaren apollinischen Bienen noch die sterilen und 'kühnen Wespen' auf. Die unterirdische, apokalyptische Stadt Petersburg wird dagegen mit den dionysischen 'Fliegen' assoziiert: "*Peterburg [...] byl tak merzok, slovno el pochlebku iz razdavlennyh much.*" (*EM*, II, 20)

Diese Verschiebung in der Motivparadigmatik bedeutet, daß die apollinische Kunstauffassung der frühen Gedichte in *Egipetskaja marka* im Rahmen einer thematisierten apokalyptischen Krisen-Situation nunmehr nicht dominiert. Die Semantik der 'Fliege', die in dem bis jetzt betrachteten dichterischen Werk Mandel'stams kaum zu finden war, wird in der Erzählung durch die "äußeren" intertextuellen Bezüge genährt. Mandel'stam bedient sich zu diesem Zweck einerseits der herabmindernden Metamorphose aus der Märchenliteratur (der Verwandlung des Menschen in ein Insekt) und andererseits der Entfaltung dieses Motivs in der russischen Prosa (bei Puškin und

<sup>204</sup> Zur Insektensemantik vgl. Ch. Isenberg, a.a.O., 110 ff. Isenberg spricht von einem entomologischen Subkode, der in der Erzählung realisiert wird. Er konstatiert zwei Referenzebenen des Kodes: a) Insekten als Elemente der Naturwelt (in diesem Fall sind die meisten der vorkommenden Insekten Parasiten, die mit dem "Dekompositionsprozeß" des Todes im Zusammenhang gebracht werden); b) Insekten als Motive der literarischen Tradition (z.B. die Ameisen als Metapher für die demokratische Gesellschaft).

Dostoevskij). In beiden Fällen weist die Metamorphose auf die Vernichtung und die Herabminderung des Subjekts hin; sie wird entweder in einem Sujet realisiert (im Märchen Puškins wird der Held tatsächlich zu einem Insekt) oder sie tritt als parömischer Ausdruck auf (*Vystrel, Idiot*).<sup>205</sup> In *Egipetskaja marka* verweist Mandel'stam direkt auf die Episode aus Dostoevskijs Roman *Idiot*, in dem der junge Ippolit seine "notwendige Erklärung" (*neobchodimoe ob-jasnenie*) öffentlich vorliest (*EM*, II, 27). Hier spricht Ippolit folgendermaßen von seiner tödlichen Krankheit und von der vernichtenden Kraft des Schicksals: "*Soglasen, čto ja mog togda zlit'sja na temnyj i gluchoj žrebij, rasporjadivšijsja razdavit' menja kak muchu i, konečno, ne znaja začem [...]*" (F.M. Dostoevskij, *Idiot*, VIII, 326).

Im Falle Ippolits zerdrückt das Schicksal das Individuum wie eine 'Fliege' an der Wand. Schon in Dostoevskijs frühem Werk *Zapiski iz podpol'ja* begegnet das Motiv der Verwandlung in eine 'Fliege' als Ausdruck der Vernichtung der Person; hier wird es aber durch den Gesamtkontext des Werkes mit anderen Bedeutungen beladen: In *Zapiski iz podpol'ja* realisiert Dostoevskij nämlich auf verschiedenen Ebenen (Sprach-, Sujet- und Stilebene) eine Kritik an der idealistischen wie auch an der positivistischen Philosophie, indem er u.a. die existentiellen Folgen der beiden Positionen in dem Sujet selbst bzw. in den Lebensepisoden des "Untergrundmenschen" realisiert. Insbesondere greift Dostoevskij die reduzierende idealistische Sicht der Wirklichkeit (die Krankheit des Intellektualismus) und die daraus folgende reduzierende Auffassung der Person an. Der Verzicht auf eine christliche Metaphysik, d.h. auf eine personale Auffassung der Beziehung zum jenseitigen, absoluten Gott, führt zu einem Konzept der Metaphysik als abstraktem Postulat, das nicht mehr imstande ist, die absolute Würde des Menschen zu fundieren. Eine solche Herabminderung des Menschen ist für Dostoevskij das gemeinsame Merkmal von Idealismus und Positivismus als "nicht-christlichen" Philosophien. In diesem Rahmen tritt die herabmindernde Metamorphose als Bezeichnung für die Verachtung der menschlichen Würde auf; der sich selbst als ein von Gott getrenntes Wesen verstehende Mensch wird nach dem dialektischen Spiel von These und Antithese sehr leicht zum "Anti-Menschen" bzw. Tier (Insekt): "*Skažu vam toržestvenno, čto ja mnogo raz chotel sdelat'sja nasekomym. No daže i etogo ne udostoilsja. Kljanus' vam, gospoda, čto sliškom soznavat'- eto bolezn', nastojaščaja, polnaja bolezn' [...]*" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, V, 101).<sup>206</sup>

<sup>205</sup> Die assoziative und vergleichende Arbeit, die an der Grenze von Intertextualität und Motivforschung steht und die Abgrenzung zwischen diesen beiden Bereichen verwischt, ist eine Leistung, die der Autor dem Leser abverlangt: Dem Leser stehen einerseits die über den Text verstreuten, teilweise verdeckten intertextuellen Signale (Zitate, Anspielungen, Anagramme usw.) zur Verfügung, andererseits ist er aufgefordert, das subjektive, aber kulturell bedingte Assoziationspotential zu aktivieren, das die durch "Indizien" signalisierte, intertextuelle Dimension überschreitet.

<sup>206</sup> Die obengenannte Bedeutung der Metamorphose zeigt sich im nächsten Zitat: die Verwandlung des Menschen in einen "Anti-Menschen" (in ein Insekt oder, wie in diesem Fall, in eine Maus) ist die Folge eines hypertrophen Bewußtseins, das den Typus des idealistischen Intellektuellen (*raznočinec*) kennzeichnet und ihn zu einem Untergrundmenschen macht: "[...] *esli, naprimer, vzjat' antitez normal'nogo človeka, to est' človeka usilenno soznajuščego*.

Im zweiten Teil von *Zapiski iz podpol'ja*, in dem ein Sujet aus den obengenannten Ausgangspositionen entfaltet wird, tritt das Motiv 'Fliege' als Redewendung auf: "*So mnoj postupili kak s muchoj*" (ebd., 128); "*Éto byla muka-mučenskaja, bespreryvnoe, nevyunosimoe uniženie ot mysli [...] čto ja mucha, pered vsem étim svetom, gadkaja, nepotrebnaja mucha, - vsech umnee, vsech razvitee, vsech blagorodnee, - éto už samo soboju, - no bespreryvno vsem ustupajuščaja mucha, vsemi unižennaja i vsemi oskorblennaja.*" (ebd., 130)

Die 'Fliege' bezeichnet hier den Nullwert der Person sowohl sich selbst als auch den anderen gegenüber: Der Untergrundmensch, der die Verwandlung des Menschlichen ins Tierische im ersten Teil des Werkes theoretisch begründet hat, wird im zweiten Teil tatsächlich wie ein Insekt behandelt. Hier greift Dostoevskij auch das von Puškin in *Vystrel* eingeführte Motiv der unmöglichen Rache auf. Silvio, die Hauptperson der Erzählung, projiziert die eigene Nichtigkeit auf den Feind (Objektivierung), so daß er nur noch auf 'Fliegen' schießen kann.<sup>207</sup> Die Unmöglichkeit, sich zu rächen bzw. sich des in einer bestimmten Gesellschaft funktionierenden Ehrenkodexes zu bedienen, markiert die 'Outsider'-Position des beleidigten, herabgeminderten Subjekts.

Die in *Egipetskaja marka* auftretende 'Fliege' weist also nicht nur auf den dionysischen Kunsttypus hin;<sup>208</sup> sie deutet auch auf die aus den obenerwähnten intertextuellen Bezügen hervorgehende 'Outsider'-Position und auf eine Abwertung der Person hin. Dieses herabgeminderte Subjekt kann nicht mehr eine apollinische, auf dem humanistischen Optimismus basierende Kunst vertreten, sondern nur noch eine dionysische Kunst, die im Rahmen der 'Apokalypse' aufblüht und in der der Sinn für die zentrale Rolle der Person und für ihre sinnstiftende, kulturelle Funktion verlorengegangen ist. Ein solcher Bezug der herabmindernden Metamorphose zu einem bestimmten Autoren- und Kunsttypus wird in *Egipetskaja marka* noch deutlicher durch das Motiv 'Mücke-Prinz' (*komarik-knjaz'*) zum Ausdruck gebracht. 'Mücke-Prinz' tritt in der Erzählung in personifizierter Weise auf und realisiert, wie es schon für die 'Krähe' gezeigt wurde, die auktoriale Perspektive, die sich teilweise mit der Perspektive Parnoks deckt. Die im Motiv 'Mücke-Prinz' thematisierten Eigenschaften sind deshalb als Wesensmerkmale des Typus' der Hauptperson (Parnok) und des entsprechenden Schriftstellerstypus' zu

---

*vyšedšego, konečno, ne iz lona prirody, a iz retorty (éto uže počti mysticizm, gospoda, no ja podozrevaju i éto), to étot retortnyj čelovek do togo inogda pasuet pered svoim antitezom, čto sam sebja, so vsem svoim usilennym soznaniem, dobrosovestno sčituet sebja za myš' a ne za čeloveka.*" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, V, 104)

<sup>207</sup> Eine Analyse von Puškins Erzählung als Realisierung der in dem Text enthaltenen Parömie "*On i muchi ne obidit*" bzw. "*On i muchi ne ub'et*" ist von W. Schmid vorgenommen worden; vgl. ders., "Diegetische Realisierung von Sprichwörtern und Redensarten und semantischen Figuren in Puškins 'Povesti Belkina'", in: *WSA*, 10 (1982), 163-195.

<sup>208</sup> Zur Fliege als Unterwelttier vgl. S.A. Tokarev (Hg.), a.a.O., 188. In der jüdischen Tradition erscheint die Fliege als Trägerin der Sünde. Viele Dämonen werden in der schwarzen Magie auch mit der Fliege assoziiert. Sie ist auch in der Folklore häufig anzutreffen, und zwar als das Kleine und Niedrige, das das Erhabene bedroht (vgl. die im Bernstein, einem Symbol für die Ewigkeit, eingeschlossene Fliege oder die Verwandlung des Helden in eine Fliege).



betrachten. Diese Parallele zwischen 'Mücke-Prinz' und Parnok wird auch auf der phonetischen Textoberfläche signalisiert: *komar* ist nämlich eine metathetische und fast anagrammatische Form des Wortes "*marka*", das in dem Spitznamen Parnoks - *egipetskaja marka* - aufscheint.<sup>209</sup> Auch das Epitheton "*egipetskaja*" erscheint nicht zufällig, sondern stellt vielmehr eine Rückbindung an dem 'ägyptischen Mücke-Prinz' dar.

Die in der Erzählung auftretende 'Mücke' (*komarik*) ist schon in Gedicht Nr. 139 als metaphorischer Ausdruck für ein hoch am Himmel fliegendes Flugzeug zu finden.<sup>210</sup> Das Flugzeug ist hier eine *komarinaja bezdelica* (mückenartige Nichtigkeit), die Fensterscheiben werden wegen des Widerscheins der Sonne als Brennspiegel dargestellt, und das Geräusch des entfernten Motors ist wie ein gedämpftes Lied (*pen'e*). Das Bild des am Himmel verschwindenden Flugzeugs führt hier das Thema der Identitätslosigkeit ein: Das Flugzeug erbittet vom Dichter einen Namen, um im tiefen, "schwangeren" Blau nicht endgültig zu verschwinden. Der Name garantiert in diesem Fall die Erinnerung, d.h. einen Platz in der Kultur und infolgedessen eine Identität:

<sup>209</sup> Darauf macht O. Ronen aufmerksam, vgl. ders., "Leksičeskij povtor", 378.

<sup>210</sup> Die Assoziation der Insekten mit der Kriegsmetaphorik ist im Akmeismus nicht neu. In den Werken N.S. Gumilevs sind es die 'Bienen', deren Summen (*žužžanie*) an die Geräusche von Flugzeugen erinnert: "*I žužžanij sravnjeli, slovno pčely / Sobiraja jarko-krasnyj med.*" (N.S. Gumilev, *Sobranie sočinenij*, I, 212)

Bei Mandel'stam werden eher die Libellen (*strekozy*) mit dem Krieg und der Luftwaffe in Verbindung gebracht (vgl. Nr. 133, 197). Der Anlaß für den Eingang einer solchen Thematik in das Werk Mandel'stams könnte die im Mai 1923 stattgefundene Kampagne für die sowjetische Luftwaffe gewesen sein (vgl. S. Broyde, *O. Mandel'stam and His Age. A Commentary on the Theme of War and Revolution in the Poetry 1913-1923*, Cambridge/Mass. 1975), aber die *byt-*Motivation tritt hinter der reichen und heterogenen Bildlichkeit aus dem Bereich der orientalischen Mythologie zurück. Das Bild des Libellenschwarms überschneidet sich nämlich mit der Figur des Todesengels *Azrail* (*Azrael*), dessen viele Flügel und Augen den kollektiven Charakter des Libellenschwarms bzw. der Luftwaffe zum Ausdruck bringen. Der Bezug Todesengel-Krieg ist ebenfalls deutlich (vgl. P. Hesse, a.a.O. 169 ff.): "*Veter nam utešen'e prines, / I v lazuri počujali my / Assirijskie kryl'ja strekoz, / Perebory kolenčatoj t'my. // I voennoj groznoj potemnel / Nižnij sloj pomračennych nebes, / Šestirukich letajuščich tel / Sljudjanov perepončatj les. [...] I s trudom probivajas vpered / V češue iskalečennych kryl, / Pod vysokuju ruku beret / Pobeždennuju tverd' Azrail.*" (Nr. 133); "[...] *Kryla i smerti uravnenie, [...] Lomali kryl'ja strekozinye / I molotočkami kaznili.*" (Nr. 197)

Der Rückgriff auf die orientalische Mythologie in Zusammenhang mit Krieg und Gewalt erklärt sich durch Mandel'stams Unterscheidung zwischen einem organisch-friedlichen Gesellschaftsmodell wie der mittelalterlichen Feudalgesellschaft und einer despotischen Gesellschaft wie zur Zeit der Ägypter und der Assyrer. In diesem Zusammenhang hebt Mandel'stam den die westliche Kultur auszeichnenden Begriff der "Person" hervor, der dem Orient und der Antike unbekannt ist. Die moderne Massengesellschaft ist nach Mandel'stam als eine Verkörperung des orientalischen Modells anzusehen.

*Kak tel'ce malen'koe krylyškom  
Po solncu vskljan' perevernulas',  
I zažigatel'noe steklyško  
Na èmpirei zagorelos'.*

*Kak komarinaja bezdelica  
V zenite nyla i zvenela  
I pod surdinku pen'em žuželic  
V lazuri mučilas' zanoza:*

*Ne zabyvaj menja, kazni menja,  
No daj mne imja, daj mne imja:  
Mne budet legče s nim - pojmi menja,  
V beremenoj glubokoj sini.*

Wie bei Mandel'stam oft festzustellen ist, entsteht das Motiv 'Mücke-Prinz' aus einer Lebenssituation, die mit einer metaphorischen und poetologischen Ebene assoziiert wird. Die in dem *byt*-Rahmen auftretenden semantischen Elemente (z.B. *komar*, *pen'e*, *zanoza*, *lazur'*) kommen später als autonome, d.h. als quasi selbständige Motive vor, die aber den ursprünglichen Kontext wieder aktivieren und das semantische, konnotative Potential vermehren. In diesem Fall ist die Assoziation mit dem poetologischen Motiv 'Wort-Name' (*slovo-imja*) von Bedeutung: Das Flugzeug-Insekt, d.h. das reduzierte Subjekt, kann seine Identität nur durch den 'Namen' aufbewahren. Durch den 'Namen' wird die Funktion der Kultur bzw. der Kunst als Gedächtnis erfüllt. Die Namenlosigkeit (*bezymjannost'*) und die Gedächtnislosigkeit (*bespamjatnost'*) weisen deshalb auf eine tiefere Identitätslosigkeit hin. Wichtig ist auch der im Gedicht verwendete Ausdruck "schwangeres, tiefes Blau" (*beremennaja, glubokaja sin'*). Damit bezeichnet Mandel'stam in seinem Gedicht Nr. 197 den "schwangeren", auf die Früchte der Zukunft wartenden Himmel der revolutionären Utopie: "*Itak, gotov'tes' žit' vo vremeni / Gde net ni volka, ni tapira, / A nebo buduščim beremeno, / Pšenicej sytogo ěfira.*"<sup>211</sup>

Identitätslosigkeit und revolutionäre Utopie treten in diesem Gedicht gemeinsam auf und sind als Hinweis auf die der Revolution immanente Bedrohung des subjektiven Prinzips zu verstehen.

In *Egipetskaja marka* werden durch das Motiv 'Mücke-Prinz' die obengenannten Konnotationen (Identitätslosigkeit, Herabminderung und Revolution) wieder aufgenommen und in einer herabmindernden Metamorphose entfaltet. Die Metamorphose des Prinzen in eine 'Mücke' ist, wie bereits gesagt, ein wichtiges Motiv aus der Literatur der

<sup>211</sup> Die Assoziation des mit Weizen schwangeren Himmels mit der Revolution findet sich auch in folgendem Zitat aus dem Artikel *Slovo i kul'tura*: "*Govorjat, čto pričina revoljucii - golod v mežduplanetnyh prostranstvach. Nužno rassypat' pšenicu po ěfiru.*" (II, 227)

Nach O. Ronen ist dieses Bild auf eine Theorie G. Gurdžiev zurückzuführen, derzufolge das organische Leben auf der Erde bestimmte Forderungen anderer Planeten erfüllen solle (vgl. O. Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, 135; vgl. auch K. Taranovskij, *Essays on Mandel'stam*, 137). Glaubwürdigerer scheint aber dieses Bild, wenn es in Zusammenhang mit der 'Brot-Metapher' in Mandel'stams Aufsatz *Pšenica čelovečeskaja* gesehen wird.

Folklore,<sup>212</sup> das in dem Märchen Puškins *Skazka o care Saltane, o syne ego slavnom i mogučem bogatyre knjaze Gvidone Saltanoviče i o prekrasnoj carevne Lebedi* wiederzufinden ist. Um die Ähnlichkeit mit Mandel'stams Gedicht festzustellen, genügt es, das nächste Puškin-Zitat mit dem von Mandel'stam im Motiv 'Mücke' realisierten semantischen Komplex (*umen'senie, more, derevo, zabit'sja*) zu vergleichen: "Tut on [der Prinz] v točku umen'silsja, / Komarom oborotilsja, / Poletel i zapiščal, / Sudno na more dognal, / Potichon'ku opustilsja / Na korabl' - i v ščel' zabilsja."<sup>213</sup>

Der obengenannte intertextuelle Hintergrund realisiert sich in *Egipetskaja marka* als Metamorphose (*umen'senie*) des ägyptischen Prinzen in eine 'Mücke': "- Gljadite, čto stalos' so mnoj: ja poslednij egiptjanin - [...] ja niščij Ramzes-krovopijca - ja na severe stal ničem - ot menja tak malo ostalos' - izvinjajus'!..." (EM, II, 38; die Opposition 'Nord-Süd' erinnert auch an die im Norden gestorbene Italienerin A. Bosio).

Außerdem verbindet Mandel'stam nun in dem neuen Kontext der Erzählung den 'Mücke-Prinzen' mit dem Typus des unterdrückten, pathologischen 'Antihelden' der russischen Prosa, der besonders in den Werken Dostoevskijs auftritt: "Ja knjaz' nevezen'ja - kolležskij asessor iz goroda Fiv... Vse takoj že - ničut' ne izmenilsja - oj, strašno mne zdes' - izvinjajus'..." (EM, II, 38).<sup>214</sup>

Das Brummen des Flugzeugmotors, das im Gedicht Nr. 133 im Rahmen des Vergleichs 'Flugzeug-Mücke' an das Summen der Mücke erinnert, wird jetzt in dem personifizierten 'Mücke-Prinzen' als Weinen und Stöhnen vorgeführt. Auf eine poetologische Metaebene übertragen heißt dies, daß das herabgeminderte Subjekt nicht mehr zur Sprache und zur Namensgebung (*slovo-imja*) fähig ist, sondern nur noch Geräusche von sich geben kann, wie die stotternden pathologischen Antihelden der russischen Romane. Analog dazu ist der Schriftsteller-'Outsider' nicht mehr imstande, 'Wort-Namen' hervorzubringen; das referentielle Wort wird zu einem referenzlosen 'Wort-Laut'.

Die Semantik der Motive 'Fliege' und 'Mücke' trägt in Zusammenhang mit der herabmindernden Metamorphose zum Aufbau des Helden- und Schriftstellerstypus in *Egipetskaja marka* bei: Dadurch ist die 'Outsider'-Position des namenlosen, herabgeminderten Subjektes bezeichnet, die die Krise der Kultur (Unfähigkeit, Namen zu nennen

<sup>212</sup> Zur Metamorphose in der Poetik der Avantgarde vgl. J. Holthusen, *Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russischen Avantgarde (1909-1923)*, München 1974. Holthusen geht auf die Metamorphose als auf Ovid zurückzuführende Gattung und ihre philosophisch-ästhetische Bedeutung ein und analysiert insbesondere die metamorphen Motive bei V. Chlebnikov und bei den Futuristen. Zur Metamorphose in der slavischen Literatur vgl. A.N. Afanas'ev, *Poëtičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, I-III, Moskva 1865-1869; zur Metamorphose als poetischem Verfahren und ihrer Bedeutung in der Avantgarde vgl. R. Jakobson, "Novejšaja ruskaja poëzija", a.a.O.

<sup>213</sup> Vgl. A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XVII, Moskva 1937-1959, III (1959), 513.

<sup>214</sup> K. Taranovskij gibt als Subtext für das Motiv 'Mücke' Deržavins Ode *Pochvala komaru* an (vgl. K. Taranovskij, *Essays on Mandel'stam*, 29-31). In diesem Fall scheint aber Deržavins Darstellung der Mücke als "himmlischer Geist" und als Ursache der dichterischen Inspiration keine Beziehung zum Mandel'stamschen Kontext zu haben. Hier zeigt sich die Schwäche einer Methode, die ausschließlich auf die Identifizierung der Subtexte zielt und so den weiteren Kontext des Motivs nicht mehr mitberücksichtigt. Das rein lexikalische Kriterium reicht hier zur Identifizierung des Subtextes nicht aus.

und infolgedessen zu erinnern bzw. die Identität zu bewahren) mit der Krise der Kommunikation (Unfähigkeit zu sprechen) verbindet. Der Übergang vom Motiv 'Biene' in den frühen Gedichten Mandel'stams zum Motiv 'Fliege' in *Egipetskaja marka* signalisiert außerdem die Krise des apollinischen Kunstmodells im Rahmen der Revolution.

#### 1.4.8. Zwischen Sprachrealismus und Nominalismus: der verlorene 'Wort-Name'

Wie in den vorherigen Abschnitten festgestellt wurde, treten die im Rahmen des 'Stein'-Paradigmas entstandenen poetologischen Motive in *Egipetskaja marka* kaum auf - mit Ausnahme der schon dargestellten parodistischen Herabminderung der Motive 'Wort-Brot' und 'Wort-Vogel'. Die Art und Weise, wie die für die Moderne typische Opposition "Nominalismus-Sprachrealismus" in der Erzählung thematisiert wird, bestätigt die Zerstörung der organischen Einheit der Sprache. Eine solche Opposition ist das Ergebnis einer dualistischen Einstellung, die in Mandel'stams frühem Werk in dem Motiv 'Wort-Fleisch', das an den hellenistisch-christlichen Inkamationsbegriff anknüpft, überwunden wurde. Im folgenden soll die Thematisierung dieser Opposition in der Erzählung kurz dargestellt werden.

a) Utilitaristische Sprache (Nominalismus): Der konventionelle Aspekt der semiotischen Systeme und insbesondere der Sprache wird in *Egipetskaja marka* oft in Zusammenhang mit der Moderne, mit der Revolution und mit ihrer relativierenden Wirkung auf die vergangenen Zeichensysteme thematisiert. Das zeigt sich insbesondere am Beispiel der Straßennamen (*EM*, II, 23) und der Telefonnummern (*EM*, II, 20), die infolge der sozialen Umwandlung verändert werden. In diesem Zusammenhang ist die Szene des Gesprächs unter den Taubstummen bedeutsam (*EM*, II, 23), die mit den verschiedenen Signifikaten keine Worte, sondern Gesten assoziieren. Auf diese Weise unterstreicht Mandel'stam den konventionellen Charakter der Sprache (für den unwissenden Zuschauer bleibt die reine Gestik ohne Signifikat). Auch die Pseudo-Ikonostase von Mervis, der die Ikonen durch billige Bilder ersetzt, indiziert nicht nur eine Entwertung, sondern auch die Willkür in der Beziehung Signifikant-Signifikat. Dabei wird die sakrale Funktion der Ikonen mit neuen Inhalten gefüllt: "*Vzgljad ego upal na peregorodku, za kotoroj gudelo, tjagučim evrejskim medom, ženskoe kontrol'to. Éta peregorodka, okleennaja kartinkami predstavljala soboj dovol'no strannyj ikonostas.*" (*EM*, II, 9)

Die in der Erzählung thematisierte Heraldik, die durch die Assoziation einer *Pictura* mit einer *Subscriptio* eine eigene Lexik bildet, knüpft ebenfalls an die lose Beziehung "Signifikant-Signifikat" und an die Willkür des Akts der Semiose an. Die Heraldik gilt außerdem in der Erzählung als konstruktives Motiv: Der Autor selbst bildet in *Egipetskaja marka* eine eigene Heraldik aus und fordert den Leser zu einer analytischen Dekodierung auf.

Die 'Briefmarke' als Leitmotiv der Erzählung (die Briefmarke ersetzt das Geld, das seinerseits einen nominalen Wert hat - wir befinden uns hier auf einer Meta-Metaebene) hebt schließlich nicht nur das Merkmal des konventionellen Wertes des Zeichens, sondern auch seinen potentiellen Nullwert hervor, was auf die *byt*-Ebene hinweist (s. Inflation, Abschaffung des Postdienstes in Zeiten gesellschaftlicher Unruhen wie der Revolution). Der ganze Prozeß kann auch umgekehrt gesehen werden: nämlich im Sinne der Überbewertung - wie im Fall der Philatelie oder der Archäologie. Auch im Geld-

umtausch ist das Spiel der Signifikanten besonders stark aktiviert: "*Ona [A. Bosio] obnovljaet geografičeskiju kartu solenym morskim pervoputkom, gadaja na dollarach i ruskich sotennyh s ich zimmim chrustom.*" (EM, II, 7)

b) Sprachrealismus: Die sprachrealistischen Verfahren werden in der Erzählung einerseits in dem auktorialen 'prosaischen Wahn' (*prozaičeskij bred*) und andererseits in den Kindheitserinnerungen Parnoks realisiert. Während der 'prosaische Wahn' eindeutig auf die Mandel'stamsche Poetik der zwanziger Jahre zurückgeht, stellt der Sprachrealismus aus der Kinderperspektive eine Neuheit dar. Die Poetik Mandel'stams ist jedoch nicht der "naivistischen" Tendenz der Moderne zuzuordnen. Das gilt auch für *Egipetskaja marka*, denn die hier durch die Kinderperspektive oder den Affekt motivierten sprachrealistischen Verfahren erheben innerhalb der gesamten poetologischen Semantik der Erzählung keinen totalisierenden Anspruch.

Die sprachrealistischen Verfahren treten in *Egipetskaja marka* besonders in Zusammenhang mit den Namen auf.<sup>215</sup> In der Kinderperspektive hat der Name einen ontologischen Status und drückt *in nuce* das Wesen des Trägers aus, so daß er belebt werden kann und eine eigene Existenz erhält: "*Šapiro zvali 'Nikolaj Davydyč'. Otkuda vzjalsja 'Nikolaj' neizvestno, no sočetanie ego s Davydom nas plenilo. Mne predstavljalos', čto Davydovič, to est' sam Šapiro, klanjaetsja, vobrav golovu v pleči, kakomu-to Nikolaju i prosit u nego vzajmy.*" (EM, II, 11)

Viele Sujetelemente in der Erzählung sind auch als Realisierung der Wortebene (Wort oder Redewendung) zu verstehen. Der Traum von *Malinov* (EM, II, 13) ist z.B. eine weitere, durch das Unbewußte motivierte Realisierung der Sprachebene: Die Stadt *Malinov*, das Reiseziel im Traum, erweist sich nicht als wirkliche Stadt, sondern als ein *malinnik* (Himbeerstrauch): "*- Pogljadite, - voskliknul kto-to, vysovyvajas' v okno, - vot i Malinov. No goroda ne bylo. Zato prjamo na snegu rosła krupnaja borodavčataja malina. - Da èto malinnik! - zachlebnulsja ja, vne sebja ot radosti, i pobežal s drugimi, nabiraja snega v tuflju.*" (EM, II, 39)<sup>216</sup>

Der Ortsname gilt hier als Sachname, wobei die Freude über den *malinnik* auch auf die Unfähigkeit des Traumdenkens hinweist, das ja nicht zwischen übertragenem und wörtlichem Sinn, bzw. zwischen realem und konventionellem Charakter der Sprache zu unterscheiden weiß.

Auch die poetische Sprache der Erzählung benutzt die sprachrealistischen Verfahren des mythischen Denkens,<sup>217</sup> so daß fiktive und aus der Realisierung von Redewendungen

<sup>215</sup> Man darf freilich nicht übersehen, daß viele Namen in *Egipetskaja marka* sowohl im sprachrealistischen Sinne wie auch in bezug auf die Realia der Zeit erklärt werden können; die beiden Dimensionen schließen einander nicht aus (vgl. A. Fejnberg, a.a.O., 41-46; die Ergebnisse der Untersuchung Fejnbergs werden in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt, wengleich auch die Verfasserin Fejnbergs Hypothese, daß in der gesamten Erzählung freimaurerische Symbolik dominiere, nicht teilt).

<sup>216</sup> Die Stadtutopie von *Malinov* wird von Fejnberg durch den im Text enthaltenen Hinweis an V.A. Kokorev (*kokorevskie sklady*), einen Anhänger der Slavophilen, als Kritik an dem utopischen Slavophilismus verstanden (vgl. ebd., 43).

<sup>217</sup> Zur Anwendung der sprachrealistischen Verfahren außerhalb einer sprachrealistischen Poetik vgl. W. Schmid, "Mythisches Denken in ornamentaler Prosa", in: WSA, Sb. 20 (1987), 371-397. Nach Schmid sind folgende Verfahren und Charakteristika des mythischen Denkens auch in der

oder Tropen stammende Handlungen gleichfalls im Sujet auftreten. Im nächsten Zitat reagiert der Autor z.B. auf das Scheitern der fiktiven Handlung Parnoks (ihm gelingt es nicht, sein Hemd zurückzugewinnen) mit der Realisierung des im Laufe der Episode erwähnten musikalischen Vergleichs zwischen dem Schwatzen der Mädchen und dem Singen, so daß die Wäscherei zu einem Orchester wird und der Autor selbst die musikalischen Instrumente unter den Orchestermittgliedern verteilt: "A ja by rozdaj devuškam vmesto utjugov skripki Stradivarija, legkie, kak skvorešni, i dal by im po dlinnomu svitku rukopisnych not. Vse éto vmeste prositsja na plafon. Rjasa v oblakach para sojdet za sutanu dirižirujuščego abbata" (EM, II, 16).

Auch die Semantisierung der Eigennamen in *Egipetskaja marka* ist ein typisch sprachrealistisches Verfahren:

- Parnok: Als möglicher "Diminutiv" von *paren'* unterstreicht der Name "Parnok" das jugendliche Alter seines Trägers (*molodoj čelovek*) im Gegensatz zur Welt der Erwachsenen.<sup>218</sup>

---

ornamentalen Prosa wirksam: Realisierung der Metapher, Ikonizität des Zeichens (vgl. die magische Sprache), Iterativität (vgl. zyklisches Weltbild), Isotopie zwischen Denken und Geschichte, Überwindung der Grenze zwischen innerem und äußerem Raum, Reduktion der Perspektive und der psychologischen Motivierung.

<sup>218</sup> Auch hier greift Mandel'stam auf die Tradition der russischen Prosa und insbesondere auf die Namenssemantik in den Werken Gogol's und Dostoevskijs zurück. Dadurch wird die Semantisierung der Eigennamen nicht als bloßes sprachrealistisches Verfahren präsentiert: der Name realisiert nämlich nicht nur die eigene Semantik, sondern auch die in ihm gespeicherte intertextuelle Konnotation. Die Realisierung des Namens bedeutet in diesem Fall keinen Rückfall in eine naive, primäre Namensauffassung, vielmehr bringt sie in die Namenssemantik sekundäre, an die literarische Tradition anknüpfende Konnotationen ein.

In *Dvojniki* weist Goljadkin auf die poetische Etymologie seines Namens hin, der die von der Krankheit verursachte Schwachsinnigkeit bezeichnet: "[...] *Goljadka ty éta koj, - familija tvoja takova!...*" (F.M. Dostoevskij, *Dvojniki*, I, 132).

Im Falle Arkadijs in *Podrostok* verbindet sich das Namensmotiv außerdem mit einer psychologischen Motivierung (Suche nach dem Vater). Arkadij trägt den Namen einer berühmten adeligen Familie, aber er hat diesen Namen von seinem gesetzlichen Vater erhalten, einem ehemaligen Leibeigenen seines leiblichen Vaters. Die niedrigere Position Arkadijs wird durch die adelige Herkunft seines Familiennamens ironisch betont. Die Antwort Arkadijs auf die Frage nach seinem Familiennamen enthüllt die ganze Problematik: "*Net ja - syn dvorovogo čeloveka, byvšego krepostnogo. [...] Net, prosto Dolgorukij, nezakonnyj syn moego byvšego barina, gospodina Versilova.*" (F.M. Dostoevskij, *Podrostok*, XIII, 8)

Im Falle Parnoks wird die beleidigende Funktion seines Namens erst vor diesem intertextuellen Hintergrund verständlich (vgl. auch die Bezeichnung "*molodoj čelovek*" für den Typus des Antihelden), während diese Funktion im Falle Arkadijs vor dem sozial-pragmatischen Hintergrund (der Familie Dolgorukij) erkennbar wird.

Zum Romanhelden als Personifizierung einer Sprechmaske vgl. B. Eichenbaum, "Kak sdelana 'Šinel' Gogolja", in: ders., *Literatura. Teorija, kritika i polemika*, Leningrad 1927, 149-165; zur Namensproblematik bei Dostoevskij vgl. auch Ch. E. Passage, *Characters Names in Dostoevsky's Fiction*, Ann Arbor/Mich. 1982.

Die Namensproblematik in bezug auf eine sprachrealistische Auffassung des Namens wird auch in der zweiten intertextuellen Linie der Erzählung, nämlich der ornamentalen Prosa, relevant. Dies zeigt ein Beispiel aus Rozanovs *Uedinennoe*: "*Idu raz po ulice. Podnjaj golovu i pročital:*

- Mervis ist das Anagramm von *vremja* (vgl. *Merv-vrem*), so daß Mervis mit dem Motiv der Zeitinversion assoziiert wird.<sup>219</sup>

- Doktor *Strašuner* ist eine Personifizierung der Angst (*strach*, *EM*, II, 32).<sup>220</sup>

Wie wenig aber die sprachrealistische Realisierung der Eigennamen in *Egipetskaja marka* absolut gesetzt ist, wird an dem literarisch-pragmatischen Hintergrund deutlich, der ebenfalls in den Eigennamen eine Rolle spielt; in dieser Hinsicht wird der Nicht-Naivismus Mandel'stams deutlich. Sowohl der Name "Parnok" als auch "Bruni" - so heißt der Priester, der vergeblich Parnoks Recht bei Mervis wiederherzustellen sucht - beziehen sich auf zeitgenössische Literaten.<sup>221</sup>

Zusammenfassend kann man feststellen, daß die Opposition zwischen Realismus und Nominalismus in *Egipetskaja marka* durch die Abwesenheit des Mandel'stamschen 'Wort-Namens' in den Vordergrund tritt. Außerdem geht es hier auch um eine allgemeinere Opposition zwischen konventionellen und existentiellen Wertesystemen, die in der Gesellschaftssemantik der Erzählung eine wichtige Rolle spielt. Diese Tendenz weist auf eine Spaltung der organischen Sprachvorstellung Mandel'stams hin und knüpft an jene Trennung von Signifikat und Signifikantem, Semio- und Biosphäre, konventionell und essentiell an, die für die in der Erzählung dargestellte Welt charakteristisch ist. Im folgenden sind nun jene poetologischen Motive der Erzählung zu analysieren, die sich direkt auf die Gattungsproblematik beziehen. Es wird sich dann zeigen, ob und inwiefern das poetologische Paradigma 'Eisenbahnprosa' und die Mandel'stamsche Definition der eigenen Prosa ('prosaischer Wahn') als Lösung für die hier dargestellte Spaltung der organischen Einheit von Sprache und Kultur und für die mit der Revolution verbundene Krise des Kommunikationskontextes in der russischen Kultur gelten können.

### 1.5. Die Gattungsproblematik: die 'Eisenbahnprosa' zwischen Bekenntnisroman und Ornamentalismus

Die bisher dargestellten theoretischen und konstruktiven Motive treten in Mandel'stams Werk überwiegend in bezug auf die Wortkunst auf, auch wenn in ihrer Semantik

---

'Nemeckaja buločnaja Rozanova'. Nu, tak i est': vse buločniki 'Rozanovy', i sledovatel'no vse Rozanovy - buločniki. Čto takim durakam (s takoj glupoj familiej) i delat'.[...] No voobščee užasno neprijatno nosit' samomu sebe neprijatnuju familiju. Ja dumaju 'Brjusov' postojanno raduetsja svoej familii. Poetomu SOČINENIJA V. ROZANOVA menja ne manjat. Daže smešno STICHOTVORENIJA V. ROZANOVA soveršenno nel'zja voobrazit'. Kto že budet 'čitat'' takie stichi? - Ty čto delaješ' Rozanov? - Ja pišu stichi. - Durak. Ty by lučše pek bulki. Soveršenno, estestvenno." (V. Rozanov, *Uedinennoe*, in: ders., *Izbrannoe*, 18)

<sup>219</sup> Nach A. Fejnberg ist Mervis die Synthese zweier historischer Figuren: des Pianisten Rudol'f Ivanovič Merfol'd und des Schauspielers S. Michoel (vgl. A. Fejnberg, a.a.O., 44).

<sup>220</sup> Zu Frau-Doktor *Strašuner* als historischer Person vgl. ebd., 45.

<sup>221</sup> Vgl. R. Timenčik, "Zametki ob Akmeizme", 36-38.

Auch das Wort "*Samum*", das in einer "pseudo-transmental" Passage von *Egipetskaja marka* vorkommt, bezieht sich auf einen Sammelband V.Ja. Parnachs, in dem das Gedicht *Arab* enthalten ist: "*Musor na ploščadi ... Samum ... Araby ...*" (*EM*, II, 3).

Prinzipien und Verfahren konnotiert werden, die sowohl auf die wortkünstlerischen als auch auf die erzählkünstlerischen Gattungen angewandt werden können (vgl. etwa die Opposition 'Gebundenheit-Verbindungslosigkeit' bzw. 'svjaznost'- *bessvjaznost'*, das Montageverfahren usw.). Gerade eine solche, im Rahmen der Wortkunst gefaßte poetologische Motivsemantik bildet in den nun folgenden Ausführungen den Hintergrund für die Rekonstruktion der Semantik des Motivs 'Eisenbahnprosa'. Das Motiv 'Eisenbahnprosa' wird von Mandel'stam quasi als ein neuer Terminus der Gattungsklassifikation eingeführt und gilt als Kernpunkt der autoreflexiven Metaebene von *Egipetskaja marka*. Außerdem soll auf die Tradition des Bekenntnisromans<sup>222</sup> bei Dostoevskij (*Zapiski iz podpol'ja, Podrostok*), auf das Motiv 'Fieberwahn' (*bred*) in den Werken Puškins (*Mednyj vsadnik*), Gogol's (*Šinel', Zapiski sumasšedšego, Nevskij Prospekt*), Dostoevskijs (*Dvojniki*) und Belyjs (*Peterburg*) und auf die ornamentale Prosa (insbesondere V. Rozanovs) hingewiesen werden, da der intertextuelle Hintergrund für die Rekonstruktion der Semantik des Motivs 'Eisenbahnprosa' entscheidend ist.

### 1.5.1. Die zusammenhanglose Rede im Rahmen des Motivs 'Fieberwahn' (*bred*) und der Bekenntnisroman

In *Egipetskaja marka* beziehen sich die intertextuellen Verweise größtenteils auf die mimetisch-fiktionale Tradition der europäischen Prosa des 19. Jahrhunderts. Die Position Mandel'stams gegenüber dieser Tradition soll im folgenden anhand von drei Aufsätzen dargestellt werden: In dem Aufsatz *Konec romana* (II, 266-269) analysiert Mandel'stam die Krise des traditionellen fiktionalen Romans; in *Zapiski čudaka. Tom 2-oi* (II, 421-424) und in *Literaturnaja Moskva. Roždenie fabuly* (II, 332-338) setzt sich Mandel'stam mit der zeitgenössischen Prosa auseinander. Diese Schriften ermöglichen es, den Beitrag Mandel'stams zur theoretischen Debatte über die Gattungen in den zwanziger Jahren aufzuzeigen. Was die hier in Frage kommende paradigmatische Motivebene anlangt, so ist festzustellen, daß ihre Semantik auch durch die damalige Debatte über die literarische Prosa bestimmt wird.<sup>223</sup>

<sup>222</sup> Die Gattung des Bekenntnisromans als autobiographischer Selbstdarstellung in einem fiktionalen Rahmen ist auf die *Confessiones* des Kirchenvaters Augustinus zurückzuführen, auf die sich die Autoren der Bekenntnisromane vom 18. Jahrhundert an beziehen. In der Literaturwissenschaft wird vor allem die Beziehung Augustinus-Rousseau (*Confessions*, 1782) hervorgehoben. Im Bekenntnisroman tritt oft der Typus des "Antihelden" auf (vgl. z.B. A. Gides, *L'immoraliste* [1902]) oder J.P. Sartres, *La nausée* [1938]), der im allgemeinen als Gegenmodell zum kanonisierten Helden bezeichnet werden kann (vgl. T. Shipley, *Dictionary of World Literary Terms*, Boston 1943, 15-16; W. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-London 1961). Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* ist ein Paradebeispiel für die Verbindung der Figur des Antihelden mit der Gattung des Bekenntnisromans (zur Geschichte des russischen Romans vgl. A.S. Bušmin et al., *Istoria russkogo romana*, I-II, Moskva 1962-64).

<sup>223</sup> Zu einer Darstellung der Diskussion über die literarischen Gattungen in den zwanziger Jahren vgl. A.A. Hansen-Löve, "Zur Diskussion um die narrative Kurzform in der russischen Prosa der frühen zwanziger Jahre", in: *Miscellanea slavica (to Honor the Memory of J.M. Meijer)*, Amsterdam 1984, 317-339. In dieser Diskussion ist nach Hansen-Löve eine doppelte Polarisierung hervorzuheben: einerseits die Opposition zwischen "Erzähl- und Wortkunst" und



Die Überlegungen Mandel'stams zum Problem der Prosagattung nehmen eine in der literarischen Tradition Rußlands verbreitete These wieder auf, die der Tendenz entspricht, die literarischen Formen bzw. Gattungen mit der sozialen Situation zu verbinden: Der Roman sei als geschlossene Textform in einer sich auflösenden Gesellschaft nicht mehr realisierbar. Auch Mandel'stam definiert in *Konec romana* den Roman als einen geschlossenen, fertigen Text, der von einer einzelnen Person oder einer Gruppe von Personen handelt: "*Otličie romana ot povesti, chroniki, memuarov ili drugoj prozaičeskoj formy zaključaetsja v tom, čto roman - kompozicionnoe, zamknutoe, protjažennoe i zakončennoe v sebe povestvovanie o sud'be odnogo lica ili celoj gruppy lic.*" (II, 266)

Im Roman ist deshalb die Komposition eng mit der Biographie des Helden und mit dem Gefühl für die zentrale Position der Person in einer bestimmten Epoche verbunden: "*Vse eto navodit na dogadku o svjazi, kotoraja suščestvuet meždu sud'boj romana i položeniem v dannoe vremja voprosa o sud'be ličnosti v istorii [...]*" (II, 267).

Im Roman entsteht infolgedessen die psychologische Motivierung des Sujets aus dem Interesse am Schicksal des einzelnen; die Biographie Napoleons als literarischer Mythos stellt einerseits den Höhepunkt dieser Entwicklung und andererseits den Anfang der Auflösung dieses Mythos dar: "*Odnovremenno s fabuloj krepnet drugaja storona romana, vspomogatel'naja po suščestvu - iskusstvo psihologičeskoj motivirovki.*" (II, 266)

Die in *Egipetskaja marka* zitierten Romanschriftsteller (Balzac, Stendhal), die das literarische Bewußtsein Parnoks prägen, sind dieser Übergangsphase in der Romanentwicklung zuzurechnen: "*Tut promel'knuli v mozgu ego gorjačeečnye obrazy romanov*

andererseits die Unterscheidung zwischen "Sujethaftigkeit" und "Sujetlosigkeit" im Rahmen der Prosagattungen. Beiden Polen ist die Ablehnung der mimetisch-allegorischen Fiktionsprosa gemeinsam, in der die psychologische Motiviertheit und die Referenz auf eine Gegenstandswelt dominant sind.

Bahnbrechend sind für die genannte Diskussion die Schriften Ju. Tynjanovs, die eine Gattungskrise konstatieren: Tynjanov geht von der Kritik an der "poetisierten Prosa" der Symbolisten (*poëtizirovannja proza*; vgl. z.B. A. Belyjs *Četyre simfonii*, 1917) aus, die die wortkünstlerischen Wiederholungsverfahren auf die syntagmatische Ebene projiziert. Die zwanziger Jahre sind für Tynjanov eine Zeit des Übergangs von der Dominanz der wortkünstlerischen zur Dominanz der narrativen Gattungen. Charakteristisch für die Übergangszeit ist ein Vakuum: einerseits ist das alte Gattungssystem automatisiert, d.h. es wirkt nicht mehr "ästhetisch", andererseits sind die neuen narrativen Genres noch nicht fühlbar. Die Kurzgattung wird als dekanonisierendes Genre vorgestellt und als narrative Form der "jüngeren Linie" (*mladšaja linija*, gemeint sind die Formalisten und die Serapionsbrüder) anerkannt. 1924 behauptet Šklovskij, daß der Versuch der "jungen Linie", die sujethaften Kurzformen in dem russischen Gattungssystem durchzusetzen, gescheitert sei; die Prosa zerfällt in ihre Bestandteile: den Roman des sozialistischen Realismus (Sujethaftigkeit) und die Faktographie (Sujetlosigkeit). Die wichtigsten Texte zu diesem Komplex sind: Ju. Tynjanov, "Serapionovy brat'ja", in: *Kniga i revoljucija*, 6 (1922), 62-64; ders., "Literaturnoe segodnja", in: *Russkij sovremennik*, 1 (1924), 291-306; ders., *Problema stichotvornogo jazyka*, a.a.O.; B. Ejchenbaum, *Molodoj Tolstoj*, Pg.-Berlin 1922. Unter den Schriften der Serapionsbrüder sind folgende zu nennen: L. Lunc, "Počemu my Serapionovy brat'ja", in: *Literaturnye zapiski*, 3 (1922) 30 ff.; ders., "Na zapad!", in: *Beseda*, 3 (1923), 259-274. Zu einer Darstellung der Serapionsbrüder vgl. G. Kern, "The Serapion Brothers: A Dialectics of Fellow Travelling", in: *Russian Literature Triquarterly*, 2 (1972), 223-247; H. Oulanoff, *The Serapion Brothers*, The Hague 1966.

*Bal'zaka i Stendalja [...]*" (EM, II, 8; vgl. auch den Verweis auf Balzacs Roman *Lucien de Rubempré*, EM, II, 9).

Mit Stendhal beginnt für Mandel'stam die Zerlegung der Biographie des zentralen Helden (Napoleon) in einen "Wirbel" von Nebenfiguren und zweitrangigen Biographien: "*V epochu napoleonovskich vojn vokrug biografii Napoleona obrazovalsja celyj vichr' podražatel'nych malen'kich biografij, vosproizvodivšich sud'bu central'noj istoričeskoj figury, ne dovodja ee, konečno, do konca, a var'iruja na raznye lady. Stendal' v 'Rouge et Noire' rasskazal odnu iz etich podražatel'nych vichrevych biografij.*" (II, 267)

Die Erscheinung der Nebenfiguren bezeichnet die beginnende Auflösung der heroischen Biographie; an die Stelle des romantischen Helden treten die mittelmäßigen "Serienmenschen" (*zaurjadnyj čelovek*), bis hin zum totalen Verschwinden der Person in der Masse: "*Esli pervonačal'no dejstvujuščie lica romana byli ljudi neobyknovennye, odarennye, to na sklone evropejskogo romana nabljudajetsja obratnoe javlenie: geroem romana stanovitsja zaurjadnyj čelovek, i centr tjažesti perenositsja na social'nuju motivirovku, to est' nostojaščim, dejstvujuščim licom javljaetsja uže obščestvo, kak, naprimer, u Bal'zaka ili u Zolja.*" (II, 267)

In seinem *Lucien de Rubempré* hat Balzac z.B. die heroische Figur Napoleons in der Tradition des *roman de réussite* auf das Format eines gewöhnlichen Strebers reduziert: "*Tipičeskaja biografija zachvačika i udačnika Bonaparta raspylilas' u Bal'zaka v desjati tak nazываемых 'romanov udači' (roman de réussite), gde osnovnaja dvižuščaja sila ne ljubov', a kar'era, to est' stremlenie probit'sja iz nizšich i srednich social'nych sloev v verchnie.*" (II, 267-68)

Diese Entwicklung bzw. die Auflösung des Romans ist auch an anderer Stelle in der russischen Tradition (Gogol', Dostoevskij) feststellbar; durch die äußere Intertextualität von *Egipetskaja marka* wendet sich Mandel'stam gerade dieser Strömung zu. Damit sind einerseits all jene Prosawerke des psychologischen Realismus (insbesondere Gogol's *Šinel'* und Dostoevskijs *Dvojniki*) gemeint, in denen durch die psychologische Motivierung des Fieberwahns (*bred*) eine zusammenhanglose, vom logisch-rationalen Denken abweichende Rede in die fiktionale Prosa eingeführt wird, und andererseits einige Bekenntnisromane (z.B. Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* und *Podrostok*), die, indem sie die geschlossene, strukturierte Form des heroischen Romans aufbrechen und verfremden, eine Neigung zur offenen Form zeigen.<sup>224</sup>

Bei der Beschäftigung mit der Gattungsproblematik geht es nun vor allem darum, all die Motive und Verfahren dieser Tradition herauszuarbeiten, die für die Rekonstruktion der Semantik des Motivs 'Eisenbahnprosa' relevant sind und die Einordnung des Mandel'stamschen Experiments in eine "subversive" Prosatradition ermöglichen. Die

<sup>224</sup> Mit "offener Textform" ist hier die Dominanz von Signalen im Text gemeint, die auf die außerliterarische Ebene hinweisen, die direkt am Prozeß der Sinnerschließung beteiligt ist. Auf die progressive "Brechung" der Form bzw. Zerlegung des Sujets, die vom Bekenntnisroman bis hin zur ornamentalen Prosa zu beobachten ist, soll im Rahmen einer vergleichenden Darstellung zwischen den wort- und den erzählkünstlerischen Textstrukturen eingegangen werden. Das ist, wie erwähnt, ein wichtiger Punkt in der Diskussion über die literarischen Gattungen der zwanziger Jahre. Bahnbrechend für die Unterscheidung zwischen Wort- und Erzählkunst ist Tynjanovs Text *Problema stichotvornogo jazyka*, der hier schon erwähnt worden ist. Zur Unterscheidung von Wort- und Erzählkunst vgl. auch: R. Jakobson, "Linguistics and Poetics", in: ders., *Selected Writings*, III, The Hague 1981, 18-51; I.P. Smirnov, "Dva tipa rekurrentnosti: poëzija vs. proza", in: WSA, 15 (1985), 255-290.

Neigung zur Zersplitterung der geschlossenen Romanform ist, wie gesagt, zuerst im Rahmen des psychologischen Realismus durch das Motiv 'Wahn' realisiert worden. Der 'Wahn' ist hier nicht nur der Höhepunkt einer Pathologie (vgl. *Zapiski sumasšedšego, Dvojniki*), sondern tritt häufig auch als Folge einer gescheiterten Handlung auf (vgl. z.B. das Fieber - *gorjačka* -, von dem die Helden Dostoevskijs - Arkadij Makarovič, der Untergrundmensch, oder Ippolit - nach einem fehlgeschlagenen Versuch immer ergriffen werden). Dieser fiktional motivierte Fieberwahn verbindet sich mit den Verfahren eines inkohärenten Redemodus (Sprengen der syntaktischen Bezüge, Semantisierung der Signifikanten usw.). Die stilisierte Bruchstückhaftigkeit des Diskurses und die Dominanz der inneren Rede charakterisieren in den genannten Romanen die Unfähigkeit des Wahnsinnigen bzw. des Gescheiterten, mit der Außenwelt zu kommunizieren, und zeigen seine Absonderung von der Gesellschaft an.<sup>225</sup> Mandel'stam selbst weist in *Egipetskaja marka* auf die zahlreichen, in den Erzählungen und Romanen auftretenden "Brumm-bären" hin (*bormotuny*; *EM*, II, 37), die von ihren Autoren durch eine stilisierte Stammelrede charakterisiert werden: "*Nužno znat', čto Akakij Akakievič iz-jasnialsja bol'sheju čast'ju predlogami, narečijami i, nakonec, takimi časticami, kotorye rešitel'no ne imejut nikakogo značenija.*" (N.V. Gogol', *Šinel'*, III, 149); "[...] *čto-to vse šeptal sebe pod nos*" (F.M. Dostoevskij, *Dvojniki*, I, 112). Typisch ist auch ein Satz Goljadkins, der in *Dvojniki* wie ein Refrain obsessiv wiederholt wird: "*Ja ne master krasno govorit*" (ebd., 117).

Die gebremste, stotternde Rede wird in diesen Fällen mit einer flüssigen inneren Rede gekoppelt. Dieser Dualismus charakterisiert z.B. in *Zapiski iz podpol'ja* den von der Gesellschaft abgesonderten Typus des Intellektuellen bzw. *raznočinec*: "*No čto že delat', esli prjamoe i edinstvennoe naznačenie vsjakogo umnogo čeloveka est' boltovnja, to est' umyšlennoe peresypan'e iz pustogo v porožnee?*" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, V, 109)

Das Motiv 'Wahn' verbindet sich nicht allein deshalb mit einer Krise des geschlossenen Romans, weil es als Motivierung für eine inkohärente offene Rede gilt, sondern auch, weil dieses Motiv in engem Zusammenhang mit einem Heldtypus steht, der das Gegenbild zum obenerwähnten romantischen, zentralen und heroischen Heldentypus darstellt. In *Zapiski iz podpol'ja* bietet Dostoevskij eine sehr klare Definition dieses Antihelden: "[...] *v romane nado geroja, a tut n a r o č n o sobrany vse čerty dlja antigeraja, a glavnoe, vse éto proizvedet preneprijatnoe vpečatlenie, potomu čto my vse otvykli ot žizni, vse chromaem, vsjakij bolee ili menee.*" (ebd., 178)

In *Egipetskaja marka* wird ausdrücklich auf diesen Typus hingewiesen: die "Ahnen" Parnoks sind nämlich die berühmten Antihelden der russischen Literatur; auch Parnok

<sup>225</sup> Die Spaltung zwischen äußerer und innerer Rede, die eine Spaltung zwischen der inneren, psychischen Welt und der äußeren Wirklichkeit indiziert, wird von Dostoevskij beispielhaft am Verhalten Goljadkis gegenüber Klara Olsufevna dargestellt. Schon ihre bloße Anwesenheit verwirrt ihn, aber verborgen in der Dunkelheit des Hofes wendet er sich ihr innerlich sehr frei und sogar mutig zu: "*Da, vo-pervych, ja, sudarynja vy moja, ja dlja vas ne gožus', sami znaete, komplimentamy ne master, damskie tam raznye razdušennye pustjački govorit' ne ljublju [...]*" (F.M. Dostoevskij, *Dvojniki*, I, 222).

Zu der gattungspolemischen Funktion des Motivs 'Wahn' und seiner Sprachverfahren vgl. R. Lachmann, "Die Zerstörung der 'schönen Rede'. Ein Aspekt der Realismus-Evolution der russischen Prosa des 19. Jahrhunderts", in: *Poetica*, 4 (1971), 464-477.

als literarische Figur muß an diesem Erbe tragen: "*Vpročem, kak èto net rodoslovnoj, pozvol'te - kak èto net? Est'. A kapitan Goljadkin? A kolležskie asessory, kotorym 'mog Gospod' pribavit' uma i deneg'.*" (EM, II, 37)<sup>226</sup>

Der antiheroische Charakter dieser Personen zeigt sich in der "Exzentrität", durch die sie sich von der dominierenden Tradition abheben. Dieser Hintergrund ist im Falle Gogol's und Dostoevskijs die romantische Poetik, im Falle Mandel'stams die gesamte mimetisch-fiktionale Tradition. Der Antiheld ist seinem Ursprung nach eine Art Parodie auf den pathetischen Helden der sentimentalen Romantradition, bei Mandel'stam ist er eine Parodie auf den pathologischen Antihelden.<sup>227</sup>

Der Antiheld beherrscht in der äußeren Rede nicht die Regeln der Rhetorik. Dieser Tatbestand wird als Motivierung in die Romane eingebracht: Die durch die Kommunikationsstörungen verursachten Mißverständnisse lösen häufig die Sujetmaschine auf. Sowohl die innere als auch die äußere Rede sind durch Redundanz und Detaillierung charakterisiert und widersetzen sich deshalb einer logischen Rede. Die Redundanz kann auch zum konstruktiven Prinzip des ganzen Werkes werden: "*Ja ničem ne choču stesnjat'sja v redakcii moich zapisok. Porjadka i sistemy zavodit' ne budu. Čto pripomnitsja, to zapišu.*" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, V, 122)

Die Verfahren der zusammenhanglosen Rede (Detaillierung, Redundanz, Metathese usw.), die im fiktionalen Roman durch den Wahn motiviert sind, werden im Bekenntnisroman auf der Sujetebene realisiert. Im folgenden Zitat greift Mandel'stam diese Gattung wieder auf und weist ausdrücklich auf die öffentliche Beichte Ippolits in Dostoevskijs Roman *Idiot* hin (vgl. die "notwendige Erklärung" - *neobchodimoe ob'jasnenie* - Teil III, Kap. V), indem er sie mit Rousseaus *Confessions* assoziiert: "*Večerom, na dače v Pavlovske èti gospoda literatory otčechvostili bednogo junca - Ippolita. Tak i ne dovelos' emu pročest' svoju kleenčatuju tetradku. Tože vyiskalsja Russo!*" (EM, II, 27)

Die Gattung des Bekenntnisromans wird von Dostoevskij vor allem in *Podrostok*

<sup>226</sup> Das Problem der literarischen Vorbilder Parnoks ist von C. Brown behandelt worden (vgl. ders., "The Prose of O. Mandel'stam", in: O.É. Mandel'stam, *The Prose of O.É. Mandel'stam. The Noise of Time. Theodosia, The Egyptian Stamp* [transl. by C. Brown], New York 1965, 3-65). Hier wird Parnok auf den Typus des pathetischen Helden zurückgeführt.

<sup>227</sup> Der Antiheld ist sich seines Parodie-Charakters bewußt, und zwar vor dem Hintergrund der klassischen Unterscheidung zwischen hohem und niedrigem Stil, wodurch die Präsenz des Antihelden signalisiert wird; die entsprechende literarische Gattung für den Antihelden ist die Komödie bzw. die Parodie auf die Tragödie. Das bringt z.B. Goljadkin in bezug auf seinen Doppelgänger zum Ausdruck. Die Komödie wird als Verfremdung des hohen Genres der Tragödie betrachtet, analog zur verfremdenden und entheiligenden Funktion des Doppelgängers in bezug auf sein "Original": "[...] *vot takoe-to schodstvo razitel'noe, obstojatel'svo strannoje, komedija paskvil'naja* [...]" (F.M. Dostoevskij, *Dvojniki*, I, 151).

Es ist kein Zufall, daß Mandel'stams *Egipetskaja marka* im Rahmen des Motivs 'Skandal' gerade die obengenannte Gattungsverschiebung von der Tragödie zur Komödie thematisiert und dieses relativierende Spiel mit der ebenso relativierenden Verschiebung der Grenze zwischen Leben und Literatur in Verbindung bringt.

In der Hauptfigur von Dostoevskijs Roman *Bednye ljudi* (1846) wird der obengenannte parodistische Ansatz in der Darstellung des Antihelden deutlich; in diesem Fall handelt es sich um eine Verfremdung des Helden des sentimentalen Romans, die Kritiker und Publikum nicht immer verstanden haben (vgl. die Rezeption von *Bednye ljudi* und den Kommentar V. Belinskijs).

entfaltet; die im Laufe der Narration vom Erzähler scheinbar zufällig und chaotisch angehäuften Details sind Indizien für die dem Leser abverlangte Rekonstruktion des Ereignisses und seines Sinnes. Gleichzeitig sind sie aber auch ein Ergebnis der Selektion durch die Erzählperspektive, die den Leser zu einer bestimmten Interpretation führen soll. In dieser Hinsicht führt Dostoevskij auch das Spiel der Perspektiven ein, das den extrem manipulativen Charakter des Bekenntnisromans ausmacht. In *Podrostok* wird dieses Verfahren besonders in den Aussagen des Erzählers, d.h. auf der Metaebene der Reflexion, thematisiert: "Étu dlinnuju tiradu o smeche ja pomeščaju zdes' s umyslom, daže žertvuja tečeniem rasskaza, ibo sčitaju ee odnim iz ser'eznejšich vyvodov moich iz žizni." (F.M. Dostoevskij, *Podrostok*, XIII, 286); "Ja naročno ne opuskaju ni malejšej čerty iz vsej étoj togdašnej melkoj bessmyslity, potomu što každaja čertočka vošla potom v okončatel'nyj buket, gde i našla svoje mesto, v čem i uveritsja čitatel'." (ebd., 390)

Im folgenden Zitat wird die Anhäufung von scheinbar zusammenhanglosen Details mit dem reflektierenden Vorgang der Beichte kombiniert: "Ja dolžen byl privesti ich [podrobnosti], potomu što ja sel pisat', čtob sudit' sebja." (ebd., 363)

Auf der Sujetebene ist der Bekenntnisroman deshalb durch die vielen Abschweifungen, die die Sujetlinie ständig unterbrechen, charakterisiert. Die Brechung der fiktiven Welt wird nicht nur durch die metathetischen Verfahren im zeitlichen Ablauf des Erzählens erreicht, sondern auch durch das in den Abschweifungen eingeführte Material aus der pragmatischen *byt*-Sphäre und der reflexiven Metaebene. Die Funktion dieses Materials besteht darin, die fiktive Welt der Narration, ihre Linearität und Geschlossenheit zu zerbrechen und sie in die *byt*-Sphäre oder in die Meta-Sphäre der auktorialen Reflexion zu verschieben. Im Epilog von *Zapiski iz podpol'ja*, in dem der Erzähler sein Werk rechtfertigt, verweist Dostoevskij auf diese beiden Ebenen, d.h. auf die pragmatische (*byt* = *ne-literatura*)<sup>228</sup> und auf die Metaebene der literarischen Schablonen

<sup>228</sup> Zur Einführung des Materials aus der *byt*-Sphäre haben viele Autoren, darunter insbesondere Dostoevskij, auf journalistische Verfahren und die Zeitungstechnik zurückgegriffen. In den Zeitungen verbindet sich nämlich die Montage von ungebundenen, kleinen Sujets (Ungebundenheit bzw. Sujetlosigkeit) mit der Dominanz der außerliterarischen Welt. Dieses Verfahren ist unter verschiedenen Aspekten in der von Mandel'stam aufgenommenen "subversiven" Tradition wiederzufinden.

Die ersten Verse von *Mednyj vsadnik*, einem Text, den Mandel'stam als bahnbrechend für das Motiv 'Fieberwahn' erachtet, thematisieren z.B. zunächst den Wahrscheinlichkeitscharakter (*pravdopodobie*) der Fiktion ("*Podrobnosti navodenija zaimstvovany / Iz togdašnich žurnalov*"), so daß hier der Verweis auf die in der journalistischen Gattung dominierende außerliterarische Ebene im Rahmen der Motivationsverfahren der fiktiven Tradition bleibt. Im Laufe der Zeit motiviert aber die Wiederaufnahme der journalistischen Gattung und ihrer Techniken im Rahmen der Prosa zu einer detaillierten Darstellungsweise, die die sujetlosen Gattungen (Bekenntnisroman) oder die Sujetlosigkeit innerhalb der traditionellen Gattungen (z.B. die Abschweifungen in den Romanen) charakterisiert. In Gogol's *Nos* wird z.B. journalistische Montagetechnik während des Besuchs Kovalevs in einer Zeitungsredaktion eingeführt; darüberhinaus unterstreicht der groteske Kontext die komische Wirkung einer solchen sujetlosen Anhäufung (vgl. die Szene, in der Kovalev versucht, ein Zeitungsinserat über seine verlorene Nase aufzugeben, N.V. Gogol', *Nos*, III, 59 ff.).

Das Nebensujet der A. Bosio in *Egipetskaja marka*, das als Zeitungsbericht eingeführt wird (vgl. die Anführungszeichen und den pathetischen Stil, die als Signale für eine journalistische Gattung dienen), läßt sich in die obengenannte Tradition einordnen und ist als Mittel zur Brechung der

(*literaturnost'*),<sup>229</sup> die ständig mit der narrativen Fiktion interferieren und ihr Spiel aufheben, so daß die geschlossene Form des Romans zerbricht und seine Sujetlinie abreißt: "*Po krajnej mere mne bylo stydno, vse vremja kak ja pisal etu p o v e s t' : stalo byt', eto už ne literatura, a ispravitel'noe nakazanie.*" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, V, 178); "*Da vzgljanite pristal'nee! Ved' my daže ne znaem, gde i živoe-to živet teper' i čto ono takoe, kak nazывaetsja? Ostav'te nas odnich, bez knižki, i my točas zaputaemsja, poterjaemsja, - ne budem znat', kuda primknut', čego prideržat'sja; čto ljubit' i čto nenavidet', čto uvazat' i čto prezirat'?"* (ebd., 178-179)

Die antisujethafte Tendenz des Bekenntnisromans wird im Epilog zu den *Zapiski iz podpol'ja* dadurch unterstrichen, daß er als offener Text (*non finito*) definiert wird: "*Vpročem, zdes' ešče ne končajutsja 'zapiski' etogo paradoksalista. On ne vyderžal i prodolžal dalee. No nam tože kažetsja, čto zdes' možno i ostanovit'sja.*" (ebd., 179)

Wie grundlegend der intertextuelle Bezug zu *Podrostok* für die Gattungssemantik von *Egipetskaja marka* ist, zeigt sich nicht nur an der von Mandel'stam wiederaufgenommenen Idee von einer Brechung der geschlossenen Form des Romans durch die Interferenz der *byt-* Sphäre und der literarischen Schablonen, sondern auch an den vielen Übereinstimmungen zwischen den am Schluß von *Podrostok* mitgeteilten Überlegungen von N. Semenovič (Arkadijs Erzieher) zur Krise des Romans und der dargelegten Analyse Mandel'stams in *Konec romana*. In *Podrostok* wird die Krise des Romans mit der Krise der Familie verbunden, was der Neigung Mandel'stams entgegenkommt, in der Evolution der Prosagattungen eine Beziehung zwischen Ästhetik und Ethik, zwischen Literatur und pragmatisch-gesellschaftlicher Ebene herzustellen. Nach den Worten N. Semenovič' im Epilog wird mit dem Verfall des moralischen Bewußtseins, d.h. mit der Verachtung des unter dem Begriff "Ehre" (*čest'*) verstandenen Wertekomplexes, auch die Harmonie der geschlossenen Form beeinträchtigt. Solch eine geschlossene Form ist

---

fiktiven Narration verstehen, obwohl dadurch seine Sujetfunktion in der Erzählung noch nicht völlig geklärt ist.

In *Literaturnaja Moskva. Roždenie fabuly* geht Mandel'stam auf das Phänomen der Prosa der zwanziger Jahre ein, und zwar auf den Einbau von Texten aus dem Bereich der nicht kanonisierten Literatur oder der außerliterarischen Sphäre (z.B. Briefe, Formulare, Inserate, Rechnungen). Er bringt dieses Verfahren mit der Zerlegung der sujethaften Prosa und mit der Entstehung einer anonymen Prosa (*bezymjannaja proza*) in Verbindung: "*Čego že nam osobenno udivljat'sja, esli Pil'njak ili serapionovcy vvodjat v svoe povestvovanie zapisnye knižki, stroitel'nye smety, sovetskie cirkuljary, gazetnye ob-jaвленija, otryvki letopisej i ešče Bog znaet čto. Proza nič'ja. V suščnosti ona bezymjanna. Eto - organizovannoe dviženie slovesnoj massy, cementirovannoj čem ugodno. Stichija prozy - nakoplenie. Ona vsja - tkan', morfologija.*" (II, 334)

Die Dominanz der pragmatischen, außerliterarischen Ebene in der Prosa ist in diesem Fall ein Zeichen für die Krise der auktorialen Instanz bzw. der zentralen Rolle des Individuums in der Gesellschaft. Der Höhepunkt dieses Prozesses ist nach Mandel'stam mit der Revolution erreicht: "*Počemu imenno revolucija okazalas' blagoprijatnoj vozroždeniju russkoj prozy? Da imenno potomu, čto ona vydvynula tip bezymjannogo prozaika, eklektika, sobiratelja [...]*" (II, 334).

<sup>229</sup> Die Sujetlosigkeit bzw. die Zersplitterung der geschlossenen Textform wird in diesem zweiten Fall durch die Entblößung der Motivierung als einer literarischen Schablone erreicht, die der "Fiktionalität" bzw. dem Wahrscheinlichkeitsanspruch der Handlung widerspricht und in der Narration interferiert; dieses Verfahren knüpft an den Konflikt zwischen "Leben" und "Literatur" bzw. "Literarizität" an und spielt auch in der Heldtypologie eine große Rolle.

auf der Ebene der Gesellschaft die Familie. Die Krise der Familie führt in der Literatur zum Übergang vom geschlossenen Familienroman zum offenen Bekenntnisroman: "*Esli by ja byl russkim romanistom i imel talant, to nepremenno bral by geroev moich iz russkogo rodovogo dvorjanstva, potomu čto liš' v odnom ètom tipe kul'turnych russkich ljudej vozmožen čot' vid krasivogo porjadka i krasivogo vpečatlenija, stol' neobchodimogo v romane dlja izjaščnogo vozdejstvija na čitatelja.*" (F.M. Dostoevskij, *Podrostok*, XIII, 453)

N. Semenovič sieht in der Zersplitterung der Form einen Prozeß, der stufenweise abläuft: Am Anfang steht der historische Roman, der die Einzelheiten (*podrobnosti*) des Familienromans auf chaotische Weise wiedergibt; die Einzelheiten fungieren für den Leser nun als Indizien für die Rekonstruktion des ursprünglichen, aber nicht mehr anwesenden Ereignisses und Modells: "*Položenie našego romanista v takom slučae bylo by soveršenno opredelennoe: on ne mog by pisat' v drugom rode, kak v istoričeskom, ibo krasivogo tipa uže net v naše vremja [...]. Takoe proizvedenie, pri velikom talante, uže prinadležalo by ne stol'ko k ruskoj literature, skol'ko k ruskoj istorii. Èto byla by kartina, chudožestvenno zakončennaja, russkogo miraža, no suščestvovavšego dejstvitel'no, poka ne dogadalis', čto èto - miraž.*" (ebd., 454)

Mit *Podrostok* ist aber eine weitere Stufe des Auflösungsprozesses realisiert worden, und zwar eine Gattung, die der gesellschaftlichen Institution der "zufälligen Familie" entspricht, zu der der Erzähler selbst gehört: "*Da, Arkadij Makarovič, vy - č l e n s l u č a j n o g o s e m e j s t v a , v protivopoložnost' ešče nedavnim rodovym našim tipam, imevšim stol' različnye ot vašich detstvo i otročestvo.*" (ebd., 455)

Dieser Roman-Typus, der der aktuellste ist, fordert eine offene literarische Form und die Anhäufung von scheinbar zufälligen Einzelheiten. Das solchermaßen eingeführte Perspektivenspiel und die damit verbundene Täuschungstechnik sind ein Ersatz für die ästhetische Funktion der positiven Monoperspektive und der geschlossenen Form: "*Rabota neblagodarnaja i bez krasivych form. Da i tipy èti, vo vsjakom slučae, - ešče delo tekuščee, a potomu i ne mogut byt' chudožestvenno zakončennymi. Vozmožny važnye ošibki, vozmožny preuveličenija, nedosmotry. Vo vsjakom slučae, predstojalo by sliškom mnogo ugadyvat'. No čto že delat', odnako ž, pisatelju, ne želajuščemu pisat' liš' v odnom istoričeskom rode i oderžimomu toskoj po tekuščemu? Ugadyvat' i ... ošibat'sja.*" (ebd.)

Bei aller Ähnlichkeit ist zwischen der These Nikolaj Semenovič' und der Vorstellung Mandel'stams jedoch auch ein grundlegender Unterschied festzustellen:<sup>230</sup> In beiden Fällen wird zwar der Zusammenhang zwischen der Zersplitterung des gesellschaftlichen Hintergrunds bzw. ihrer Glieder (Persönlichkeiten) und der Brechung der geschlossenen Form des fiktionalen Romans deutlich, gleichwohl drückt sich der Zersetzungsprozeß in den genannten Werken aber unterschiedlich aus: Dostoevskij zersplittert bzw. verfremdet den traditionellen Familienroman auf der syntagmatischen Ebene durch die Vervielfältigung der Perspektiven, durch zeitliche Inversionen (metathetische Sujetverfahren wie Hysteron Proteron) und durch Detaillierung; Mandel'stam verfremdet dagegen die Romantradition (zu der auch der polyphone Roman Dostoevskijs gehört) auf einer paradigmatischen Ebene. Er präsentiert die dieser Tradition entstammenden Motive (den

<sup>230</sup> Zu der Interpretation, daß Mandel'stams Prosawerk *Šum vremeni* den russischen Familienroman und den autobiographischen Roman verfremde (etwa Aksakovs *Detstvo*, Tolstojs Trilogie, *Herzens Byloe i dumy*) vgl. Ch. Isenberg, a.a.O., 49 ff.

pathologischen Antihelden, den Konflikt mit der Gesellschaft usw.) quasi als fertige, vorgeformte Schablonen; ihre Rolle - sie stellen in der Erzählung eine einheitliche Sinnlinie her - wird erst anhand einer Rekonstruktion der gesamten Motivsemantik deutlich. Der Hintergrund der beiden Autoren ist unterschiedlich: Dostoevskij stellt die Segmente einer linearen Sujetentwicklung um und stört die Monoperspektivik des Familienromans in der Tradition Aksakovs und Tolstojs; Mandel'stam verwandelt dagegen die schon vorhandenen Fragmente des Bekenntnisromans in Einzelmotive (Paradigmatisierung) und kombiniert sie dann mit der eigenen Motivparadigmatik. Im Falle Dostoevskijs geht es darum, das ursprünglich einheitliche Modell, d.h. den Roman, durch die Wiederauffindung der verschwundenen Sujetsegmente zurückzugewinnen, indem durch die im Text versteckten Indizien die fehlenden oder umgestellten Sujetfragmente konstruiert und chronologisch in einer Ursache-Folge-Beziehung eingeordnet werden; die Rekonstruktion betrifft hier hauptsächlich die Syntagmatik. Bei Mandel'stam ist die Beziehung zwischen den Einzelmotiven paradigmatisch, d.h. anhand von gemeinsamen Merkmalen, zu rekonstruieren; erst danach kann eine syntagmatische Sinnlinie rekonstruiert werden. Diese notwendige klassifikatorische Arbeit weist einerseits auf die schon erwähnte Archäologisierung der Kultur und andererseits auf eine tiefenpsychologische bzw. archetypische Ebene hin - zwei Dimensionen, die im lyrischen Werk Mandel'stams im Hintergrund bleiben und erst in seiner Prosa richtig zur Entfaltung kommen.

### 1.5.2. Die 'Eisenbahnprosa' und Tolstojs *Anna Karenina*

Neben der *pars destruens*, d.h. der Thematisierung der Krise des Romans, realisiert *Egipetskaja marka* die Antwort Mandel'stams auf die dargestellte Gattungsproblematik. Unter diesem Aspekt geht die Erzählung über die Theoretisierung der kritischen Aufsätze hinaus; sie findet in ihnen keine direkte Entsprechung mehr. Diese *pars construens* wird in den Aufsätzen Mandel'stams nicht erklärt, sieht man einmal von einigen wichtigen Bemerkungen in *Literaturnaja Moskva. Roždenie fabuly* ab (II, 332-338). Es wäre deshalb eine willkürliche Reduktion, das in *Egipetskaja marka* vorgestellte Modell der 'Eisenbahnprosa' ausschließlich mit der thematisierten Auflösung der Persönlichkeit und ihrer zentralen Rolle in der modernen Gesellschaft (und infolgedessen mit dem Untergang des heroischen Romans) erklären zu wollen. Die Feststellung einer Krise der mimetisch-fiktionalen Prosa ist eher eine Anregung, um eine neue Lösung auf der Ebene der Gattungen zu finden, die im poetologischen Paradigma 'Eisenbahnprosa' thematisiert und in *Egipetskaja marka* selbst realisiert wird.

Die Semantik des Motivs 'Eisenbahnprosa' ist hauptsächlich vor dem intertextuellen Hintergrund von Tolstojs *Anna Karenina* zu rekonstruieren. In *Anna Karenina* verbindet sich das Motiv 'Eisenbahn' sowohl mit dem 'Wahn' im Traum als auch mit dem 'Tod'. Dieser Bezug wird in dem Roman sowohl auf einer "bewußten" Ebene in der Narration (vgl. die Anfangsepisode mit dem vom Zug überfahrenen Mann und den Selbstmord Annas) als auch auf einer "unbewußten" Ebene durch die Leitmotivik (vgl. Annas rekurrierenden Traum) eingeführt. So entwickelt sich die Assoziation 'Eisenbahn-Tod-Traum bzw. Unbewußtes', die von Mandel'stam in *Egipetskaja marka* wiederaufgenommen wird.

Annas Traum, dessen Bedeutung und Funktion sich erst im Laufe des Romans klärt, wird zweimal dargestellt. Zuerst liefert Tolstoj eine ausweichende Interpretation des Traums, die aus dem psychologischen Bezug zur aktuellen narrativen Situation (Anna erwartet ein Kind von ihrem Geliebten) hervorgeht. In diesem Fall drückt der Traum die



unbewußte Angst Annas aus, bei der Geburt ihres unehelichen Kindes zu sterben und dadurch für die schuldhafte Liebe bestraft zu werden. Anna selbst gibt den Inhalt ihres Traumes wieder und erzählt, wie sie in ihrem Zimmer einen *mužik* gesehen habe, der seltsamerweise Französisch gesprochen habe: "- *I éto čto-to povernulos', i ja vižu, čto éto mužik s vz-erošennoju borodoj, malen'kij i strašnyj. Ja chotela bežat', no on nagnulsja nad meškom i rukami čto-to kopošitsja tam [...]- On kopošitsja i prigovarivaet po-francuzski skoro-skoro i, znaeš', grassiruet: 'il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir...' I ja ot stracha zachotela prosnut'sja, prosnulas'...no ja prosnulas' vo sne. I stala sprašivat' sebja, čto éto značit'. I Kornej mne govorit: 'rodami, rodami umrete, rodami, matuška'... I ja prosnulas'...' (L.N. Tolstoj, *Anna Karenina*, XVIII, 381).*

In diesem Fall verursacht die Projektion der Psyche Annas eine Überinterpretation und eine falsche Deutung des Traumes, die an die für Dostoevskij typische Verfälschung oder Manipulation der Interpretation durch die perspektivische Interferenz erinnern.

Am Ende des Romans, wird der Trauminhalt mit einigen interessanten Varianten wiedererzählt, die auf die richtige Interpretation und Interpretationsebene hinweisen: "*Staričok s vzlochmačennoj borodoj čto-to delal, nagnuvšis' nad železom, prigovarivaja bessmyslennye francuzskie slova, i ona [Anna], kak i vseгда pri étom košmare (čto i sostavljalo ego užas) čuvstvovala, čto mužičok étot ne obraščает na nee vnimanija, no delaet éto takoe-to strašnoe delo v železe nad neju.*" (L.N. Tolstoj, *Anna Karenina*, XIX, 332)

Nun wird die im ersten Traum vorkommende parömische Redewendung über das Eisen ("*il faut battre le fer, le broyer, le pétrir*", d.h. "man muß auf das Eisen schlagen") realisiert: Der *mužik* ist tatsächlich mit dem Eisen beschäftigt, während er in der ersten Version des Traums nur nach etwas in einem Sack gesucht und französische Worte gemurmelt hatte. Außerdem spricht der *mužik* nicht mehr den jetzt realisierten französischen Satz aus, sondern nur noch "sinnlose Worte". Schließlich wird ein wichtiger Hinweis (*železo nad neju*) gegeben, der Annas Tod unter den eisernen Zugrädern vorwegnimmt, wobei hier die etymologische Assoziation '*železo - železnodorožnaja doroga*' (Eisen - Eisenbahn) auch eine Sinnassoziation verursacht.

Die in der zweiten Traumversion hervortretenden Variationen weisen nicht nur auf die Umstände des Todes von Anna, d.h. auf die narrative Ebene des Romans, sondern auch auf das Motiv des Todes als Zerlegung (*corruptio* im Sinne von "Zerlegen") hin: Anna wird von den Zugrädern zerrissen. Erst auf dieser paradigmatischen Ebene gewinnt das Eisenbahnmotiv auch jene konstruktive Bedeutung, die für Mandel'stam in *Egipetskaja marka* eine große Rolle spielt: Das Eisen und die sinnlosen Worte (*bessmyslennye slova*) indizieren einen Zerlegungsprozeß, der den ganzen Roman Tolstojs prägt. Die Sujetentwicklung und die entsprechende psychologische Motivierung in *Anna Karenina*, d.h. das Hinunterfallen Annas in den Abgrund der schuldigen Liebe und der daraus folgende psychologische Zusammenbruch, können nämlich durch eine Zersplitterung und zentrifugale Bewegung ikonisiert werden. Für diesen Prozeß verwendet Anna selbst die Metapher der überdrehten Schraube, die nicht zufällig dem semantischen Bereich des 'Eisens' (*železo*) entnommen ist: "*My [Anna und Vronskij] imenno šli navstreču do svjazi, a potom neuderžimo raschodimsja v raznye storony.[...] My žizn'ju raschodimsja, i ja delaju ego nesčast'e, on moe, i peredelat' ni ego, ni menja nel'zja. Vse popytki byli sdelany, vint svintilsja.*" (ebd., 343-344)

Diese Zersplitterung, die in der physischen Zerstörung Annas realisiert wird, stellt den Tod als Trennung, Vereinzeln, analytisches und mechanisches Prinzip dar, ganz im

Gegensatz zum einheitlichen, synthetischen und organischen Leben.<sup>231</sup> Die psychologisch motivierte Desintegration gipfelt im Moment des Wahns: durch verschiedene Verfahren wie Serialisierung, Inversion und Wiederholungen wird eine deformierte, analytische Wahrnehmung der Wirklichkeit wiedergegeben, die die Kontinuität der Narration auflöst. In dieser Hinsicht ist das Motiv 'Eisenbahn' ein konstruktives Motiv, da durch die Zugsituation die für den Wahn typische bruchstückhafte und verfremdende Wahrnehmung ermöglicht wird. Die Deformation erfolgt in diesem Fall durch die verfremdete Perspektive des Zugreisenden, der durch das Zugfenster die Leute am Gleis beobachtet. Die akustische und räumliche Isolierung versetzt ihn in die entfremdende Position des am Rande stehenden Beobachters (*postoronnij nabljudatel'*), der nur die Gestik der auf dem Bahnsteig stehenden Leute wahrnimmt, wegen seiner akustischen Isolierung aber diese Gestik nicht in ihrem Sinnzusammenhang verstehen kann: "*Dama, urodlivaja, s turnjurom (Anna myslenno razdela etu ženščinu i užasnulas' na ee bezobrazie) i devočka, nenatural'no smejas', probežali vnizu.*" (ebd., 345)

Auch die rückwärtslaufende Wahrnehmung, die Mandel'stam in *Egipetskaja marka* mit dem Traum assoziiert, läßt sich mit der Zugsituation verbinden: "*Ona smotrela mimo damy v okno, na točno kak budto kativšichsja nazad ljudej, provožavšich poezd i stojavšich na platforme.*" (ebd., 346); "[...] vse šlo obratno, kak vseгда byvaet vo sne." (*EM*, II, 39)

In der Schlußszene von *Anna Karenina* tritt schließlich die analytische, wahnsinnige Wahrnehmung in Zusammenhang mit der Todeslust Annas und dem Zugmotiv auf, so daß die Bedeutung des im Laufe des Romans zustande gekommenen Motivkomplexes 'Eisenbahn-Tod-Traum' offenbar wird: "*Ona smotrela na niz vagonov, na vinty i cepi i na vysokie čugunnye kolesa medlenno kativšegosja pervogo vagona i glazomerom staralas' opredelit' seredinu meždu perednimi i zadnimi kolesami i tu minutu, kogda seredina eta budet protiv nee.*" (ebd., 348)

Mit der Wiederaufnahme des 'Eisenbahnmotivs' aus *Anna Karenina* hebt Mandel'stam die konstruktive Bedeutung der hier kurz skizzierten "subversiven" Linie des russischen 'prosaischen Wahns' hervor: Die Verfremdungsverfahren der 'Eisenbahnprosa' knüpfen an eine analytische Wahrnehmung der Welt und an eine kommunikative Isolierung an.

Schließlich ist anzumerken, daß Mandel'stam mit dem Verweis auf *Anna Karenina* seine 'Eisenbahnprosa' nicht im Rahmen eines psychologischen Impressionismus erklären will. In *Literaturnaja Moskva. Roždenie fabuly* äußert sich Mandel'stam sehr kritisch über die psychologische Prosa A. Belyjs, die er als "impressionistische Antiseptik" (*impressionističeskaja antiseptika*) ablehnt. Die psychologische Prosa ist nach Mandel'stam mit einer Magenoperation oder mit dem Bau einer Pyramide aus den

---

<sup>231</sup> Um diese Hauptopposition hervorzuheben, die auch durch die entgegengesetzten Sujets Annas und Levins realisiert wird, greift Tolstoj auf eine klassische Metapher zurück: Das Leben wird mit einem Buch verglichen, das der Tod zuschlägt, bzw. als kontinuierliche Sujetlinie dargestellt, die im Tod abbricht; der Tod erweist sich als das dem organisch-einheitlichen Leben bzw. dem Lebensroman gegenüberstehende Trennungsprinzip. Im letzten Augenblick, bei dem Anna noch bei vollem Bewußtsein ist - Symbol dafür ist das Licht einer Kerze - liest sie das 'Buch' ihres ganzen Lebens, dessen Sujetlinie mit dem Tod endet: "*I sveča, pri kotorj ona čitala isplonennuju trevog, obmanov, gorja i zla knigu, vspychnula holee jarkim, čem kogda-nibud', svetom, osvjetila ej vse to, čto prežde bylo vo mrake, zatreščala, stala merknut' i navsegda potuchla.*" (L.N. Tolstoj, *Anna Karenia*, XIX, 349)

der Tiefe der eigenen Psyche entstammenden Komplexen zu vergleichen. In beiden Fällen handelt es sich um eine "unangenehme" Operation. In solch einer "chirurgischen" und "psychoanalytischen" Prosa fehlt der kulturelle Mehrwert der Kunst: *"Izvlačenie piramid iz glubiny sobstvennogo duha, - zanjatie neudobovarimoe, neobščestvennoe, èto - zond v želudke. Èto ne rabota, a operacija. S tech por, kak jazva psihologičeskogo èksperimenta pronikla v literaturnoe soznanie, prozaik stal operatorom, proza - kliničeskaj katastrofoj, na naš vkus ves'ma neprijatnoj [...]"* (II, 333).

Die 'Eisenbahnprosa' ist, wenn auch vor dem psychologischen Hintergrund von *Anna Karenina* betrachtet, eine scheinbar chaotische Montage aus den heterogenen Fragmenten des traditionellen Romans, d.h. eines ehemaligen kulturellen Organismus, und insofern verzichtet sie nicht auf eine bewußte Dimension.

### 1.5.3. Der Ornamentalismus: Parallelen zu V. Rozanov

Die ornamentale Prosa bildet den dritten intertextuellen Hintergrund zur Gattungsemantik von *Egipetskaja marka*.<sup>232</sup> Insbesondere tritt der Ornamentalismus in *Egipetskaja marka* durch den indirekten Bezug auf V. Rozanov und seine Werke *Uedinennoe* (1911) und *Opavšie List'ja* (1912) in Erscheinung. Dieser Bezug wird nicht nur in der Semantik des poetologischen Paradigmas 'Eisenbahnprosa', sondern auch in der Semantik anderer wichtiger Motive von *Egipetskaja marka* sichtbar (vgl. die Motive 'Häuslichkeit' - *domašnost'*-, 'Philologie', 'Judentum', die Semantik des ambivalenten Komplexes *'nežnyj-užasnyj-strašnyj'* - 'zart-schrecklich-furchtbar').

Bei der Wiederaufnahme der ornamentalen Tradition Rozanovs durch Mandel'stam ist jedoch ein funktionaler Unterschied zu berücksichtigen: Es ist schon betont worden, daß Mandel'stam die psychologische Motivierung der von ihm wiederaufgenommenen Motive negiert und daß diese Motive in *Egipetskaja marka* als dekontextierte Einzelparadigmen auftreten (vgl. 'Eisenbahn', 'Wahn'). Auch in der ornamentalen Prosa Rozanovs, die keine einheitliche fiktionale Welt realisiert, fällt in der Regel die Motivierung im traditionellen fiktionalen Sinne aus.<sup>233</sup> Stattdessen gibt der Autor eine

<sup>232</sup> Die in der vorliegenden Arbeit verwendeten Kriterien zur Bestimmung des intertextuellen Hintergrunds der Erzählung sind schon in der Einführung ausführlich dargestellt worden. Die Tatsache, daß Mandel'stam in *Egipetskaja marka* nicht ausdrücklich auf die ornamentale Prosatradition hinweist, wie es im Fall des Bekenntnisromans und des psychologischen Romans festzustellen war, ist kein Grund, um diese Gattung zu vernachlässigen. Ihre strukturellen Merkmale werden nämlich, wie bereits gezeigt, in der Semantik des wichtigen poetologischen 'Bauparadigmas' wiederaufgenommen.

<sup>233</sup> V. Šklovskij macht auf die obengenannte Verschiebung in der ornamentalen Prosa V. Rozanovs aufmerksam: Er betont zum einen, daß die biographische Ebene zu einem stilistischen Faktum wird, zum anderen hebt er das Fehlen der fiktionalen Motivierung hervor. Die kompositorische Einheit des Werkes bleibt aber stabil, so daß es als "Roman ohne Motivierung" definiert werden kann (vgl. V. Šklovskij, "Proza vne sjužeta", in: ders., *O teorii Prozy*, 241-242). Šklovskij stellt außerdem fest, daß das Werk Rozanovs auf der thematischen Ebene einen innovatorischen Charakter habe: Das Bedürfnis, neue Themen einzuführen, die in der Literatur tabuisiert worden seien, führe Rozanov dazu, von der literarischen Sphäre ständig zur Faktographie zu wechseln. Das ist nach Šklovskij der Grund für die Dominanz der außerlitera-

Motivation an, die seine Prosa mit der außerliterarischen, existentiellen Sphäre verbindet und die als auktoriale Selbstdarstellung (*avtometapisanie*) auftritt. Wenn die für den Bekenntnisroman typische Lockerung der geschlossenen Form in aller Regel durch einen pathologisch-psychischen Zustand motiviert wurde, legt Rozanov seinem Stil, d.h. den Verfahren des Ornamentalismus, eine subjektivistische, anarchische Haltung zugrunde. Die ornamentale Prosa Rozanovs ersetzt also die Fiktionalität durch die persönliche Biographie des Autors und die fiktionale (werkimmanente) Motivierung durch eine personale, außerkünstlerische Motivation, die einen unmittelbaren Bezug zur *byt*-Sphäre hat und als auktoriale Stimme figuriert (man könnte beinahe von einer Verinnerlichung der fiktionalen Motivierung sprechen).<sup>234</sup>

Indem Mandel'stam die ornamentale Prosa wiederaufnimmt, bewirkt er noch einmal eine funktionale Verschiebung auf der Ebene der Motivation/Motivierung. Tatsächlich werden in *Egipetskaja marka* sowohl die Verfahren des Ornamentalismus als auch die entsprechenden Motivationen dekontextiert und als Einzelmotive dargestellt: Diese paradigmatisierende Tendenz unterscheidet die Prosa Mandel'stams von der ornamentalen Prosa Rozanovs.

Im folgenden werden nun jene poetologischen Motive Rozanovs und die entsprechenden existentiellen Motivationen behandelt, die Mandel'stam mit der Poetik der 'Eisen-

---

rischen Sphäre bei Rozanov (ebd., 229).

<sup>234</sup> Hier stellt sich auch das Problem der Perspektive in der ornamentalen Prosa und des für sie grundlegenden Unmittelbarkeitsprinzips, d.h. des Prinzips eines direkten Bezugs zwischen Leben, auktorialem Ich und Text. Die ornamentale Prosa Rozanovs thematisiert die scheinbare Auflösung der transformativen Eigenschaft der Kunst in der unmittelbaren Beziehung zwischen Leben und Kunst. Diese Enthlößung der auktorialen Perspektive ist aber auch eine Technik zur Täuschung des naiven Lesers, um auf dessen Kosten ein subtileres, perspektivisches Spiel zu realisieren. Rozanov setzt einfach andere Mittel als die fiktionale Prosa ein, um eine polyphone Multiperspektive zu realisieren: Wenn im ersteren Fall die zeit-räumlichen Verfahren der Realisierung der Perspektive dienen, so wird diese Funktion bei Rozanov sowohl von den Sprachverfahren (etwa *skaz*-Verfahren, *čužoe slovo* usw.) als auch von der Motivkombinatorik übernommen. Eine polyphone Interpretation Rozanovs hat A. Crone anhand des Modells Bachtins entwickelt, wobei sie durch die regelmäßige Verknüpfung von Motiven und Sprachverfahren verschiedene Stimmen im Werk Rozanovs identifiziert (vgl. dies., *Rozanov and the End of Literature*, Würzburg 1987).

Besonders wichtig für die Polyphonie Rozanovs scheint die Einführung einer fremden Stimme durch die Stilisierung einer fremden Rede zu sein. Auf der Erkenntnisebene ersetzt Rozanov die logisch-rationalistische Argumentationsweise der idealistischen Tradition durch eine diskursiv-subjektivistische Denkart. Dies bedeutet, auf der Diskursebene, daß die abstrakt-universellen Kategorien durch kulturell bedingte (*uslovnost'*) Begriffe ersetzt werden. Diese werden nicht theoretisch fundiert, da sie nicht den Status der "Kategorie" (universal-theoretische Ebene) haben: Stattdessen haben sie die Form eines fremden, aus dem pragmatischen Kontext unmittelbar entnommenen Ausdrucks (*čužoe slovo*) und heben so die Bedingtheit ihres Status (pragmatische Dimension) hervor. Graphisch signalisiert Rozanov diese Ebene mit Anführungszeichen oder Kursivschrift, und realisiert dadurch in seinem Werk eine Art inneren Dialog mit den verschiedenen Stimmen der zeitgenössischen Gesellschaft. Beispiele dieses Verfahrens sind im Werk Rozanovs sehr oft zu finden: "*V Rossii vsja sobstvennost' vyrosła iz 'vyprosil', ili 'podaril', ili kogo-nibud' 'obobral'. T r u d a sobstvennosti očen' malo. I ot èтого ona ne krepka i ne uvažajetsja. ( L u g a - P e t e r b u r g, v a g o n ).*" (V. Rozanov, *Uedinennoe*, 23)

bahnprosa' verbindet.

a) Das Unmittelbarkeitsprinzip und die Zersplitterung der geschlossenen Form (*bessvjaznost'*) bei V. Rozanov: Das Unmittelbarkeitsprinzip im Sinne einer freien, direkten Beziehung zwischen dem Text und der inneren Welt des Autors, in der die dichterische Intention durch den Text nicht gebrochen wird, ist in der fiktionalen Prosa schon im Zusammenhang mit einer pathologischen Motivation (*bred*) betrachtet worden. Bei Rozanov tritt dieses Prinzip nicht in Zusammenhang mit der Pathologie auf, sondern geht mit einem Subjektivismus einher, der als direkte Motivation gilt, um die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt aufzuheben: "*I s t i n n o e o t n o š e n i e k a Ź d o g o t o l ' k o k s a m o m u s e b e . [ . . . ] L i š ' t a m , g d e s u b - e k t i o b - e k t - o d n o , i s č e z a e t n e p r a v d a . V è t o m o t n o š e n i i k a k o j - t o d a l e k o j , c h o t j a i t u s k l o j , z v e z d o č k o j j a v l j a e t s j a è g o i z m , - ' j a ' d l j a ' j a ' ... m o e ' j a ' d l j a ' m e n j a ' . È t o g r u s t n o , è t o s u c h o , è t o s t r a š n o . N o è t o - i s t i n a .*" (V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, 127)

Der Subjektivismus verweist zudem auf eine antirationalistische Tendenz, die Rozanov mit einer unmittelbaren, expressionistischen Auffassung von Literatur verbindet: "*My ne po duman'ju ljubim, a po ljubvi dumaem. Daže i v mysli - serdce p e r v o e .*" (ebd., 169); "*Ja tol'ko smejuš' ili plaču. Razmyšljaju li ja v s o b s t v e n n o m m y s l e ? - N i k o g d a !*" (ebd., 123)<sup>235</sup>

Auch die "Formlosigkeit", d.h. die Übertretung des literarischen Kanons der fertigen, geschlossenen Form, leitet Rozanov direkt von seinem Subjektivismus ab: Die Textform spiegelt die chaotische, "formlose Seele" Rozanovs fast ikonisch wider; die *non-finito*-Technik verbindet sich mit dem Motiv des passiven, formlosen Ich: "*Nikakogo interesa*

<sup>235</sup> Die Rozanov kennzeichnende amoralische und anarchistische Färbung und das "negative Pathos" (*otricatel'nyj pafos*) seines Subjektivismus knüpfen außerdem an die nihilistische Tradition Rußlands und insbesondere an den negativen Untergrundmenschen Dostoevskijs an. Die Beschimpfung des Lesers durch Rozanov, in der sich seine Verachtung für eine belehrende, aufbauende und mitteilungsorientierte Kommunikation im Rahmen einer positiven Ästhetik ausdrückt, verbindet sich mit der nihilistischen Ablehnung einer "absoluten" Wahrheit. Was Rozanov schreibt, ist "echt" und "ehrlich" (*pravdivyj*), nicht weil sich eine absolute Wahrheit in seinen Werken widerspiegelt, sondern weil hier sein Subjektivismus mit einer gewissen *nonchalance* (*nebrežnost'*) frei sprechen darf: "*Udivitel'no, kak ja udelyvalsja s l o Ź ' j u . O n a n i k o g d a n e n u č i l a m e n j a . I p o s t r a n n o m u m o t i v u : ' A k a k o e v a m d e l o d o t o g o , č t o v t o e Ź n o - s t i d u m a j u ' , ' č e m j a o b j a z a n g o v o r i t ' s v o i n a s t o j a š č i e m y s l i ' . G l u b o č a j š a j a m o j a s u b - e k t i v n o s t ' ( p a f o s s u b - e k t i v n o s t i ) s d e l a l a t o , č t o j a t o č n o v s j u Ź i z n ' p r o Ź i l z a z a n a v e s k o j u , n e s n i m a e m o j u , n e r a z d i r a e m o j u . ' D o è t o j z a n a v e s k i n i k t o n e s m e e t k o s n u t ' s j a ' . T a m j a Ź i l ; t a m , s s o b o j u , b y l p r a v d i v . . . [ . . . ] E s l i , t e m n e m e n e e , j a v b o l ' š i n s t v e ( d a Ź e v s e g d a , m n e k a Ź e t s j a ) p i s a l i s k r e n n e , t o è t o n e p o l j u b v i k p r a v d e , k o t o r o j u m e n j a n e t o l ' k o n e b y l o , n o ' i p r e d s t a v i t ' s e b e n e m o g ' , - a p o n e b r e Ź n o s t i . N e b r e Ź n o s t ' - m o j o t r i c a t e l ' n y j p a f o s . [ . . . ] I j a p r o s t o k l a l n a b u m a g u , č t o e s t ' : č t o i o b r a z u e t v s j u m o j u p r a v d i v o s t ' . O n a n a t u r a l ' n a j a , n o o n a n e n r a v s t v e n n a j a . ' T a k r a s t u ' : ' i e s l i v a m n e n r a v i t s j a - t o i n e s m o t r i t e . ' "* (V. Rozanov, *Uedinennoe*, 54)

Durch die Beschimpfung des Lesers und die verabsolutierende Opposition von Instinkt (*natural'noe*) - der für Rozanov als echte Menschennatur gilt - und Moral (*npravstvennoe*) unterscheidet sich Rozanov sehr deutlich von Mandel'stam. Mandel'stam thematisiert eine existentielle Moral und eine dialogische Kommunikation (Unterscheidung zwischen "Ich" und "Du"), die dieser subjektivistischen Haltung widerspricht. Außerdem verbindet sich bei Mandel'stam die anarchistische Tendenz der entblößenden Funktion des Schriftstellers bewußt mit dem apokalyptischen Drang nach einer Offenbarung der endgültigen Wahrheit.

*k realizaciji sebja, odsustvie vsjakoje vnešnej ènergii, 'voli k bytiju'. Ja - samyj ne realizujušijsja čelovek.*" (V. Rozanov, *Uedinennoe*, 62); "*Ja prišel v mir, čtoby v i d e t' , a ne s o v e r š i t' .*" (ders., *Opavšie list'ja*, 85); "*- Da prosto ja ne imeju formy (causa formalis Aristotelja). Kakoj-to 'komok' ili 'močalka'. No èto ot togo, čto ja ves'- duch, i ves'- sub-jekt [...]*" (ders., *Uedinennoe*, 19).

Interessant ist hier der von Rozanov verwendete architektonische Vergleich: Rozanovs Werk wird als eine Baustelle beschrieben, in der das Material noch roh und noch nicht in organischer Einheit aufscheint; der Gegensatz zur 'Gedicht-Kathedrale' bei Mandel'stam fällt hier auf: "*Vo mne net jasnosti, nastojaščej d e j a t e l' n o j dobroty i otkrytosti. Duša moja kakaja-to p u t a n i c a , iz kotoroj ja ne umeju v y t a š č i t' n o g u ... I otsjuda takoe glubokoe bessilie. (Nemnožko vse èto, t.e. putanica, - vyražetsja v moem stile).*" (ders., *Opavšie list'ja*, 134); "*Vyvoročennye špaly. Šaški. Pesok. Kamen'. Rytviny. - Čto èto? - remont mostovoj? Net, èto 'Sočinenija Rozanova'. I po železnym rel'sam nesetsja uverenno tramvaj.*" (ebd., 94)

Der Subjektivismus Rozanovs, auf welcher Basis auch immer man ihn definieren will, bringt jene Art von ungebundener und inkohärenter Prosa hervor, die von Mandel'stam in *Egipetskaja marka* als 'prosaischer Wahn' (*prozaičeskij bred*) bezeichnet wird.

b) Exzentrizität (*postoronnost'*): Es ist schon festgestellt worden, wie charakteristisch die exzentrische Position sowohl für den pathologischen Antihelden in den fiktionalen Romanen des psychologischen Realismus (Gogol', Dostoevskij) als auch für den Erzähler im Bekenntnisroman ist. In dem hier untersuchten Werk Rozanovs entscheidet sich der Autor bewußt für eine Outsider-Position, die als anarchistische Selbstbehauptung gilt: Rozanov definiert sich selbst als "unpraktischen", passiven und "nicht leistungsfähigen" Menschen; er behauptet die Autonomie seines empirischen Ich, indem er seine Integration in der utilitaristischen Gesellschaft ablehnt. Rozanov verinnerlicht die Outsider-Position des traditionellen Antihelden und übernimmt die psychische, hypertrophe innere Dynamik von letzterem (vgl. auch die Opposition von innerer Bewegung und äußerer Handlung bzw. Passivität und Aktivität, die auf den Gegensatz von innerer und äußerer Rede im pathologischen Antihelden zurückführbar ist): "*Dvigat'sja chorošo s zapasom bol'šoj tišiny v duše; naprimer, putešestvovat' [...]* No i 'sitet' na meste' chorošo tol'ko s zapasom bol'šogo dviženija v duše. Kant vsju žizn' sidel: no u nego bylo v duše stol'ko dviženija, čto ot 'siden'ja' ego dvinulis' miry." (V. Rozanov, *Uedinennoe*, 45); "*Nikogda ni v čem ja ne predpolagal daže takuju m a s s u v n u t r e n n e g o d v i ž e n i j a , iz kakoj sobstvenno spleteny moi gody, časy i dni.*" (ebd., 53); "*Chočuli ja dejstvovat' na moju žizn'? Imet' vlijanie? Ne osobenno.*" (ebd., 52)

Im Rahmen der Exzentrizität (*postoronnost'*), die zuerst als Motiv (Outsider), im Bekenntnisroman dann als auktoriale Position und bei Rozanov schließlich als ästhetische Kategorie aufscheint (das Schöne wäre in diesem Fall das Ornamentale, d.h. das Exzentrische), nimmt Rozanov auch die Motive des 'unnützen Menschen' (*nenužnyj čelovek*) und des Menschen 'nicht an seiner Stelle' (*čelovek ne v svoem meste*) wieder auf, die den Antihelden in der russischen Literatur charakterisieren. Die obengenannten Bezeichnungen fungieren jedoch nicht als Motive, sondern als Selbstdefinitionen Rozanovs: "*S Rcy (dvorjanin) my ponimali že drug druga s 1/2 slova, s nameka; no on byl beden kak i ja, 'nenužen v mire', kak i ja (sebja čuvstvoval). Vot èta 'nenužnost'', 'otšvyrnutost'' ot mira užasno soedinjaet, i 'strašno vse srazu stanovit'sja ponjatno'; i ljudi ne na slovach stanovjatsja brat'ja*". (V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, 90-91); "*Est'*

*ljudi, kotorye roždajutsja 'ladno', i kotorye roždajutsja 'ne ladno'. Ja rožden 'ne ladno': i ot éтого takaja strannaja, koljučaja biografija, no dovol'no ljubopytnaja. 'Ne ladno' roždennyj čelovek vseгда čuvstvuet sebja 'ne v svoem meste': vot, imenno, kak ja vseгда čuvstvoval sebja.*" (ebd., 221)

Die Übertragung der Eigenschaften des Antihelden auf die eigene Person und Biographie wird von Rozanov auch durch die Annahme der Position des 'äußeren Beobachters' (*postoronnij nabljudatel'*) realisiert: "*Vseгда v mire byl nabljudatelem, a ne učastnikom. Otsjuda takoe tomlenie.*" (ebd., 168)

Auf der thematischen Ebene drückt sich die Exzentrizität auch in der "exzentrischen" Behandlung des Themas, d.h. in der Abweichung von einer logischen Diskurslinie und vom rationalistischen Denken, aus: "*Ja proletal okolo tem, no ne letel na temy. Samyj polet - vot moja žizn'. Temy - 'kak vo sne'. Odna, drugaja...mnogo...i vse zabyt. Zabudu k mogile. Na tom svete budu bez tem. Bog menja sprosit: - Čto ty sdelal? - Ničego.*" (ebd., 86)

Schließlich wird auch das für den Antihelden charakteristische Merkmal des Naivismus von Rozanov bewußt übernommen; in diesem Fall ist der naive Schriftsteller im Hinblick auf die Welt der Erwachsenen "exzentrisch": "*...Ja 'naimenee roždennyj čelovek', kak by 'ešče ležu (komkom) v utrobe materi' [...] Na koj čert mne 'interesnaja fizionomija' ili ešče 'novoe plat'e', kogda ja sam (v sebe, v komke) beskonečno interesen, a po duše - beskonečno star, opyten, točno mne tysjača let i vmeste - jun, kak soveršennyj rebenok...Chorošo! Sovsem chorošo...*" (V. Rozanov, *Uedinennoe*, 19).

Auch bei Rozanov wird also der unverbundene, alogische Diskurs mit dem Typus des Antihelden assoziiert; die Kategorie der Exzentrizität betrifft hier sowohl die Pragmatik, d.h. die gesellschaftliche Position, als auch die Poetik, d.h. die exzentrische Behandlung des Themas durch den Autor. Mandel'stam verwirklicht in der Hauptperson Parnoks und in der auktorialen Erzählperspektive gerade diesen Typ des Antihelden bzw. des Antiautors: Für den Antihelden Parnok ist die einzige Ausdrucksmöglichkeit der 'prosaische Wahn', und für den Antiautor Mandel'stam ist die einzig mögliche literarische Form die 'Eisenbahnprosa'.

c) Zersplitterung bzw. Dekomposition und das Motiv 'Tod': Mandel'stam selbst hat in seiner kurzen, aber sehr eingehenden Auseinandersetzung mit dem Werk Rozanovs (vgl. *Slovo i kul'tura*, II, 241-259) die Beziehung "Literatur-Tod" als den zentralen Kern der Poetik Rozanovs definiert.<sup>236</sup>

Bei Rozanov wie auch in *Anna Karenina* wird der Tod mit dem Auseinanderfallen (*razvjazyvanie*) der Teile des organischen Lebens bzw. mit der Dekomposition assoziiert. Der Endpunkt dieses Zerfallsprozesses ist die Erstarrung: Alt zu werden bedeutet, einen Dekompositionsprozeß zu erleben, der zur endgültigen Kälte des Todes führt. In der Kälte des Todes wird die Abwesenheit einer Präsenz bezeichnet, die nicht mehr zurückzugewinnen ist: "*Starost' v postepennosti svoej, est' razvjazyvanie privjazannosti.*"

<sup>236</sup> Auch bei Mandel'stam kommt der Auseinandersetzung mit dem Tod zentrale Bedeutung zu. Bei Rozanov erscheint das Todesmotiv unmittelbar auf der biographischen Ebene (vgl. Krankheit und Tod seiner Frau): der Tod stellt den Wert der Kultur und der Kunst in Frage: "*Mogila...znaete li vy, čto smysl ee pobedit celuju civilizaciju...*" (V. Rozanov, *Uedinennoe*, 75): "*Nesu literaturu kak grob moj, nesu literaturu kak pečal' moju, nesu literaturu kak otvrščenie moe.*" (V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, 122) Für Mandel'stam schließt der Tod die Möglichkeit des Zusammenbruchs der gesamten künstlerischen Konzeption Rozanovs ein.

*I smert'- okončatel'nyj chod.*" (ebd., 53)

In dieser Hinsicht bedeutet der Tod nicht nur die Auflösung der Einheit der Teile des Organismus, sondern auch das Verschwinden des Geistes bzw. des Lebensprinzips. Die Kultur als Prozeß der Wiederherstellung von Sinnbeziehungen kann deswegen keine Lösung für das Problem des Todes bei Rozanov anbieten: Der Tod kann nicht auf einer kulturellen Ebene, d.h. durch das Kulturgedächtnis überwunden werden; die verlorene Einheit zwischen den Teilen des lebendigen Organismus kann nicht durch eine philologische bzw. eine archäologische Arbeit, wie die des 'Dichter-Sammlers' bei Mandel'stam, wiederhergestellt werden: " *N e ž n a j a -to ideja i pereživet ž e l e z n y e idej. Porvutsja rel'sy. Polomajutsja mašiny. A to čeloveku 'plačetsja' pri odnoj ugroze 'večnoju razlukoju' - éto nikogda ne porvetsja, ne istoščitsja.*" (V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, 145)

Dieses Zitat läßt auch die schon bei Tolstoj (*Anna Karenina*) beobachtete Opposition von synthetischem Lebensprinzip und analytischem Todesprinzip erkennen. Interessant ist ferner die Tatsache, daß in diesem Zusammenhang auch bei Rozanov das semantische Feld des 'Eisens' (*železo*) und die Assoziation zwischen 'Tod' und 'Eisenbahn' vorkommen.

d) Machart (*faktura*): Im Rahmen der ästhetischen Kategorien und literarischen Verfahren des Rozanovschen Ornamentalismus ist außerdem noch eine gewisse Tendenz zur Semantisierung der Signifikanten - ein typisch wortkünstlerisches Verfahren - hervorzuheben. Insbesondere sind hier die Begriffe *ustmost'* (mündliche Rede) und *faktura* (Machart, d.h. der Aspekt der konkreten Herstellung des künstlerischen Objektes) zu betonen, wobei ersterer schon im Zusammenhang mit dem Diskurs über den 'Fieberwahn' und im Rahmen des 'Baum-Paradigmas' (vgl. das Motiv 'Wort-Geräusch') erwähnt worden ist.<sup>237</sup>

Vom Unmittelbarkeitsprinzip und von der daraus folgenden Orientierung auf die Signifikanten ausgehend wird für Rozanov auch der materielle Aspekt des Kunstwerkes semantisch relevant. Der scheinbar zufällige Charakter der Handschrift und ihr Bezug zur außerliterarischen Sphäre erhalten einen literarisch-ästhetischen Wert. Darauf baut die grundlegende Kritik Rozanovs am Druckverfahren auf: Der Druck sei ein allgemeines und technisches Verfahren, das einen fertigen Text hervorbringe und die Handschrift der Originalität des Kunstwerks beraube. Die *faktura* für Rozanov betrifft den pragmatischen, individuellen und unwiederholbaren Aspekt der Autorschaft; mit der Opposition von Handschrift und Druck bzw. Massensliteratur will Rozanov das Prinzip des Subjektiven, des Intimen und des Pragmatischen dem Prinzip des Kollektiven, des Öffentlichen und des Abstrakt-Theoretischen gegenüberstellen.<sup>238</sup> Die Polemik gegen die

---

<sup>237</sup> Auf eine solche Hervorhebung der Machart des Artefakts bei Rozanov geht auch V. Šklovskij in seiner Rozanov-Studie ein; er weist insbesondere auf die Art der Illustrationen in der ersten Edition von *Opavšie list'ja* hin: Es handelt sich um Familienphotos, die ohne weitere graphische Markierungen (wie z.B. Rahmen, Bildunterschrift) wiedergegeben werden. Diese Vorgehensweise ist eine Stilisierung der Gewohnheit, Photos als Lesezeichen zu verwenden; sie verweist außerdem auf die Funktion des Buches als Alltagsgegenstand (vgl. V. Šklovskij, "Proza vne sjužeta", 223).

<sup>238</sup> Auf die Brechung der geschlossenen literarischen Form durch die außerliterarische *byt*-Sphäre ist - im Hinblick auf den Bekenntnisroman - schon eingegangen worden. Die journalistischen Verfahren verweisen sowohl in der mimetisch-fiktionalen als auch in der ornamentalen Prosa auf



Presse als öffentliches Kommunikationsmittel ist bei Rozanov auch eine Kritik an der Massengesellschaft, der er die häusliche Geborgenheit und Abgeschlossenheit in der Familie (*domašnost'*) als die für das Individuum geeignete gesellschaftliche Dimension entgegensetzt. Aus der Vielzahl der Zitate, die die *faktura* thematisieren, seien die beiden folgenden zitiert: "*Kak budto étot prokljatyj Gutenberg oblizal svoim mednym jazykom vsech pisatelej, i oni vse obezdušilis' 'v pečati', poterjali lico, charakter, moe 'ja' tol'ko v rukopisjach, da 'ja' i vsjakogo pisatelja. Dolžno byt' po étoj pričine ja pitaju suevernyj strach rvat' pis'ma, tetradi (daže detskie), rukopisi - i ničego ne rvu; sochranil, do edinogo, vse pis'ma tovariščeje - gimnazistov; s žalost'ju, za veličinoj voroča, rvu tol'ko svoe, - s bol'ju i liš' inogda. ( v a g o n )*" (V. Rozanov, *Uedinennoe*, 5); "*Posle knigopečatanija ljubov' stala nevozmožnoj. Kakaja že ljubov' s knigoju?*" (*s o b i r a j a s' n a i m e n i n y*)" (ders., *Opavšie list'ja*, 89)

Die *faktura* als ästhetische Kategorie taucht auch bei der 'Eisenbahnprosa' auf, was in der im folgenden darzustellenden Opposition 'Handschrift vs. Buch' (*rukopis' - kniga*) deutlich wird.

e) Mündlichkeit (*ustmost'*): Wenn sich die *faktura* auf den visuellen Aspekt des schriftlichen Mediums bezieht, betrifft die Mündlichkeit in Opposition zum schriftlichen Text die phonetische Seite der Signifikanten, die in der ornamentalen Prosa auch semantisch relevant wird. Die Mündlichkeit wird von Rozanov als ursprüngliche Dimension der Sprache betrachtet, und in diesem Sinne steht sie sowohl zur Handschrift als auch zur Presse in Widerspruch, da sie eine unmittelbare Beziehung zum Ich realisiert. Dieser primäre Charakter der Mündlichkeit, die die erste Phase der Entstehung des Kunstwerkes kennzeichnet, knüpft an den subjektiven Expressionismus Rozanovs an; in der mündlichen Rede werden die "Bewegungen" der Seele "hörbar": "*Vsjaeoe dviženie duši u menja soprovoždaetsja v y g o v o r j a n i e m . I vsjaeoe vygovarivanie ja choču nepremennno z a p i s a t' . Éto - instinkt. Ne iz takogo li instinkta rodilas' literatura (pis'mennaja)? Potomu čto o pečati ne prichodit mysl': i, sledovatel'no, Gutenberg prišel 'potom'. U nas literatura tak slilas' s pečat'ju, čto my sovsem zabyvaem, čto ona byla d o pečati i v suščnosti vovse n e d l j a opublikovanija. Literatura rodilas' 'pro sebja' (molča) i dlja sebja; i uže potom stala pečatat'sja. No éto - odna t e c h n i k a .*" (V. Rozanov, *Uedinennoe*, 34); "*Golos nužno slušat' i v čtenii. Poétomu ne vsjakij 'čitajuščij Puškina' imeet čto-nibud' obščee s Puškinym, a liš' kto vslušivaetsja v golos g o v o r j a š č e g o Puškina, ugadyvaja intonaciju, kakaja byla u živogo. [...] Nedosjaganie čerez pečat' d o g o l o s a sdelalo bezrasličie togo, kto beretsja 'izdat' i 'izučat' Puškina, i sostavljat' k nemu 'kommentarii'.*" (ders., *Opavšie list'ja*, 107-108)

Es ist schon festgestellt worden, daß auch Mandel'stam den Gegensatz zwischen mündlicher Rede und schriftlichem Text als Basis für die Entstehung der Sprache, insbesondere der dichterischen Sprache sieht. Die mündliche Rede wurzelt im dynamischen, autogenetischen Prozeß der Sprache, die dann im schriftlichen Text fixiert wird.

---

eine solche Ebene. Bei Rozanov wird dieser Bezug durch Hinweise auf die Umstände der Entstehung seiner Texte (vgl. die kurzen Bemerkungen über den Ort, an dem der Text verfaßt worden ist) realisiert. Nicht selten sind seine Texte auf die Rückseite von Zeitungsartikeln geschrieben, so daß sein Werk eine Art von palimpsestischem Charakter annimmt ("*za stat'ej o požarach*". V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, 103) und als "Chronik der Seele" gelesen werden kann.

Die Mündlichkeit spielt auch in der 'Eisenbahnprosa' eine wichtige Rolle - wenn auch mit neuen Konnotationen: sie bezeichnet hier nicht so sehr die schöpferische Kraft der Sprache, die sich innerhalb einer lebendigen Kultur und nahezu frei bestimmen kann, sondern wird vielmehr mit dem 'prosaischen Wahn', d.h. mit einer zusammenhanglosen, sich der unstrukturierten mündlichen Ausdrucksweise annähernden Rede assoziiert. In dieser Hinsicht verbindet sich die 'Eisenbahnprosa' im Motiv 'Wahn' mit dem Rozanovschen Expressionismus und realisiert den Übergang von der dritten Person der narrativen Gattung zur ersten Person der mündlichen Rede.

#### 1.5.4. Die 'Eisenbahnprosa' (*železnodorožnaja proza*)

Mandel'stam bezeichnet die eigene Prosa als eine Neuheit im Vergleich mit der Tradition des mimetisch-fiktionalen Romans. Diese Neuheit knüpft jedoch, wie gezeigt, an jene "subversive" Richtung der Prosa an, die im stilisierten, inkohärenten Diskurs des Fieberwahns (im psychologischen Realismus) einsetzt und sich sowohl im Bekenntnisroman als auch in der sujetlosen, ornamentalen Prosa als Gattung herauskristallisiert hat. In den folgenden Ausführungen sollen einerseits die ästhetischen Kategorien und die literarischen Verfahren der 'Eisenbahnprosa' als Experiment im Rahmen der genannten Tradition analysiert und andererseits die Funktion des Motivs 'Eisenbahnprosa' im Rahmen der gesamten poetologischen Motivsemantik Mandel'stams und insbesondere in bezug auf das 'Baumparadigma' dargestellt werden. Es ist außerdem zu zeigen, wie die 'Eisenbahnprosa' in den zwanziger Jahren an die Diskussion über die literarischen Gattungen anknüpft und sich in vielerlei Hinsicht des formalistischen Begriffs-instrumentariums bedient. Auch hinsichtlich der poetologischen Motive der Prosa führt Mandel'stam einen intensiven, gleichwohl impliziten Dialog mit seinen Zeitgenossen:

a) "Verbindungslosigkeit" bzw. Sujetlosigkeit (*bessvjaznost'*): Eine grundlegende Kategorie der sujetlosen Prosa ist die schon erwähnte "Zusammenhanglosigkeit" bzw. "Verbindungslosigkeit" (*razvjaznost'*, *bessvjaznost'*), die hauptsächlich die Segmentierung und Zerlegung der einheitlichen Sujetlinie durch Abschweifungen, Metathesen usw. kennzeichnet. Dadurch wird ein offener Text realisiert, der einer Ästhetik der geschlossenen Form (nach Mandel'stams Worten *okruglennost'*- Abrundung) entgegengesetzt ist: "*Železnodorožnaja proza, [...] razvjazana ot vsjakoј zaboty o krasote i okruglennosti.*" (EM, II, 41)

Auf die Opposition "Sujethaftigkeit-Sujetlosigkeit" bezieht sich Mandel'stam im folgenden Zitat, in dem er das Leben seiner Generation als eine "Erzählung ohne Fabula" charakterisiert und dadurch die enge Beziehung zwischen der biographisch-pragmatischen- und der Gattungsebene noch einmal betont: "*Strašno podumat', čto naša žizn' - èto povest' bez fabuly i geroja, sdelannaja iz pustoty i stekla, iz gorjačego lepeta odnich otstupenij, iz peterburgskogo influècnogo bredda.*" (EM, II, 40)

Die Brechung der Sujetlinie kann auch durch metathetische Verfahren erreicht werden, die Mandel'stam insbesondere mit der Sphäre des Unbewußten (vgl. die oft im Traum stattfindende Inversion der logisch-kausalen Ordnung) assoziiert: "*Vse šlo obratno, kak vsegda byvaet vo sne.*" (EM, II, 39)

Dadurch knüpft er an den in *Anna Karenina* entfaltenen Komplex 'Traum-Eisenbahn' an: Die rückläufige Wahrnehmung der Landschaft beim Zufahren verbindet die Eisenbahn als konstruktives Motiv mit den im Traum realisierten metathetischen Verfahren, die auch Mandel'stam in *Egipetskaja marka* mehrere Male verwendet, um die träumerischen Abschweifungen Pamoks in das Sujet der Erzählung einzubauen.

b) Heterogenität: Die Zusammenhanglosigkeit bzw. Verbindungslosigkeit impliziert

auch die Heterogenität der einzelnen Textkomponenten (Motive, syntaktische Einheiten usw.), die nicht organisch miteinander verbunden sind. In bezug auf die Literatur wird die Heterogenität in der Erzählung durch die Thematisierung des Mediums Buch bezeichnet, das den Text in Einzeleinheiten zu zerlegen vermag. Vor diesem Hintergrund wird die Bevorzugung des Buches als eines sekundären Textmediums gegenüber der primären Schriftrolle verständlich: "*Ne ljublju svernutyh rukopisej. / Inye iz nich tjažely i promasleny / vremenem, kak truba archangela.*" (EM, II, 5)

Schriftrolle und Buch unterscheiden sich in der Art ihrer Benutzung voneinander. Aufrollen und Aufschlagen bzw. Umblättern bezeichnen ihrerseits zwei verschiedene Arten der Textabfolge: zum einen den kontinuierlichen Text (zeitliche Abfolge und Kontinuität der syntagmatischen Beziehungen), zum anderen die Zergliederung des Textes in Teileinheiten (Seiten) und die Möglichkeit sowohl einer Übereinstimmung der Teilabschnitte (Paradigmen) als auch einer palimpsestischen Lektüre. Die Buchbindung realisiert eine sekundäre Rekonstruktion der syntagmatischen Ordnung, und in diesem Sinne ist die Schriftrolle als Medium im Vergleich mit dem Buch das Primäre.

Sehr wichtig ist die Ikonisierung der literarischen Verfahren in der Opposition "homogener-diskreter Raum", die einerseits mit der Gattung der traditionellen mimetisch-fiktionalen Prosa und andererseits mit der des abweichenden 'prosaischen Wahns' in Verbindung gebracht wird.<sup>239</sup> Erstere ist durch eine homogene, kontinuierliche Wiedergabe des "glatten bzw. geschliffenen" (*otšlifovano*) Raums charakterisiert, die die Dominanz der zeitlich-räumlichen Kontinuität im realistischen Roman signalisiert: "*Na bumage verže, gosudari moi, na anglijskoj bumage verže s vodjanymi otekami i rvanymi krajamy, izveščal on ničego ne podozrevajuščuju damu o tom, čto prostranstvo meždu Millionnoj, Admiraltejsvom i Letnim sadom im zanovo otšlifovano i privedeno v polnuju boevuju gotovnost', kak brilliantovjy karat.*" (EM, II, 13)

Im 'prosaischen Wahn' bzw. in der 'Eisenbahnprosa' ist dagegen der Raum durch Bruchstückhaftigkeit charakterisiert: Hier sind alle Kategorien der Fiktion und insbesondere die zeitlich-räumliche Kontinuität ausgeschaltet. In der Erzählung werden die Anknüpfungspunkte innerhalb eines fragmentarischen Raums betont, die die Textfragmente der 'Eisenbahnprosa' bezeichnen. Die Stadt wird deshalb als Buch dargestellt, dessen zerstreute Seiten Parnok während seines letzten Spaziergangs durch Petersburg wieder einsammelt: "*On polučil obratno vse ulicy i ploščadi Peterburga - v vide syrych korrekturnych granok, verstal prospekty, brošjuroval sady.*" (EM, II, 36)

Auch die offene Brücke (*razvernutyje mosty*) von Petersburg realisiert den Vergleich mit einem zerrissenen Buch: "*On ždal, pokuda nakaplivalis' tabory izvožčikov i pešehodov na toj i drugoj storone, kak dva vraždebnych plemeni ili pokolen'ja, posporivšie o torcovoj knige v kamennom pereplete s vyrvannoj seredinoj.*" (EM, II, 36-37)<sup>240</sup>

<sup>239</sup> Vgl. auch die Opposition "diskreter, d.h. markierter Raum vs. nicht-markierter Raum" in J.J. Baak, *The Place of Space in the Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space with an Analysis of the Role of Space in I.E. Babel's "Konarmija"*, Amsterdam 1983, 54 ff.

<sup>240</sup> A. Crone hat die metapoetische Bedeutung von verschiedenen Elementen im Rahmen des Motivs 'Petersburg' analysiert und sie mit der "diskontinuierlichen und negativen" Poetik von *Egipetskaja marka* in Verbindung gebracht (vgl. A. Crone, "Echoes of Nietzsche and Mallarmé in Mandel'stam's Metapoetic 'Peterburg'", in: *RL*, 30/5 [1991], 405-429).

Die für die Erzählung charakteristische Aneinanderreihung heterogener Elemente wird in *Egipetskaja marka* auch durch die Hervorhebung der Ikonizität realisiert; das erklärt die Vorrangstellung, die die Malerei in der Erzählung innehat. Auch die Musik wird bedeutsamerweise unter dem Blickwinkel des Ikonischen betrachtet: In diesem Sinne sind die Ausführungen über die Notenschrift zu verstehen, die in der Mitte der Erzählung stehen und die Wende vom hauptsächlich fiktionalen Teil zum selbstreflektierenden Teil von *Egipetskaja marka* markieren. Sie können als eine ikonische Darstellung der 'Eisenbahnprosa' verstanden werden, insofern die Noten als Einzelelemente zu betrachten sind, die in den entsprechenden Notengruppen bzw. Paradigmen auftreten. Die Notenlinien würden in diesem Fall die syntagmatischen Beziehungen ikonisieren: "*Notnoe pis'mo laskaet glaz ne men'she, čem sama muzyka sluch. Černyš'i fortepiannojo gammy, kak fonarščiki lezjut vverch i vniz. Každyj takt - eto lodočka, gružennaja izjumom i černym vinogradom.*" (EM, II, 23)<sup>241</sup>

Auch die in der Erzählung enthaltenen Mischungen aus verschiedenen Zutaten (vgl. den schon erwähnten 'Eisenbahnkaffee'), sind Hinweise auf die poetologische Ebene. Die Heterogenität der Elemente bezeichnet nämlich die Diskontinuität der Kultur und eine nicht-organische, additive Einheit, deren Montage-Charakter für die 'Eisenbahnprosa' konstitutiv ist. Es ist kein Zufall, daß in der Erzählung sowohl der Cocktail als auch der Kaffee im Hinblick auf die Kunst thematisiert werden: Der Cocktail ist ein Vergleich für die um Parnok kreisenden Bilder der Eremitage, die als ein 'Farbencocktail' wahrgenommen werden. Der Kaffee wird nach einem Exkurs über die 'Eisenbahnprosa' als '*železnodorožnoe kofie*' (Eisenbahnkaffee) bezeichnet. Dieser Kaffee, der aus verschiedenen "Schweinereien" (*gadosti*) besteht, konnotiert die 'Eisenbahnprosa', die die "Reste" des mimetisch-fiktionalen Romans bruchstückhaft präsentiert.

c) *Machart (faktura)*: Indem Mandel'stam in *Egipetskaja marka* den materiellen Aspekt der Textproduktion (*faktura*) thematisiert, weist er auf die Heterogenität der Textelemente, die offene und im Grunde nicht "fertige" Form (*non finito*) des Textes - auf all das, was die konstruktiven Textverfahren aufdecken und dem Leser zeigen. Diese Kategorie entlehnt Mandel'stam der Avantgarde (vgl. die futuristischen Almanache). Dem homogenen Papier des fertigen Buches (*bumaga verže*, EM, II, 13) steht das gebrauchte Papier, das aus zusammengeklebten Zetteln bestehende Manuskript, gegenüber. Das folgende Zitat stellt auch in der graphischen Form ein Lobgedicht auf die Bruchstückhaftigkeit (*bessvjaznost'*), die Heterogenität und die *faktura* <sup>242</sup>dar:

<sup>241</sup> Vgl. auch hier die Wiederaufnahme von früheren poetologischen Motiven wie z.B. 'Wort-Schiff' oder 'Wort-Traube' bzw. 'Dichtung-Wein', die die Parallelität von literarischem Medium und der Musik in der Form der Notenschrift bestätigen.

<sup>242</sup> Zu dem aus der kubistischen Terminologie stammenden *faktura*-Begriff vgl. A.A. Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, 93-98.

*Ja ne bojus' bessvjaznosti i razryvov.*  
*Strigu bumagu dlinnymi nožnicami.*  
*Podkleivaju lentočki bachromkoj.*  
*Rukopis' - vsegda burja, istrepannaja, isklevannaja.*  
*Ona - černovik sonaty.*  
*Marat' - lučše, čem pisat'.*  
*Ne bojus' švov i želtizny kleja.*  
*Portnjažu, bezdel'ničaju.*  
*Risuju Marata v čulke.*  
*Strižej.*  
 (EM, II, 25).

Hier wird die Ikonizität der Signifikanten im Text (*marat' - lučše, čem pisat'*) thematisiert, die eine grundlegende Eigenschaft der ornamentalen Kunst ist (vgl. auch das 'Bauparadigma' bei Mandel'stam). Vor diesem Hintergrund wird auch die Vorliebe Mandel'stams für die Handschrift (*černovik, rukopis'*), im Unterschied zum fertigen, gedruckten Text, verständlich. Auch in diesem Fall ist der Bezug zur Polemik Rozanovs gegen die Presse von Bedeutung.

d) Marginalität (*marginalii*): Eine weitere wichtige Kategorie neben der Sujetlosigkeit und der Heterogenität ist die Marginalität bzw. Exzentrizität, die einerseits an das schon dargestellte Motiv des 'Outsiders' und an die Perspektive des 'am Rand stehenden Beobachters' (*postoronnij nabljudatel'*)<sup>243</sup> in der fiktionalen Prosa und andererseits an das Verfahren der "exzentrischen" Behandlung des Themas in der ornamentalen Prosa anknüpft.<sup>244</sup> Diese Exzentrizität wird in *Egipetskaja marka* durch den Verweis auf die Randbemerkungen (*marginalii*) thematisiert: "*Uničtožajte rukopis', no sochranjajte to, čto vy načertali sboku, ot skuki, ot neumen'ja i kak by vo sne.*" (EM, II, 41)

Der Vorschlag Mandel'stams, den Text mit Ausnahme der Randbemerkungen zu vernichten, ist ein deutliches Signal für die Art der in *Egipetskaja marka* realisierten Prosa. Es handelt sich um eine abweichende, sekundäre und im Grunde subversive Prosa, die einerseits aus der freien Tätigkeit des Unbewußten hervorgeht - die Randbemerkungen entstehen fast ohne Absicht und wie im Traum (*kak by vo sne*) - und andererseits eine subtile und hochbewußte Verfremdung der kanonisierten Gattungen

<sup>243</sup> V. Šklovskij sieht in der Perspektive des Außenseiters (*vzgljad so storony*) eine verfremdete Perspektive, die das "Neu-Sehen" durch das "Nicht-Verstehen", d.h. durch die Entautomatisierung und Dekontextierung ermöglicht (vgl. V. Šklovskij, *O teorii prozy*, 13,18). Diese Perspektive ist im Hinblick auf die Werke L. Tolstoj's mehrere Male von den Formalisten untersucht worden (vgl. B. Ejchenbaum, *Molodoj Tolstoj*; Ejchenbaum hebt auch die Verbindung zwischen der Perspektive *so storony* und den Detaillierungsverfahren hervor). Die Perspektive des Außenseiters kann auch in der Position des Autors existenzialisiert werden (vgl. V. Šklovskij, *Technika pisatel'skogo remesla*, Moskva-Leningrad 1927).

<sup>244</sup> Als poetisches Prinzip verbindet sich die Exzentrizität mit dem von Ju. Levin unterstrichenen "aleatorischen" Charakter der Mandel'stamschen Dichtung, dem nicht nur bestimmte literarische Verfahren zugrunde liegen, sondern auch eine Weltanschauung. Zum Beleg zitiert Levin aus dem Gedicht *Ešče daleko mne do patriarcha* aus dem Jahr 1931: "*Kogda ty podumueš', čem svjazan s mirom, / To sam sebe ne veriš': erunda*" (Nr. 251; vgl. dazu: Ju. Levin, "Zametki o poëtike Mandel'stama", 364-365).

realisiert, wie hier an den dargestellten intertextuellen Bezügen gezeigt wurde.<sup>245</sup>

Die Opposition 'zentriert vs. dezentriert' erweist sich auch in der oft die literarischen Verfahren ikonisierenden Raumsemantik der Erzählung als grundlegend, wobei die Dominanz des dezentrierten Raums in *Egipetskaja marka* sowohl den Auflösungsprozeß der Revolution als auch die Abweichung der 'Eisenbahnprosa' von der Tradition ausdrückt. Der Stadtplan wird vor dem Hintergrund des historischen Petersburg durch exzentrische Orte markiert (*postoronnost'*): "*Mesta, v kotorych peterburžcy naznačajut drug drugu svidanija, ne stol' raznoobrazny. Oni osvjaščeny davnost'ju, morskoy zelen'ju neba i Nevoj. Ich by možno otmetit' na plane goroda krestikami posredi tjaželorunnych sadov i kartonažnych ulic. Možet byt', oni i menjajutsja na protjaženii istorii, no pered koncom, kogda temperatura epochi vskočila na tridcat' sem' i tri, [...] oni byli naperečet: Vo-pervych, ampirnyj pavil'on v Inženernom sadu, kuda daže sovestno bylo zagljanut' postoronnemu čeloveku, čtoby ne vlipnut' v čužie dela i ne byt' vynuždennym propet' ni s togo ni s sego ital'janskuju ariju; vo-vtorych, fivanskije sfinksy naprotiv zdanija Universiteta; v-tret'ich - nevračnaja arka v ust'e Galernoj ulicy, daže nesposobnaja dat' prijut ot doždja; v-četvertych - odna bokovaja dorozhka v Letnem sadu, položenie kotoroj ja zapamjatoval, no kotoruju bez truda ukažet vsjakij znajuščij čelovek. Vot i vse. Tol'ko sumasšedšie nabivalis' na randevu u Mednogo Vsadnika ili u Aleksandrovskej kolonny.*" (EM, II, 9-10)<sup>246</sup>

e) Die Semantik des poetologischen Motivs 'Eisenbahnprosa': Nun gilt es zu erklären, wie die obengenannten poetologischen Kategorien in der Semantik der 'Eisenbahnprosa' bezeichnet werden. Dieses Motiv geht aus der konkreten Metapher 'Eisenbahn' und einem reichen intertextuellen Hintergrund hervor.

Die neue Tendenz von *Egipetskaja marka*, Elemente aus dem modernen, mechanischen Bereich als poetologisches Motiv zu präsentieren, bringt das Motiv der

---

<sup>245</sup> Die Rolle des Unbewußten in der künstlerischen Tätigkeit stellt vor dem Hintergrund des apollinischen 'Stein-Paradigmas' Mandel'stams zwar eine gewisse Neuheit dar, vermag aber aufgrund der schon dargestellten Entwicklung der poetologischen Semantik Mandel'stams vom 'Stein-' zum 'Baumparadigma' nicht völlig zu überraschen; es handelt sich hier nicht um den Abbruch, sondern um die Vervollständigung der schon zu Beginn der zwanziger Jahre einsetzenden Evolution. Es ist außerdem schon bemerkt worden, daß das in *Egipetskaja marka* thematisierte Unbewußte nicht so sehr auf die Poetik des Naivismus und der *zaum'* hinweist, sondern daß die in diesem Rahmen thematisierte Beziehung zwischen Kunst und Unbewußtem eher jene expressionistische Tendenz der Kunst zum Ausdruck zu bringen scheint, die in bezug auf das Unmittelbarkeitsprinzip Rozanovs zu beobachten war. In der 'Eisenbahnprosa', die zur sekundären Rekonstruktion der Motivfragmente zwingt, d.h. dem Leser eine bewußte analytische Tätigkeit abverlangt, ist dann auch die direkte auktoriale Stimme zu hören, in der sich der Drang nach einer unmittelbaren Mitteilung verkörpert: "*Kakoe naslaždenie dlja povestvovatelja ot tret'ego lica perejti k pervomu! Èto vse ravno, čto posle melkich i neudobnych stakančikov-naperstkov vdrug machnut' rukoj, soobrazit' i vypit' prjamo iz-pod krana choloďnoj syroj vody.*" (EM, II, 41)

<sup>246</sup> Zum versteckten Seitenweg als Ort der Verabredung vgl. A. Belyjs *Peterburg*: Ahleuchov erhält von einer nicht näher identifizierten "S." die Zusage zu einer Verabredung an einem einsamen und abgelegenen Weg im *Lemij sad*; anstelle der erwarteten Sofija Petrovna erscheint aber die abstoßende Varvara Solov'eva (vgl. A. Belyj, *Peterburg*, Moskva 1981, 139). Die Herabminderung der symbolistischen 'Sophia' ist hier vollständig realisiert.

'Eisenbahnprosa' hervor.<sup>247</sup> Mandel'stam bedient sich in der Erzählung der Verkehrsmittel und der Geräte, um die syntagmatischen Verfahren des Sujets und der Syntax zu ikonisieren. Die Fahrweise des 'Zuges', die durch die Anschlußpunkte der Schienen und das Anhalten an den Stationen charakterisiert ist, ikonisiert die Segmentierung der Sujetlinie, während die oszillierende Bewegung der 'Wagen' die Wiederholungsstrukturen der Wortkunst veranschaulicht. Diese Tendenz stellt im Vergleich mit der poetologischen Semantik der frühen Gedichte, in denen das Motiv des mittelalterlichen 'Handwerkers' (Meisters) in Zusammenhang mit der 'Stein-Architektur-Poetik' gebraucht wurde, eine Neuheit dar. In diesem Rahmen traten als konstruktive Motive handwerkliche Geräte wie 'Hammer' oder 'Spinne' auf, gleichzeitig wurde die Dreidimensionalität der dichterischen Konstruktion, die als Kathedrale figuriert, betont. Erst in den zwanziger Jahren tritt in den poetologischen Motiven die Zweidimensionalität, d.h. die Syntagmatik (Verknüpfungs- und Trennungsverfahren), in den Vordergrund. In der Gesamtentwicklung der Mandel'stamschen Motivik ist also eine Verschiebung vom Bereich des Handwerklichen in den Bereich des Mechanischen feststellbar, parallel zum Übergang vom poetologischen 'Stein-Paradigma' (Dichter = Maurer = Handwerker) zum Paradigma 'Wort-Gras'. In diesem Rahmen ist das schon angeführte Zitat über die 'Eisenbahnprosa' zu analysieren: "*Na pobeguškach u moego soznanija dva-tri slovečka 'i vot', 'uže', 'vdrug'; oni motajutsja poluosveščennym sevastopol'skim poezdom iz vagona v vagon, zaderživajas' na bufernych ploščadkach, gde naskakivajut drug na druga i raspolzajutsja dve gremjaščich skovorody. Železnaja doroga izmenila vse tečenje, vse postroenie, ves' takt našej prozy. Ona otdala ee vo vlast' bessmyslennomu lopotan'ju francuzskogo mužička iz Anny Kareninoj.*" (EM, II, 41)

Die in der Eisenbahnmetapher enthaltenen Elemente konnotieren einige der die 'Eisenbahnprosa' charakterisierenden Eigenschaften: zunächst die Serie von Einzelparadigmen, die nicht homogen und nicht organisch miteinander verbunden sind; die Einzelparadigmen wären in diesem Fall mit 'Wagen' vergleichbar, die verschiedene semantische Merkmale enthalten. Die nicht-zeitliche und nicht-kausale Beziehung zwischen den Einzelparadigmen wird in den Waggonpuffern veranschaulicht. Die Waggonpuffer sind nämlich eine Metapher für die adverbialen Ausdrücke, die im syntagmatischen Satzbau relativ frei sind und einen zeitlichen Bruch indizieren, wie die Adverbien *vdrug*, *uže* usw.<sup>248</sup> Die einzig mögliche Bewegung im Zug ist also das Hin-

<sup>247</sup> Zu dieser Tendenz in *Egipetskaja marka* vgl. die poetologische Konnotation der in der Erzählung thematisierten, mechanischen Geräte, ausgehend von ihrer Verknüpfungs- und Trennungsfunktion; das Schweißgerät ermöglicht z.B. die Verbindung zwischen den verschiedenen Straßenbahnschienen: "*On slušal žužžanie pajal'nych sveč, približajuščich k rel'sam tramvaja oslepitel'no-beluju mochnatuju rozu.*" (EM, II, 36)

<sup>248</sup> Interessant ist die Tatsache, daß Mandel'stam das Adverb *vdrug* wiederaufnimmt, das bei Gogol' und Dostoevskij in sehr auffallender Weise die raschen Veränderungen in der Sujetlinie, die Interferenz der Diskurse und den Überraschungseffekt markiert. Es ist kein Zufall, daß "*vdrug*" auch in A. Belyjs Roman *Petersburg* diese traditionelle Funktion hat und in "mentale Spielerei" (*mozgovaja igra*) umgedeutet wird: "*Čitatel'! 'Vdrug' znakomy tebe. Počemu že, kak straus, ty prjačeš' golovu v per'ju pri približenii rokovogo i neotvratnogo 'vdrug'? Zagovori s toboju o 'vdrug' postoronnij, ty skažeš', naverno: - ... 'Milostivij gosudar', izvinite menja: vy, dolžno byt', ot-javlennyj dekadent'. [...] Tvoe 'vdrug' kradetsja za tvoju spinoj, inogda že ono predšestvuet tvoemu pojavleniju v komnate: v pervom slučae ty obespokoen užasno: v spine*

und Herlaufen durch die Wagen, das die Verschiebung der semantischen Merkmale von einem Paradigma bzw. Motiv zum anderen bezeichnet: Die von einem Wagen zum anderen laufenden Laufbuschen (*pobeguški*) figurieren als Metapher für solch eine semantische Bewegung, wodurch die Assoziationen zwischen den verschiedenen Motiven und damit eine Sinnlinie zustandekommen. In der 'Eisenbahnprosa' bringt die Verwandlung eines semantischen Merkmals in verschiedene Motive - wenn man die Formel des Jakobsonschen Prinzips wiederaufnehmen will - eine Sinnassoziation hervor.<sup>249</sup>

Schließlich zieht die 'Eisenbahnprosa' dem hypotaktischen, "dreidimensionalen" Satzbau die Parataxe vor (*pridatočnye predloženiya*, EM, II, 40); diese Eigenschaft wird durch das Bild der aneinandergeschlossenen Wagen oder durch folgende Beschreibung der 'Eisenbahnprosa' als einer Reihe Wodkaeßern veranschaulicht: "[...] - *tam dyšit ona, golubuška proza - vsja puščennaja v dlinu - obmerivajuščaja, besstydnaja, namatyvajuščaja na svoj živoglotskij aršin vse šest'sot devjat' nikolaevskich verst, s grafinčikami zapotevšej vodki.* (EM, II, 41-42)<sup>250</sup>

Die genannten Eigenschaften und Verfahren der 'Eisenbahnprosa' werden in *Egipetskaja marka* auch durch andere poetologische Metaphern ausgedrückt, die als Parallelen zur Metapher der 'Eisenbahnprosa' gelten können:

1) Einkaufstaschen: Der Autor stellt sich als infizierter Kranker dar, der die Quarantäne nicht ertragen kann und durch das Labyrinth seiner Wohnung wandert. An ihm hängen, wie beiläufige Einkäufe, die 'Nebensätze' (hier ist das Adjektiv '*pridatočnyj*' auch im Sinne von 'zufällig' und 'zusätzlich' zu verstehen). In den Einkaufstaschen befinden sich alle möglichen Gegenstände: "[...] *i smelo šagaju [...] obvešannyj pridatočnymi predloženijami, kak veselymi slučajnymi pokupkami...i letjat v podstavlennyj mešok podžaristyje žavoronki, naivnye kak plastika pervych vekov christianstva, i kalač, obyknovennyj kalač, uže ne skryvaet ot menja, čto on zaduman pekarem, kak rossijskaja lira iz bezglasnogo testa.*" (EM, II, 40)

Die Einkaufstaschen gelten hier, wie die Waggons in der Eisenbahnmetapher, als Grundeinheiten der Erzählkunst, d.h. als Motive, die aber vereinzelt auftreten und nicht

---

*razvivaetsja neprijatnoe oščuščenie [...]. Tvoe 'vdrug' kormitsja tvoeju mozgovuju igroju; gnusnosti tvoich myslej, kak pes, ono požiraet ochotno; raspuchaet ono, tueš' ty, kak sveča; esli gnusny tvoi mysli i trepet ovladevaet tobom, to 'vdrug', obožravšis' vsemi vidami gnusnostej, kak otkormlennyj, no nevidimyj pes, vsjudu tebe načinaet predšestvovat', vyzývaja u postoronnego nabljudatelja vpečatlenie, budto ty zanavešen ot vzora černym, vzoru nevidimym oblakom: to est' kosmatoe 'vdrug', vernyj tvoj domovoj (znal ja nesčastnogo, kotorogo č e r n o e o b l a k o č u t' li ne vidimo vzoru: on byl litaretorom...)." (A. Belyj, Peterburg, 39)*

<sup>249</sup> Bemerkenswert ist, daß unter den Motorfahrzeugen in *Egipetskaja marka* keine Autos erwähnt werden, da deren Bewegung nicht an Schienen oder Routen gebunden ist. Das unterstreicht den Aspekt der Linearisierung, der sich in der literarischen Semantik mit dem Ornamentalismus und der Hervorhebung der Ikonizität verbindet. Es ist dies einer der vielen Fälle, wo die Negation in *absentia* für die Sinnbildung relevant wird.

<sup>250</sup> Vgl. auch die frühere Variante: "[...] *Tam dyšit ona, golubuškaja proza ruskogo romana [...]* vse šest'sot devjat' nikolaevskich verst [...] *tam brosaetsja na rel'sy to, čto bylo nekogda slovo*" (O.É Mandel'stam, *Neizdannye fragmenty*, 76). In dieser Variante wird die Assoziation zwischen Anna Kareninas Tod und dem Tod des poetischen Wortes bestärkt.



kausal-logisch miteinander verknüpft sind.<sup>251</sup> Diese Metapher ist sehr aufschlußreich, da die in der Tasche enthaltenen Gegenstände eine banalisierte Version der poetologischen Motive aus dem Frühwerk Mandel'stams (*slovo-ptica*, *slovo-chleb*) darstellen. Hier ist einerseits jener Herabminderungsprozeß zu beobachten, der die Erzählung charakterisiert, andererseits werden erneut sowohl die Kategorien der Sujetlosigkeit, der Zusammenhanglosigkeit und der Heterogenität als auch die Rolle des Dichters als Sammler betont.

2) Die mit Gegenständen aller Art vollgefüllte 'Damenhandtasche' (*damskaja sumočka*): Die Metapher der Damenhandtasche konnotiert einerseits wie die Waggon die Grundeinheiten der Prosa; man denke an die Passage, in der die Damenhandtaschen wie eine Kette am Hals eines in einem Traum erscheinenden Chinesen hängen und an die an dem Dichter hängenden Einkaufstaschen erinnern: "*Noč'ju snilsja kitaec, obvešannyj damskimi sumočkami, kak ožerel'em iz rjabčikov [...]*" (EM, II, 5).<sup>252</sup>

Andererseits verweist sie durch den intertextuellen Hintergrund von *Anna Karenina* auf den analytischen Vorgang. In Tolstojs Roman muß sich Anna ihrer Tasche entledigen, die den Sprung unter den Zug behindern würde. Eine Art 'Tasche' war außerdem in ihrem signifikanten Traum der Sack (das Unbewußte), in dem der *mužik* etwas Unbekanntes suchte. In *Egipetskaja marka* realisiert Mandel'stam eine Verdichtung beider Bilder (der *mužik* trägt eine Damenhandtasche) und schafft eine Parallele zwischen dem literarischen und dem psychoanalytischen Vorgang: In der Tasche befinden sich alle an die Oberfläche kommenden Symptome sowie die Instrumente der Analyse, die den Zugang zum Unbewußten ermöglichen. Im Fall der 'Eisenbahnprosa' sind die "Symptome" die auf die zusammenhanglose Rede des prosaischen Wahns rekurrierenden semantischen Elemente (*bredovye častički*), die als Indizien für die Rekonstruktion einer tieferen, an der Textoberfläche nicht unmittelbar erscheinenden Sinnlinie zu betrachten sind: "*Železnodorožnaja proza, kak damskaia sumočka etogo predsmertnogo mužička, polna instrumentami scepščika, bredovymi častičkami, skobjanymi predlogami, kotorym mesto na stole sudebnych ulik, razvjazana ot vsjakoj zabory o krasote i okrğlennosti.*" (EM, II, 41)

In der 'Eisenbahnprosa' werden alle konstruktiven Textverfahren offengelegt (vgl. die in dem Zitat erwähnten *instrumenti scepščika* zum Aneinanderkoppeln der Wagen). Die Entblößung des Instrumentariums erleichtert nicht den Interpretationsvorgang, da die einheitliche Sinnlinie der Erzählung noch zu rekonstruieren ist. Schließlich ist noch festzustellen, in welchen Kontexten das Motiv 'Eisenbahn' auftritt, da durch den Kontext

<sup>251</sup> Eine Parallele zu der 'Tasche' als paradigmatischer Klasse von Äquivalenten bildet das Bild des mit zusammenhanglosen Worten gefüllten Sacks. Es ist kein Zufall, daß Mandel'stam zusammen mit diesem Bild auch das Motiv 'Wort-Strohalm' erwähnt: "*Ja chotel by ni o čem, / ešče raz pogovorit', / [...] Peretrjachnut' mešok, / V kotorom tmin zašit, [...]*" (Nr. 131).

<sup>252</sup> Zur 'Kette' als Metapher für das Gedicht bei Mandel'stam vgl. "*Voz'mi ž na radost' dikij moj podarok, / Nevzračnoe suchoe ožerel'e [...]*" (Nr. 116).

Die Parallele von Wortkunst und Erzählkunst im Werk Mandel'stams wird hier auf der Ebene der Motivsemantik durch die vielen poetologischen Motiven bestätigt, die sowohl die Strukturen der Wortkunst als auch die der Erzählkunst veranschaulichen. Damit wird auch die These von der strukturellen Affinität zwischen Prosa und Dichtung bei Mandel'stam und in der ornamentalen Prosa im allgemeinen bestätigt (vgl. D.M. Segal, "Voprosy poëtičeskoj organizacii semantiki", 235-249).

neue Konnotationen hinzugefügt werden.

Die 'Eisenbahn' begegnet in zwei markanten Szenen: in Zusammenhang mit den Bahnhofskonzerten des *fin de siècle*, innerhalb der Realisierung einer französischen, impressionistischen Landschaft (*barbizonskoe voskresen'e*) und in der Schlußzene der Erzählung. Die erste Szene verweist auch lexikalisch auf das Gedicht Nr. 125 *Koncert na vokzale*, das den Hintergrund für die Semantik der Eisenbahn in dem betreffenden Kontext bildet.

In *Koncert na vokzale* wird die Jahrhundertwende als eine Übergangsphase in der Modernität dargestellt, d.h. als eine Phase der Krise, die das Ende einer untergegangenen Kultur signalisiert und gleichzeitig einen neuen Aufbruch vorbereitet. Die Musik Skrjabins, Ausdruck der dionysischen Tendenz in der Kunst, ist das Symbol dieser apokalyptischen Übergangsphase, die jederzeit in eine Katastrophe umkippen kann. In diesem Fall würde die Krise der Kultur bzw. der Musik das Ende der Kultur und der Musik mit sich bringen: "*I ja vchožu v stekljannyj les vokzala, / Skripičnyj stroj v smjaten'i i slezach. [...] I mnitsja mne: ves' v muzyke i pene / Železnyj mir tak niščenski drožit, [...] Kuda že ty? Na trizne miloj teni / V poslednij raz nam muzyka zvučit.*"

In der Passage von *Egipetskaja marka*, die das obengenannte Gedicht wiederaufnimmt, wird die Landschaft in einen Bahnhof verwandelt: "*Uže ves' vozduch kazal'sja ogromnym vokzalom dlja žirnych, neterpelivych roz.*" (EM, II, 22)

Vor dem Hintergrund von *Koncert na vokzale* weist so der Bahnhof auf die schon erwähnte ambivalente Wertigkeit der Modernität hin, die sowohl zu einem neuen Aufbruch führen als auch das Ende der Kultur bedeuten kann. Die Wiederaufnahme des Motivs 'Eisenbahn' in bezug auf die 'Eisenbahnprosa' überträgt die ambivalente Bewertung der Moderne auf diese Gattung, die als Übergangsgattung bezeichnet werden kann.

Außerdem wird die 'Eisenbahn' auch am Schluß der Erzählung erwähnt, wenn Kržižanovskij Petersburg verläßt und mit dem Zug nach Moskau fährt. Mandel'stam nimmt hier die russische Romantradition wieder auf, in der die 'Eisenbahn' eine entscheidende Rolle im Sujetaufbau spielt, insbesondere in Dostoevskijs *Podrostok* und Tolstojs *Anna Karenina*. In beiden Romanen ist die Sujetlinie durch die Pendelbewegung zwischen Petersburg und Moskau markiert. Die Reisen nach Moskau oder Petersburg kennzeichnen die verschiedenen Stufen der Sujet- und Personenentwicklung und der damit verbundenen psychologischen Motivierung: Arkadij Makarovič (*Podrostok*) begibt sich nach Moskau, um seinen Plan zu realisieren, ein Rothschild zu werden; damit ist auch der Hauptschritt zur Reifung seiner Person getan (in diesem Fall wirkt die Suche nach dem Vater, d.h. nach der eigenen Identität, als psychologische Motivierung). In *Anna Karenina* sind die Phasen des psychologischen Zusammenbruchs der Hauptperson durch die Reisen nach Petersburg und Moskau markiert.

In *Egipetskaja marka* bezeichnet die einzige Zugsituation das Ende der Erzählung bzw. den Sieg von Kržižanovskij, Parnoks Antagonisten; sie scheint eine umgekehrte Widerspiegelung der äquivalenten Szene in Dostoevskijs Roman *Podrostok* zu sein. In *Podrostok* ist nämlich die Zugsituation am Anfang des Romans zu finden (vgl. die Reise Makarijs), und auch das Wodkatrinken von Kržižanovskij beim Anhalten des Zuges erinnert an den von Arkadij Makarovič im Zug getroffenen, gemeinen, pockennarbigem Studenten, der einen der vielen Antagonisten Arkadijs verkörpert: "*Rotmistr Kržižanovskij vychodil pit' vodku v Ljubani i v Bologom, prigovarivaja pri etom - suare-muarepuare ili nivest' kakoj oficerskij vzdor.*" (EM, II, 42); "*On [Student] otičalsja tem, čto*

*na každoj stancii i polustancii nepremenno vychodil i pil vodku.*" (F.M. Dostoevskij, *Podrostok*, XIII, 77)

Es darf also als nachgewiesen gelten, daß die Semantik des Motivs 'Eisenbahn' hauptsächlich drei verschiedene Ebenen erfaßt: eine kulturosophische, die den Übergangscharakter der Kultur um die Jahrhundertwende bezeichnet; eine poetologische, die die 'Eisenbahnprosa' als "moderne" und deshalb als Übergangsgattung im System der Prosa definiert; und schließlich eine gesellschaftliche Ebene, auf der sich die Zerstörung der alten kulturellen Paradigmen und literarischen Gattungen mit der Zersplitterung bzw. Entfremdung des einzelnen in der Massengesellschaft und mit dem Sieg des Antagonisten (Krzyžanovskij, der Personifizierung der Macht) über den Antihelden (Parnok) verbindet.

#### 1.5.5. Die 'Eisenbahnprosa' und die "anonyme Prosa" (*bezymjannaja proza*) der Serapionsbrüder

Die in den poetologischen Motiven der Erzählung konnotierten ästhetischen Kategorien und Verfahren weisen auf eine analytische Einstellung hin, die vom formalistisch-futuristischen Ansatz wesentlich unterschieden ist. Bei Mandel'stam richtet sich die Prosa nicht nach dem mechanistischen Prinzip der Futuristen, die auf künstliche Weise die Worte miteinander verbinden ("*dlja kotorych net vysšego naslaždenija, kak zacepit' vjazal'noj spicej trudnoe slovo*", II, 329).

In der futuristischen Poetik wird die "Determination des Textes von unten", d.h. von den Parallelismen auf der Ebene der Phoneme und der Lexeme zum konstruktiven Prinzip, während bei Mandel'stam die Entfaltung der phonetisch-rhythmischen Textebene nicht ohne Berücksichtigung der Semantik realisiert wird. In der 'Eisenbahnprosa' ist zwar eine Bruchstückhaftigkeit der syntagmatischen Beziehungen bzw. eine Diskretheit der Elemente zu beobachten. Dies stimmt jedoch nicht mit dem mechanischen Prinzip der Montage heterogener Elemente überein<sup>253</sup> und ist eher durch das Verschwinden der erkennbaren Beziehungen zwischen den Teilen des ehemaligen Organismus zu erklären, so wie für die Reisenden im Zug das Bild der Landschaft durch die verwischte Wahrnehmung einer Vielzahl verschiedener, diskreter Einzelbilder entsteht.

Die Semantik vieler Motive in *Egipetskaja marka* erwächst aus der Spaltung eines ursprünglich einheitlichen Paradigmas; die analytische Methode stellt so die einzige Möglichkeit dar, das ursprünglich einheitliche Paradigma zu rekonstruieren. Dem 'Verfasser-*sobiratel'*' (Sammler) entspricht deshalb der Leser-Detektiv. Die 'Eisenbahnprosa' strebt nicht nach der Verselbständigung der Textelemente, sondern nach einer neuen Form der organischen Einheit. In diesem Sinne erscheint sie notwendigerweise als Gattung einer Übergangsphase und ist in den Kontext der experimentellen Prosa der zwanziger Jahre einzuordnen. Das kommt sehr klar in dem Aufsatz *Literaturnaja Moskva. Roždenie fabuly* zum Ausdruck, in dem Mandel'stam versucht, die Funktion solch einer fragmentarischen Prosa innerhalb der Gesamtentwicklung von Literatur und Gesellschaft zu bestimmen. Nach der schon erwähnten Kritik an der psychologischen Prosa A. Belyjs wendet er sich den Experimenten Pilnjaks und der Serapionsbrüder zu.

<sup>253</sup> Vgl. das *sdvig*-Prinzip (Zerlegung - *razloženie* - der Syntagmata und Autonomisierung der daraus entstandenen Bestandteile) bei den Formalisten.

Mandel'stam bezeichnet ihre Prosa, in der verschiedene Materialien aus der nicht kanonisierten literarischen Sphäre montiert werden, als "anonyme" Prosa (*bezymjannaja proza*), deren Hauptprinzip die "Anhäufung" (*nakoplenie*) sei: "*Proza nič'ja. V suščnosti ona bezymjanna. Èto - organizovannoe dviženie slovesnoj massy, cementirovannoj čem ugodno. Stichija prozy - nakoplenie. Ona vsja - tkan', morfologija.*" (II, 334)<sup>254</sup>

Solch eine "eklektische" Prosa ist einerseits Ausdruck für die Auflösung des Individuums in der sowjetischen Massengesellschaft, andererseits stellt sie die notwendige Übergangsphase für eine zukünftige positive Entwicklung der Prosa dar. Weder die psychologische Prosa Belyjs, noch die stilisierte Nachahmung des Alltags (den Mandel'stam als *byt* bezeichnet) können eine Basis für die Erneuerung der Prosa als Gattung bilden. Diese Rolle wird von Mandel'stam den Serapionsbrüdern zugeschrieben, die nach seinen Worten auf die Folklore zurückgreifen. Den Unterschied zwischen *byt* und Folklore stellt Mandel'stam in der Unterscheidung zwischen einer stilisierten künstlerischen Nachahmung des Alltags und dem echten Interesse an den alltäglichen Kleinigkeiten (*meloči*), an dem Eindringen des Lebens in die Literatur, dar. Die Prosa der Folklore ist noch in Einzelheiten zerlegt; aber aus dem schon erwähnten echten Interesse am Leben entsteht die Möglichkeit der Wiedererweckung des "Themas", der Fabula und schließlich der ganzen Prosa. Thema und Fabula, die konstitutiven Elemente der traditionellen mimetisch-fiktionalen Prosa, bleiben für Mandel'stam der Maßstab für die Erzählkunst: "*Byt - kurinaja slepota k veščam. Fol'klor - soznatel'noe zakreplenie, nakoplenie jazykovogo i ètografičeskogo materiala. Byt - omertvenie sjužeta, fol'klor - roždenie sjužeta. Prislušajsja k fol'kloru i uslyšiš', kak ševelitsja v nem tematičeskaja žizn', kak dyšit fabula, i vo vsjakoj fol'klornoj zapisi fabula prisutstvuet utrobno - zdes' načinaetsja interes, zdes' vse črevato fabuloj, vse zaigryvaet, intriguet i grozit eju.*" (II, 336)<sup>255</sup>

<sup>254</sup> Hier fällt die Übereinstimmung Mandel'stams mit einigen formalistischen Positionen auf, wobei jedoch immer der Unterschied zwischen dem Mandel'stamschen und dem formalistischen Literaturverständnis erkennbar bleibt. Ihnen gemeinsam ist z.B. die Kritik an der symbolistischen Prosa, in der durch das Prinzip der Musikalität (Hervorhebung der Leitmotivik und der phonetischen Textebene) die Grenze zwischen Wort- und Erzählkunst aufgehoben ist (vgl. Ju.I. Tynjanov, "Serapionovy brat'ja", 62-64). Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Bevorzugung der narrativen Kurzgattungen als innovatorisches Genre, d.h. als Mittel, um die sujethafte Prosa in dem Gattungssystem der russischen Literatur wieder dominant zu setzen. Die narrativen Kurzgattungen werden von den Formalisten und den Serapionsbrüdern (der sog. "*mladšaja linija*") wegen ihrer strukturellen Prägnanz, ihrer Modellhaftigkeit und Handlichkeit gewählt: Die komprimierte Kurzform erscheint im Vergleich mit der großen Form des Romans im 19. Jahrhundert in der Regel demotiviert, depsychologisiert und perspektivlos (vgl. Ju.I. Tynjanov, "Literaturnoe segodnja", 291-306; zur logisch-semantischen Struktur der narrativen Kurzform vgl. I.P. Smirnov, "Logiko-semantičeskie osobennosti korotkich narrativov", in: R. Gröbel [Hg.], *Russische Erzählung*, 47-63). Auch in der künstlerischen Praxis der Formalisten und der Serapionsbrüder kommt die Bevorzugung der Kurzgattungen zum Ausdruck (vgl. z.B. V. Šklovskijs *Iperit* -1925 - oder *Tret'ja fabrika* - 1926 - und L. Lunc, *Chulio Churenito* - 1923). Das erklärt das Interesse für sekundäre Genres wie die Trivialliteratur oder den Fortsetzungsroman.

<sup>255</sup> An der für die Formalisten grundlegenden dekanonisierenden Funktion der Kurzgattungen, die darauf abzielt, das Prosa-Genre "fühler" zu machen, zeigt sich der Unterschied zur Position Mandel'stams (vgl. den formalistischen Begriff *oščuščenie žanra*; zur Bedingtheit - *uslovnost'* -

Bedeutungsvoll ist in diesem Zusammenhang die Wiederaufnahme der Metapher bzw. der Motive 'Gras' und 'Eisenbahn', die auf eine zerlegte, aber fruchtbare Prosa hinweisen, die in sich die Möglichkeit eines zukünftigen organischen Lebens birgt. In der Prosa der Serapionsbrüder glaubt Mandel'stam nur den Anfang der Fabula zu finden, d.h. die Anekdote, die als Verheißung eines zukünftigen Lebens überall anzutreffen ist. Mandel'stam vergleicht die Prosa der Serapionsbrüder mit einer Grille (er bedient sich dabei eines Zitats aus Chlebnikov), deren Magen mit verschiedenen Kräutern (den Kleinigkeiten des Alltags) ausgefüllt ist: "*Serapionovcy i Pil'njak (ich staršij brat i ne nužno ego ot nich otdeljat') ne moguť ugodit' ser'eznomu čitatelju, oni podozritel'ny po anekdotu, to est' ugrožajut fabuloj. Fabuly, to est' bol'sogo povestvovatel'nogo dychanija, net i v pomine, no anekdot ščekočet usikami iz každoj ščeli, sovsem kak u Chlebnikova: Krylyškujazolotopis'mom tončajšich žil, / Kuznečik v kuzov puza uložil / Premnogo raznych trav i ver.*" (II, 336)

Wesentlich für eine solche Prosa ist das Anhäufen von scheinbar zufälligen Wortmaterialien, aus denen eine neue Fabula entstehen kann: Die Gespräche der Zugreisenden, die nur aus Langeweile geführt werden, gehören ebenfalls zu den traditionellen Motivierungen für die Anhäufung des Wortmaterials. Mandel'stam erwähnt hier Leskov, Pil'njak<sup>256</sup> und Gogol' und damit die ornamentale Prosa: "*Tak v literature uzakonen čered fabuly i fol'klora, i fol'klor rodit fabulu, kak prožorlivaja gusenica - legkogo motyl'ka. [...] Ne znaju, - možet byt', komu-nibud' i nraťjatsja rassuždenija Pil'njaka, vrode tech, kakie Leskov vlagal v usta pervych železnodorožnych sobesednikov, korotavšich skuku ne sliškom bystrogo peredviženija, a mne vo vsem Pil'njake milee ěpičeskij razgovor d'jakona v bane s nekim Draube na temu o smysle mirozdanija: tam*

---

der Gattungsdefinitionen durch die in einer Epoche dominierenden Gattungssysteme vgl. Ju.I. Tynjanov, "O literaturnom fakte", in: *Lef*, 12 [1924], 101-116). Mandel'stam geht es nicht so sehr darum, gegen die traditionelle Großform zu "kämpfen" (vgl. den formalistischen Begriff *bor'ba žanrov*), sondern eher darum, sie gemäß ihrem Wesen wiederherzustellen. Die literarische Tradition ist nicht nur eine Folie, die zu verfremden ist, sondern bleibt vielmehr - gerade auch in einer Zeit des Wandels - "Vorbild" und "Ziel": Der Plan Mandel'stams ist nicht "konservativ", sondern zielt auf die Wiederbelebung und Erneuerung des Alten, wie es für eine organische Auffassung der Literatur charakteristisch ist. Das zeigen sehr deutlich Mandel'stams Äußerungen über die Anekdote als innovatorische Gattung: Während die Anekdote für die Formalisten die "Sujethaftigkeit" der Prosa am besten zu realisieren vermag, sieht Mandel'stam sie sehr eng mit der "Folklore", d.h. mit der Detaillierung und Dominanz des Faktographischen in den "impressionistischen" Texten der Volksliteratur, verbunden. Im Vergleich mit den Formalisten zeichnet sich Mandel'stams Auffassung von der Anekdote durch eine Umkehrung des Semioseaktes aus, die auch auf der Ebene der literarischen Evolution sichtbar ist: Während die Formalisten den Impuls zur Innovation "innerhalb" des literarischen Systems lokalisieren und erst in einer zweiten Phase die literarische Position existenzialisieren, sieht Mandel'stam in dem Eindringen des Faktographischen (der außerliterarischen Sphäre) in die Literatur die Möglichkeit für ihre Erneuerung. Der Impuls zur literarischen Entwicklung kommt in diesem Fall aus der außerliterarischen Sphäre (Geschichte). Die Formalisten hingegen sehen im Rückfall ins Faktographische das Scheitern ihres innovatorischen Experiments (vgl. V. Šklovskij, "Sovremenniki i sinchronisty", in: *Russkij sovremennik*, 3 [1924], 232-37).

<sup>256</sup> Zu der Unterscheidung zwischen *byt* und Folklore in bezug auf die Prosa Pilnjaks im Rahmen der Gattungsdiskussion der zwanziger Jahre vgl. P. A. Jensen, *Nature as Code. The Achievements of B. Pilnjak (1915-1924)*, Copenhagen 1989, 334-342.

*ni odnogo 'čto-to', ni odnogo liričeskogo sravnenija, nesterpimogo v proze, a elementarnaja igra roždajuščejsja fabuly, kak, pomnite, u Gogolja, - pod-ezžaja k Pljuškinu, srazu ne razbereš' 'mužik ili baba, net baba, net mužik.'*" (II, 337)

Die Stellungnahme Mandel'stams gegenüber der zeitgenössischen Prosa bestätigt das, was schon bei der Rekonstruktion der poetologischen Motivsemantik von *Egipetskaja marka* festzustellen war: Die 'Eisenbahnprosa' knüpft an die Tradition der ornamentalen Prosa, d.h. an ihre Verfahren und vor allem an ihre Übergangsfunktion innerhalb der literarischen Entwicklung an und zielt auf die "Auferstehung" einer neuen Prosa.

## 1.6. Kommunikation

Nach Mandel'stams Auffassung ist das poetische Wort "dynamisch" (das Wort als *energeia*): Es muß "ausgeführt" werden. Daraus folgt, daß sich der schöpferische Akt auf einen Rezipienten richtet und daß die Kommunikation ein grundlegender Aspekt der ästhetischen Wirkung ist. Als Ausgangspunkt für die Wiederherstellung der kommunikativen Funktion in der Kunst gilt in der akmeistischen Poetik die Gegenstandssprache (*predmemyj jazyk*), d.h. eine referenzielle, nicht tautologische Sprache. Mandel'stams Polemik gegen die Futuristen und die Symbolisten erklärt sich u.a. auch durch seine besondere Auffassung der Kommunikation im künstlerischen Prozeß. Sowohl die Futuristen als auch die Symbolisten haben nach Mandel'stam eine willkürliche Dekontextierung des Wortes betrieben: Das Wort sei aus seinem semantisch-morphologischen Hintergrund herausgelöst und zu bloßem Material reduziert worden; daraus folge, so Mandel'stam vor allem in seinem Frühwerk, die Unmöglichkeit zur Kommunikation, die besonders die Poetik der Symbolisten kennzeichnet. In seinem Aufsatz *O sobesednike* kritisiert der Dichter die Position der symbolistischen Ästhetik, die die kommunikative Funktion der Dichtung vernachlässige: "*Bezumnoe reči, potomu čto, obraščajas' k vam - bezumnoj ne sčitaetsja s vami, s vašim suščestvovanijem, kak by ne želaet ego priznavat', absolutno ne interesuetsja vami.*" (II, 233); "*Simvolizm, ostavljaja soveršenko v storone juridičeskoe, tak skazat' vzaimootmoženie, kotorym soprovoždaetsja akt reči (ja govorju - značit menja slušajut i slušajut ne darom, ne iz ljubeznosti, a potomu čto objazany), obratil svoe vnimanie isključitel'no na akustiku.*" (II, 234)

Die kommunikative Funktion der Dichtung ist für Mandel'stam also keine zusätzliche Funktion, sondern ihre wesentliche Eigenschaft; allein diese Eigenschaft verhindert, daß sich die Dichtung ihrer eigenen Rechtfertigung wegen auf sekundäre moralische Zwecke beruft. Die grundlegende Dimension der Dichtung ist für Mandel'stam das zur Kommunikation strebende "Selbstbewußtsein", d.h. das "Bewußtsein der eigenen Richtigkeit", deren Evidenz nur angenommen und nicht bewiesen werden kann: "*Bal'mont opravdyvaetsja, kak by izvinjaetsja. Neprostitel'no [...] Ved' poëzija est' soznanie svoej pravoty. [...] Otsjuda dve neprijatnye krajnosti v poëzii Bal'monta: zaiskivanie i derzost'.*" (II, 236)

Die Kommunikationskraft der Kunst ist nach Mandel'stam vom Selbstbewußtsein des Sprechers abhängig, der die "Evidenz der Sprache" erkennt. Was hier unter "Evidenz der Sprache" bzw. "überzeugt sein von der Sprache" zu verstehen ist, soll im folgenden anhand der Reflexion Mandel'stams über die künstlerische Kommunikation dargestellt werden.

Schon in seinem Frühwerk lehnt Mandel'stam die symbolistische "Flüstersprache"

(*jazyk šepota*) ab,<sup>257</sup> die auf die Unverständlichkeit des Geheimnisses bzw. des Metaphysischen hinweisen sollte. Mandel'stam sieht jedoch in der Flüstersprache keine symbolische Geheimsprache, sondern lediglich eine semantisch leere und deshalb auf ihre Signifikantenseite reduzierte Sprache.<sup>258</sup> Der Weigerung Mandel'stams, das Unbekannte zu verbalisieren, liegt die Überzeugung zugrunde, daß der Mensch das Geheimnis als eine leere Kategorie annehmen müsse, da es dem menschlichen Verstand letztlich nicht zugänglich sei. Aufgabe der Dichtung sei weder die Verbalisierung des Unaussprechbaren und des unerreichbar Erhabenen noch die Schöpfung einer neuen primitiven Universalsprache; aus diesem Grund lehnt Mandel'stam die "transparente", symbolistische Sprache ab, die - nach der Definition Merežkovskij - in der "poetischen Substanz" die *realiora* durchscheinen lassen soll. Er beteiligt sich aber auch nicht an dem Versuch der neoprimitivistischen Poetik, eine vorhistorische Ursprache (vgl. V. Chlebnikovs *pra-jazyk*) zu entwerfen.<sup>259</sup> Das Gedicht Nr. 11, das im folgenden zitiert

<sup>257</sup> Die Flüstersprache bezeichnet einen alten literarischen Topos, der verschiedene Funktionen haben kann - je nach der Poetik, in der sie vorkommt. Oft ist die Flüstersprache die Sprache der Natur oder die des Geheimnisses; in beiden Fällen bringt sie die Unmöglichkeit für den Menschen zum Ausdruck, eine positive und endgültige Kenntnis sowohl der Schöpfung als auch des Schöpfers zu erlangen. Die *bessvjaznost'* der Flüstersprache, deren Kohärenz eher auf der prosodisch-phonetischen Ebene als durch die logisch-syntaktische Strukturiertheit des Textes realisiert wird, verweist auf die Schwierigkeit, einen mitteilungsorientierten Diskurs in bezug auf das Geheimnis der Natur und des transzendent Göttlichen zu führen. Die Flüstersprache verbindet sich deshalb mit dem hier schon behandelten apophatischen Diskurs. Die Kritik Mandel'stams am Paradigma 'Flüstern' richtet sich aber gegen die symbolistische Flüstersprache, insbesondere im Rahmen des Frühsymbolismus (Brjusov): Das Flüstern ist nämlich in dieser Phase des Symbolismus als nihilistische Negation der Sprache selbst zu verstehen, was für Mandel'stam nicht annehmbar ist.

Zur Realisierung der Idee eines ästhetischen Adressaten in Mandel'stams erstem Gedichtband *Kamen'* vgl. V.I. Tjupa, "Problema estetičeskogo adresata v tvorčeskom samoopredelenii Mandel'stama ('O sobesednike' i 'Kamen')", in: *Tvorčestvo Mandel'stama*, 15-24.

<sup>258</sup> Zum leeren Diskurs im Symbolismus (d.h. zur diabolischen Rede im Frühsymbolismus und zur hermeneutischen Rhetorik im mythopoetischen Symbolismus) in Zusammenhang mit der romantischen Poetik des Schweigens (z.B. Tjutčevs Gedicht *Silentium*) vgl. A.A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus*, 174-215.

<sup>259</sup> Mandel'stam beurteilt den Versuch Chlebnikovs ambivalent: Einerseits habe er die archaischen Schichten der russischen Sprache wieder ans Licht gebracht und dadurch den richtigen Ansatz zur Erneuerung der poetischen Sprache realisiert (vgl. den von Mandel'stam wiederaufgenommenen Etymologismus), andererseits sei seine "Sternensprache" jedoch eine Übergangserscheinung, da es ihr nicht gelinge, die Sinnenebene (*logos*) der Sprache mitzuberücksichtigen (vgl. dazu Mandel'stams ähnlichlautende Kritik an den Futuristen); die Dichtung bleibe für Chlebnikov, wie auch für die transmentale Poesie, auf das Wort als Material festgelegt (sei es als phonetisches oder als mythisches Material): "A poka Velemir Chlebnikov, *sovremennij russkij pisatel'*, *pogružaet nas v samuju gušču russkogo korneslovija, v etimologičeskiju noč'*, *ljubezniju umu i serdcu umnogo čitatelja, živa ta že samaja russkaja literatura, literatura 'Slova o polku Igoreve'*." (II, 245); "On nametil puti razvitija jazyka, perechodnye, promežutočnye, i etot istoričeski nebyvšij put' rossijskoj rečevoj sud'by, osuščestvlenij tol'ko v Chlebnikove, zakrepilsja v ego zaumi, kotoraja est' ne čto inoe, kak perechodnye formy, ne uspevšie zatjanut'sja smyslovoj koroj pravil'no i pravedno razvivajuščegosja jazyku." (II, 263)

wird, ist ein Zeugnis für die apophatische Tendenz im Frühwerk Mandel'stams, die den Dichter nicht zum Skeptiker werden läßt, sondern zu einer optimistischen Bejahung der immanenten phänomenalen Wirklichkeit führte:

*Ni o čem ne nužno govorit'  
Ničemu ne sleduet učit',  
I pečal'na tak i choroša  
Temnaja zverinaja duša:*

*Ničemu ne chočet naučit',  
Ne umeet vovse govorit'  
I plyvet del'finom molodym  
Po sedym pučinam mirovym.*

Auch in Nr. 15 wird die 'Leere' optisch und akustisch (Schweigen) thematisiert: "*Sluch čutkij parus naprjagaet, / Rasširennij pusteet vzor / I tišinu pereplyvaet / Polnočnych ptic nezvučnyj chor. [...] Tvoj mir bolezennij i strannyj / Ja prinimaju, pustota!*"

In dem Gedicht *Silentium* (Nr. 14) wird der Bereich des ursprünglichen Seins mit dem Schweigen assoziiert: "*Da obretut moi usta / Pervonačal'nuju nemotu, / Kak kristalličeskiju notu, / Čto ot roždenija čista!*"

Dieser Neigung zur Apophatik und zur Aufhebung der Kommunikation in bezug auf die Sphäre des Metaphysischen stellt Mandel'stam die Sprache als Akt des Wiedererkennens (*uznavanie*) gegenüber, wobei dieses keineswegs mit dem symbolistischen Begriff der Vision zu verwechseln ist; vielmehr handelt es sich hier um einen positiven Erkenntnisprozeß, der auf der Evidenz der phänomenalen Welt, nicht auf einer metaphysischen Argumentation basiert. Solch ein affirmierender Erkenntnisbegriff ermöglicht sowohl eine referentielle Sprache als auch eine kulturell bedingte und erfolgreiche Kommunikation.

Die Kritik Mandel'stams an der Flüstersprache führt aber nicht zu einem tautologischen Kurzschluß in der Kommunikation: die referentielle Gegenstandssprache stellt keine Eins-zu-eins-Relation zwischen dem Denotat und dem Zeichen dar, da das Wort als kulturelles Paradigma funktioniert; in seiner Semantik sind auch die vielen Konnotationen, die sich im Laufe der Zeit gebildet haben, verdichtet vorhanden und miteinander organisch verbunden. Dadurch wird die Ablehnung einer "pseudo-realistischen" und sozial engagierten Lyrik (*ložno graždanskaja poëzija*) durch Mandel'stam verständlich.<sup>260</sup> Die Kritik an der soziologischen Tendenz der Literatur stellt nämlich in *O sobesednike* eine Parallele zur Polemik gegen die symbolistische

---

Zur Beziehung zwischen Mandel'stam und Chlebnikov unter biographischem Gesichtspunkt vgl. A.E. Parnis, a.a.O., 191-192.

<sup>260</sup> Mandel'stam führt nicht näher aus, welche Autoren mit dem Stichwort *ložno graždanskaja poëzija* gemeint sind. Mit dieser Definition kritisiert er eher eine literarische Richtung, d.h. die "Entartung" der "bürgerlichen Dichtung" der sechziger Jahre (vgl. die sog. *šestidesjatniki*: Nekrasov, Dobroljubov, Minaev, Nikitin usw.) und die utilitaristischen Theorien N.G. Černyševskijs.



Flüstersprache dar. Diesen beiden stellt Mandel'stam die Vorstellung von der dichterischen Sprache als einem Dialog entgegen, die von der "Distanz" (*rasstožanie*) zwischen den Gesprächspartnern charakterisiert ist.

Der Begriff "Distanz" bestimmt hier die Bedingungen des poetischen Dialogs: Wenn die beiden Instanzen der Kommunikation - der Sprecher und der Hörer - geschichtlich identifizierbar sind, können sie nicht zugleich deterministisch definiert werden. Das bedeutet, daß der Dichter seinen Leser nicht im voraus kennt (auch wenn die künstlerische Kommunikation zwischen zwei kulturell bedingten Instanzen [Dichter und Leser] erfolgt) und daß er die Rezeption seines Werkes nicht direkt beeinflussen kann. Die dichterische Kommunikation ist in dieser Hinsicht ein stimmiger Dialog zwischen Menschen, die sich etwas mitteilen wollen, und ähnelt der alltäglichen, praktischen Mitteilungssprache; wegen der "Distanz" zwischen Dichter und Leser kann aber ersterer nicht alle Regeln dieses Dialogs beherrschen, da seine Mitteilung jenen übergeschichtlichen kulturellen "Mehrwert" der Dichtung zum Inhalt hat, der gerade den verschiedenen Epochen und Generationen gemeinsam ist. Der Leser ist in diesem Sinne immer ein zukünftiger Leser und wird von der "Vorsehung" bestimmt.

Die sozial engagierte Literatur wendet sich dagegen an die Zeitgenossen und verzichtet auf Distanz, d.h. auf die Universalität der Mitteilung, die den Überraschungseffekt der echten künstlerischen Kommunikation gewährleistet. Eine solche Kommunikation gilt für Mandel'stam gerade aufgrund der kulturellen Distanz zwischen Dichter und Leser als gesichert, wie seine "Formel" von der dichterischen und kulturellen Kommunikation deutlich macht: "[...] *vkus soobščitel'nosti obratno proporcionalen našemu real'nomu znaniju o sobesednike i prjamo proporcionalen stremleniju zainteresovat' ego soboj. Ne ob akustike sleduet zaboutit'sja: ona pridet sama. Skoree o rasstožanii. Skučno perešepčyvut'sja s sosedom.*" (II, 239)

So wie für das Verständnis des poetischen Wortes polemisiert Mandel'stam auch für die kommunikative Funktion der Literatur gegen zwei Positionen. Einerseits argumentiert er gegen die elitäre, referenzlose Flüstersprache der Symbolisten, andererseits fordert er jedoch auch eine Distanz in der Kommunikation, d.h. er lehnt den kommunikativen Kurzschluß ab, der sowohl im Spiel der Signifikanten (vgl. die *zaum'*-Poesie) als auch im Realismus positivistischer Herkunft auftritt. Die Kritik an Symbolisten und Futuristen bedeutet daher keineswegs die Bejahung des traditionellen Realismus und seines idealistisch-positivistischen Hintergrundes. Das wird sehr deutlich, wenn Mandel'stam zwischen Literaten (*literator*) und Dichter (*poët*) unterscheidet:<sup>261</sup> "*Raznica meždu*

<sup>261</sup> Mandel'stams Darstellung des Gelehrten, der als kritische Instanz die Aufgaben der Literatur in der Gesellschaft bestimmt, knüpft an das Modell Belinskijs an, das in der russischen Literatur im Typus des *raznočinec* realisiert worden ist. In diese Tradition ist auch der elitäre Anspruch der Symbolisten einzuordnen (zu Belinskijs Ästhetik vgl. S. Fasting, *V.G. Belinskij. Die Entwicklung seiner Literaturtheorien*, Bergen-Oslo-Tromsø 1972). Die Beziehung des Dichters bzw. des Intellektuellen zum Volk ist ein wichtiges und strittiges Thema der russischen Literatur, das hier nicht ausführlich behandelt werden kann. Diesbezüglich ist nur auf die Position Puškins in *Poët i tolpa* hinzuweisen (vgl. ders., *Polnoe sobranie sočinenij*, III, 141), von der Mandel'stam ausgeht, und die von vielen Autoren auf sehr unterschiedliche Weise interpretiert worden ist. Die Auseinandersetzungen zwischen dem Dichter und der Masse (*čem'*) als rein soziologischer Instanz - nicht etwa im volksmythischen Sinne (*narod*) - wird vor allem im mythopoetischen Symbolismus wiederaufgenommen. In dem Aufsatz *Poët i čem'* (*Vesy*, 3 [1904], 1-8) nimmt V. Ivanov auf die Problematik Puškins Bezug und stellt die moderne

*literaturoj i poëzijej sledujuščaja: literator vseгда obraščaejsja k konkretnomu slušatelju, živomu predstavitel'ju epochi. [...] Soderžanie literatora perelivaetsja v sovremennika na osnovanii fizičeskogo zakona o neravných urovnjach. Sledovatel'no, literator objazan byt' 'vyše', 'prevoschodnee' obščestva. Poučenie - nerv literatury. Poëtomu dlja literatora neobchodim p'edestal. Drugoe delo poëzija. Poët svjazan tol'ko s providencijal'nym sobesednikom."* (II, 237-238)

Im obengenannten Zitat entwickeln sich zwei gegensätzliche semantische Felder; so thematisiert Mandel'stam den Unterschied zwischen dem poetischen Dialog und der ideologischen Kommunikation in folgender Weise:

**POËT (DIALOG)**

*sobesednik  
ravenstvo  
prostranstvo  
neožidannost'  
providencjal'nost'  
buduščee  
sem'ja*

**LITERATOR (INFORMATION)**

*slušatel' - učitel'  
podčinennost'  
blizost'  
poučenie  
nužnost'  
sovremennost'  
obščestvo*

Um die dialogische Kommunikationsart der Dichtung zu verdeutlichen, ergänzt Mandel'stam die obengenannte Opposition mit dem bekannten Bild von der 'Flaschenpost', d.h. einem in einer Flasche am Meeresstrand gefundenen Brief: Der Dichter ist in diesem Fall wie ein Schiffbrüchiger, der seine Botschaft an einen unbekanntem, aber deswegen nicht weniger konkreten Adressaten richtet: "*Moreplavatel' v kritičeskiju minutu brosaet v vody okeana zapečatannuju butylku s imenem svoim i opisaniem svoej sud'by. Spustja dolgie gody, skitajas' po djunam, ja nachožu ee v peske, pročityvaju pis'mo, uznaju datu sobytija, poslednjuju volju pogibšego. Ja imel pravo sdelat' èto. Ja ne raspečatal čužogo pis'ma. Pis'mo, zapečatannoe v butylke, adresovano tomu, kto najdet ee. Našel ja. Značit', ja i est' tainstvennyj adresat.*" (II, 234-35)

Die Vorstellung von einem geheimen Adressaten impliziert das Postulat der Universalität des Kommunikationsaktes als grundlegende Bedingung für eine erfolgreiche Kommunikation, so daß die Distanz zwischen Dichter und Leser kein Hindernis für den dichterischen Dialog darstellt. Diesem Postulat liegt Mandel'stams synthetische Auffassung der Literatur zugrunde: Diese ist ein organisches System im Sinne Bergsons, das ein universalistisches Verständnis der Erkenntnis voraussetzt, aufgrund dessen auch die Autoren der Vergangenheit in der künstlerischen Rezeption wieder vergegenwärtigt und verstanden werden können. Das ermöglicht jene synchrone

---

Trennung zwischen Dichter und Volk dar, die in der antiken Kunst nicht zu finden gewesen sei (vgl. das Ivanovsche Ideal des *bol'soe iskusstvo* als kollektiver Performanz und intermedialer Kunst). Eine solche Trennung sei auf den sokratischen Rationalismus zurückzuführen, der die volksmythischen Wurzeln der Kultur zerstört habe. Die Annahme einer ähnlichen Opposition zwischen Dichter und Volk im antiken griechischen Kulturmodell, die Reduzierung beider auf soziologische Kategorien und die Trennung dieser beiden Kulturkomponenten liegt auch A. Bloks Gegenüberstellung von "Kultur" und "Zivilisation" zugrunde (vgl. ders., *Narod i intelligencija*, 1908; ders., *Stichija i kul'tura*, 1908).

Lektüre der vergangenen Literatur, auf der die Methode der kritischen Schriften Mandel'stams basiert. Indem Mandel'stam von der Distanz zwischen dem Dichter und dem Adressaten spricht, verwendet er einen räumlichen Kode, um einen synthetischen Zeitbegriff auszudrücken. Die Neigung zur Verräumlichung in der Zeitmetaphorik Mandel'stams ist schon in Zusammenhang mit seiner Interpretation der Bergsonschen Zeitphilosophie betont worden: Dort versinnbildlichte nämlich das Bild des Fächers die Entfaltung der Geschichte in einer intuitiv-synthetischen Zeitdimension (*durée*). Parallel zu diesem Bild kann man die Distanz zwischen Sender und Adressat mit dem Abstand zwischen den Stangen des Fächers vergleichen: In beiden Fällen handelt es sich um die Spatialisierung eines synthetischen Zeitbegriffs.

Die poetische Kommunikation wird für Mandel'stam von geschichtlichen und kulturellen Kategorien bestimmt, sie ist aber nicht deterministisch vorhersehbar. Der Dialog ist nicht die Summe der an ihm beteiligten Instanzen, Erwartungen und Kommunikationsbedingungen, sondern er kommt vielmehr durch die schöpferische Rezeption des Adressaten zustande. Ohne Überraschung und Freude an der künstlerischen Kommunikation bleibe der Text stumm und tot. In dieser Hinsicht bringt Mandel'stams Verständnis von der ästhetischen Kommunikation die wesentliche, die dynamische Seite der Kunst und des dichterischen Wortes ans Licht, die als *energeia* verstanden wird. Die synthetisch-dynamische Dimension der Intuition sowohl im schöpferischen Akt als auch in der Interpretation bzw. Rezeption widersetzt sich in diesem Rahmen der analytischen, wissenschaftlich-objektiven Kommunikation. Damit ist die Opposition zwischen dichterischer und wissenschaftlicher Sprache wiederaufgenommen, die die sprachphilosophische Diskussion in Rußland um die Jahrhundertwende geprägt hat.

### 1.6.1. Die Kommunikation im häuslichen Milieu: der Philologismus Mandel'stams und V. Rozanovs

Der nur andeutenden, hypnotischen Flüstersprache der Symbolisten und der sozial engagierten Kunst des Realismus stellt Mandel'stam die intime Kommunikation im Rahmen der Familie als Vorbild für den in der Kunst und in der Kultur realisierten Dialog entgegen. In seinem Artikel *O prirode slova* bezieht sich Mandel'stam auf das Motiv der 'Häuslichkeit' und des intimen Familienkreises (*domašnost'*) bei Rozanov, wobei die Familie den Kontext darstellt, in dem jedes Wort mit einer aus der Familiengeschichte entstammenden Konnotation besetzt ist und deshalb eine eigene semantische Dichte hat: "*Filologija - èto sem'ja, potomu što vsjakaja sem'ja deržitsja na intonacii i na citate, na kavyčkach. Samoe lenivo skazannoe slovo v sem'e imeet svoj ottenok. I beskonečnaja, svoeobraznaja, čisto filologičeskaja slovesnaja njuansirovka sostavljaet fon semejnoj žizni.*" (II, 249)

Aufgrund einer solchen Vorstellung vom Familienwortschatz als Ebene der Sprache, auf der die Familie eigene Worte und Etymologien schafft, bezeichnet Mandel'stam die von Rozanov gepriesene Familiensprache als "philologisch" und setzt sie der Literatur als öffentlicher Institution entgegen, in deren Rahmen die Kommunikation nicht als Dialog, sondern als Belehrung stattfindet. In einer solchen Opposition zwischen Philologie und Literatur sieht Mandel'stam den Kernpunkt der Poetik Rozanovs: "*Otnošenie Rozanova k ruskoj literature samoe čto ni na est' neliterurnoe. Literatura javlenie obščestvennoe, filologija javlenie domašnee, kabinemoe. Literatura - èto lekcija,*

*ulica; filologija - universitetskij seminarij, sem'ja.*" (ebd.)

Die Literatur als Philologie ist subjektiv, da sie das Eigene (*svoe*) bzw. das Intime und Familiäre zum Ausdruck bringt; die Literatur als Institution richtet sich nach dem Prinzip des Kollektiven bzw. des Fremden (*čužoe*). Deswegen sind das Haus, die Familie oder das zahlenmäßig begrenzte Universitätsseminar der natürliche Bereich der Philologie, während die Literatur als kollektives Phänomen ihren Ort in den öffentlichen Räumen (Universitätsraum, Marktplatz) hat. Auch die Polemik Rozanovs gegen die Presse wird von Mandel'stam auf diesen Kernpunkt seiner Poetik zurückgeführt: Eine apersonale, kollektive Literatur bedient sich der Presse, d.h. eines mechanischen, anonymen Mittels, wohingegen die unmittelbar aus dem auktorialen Ich hervorgehende Literatur-Philologie, die die Worte in einer Art schöpferischer philologischer Arbeit nach dem subjektiven Prinzip umformt, der unmittelbaren Fixierung in der Textform einer Handschrift bedarf. Die Handschrift, die außerdem die Grundlage der philologischen Rekonstruktionsarbeit darstellt, trägt noch in ihrer Schrift und Abfassung die lebendige Spur des Verfassers; die Presse dagegen löst die individuellen Züge in einer anonymen Form auf.

Folgende Zitate aus dem Werk Rozanovs belegen die obengenannte Interpretation Mandel'stams: "*Literaturu ja čuvstvuju kak štany. Tak že blisko i voobšč'e 'kak svoe'. Ich berežeš', ceníš', 'vsegda v nich' (postojanno pišu). No čto že s nimi ceremonit'sja????!!! Vse moi 'vyhodki' i vse podrobnosti: čto ja ne mogu predstavit' literaturu 'vne sebja', napr., vne 'svoej komnaty'. ( r a n o , u t r o m , v s t a v )*." (V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, 182); "*Dorogoe (v literature) - imenno štany. Večnoe, teploe. Besceremonnoe.*" (ebd.); "*Vovse ne universitety vyrastili n a s t o j a š č e g o russkogo človeka, a dobrye bezgramotnye njani.*" (ebd., 194); "*Cerkov' est' ne tol'ko k o r e n' russkoj kul'tury, - èto-to očevidno daže dlja chrestomatii Galachova. - No ona est' i v e r š i n a kul'tury. [...] Kak ponjaten tainstvennyj instinkt, zastavljavšij Gosudarej našich storonit'sja ot vsego ètogo gimnazičeskogo i universitetskogo prosveščenijsa, obchodit' ego, ne vchodit', ili tol'ko redko vchodit', v gimnazii i universitety. [...] Kak chorošo, čto ja prospal universitet. Na lekcijach kovyrjal v nosu, a na èkzamene otvečal 'po špargalkam'. Čert s nim.*" (ebd., 194-195)

Rozanov und Mandel'stam assoziieren die kollektive, apersonale Literatur mit der sozialrealistischen Tradition Belinskijs und mit dem Typus des Intellektuellen und des sozialen Aufsteigers (*raznočinec*): Bei Rozanov tritt die Kategorie des Gelehrten als eine leere Kategorie auf, da in dem leeren dialektischen Spiel das subjektiv-empirische Prinzip ausgeschlossen bleibt: "*'Brandeljas' (na processe Buturlina) - èto chorošo. Glavnoe kakoj zvuk ... est' čto-to takoe v zvuke. Mne bolee i bolee kažetsja, čto vse literatory sut' 'Brandeljasy'. V zvuke ètom to chorošo, čto on ničego soboju ne vyražajet, ničego soboju ne oboznačajet. I vot po ètomu kačestvu on osobenno i priložim k literatoram.*" (V. Rozanov, *Uedinennoe*, 25)

Die Wurzeln des 'häuslichen' Philologismus Rozanovs liegen im Grunde in seinem oft erwähnten Subjektivismus; provokativ und beinahe paradox stellt er im folgenden Zitat zwei literarische Hauptrichtungen fest: Einerseits gebe es eine Literatur, die sich mit den "äußeren Bedingungen" beschäftige (Literatur als sozial ausgerichtetes, kollektives Phänomen), und andererseits gebe es eine Literatur, die sich mit dem inneren Ich beschäftige; ihr Hauptthema sei das "eigene Selbst" (*sam sebja*): "*Nu, - vot ty vsech peresudil... No s a m kogo lučše? - Nikogo. No ja že i govorju, čto nam plakat' ne ob o b s t o j a t e l' s t v a c h svoej žizni, a o s e b e. Sovsem drugaja tema, drugoe*

*napravljenie, drugaja literatura.*" (ebd., 23)

In seiner Polemik gegen die idealistisch-realistische und die symbolistische Tradition knüpft Mandel'stam an die Vorstellung Rozanovs von der Literatur als Philologie<sup>262</sup> und an die ihr zugrundeliegende Idee einer intimen Kommunikation an; außerdem bestätigt die Rozanovsche Häuslichkeit das hier schon dargestellte Motiv 'Kultur-Haus' (Hellenismus). In diesem Punkt stimmt jedoch die Position der beiden Autoren nicht überein, da Mandel'stams im Subjektivismus die eigentliche Schwäche der Poetik Rozanovs sieht. Die Sprache und die Kultur als unmittelbare Ausdrücke des Ichs sind von der Existenz des empirischen Ichs abhängig: Ohne das empirische Ich, das sie produziert, haben Kultur und Kunst weder Wert noch Bestand. Der Tod erweist sich also als jenes furchtbare Ereignis, das den Wert von Kultur und Kunst in Frage stellt. Für Rozanov trägt die Kultur als intimes und personales Phänomen kein universales Prinzip in sich, das ihren eigentlichen Mehrwert ausmacht und sie von der Abhängigkeit vom empirischen Einzelnen befreit. Wenn man von der organischen Einheit zwischen Person und Gesellschaft absieht, stellt der Tod, der wirkliche Tod, die größte Bedrohung für die geschlossene Welt der 'Häuslichkeit' dar, da die Vernichtung des einzelnen und der Familie nicht in einer kulturellen Dimension zu überwinden ist. Das empirische Ich als solches kann nämlich in der Kultur nicht sublimiert werden und weiterleben: *"Smerti ja soveršenno ne mogu perenesti. Ne stranno li prožit' žizn' tak, kak by ee i ne suščestvovalo. Samoe obyknovennoe i samoe postojannoe. Meždu tem ja tak odnosilsja k nej, kak by nikto i ničto ne dolžen byl umeret'. Kak by smerti ne bylo. Samoe obyknovennoe, samoe 'vsegda': i etogo ja ne vidal."* (V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, 129)

Mandel'stam erkennt im Motiv 'Tod' die Krise der gesamten Poetik Rozanovs, da das Wort 'Tod' eine totalisierende, vernichtende Wirklichkeit bezeichnet und dadurch die Kunst als solche und ihre Fähigkeit zu einer positiven Erkenntnis in Frage stellt. Dieses Wort auszusprechen und zu benutzen, ist für Rozanov zynisch und sinnlos (*cinizm, bessmyslica*), da der Mensch dadurch vergeblich versucht, eine unbekannte und nicht erkennbare Wirklichkeit zu definieren. Am Scheitern dieses Versuchs wird die Erkenntnisfähigkeit der Sprache als 'Philologie', d.h. als der menschlichen Fähigkeit, die phänomenale Welt zu beschreiben, angezweifelt. Daran knüpft u.a. das apokalyptische Motiv des 'Endes der Literatur' bei Rozanov an: *"Kakoj užas, čto čelovek (večnyj filolog) našel slovo dlja etogo - 'smert'". Razve eto vozmožno kak-nibud' nazvat'? Razve ono imeet imja? Imja uže opredelenie, uže 'čto-to znaem'. Tak svoeobrazno opredeljaet Rozanov suščnost' svoego nominalizma: večnoe poznavatel'noe dviženie, večnoe ščelkan'e oreška, končajuščeessja ničem, potomu čto ego nikak ne razgryzt'."* (II, 249)

Das Mandel'stamsche 'Kultur-Haus' realisiert dagegen die universale Dimension der Kultur als die Zeit überdauerndes Gedächtnis; daher stellt bei Mandel'stam die intime, familiäre Kommunikation als Vorbild für den dichterischen Dialog keine Verkürzung der universal-kulturellen Dimension dar.

<sup>262</sup> B. Eichenbaum gibt folgende Definition des Mandel'stamschen Philologismus: *"Snačala kažetsja, čto on govorit o predmetach, no potom okazyvaetsja, čto predmety prevraščajutsja v slova: ego 'volj' - knižnoe ponjatie, a ne vešč'". Otsjuda ego filologizm, ego ljubov' k čužoj reči.*" (ders., "Konspekt reči o Mandel'stame", in: ders., *O literature*, Moskva 1987, 448)

### 1.6.2. Von der schöpferischen Revolution zur Fixierung der sowjetischen Ordnung: die unmögliche Kommunikation

Die poetologischen Motive in *Egipetskaja marka* scheinen den bis jetzt betrachteten Feststellungen Mandel'stams zur ästhetischen Kommunikation und ihrer gnoseologischen Grundlage zu widersprechen. In dem für die Erzählung charakteristischen 'prosaischen Wahn' oder im Motiv 'Wort-Pille' wird vor allem die Unmöglichkeit bzw. die Störung im kommunikativen Prozeß betont. Eine solche Brechung des Kommunikationsductus' sowohl in der Kunst als auch in der Gesellschaft ist aber schon in den Gedichten Mandel'stams um die Mitte der zwanziger Jahre zu bemerken.

Da das Motiv 'Wort-Name' in den Hintergrund tritt, gerät auch die Sprache als solche in Schwierigkeiten; sie reduziert sich auf das bekannte Flüstern (*lopotan'e* oder *šepot*). Die Flüstersprache Mandel'stams, die nicht mit der symbolistischen Flüstersprache verwechselt werden darf, wird im Rahmen des poetologischen Motivs 'Wort-Gras' thematisiert (vgl. Nr. 40, 41, 129, 131, 132, 135): In einem nicht mehr aktiven kulturellen Kontext ist das Wort auf seine lautliche Seite reduziert und wird von Mandel'stam mit dem Rascheln des trockenen Grases verglichen. Dieses Flüstern bzw. Rascheln erweist sich als ambivalent, insofern es einerseits auf das 'Rauschen der Zeit' bzw. die Vergänglichkeit des poetischen Wortes verweist und andererseits zum Ausgangspunkt einer neuen Sprache werden kann (vgl. die magische Flüstersprache in dem Gedicht *Solominka* Nr. 86). Das Rauschen der Zeit verbindet sich so mit einem zweiten Motiv - der Sklerose und dem Tod des vergangenen Jahrhunderts -, das bei Mandel'stam die Unterbrechung der Kommunikation zwischen zwei Generationen thematisiert. In diesem Rahmen bezeichnet die Sklerose die Unfähigkeit des alten Jahrhunderts, sich organisch mit dem neuen zu verbinden - eine Unfähigkeit, deren Höhepunkt der Bruch zwischen der vorrevolutionären und der nachrevolutionären Generation darstellt (vgl. das Motiv der 'gebrochenen Wirbelsäule der Zeit'): "*Vek moj, zver' moj, kto sumeet / Zagljanut' v tvoji zrački / I svoeju krov'ju skleit / Dvuch stoletij pozvonki?*" (Nr. 135)

Schließlich stellt Mandel'stam im Zusammenhang mit dem Sterben des alten auch das Wachstum des neuen Jahrhunderts dar, das freilich die Krankheit des vergangenen Jahrhunderts schon in sich trägt: "*Vek. Izvestkovyj sloj v krov'ju bol'nogo syna. / Tverdeet. Spit Moskva, kak derevjannyj lar', / I nekuda bežat' ot veka-vlastelina...*" (Nr. 140).<sup>261</sup>

Die Revolution bildet den Hintergrund für das Motiv 'Wort-Gras' wie auch für das 'sterbenden Jahrhundert'; in diesem Kontext wird der Kommunikationsprozeß unterbrochen. Es ist deshalb notwendig die Position Mandel'stams gegenüber der Revolution bzw. gegenüber der sowjetischen Gesellschaft zu skizzieren und auf die Problematik der ästhetischen und der kulturellen Kommunikation in *Egipetskaja marka* einzugehen. In den kritischen Aufsätzen Mandel'stams wird die Konfrontation der Revolution vor allem als ästhetische Kategorie mit ihrer historischen Verwirklichung in der Oktoberrevolution thematisiert. Mandel'stam setzt die Revolution als ästhetische

<sup>261</sup> Das Sterben der Zeit wird in den Gedichten Mandel'stams auch als "Abnützung" des Lebens thematisiert: "*Cholodok ščekočet tenja / I nel'zja priznat'sju vdrug, - / I menja srezaet vremja, / Kak skosilo tvoj kabluk.*" (Nr. 129); "*Vremja srezaet menja, kak monetu, / I mne už ne chvataet menja samogo.*" (Nr. 136); "*Žizn' upala kak zarnica, / Kak v stakan vody resnica, / Izolgavšis' na kornju - / Nikogo ja ne vinju...*" (Nr. 198).

Kategorie mit dem Klassizismus gleich: Wenn die künstlerische Erfindung, wie schon im Rahmen des Motivs 'Gedächtnis' deutlich wurde, mit dem Erinnern als Wiedererkennen gleichgesetzt wird, ist die maximale Erneuerung auch die maximale schöpferische Wiederherstellung des Alten; die Revolution kann als höchster schöpferischer und mnemonischer Akt betrachtet werden: "*No byvajut takie éPOCHI, kogda čelovečestvo, ne dovol'stvujas' segodnjašnim dnem, toskuja po glubinnym slojam vremeni, kak pachar', žaždet celiny vremen. Revoljucija v iskusstve neizbežno privodit k klassicizmu. Ne potomu, čto David snjal žatvu Robesp'era, a potomu čto tak chočet zemlja.*" (II, 224)

Die Gleichsetzung von Revolution und Klassizismus ist bei Mandel'stam nicht im Sinne einer ewigen Wiederkehr zu verstehen (vgl. die "schlechte Unendlichkeit" - *durnaja beskonečnost'* - im Aufsatz *Slovo i kul'tura*); sie ist vielmehr der schon erwähnten Vorstellung von der Kunst als Inkarnation, d.h. als sakramentalem Gedächtnis zuzuordnen. Das künstlerische Werk enthält im Grunde in verdichteter Form alle Werke der vergangenen literarischen Tradition und kann sie wiederbeleben. Die historische Revolution mit ihrem Streben nach einer Erneuerung des äußeren Zustandes ist ein Zeichen für das Bedürfnis nach einer tiefen Veränderung, die eine positive Neuheit und nicht nur einen verfremdenden bzw. entfremdenden Formwechsel hervorbringen soll. Die Kunst trägt dazu bei, daß die Revolution nicht nur den "materiellen", sondern auch den "geistigen" Hunger befriedigt. Hier tritt die ethische Aufgabe des Künstlers zutage: "*Ljudi golodny. Ešče golodnee gosudarstvo. No est' nečto bolee golodnoe: vremja. [...] Kto podnimet slovo i pokažet ego vremeni, kak svjaščennik evcharistiju - budet vtorim Iisusom Navinom. [...] Ne trebujte ot poézii suguboj veščnosti, konkretnosti, materialnosti. Éto tot že revoljucionnyj golod. Somnenie Fomy.*" (II, 225-226)<sup>264</sup>

In welchem Maße es Mandel'stam gelungen ist, die ethische Aufgabe der Kunst mit den Forderungen der Revolution zu versöhnen, wird in den zwanziger Jahren und insbesondere in *Egipetskaja marka* deutlich. Die Revolution als Provokation hat die bürgerliche Sicherheit der Intellektuellen erschüttert und sie mit der Aufgabe der Erneuerung der Gesellschaft konfrontiert; in diesem Sinne ist der Schriftsteller durch die

<sup>264</sup> Das Bild des 'hungrigen' Staates in dem obenerwähnten Zitat erinnert an Chlebnikovs Motiv 'Staat-Menschenfresser' (*gosudarstvo-ljudoed*). Mandel'stam greift dieses Motiv im Rahmen seiner Darstellung von Kultur und Kunst als Gedächtnis wieder auf. Hier wird der Unterschied zwischen beiden Autoren deutlich; Chlebnikov präsentiert den Topos vom Moloch-Staat im Rahmen seines poetischen Sprachdenkens: Wenn der Staat ein Menschenfresser ist, dann ist die Heimat seine Frau und die Menschheit ein Gebäck (*pirožnoe*), das von ihnen beiden gegessen wird: "*Esli pokažetsja gde-nibud' gosudarstvo / Junoši skačite i prjačtes' v peščery / I v glub' morja [...] No začem ono kormitsja ljud'mi? / Začem otečestvo stalo ljudoedom. / A rodina ego ženoi. [...] Vy delali vid / Čto čelovečestvo - tol'ko pirožnoe -.*" (vgl. V. Chlebnikov, *Sobranie sočinenij*, [Nachdruck], München 1968, III, 19)

Mandel'stam dagegen bettet das betreffende Motiv in eine kulturelle Dimension ein. Was die Geschichte bewegt, ist nicht die zerstörerische Urkraft des Moloch-Staats, sondern das Streben der Zeit nach der Inkarnation; daher ist die Zeit 'hungriger' als der Staat (*vremja bolee golodnoe*). Die Zeit ist für Mandel'stam weder die abstrakte Größe der Rationalisten noch die kannibalische Gottheit der Mythologie (Kronos), sondern eine menschlich fundierte, kulturelle Dimension (*durée*). Aus diesem Grund muß eine Revolution auf pragmatisch-gesellschaftlicher Ebene für Mandel'stam unzulänglich bleiben, da die synthetische Dimension, in der das Alte das Neue wiederaufgreift, nur in der Kultur realisiert wird. Der Staat als Moloch tritt bei Mandel'stam auch in Opposition zum 'Kultur-Haus' (*domušnost'*).

Massenbewegung der Revolution aus der eigenen Biographie "vertrieben" worden, so wie in der Literatur die Helden des romantischen Romans mit der Entwicklung des sozialen Romans ihre zentrale Stellung verloren haben. Das kommt in einer Formulierung aus dem Jahr 1928 über die Beziehung zwischen dem Schriftsteller und dem Leser zum Ausdruck. Mandel'stam beschreibt hier die Bedeutung der Oktoberrevolution für seine künstlerische Tätigkeit: Die Revolution als Massenphänomen habe ihn seiner persönlichen und individuellen "Biographie" beraubt: *"Oktjabr'skaja revoljucija ne mogla ne povlijat' na moju robotu, tak kak otnjala u menja 'biografiju', oščuščenie ličnoj značivosti. Ja blagodaren ej za to, čto ona raz navsegda položila konec duhovnoj obespečennosti i suščestvovaniju na kul'turnuju rentu ... Čuvstvuju sebja dolžnikom revoljucii, no prinošu ej dary, v kotorych ona poka čto ne nuždaetsja."* (II, 217)

Als Anregung zur Erneuerung wird die Revolution von Mandel'stam positiv bewertet. Es ist jedoch unverkennbar, daß Mandel'stams Vorstellung von der ethischen Aufgabe des Künstlers und die Forderungen der sowjetischen Gesellschaft in den zwanziger Jahren weit auseinanderklaffen. Der Künstler versucht, den von der Revolution verursachten geistigen Hunger zu stillen, und bringt der Revolution "Geschenke", die diese noch nicht zu schätzen weiß. Eine solche Position Mandel'stams in der Gesellschaft führt zu einem paradoxen Bruch in der Kommunikation zwischen ihm und der in der Revolution entstandenen sozialen Ordnung. Wenn man die für die Akmeisten so charakteristische Orientierung an den Adressaten berücksichtigt, muß eine solche Isolierung des Dichters zu einer tiefen Krise der Kultur führen.<sup>265</sup> Diese Krise der Kommunikation wird in *Egipetskaja marka* in Zusammenhang mit dem Motiv 'Revolution' und der totalitären Macht thematisiert: Die durch die Revolution verursachten Störungen in dem kulturell-gesellschaftlichen Kontext, der die Sprache als lebendigen Ausdruck eines Volkes prägt, führen zu einer nominalistischen Reduktion der Sprache selbst; diese wird zu einem System, das nur Informationen bzw. 'Wort-Termini' und keine lebendigen Worte herstellt. Darauf weisen die willkürlichen Veränderungen hin, die die Revolution in die russische Sprache, insbesondere in die Lexik, hervorgebracht hat. Das "Gespräch" zwischen den Taubstummen auf der *Dvorcovaja ploščad'* in Petersburg bringt diese Kommunikationsstörungen sehr deutlich zum Ausdruck: *"V to vremja prochodili čerez ploščad' gluchonemye: oni sučili rukami bystruju prjažu. Oni razgovarivali. Staršij uprjavljaj čelnokom. Emu pomogali. To i delo podbegal so storony mal'čik, tak rastopyriv pal'cy, slovno prosil snjat' s nich zapletennuju diagonaljami*

<sup>265</sup> Die Opposition zwischen Biographie (persönlicher Ebene) und Revolution (gesellschaftlicher Ebene) ist auch für die Äußerungen Rozanovs über die Revolution grundlegend; für ihn ist die Geschichte ein "Menschenfresser", Feind alles Personalen und der Sphäre des "Häuslichen": *"Istorija ne est' li čudoviščnoe d r u g o e lico, kotoroe proglatyvaet ljudej sebe v p i š č u , niskol'ko ne dumaja o nich sčast'e. Ne interesujas' im? Ne est' li my - 'ja' v 'Ja'? Kak vse strašno i bezžalostno ustroeno. ( v l e s u )."* (V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, 91)

Die obengenannte Opposition knüpft für Rozanov deutlich an den mechanischen und materialistischen Charakter der Revolution an: *"V revoljucii net radosti. I n e b u d e t . Radost' - sliškom carstvennoe čuvstvo, i nikogda ne popadaet v ob-jatija étogo lakeja. Dva izmerenija: i ona ne vyše čelovečeskogo, a niže čelovečeskogo. Ona mehanična, ona materialistična. No étó - ne slučaj, ne prostaja svjaz' s 'teorijami našego vremeni'; étó - sud'ba i večnost'."* (ebd., 106); *"Vencom revoljucii, e s l i o n a u d a s t s j a , budet velikoe v o l o : - Usnut'. Samoubijstva - éra samoubijstv..."* (ebd., 107).



nitku, čtoby spletenie ne povredilos'. Na nich na vseh - ich bylo čtvero - polagalos', očividno, pjat' motkov. Odin motok byl lišnim. Oni govorili na jazyke lastoček i poprošaek, i, nepreryvno zametyvaja krupnymi stežkami vozduch, šili iz nego rubašku. Starosta v gneve pereputal vsju prjažu." (EM, II, 23)

Auch auf der Rezeptionsseite bricht die Kommunikation zusammen. Die Motive der Absonderung von der Welt und der Ablehnung der Mitteilung werden in *Egipetskaja marka* durch den Verweis auf die Taubheit Beethovens realisiert: "*Pervoe razobščenie s ljud'mi i s soboj i, kto znaet, byt' možet sladkij predsklerotičeskij šum v krovi, poka ešče rastiraemoj mochnatym polotencem sed'mogo goda žizni, - voploščalis' v naušnikach; i šestiletneho vatnogo Bečhovena v gamašach, vooružennogo gluchotoj, vytalkivali na lestnicu.*" (EM, II, 32; neben der Assoziation 'Taubheit-Sklerose' in diesem Zitat ist noch das Motiv des sklerotischen Jahrhunderts zu erwähnen).

Die Störung des Kommunikationsvorganges motiviert auch die Haupthandlung: Der Versuch Parnoks, den Uhrendieb zu retten, scheitert nicht zuletzt deshalb, weil der Staat als Adressat, an den sich Parnok mit der Bitte um Legitimation und Hilfe wenden könnte, fehlt; die Kommunikationslosigkeit hängt mit der politischen Situation (nachrevolutionäres Vakuum) zusammen: "*Odnako on [Parnok] zvonil iz apteki, zvonil v miliciju, zvonil pravitel'stvu - isčeznuvšemu, usnuvšemu, kak okun', gosudarstvu.*" (EM, II, 20)<sup>266</sup>

Schließlich wird auch der Stadtmythos 'Petersburg' mit der Kommunikationslosigkeit der postrevolutionären Kultur verbunden, indem die Stadt mit einem nicht funktionierenden Informationsbüro verglichen wird: "*V mae mesjace Peterburg čem-to napominaet adresnyj stol, ne vydajuščij spravok, - osobenno v rajone Dvorcovej ploščadi. Zdes' vse do užasa prigotovleno k načalu istoričeskogo zasedanija s belymi listami bumagi, s ottočennymi karandašami i s grafinom kipjačenoj vody. Ešče raz povtorjaju: veličie ètogo mesta v tom, čto spravki nikogda i nikomu ne vydajutsja.*" (EM, II, 22-23)

Das in *Egipetskaja marka* thematisierte Flüstern und der bruchstückhafte Diskurs des Fieberwahns bezeichnen also keine Geheimsprache im Sinne des Symbolismus, sondern einen Typus des inkohärenten, nicht unmittelbar verständlichen Diskurses. Der Wahn hat einen ambivalenten kommunikativen Wert: Vor dem Hintergrund einer logisch-strukturierten Rede ist die inkohärente Stammelsprache einerseits ein Scheitern der Kommunikation, andererseits jedoch die letzte Möglichkeit, die Kommunikation aufrechtzuerhalten. Diese zweite Variante wird in der apokalyptischen Situation realisiert; eben diesen positiven Aspekt des prosaischen Wahns thematisiert Mandel'stam, wenn er dessen befreienden Effekt beschreibt: "*Kakoe naslaždenie dlja povestvovatelja ot tret'ego lica perejti k pervomu! Èto vse ravno, čto posle melkich i neudobnych stakančikov-naperstkov vdrug machnut' rukoj, soobrazit' i vypit' prjamo iz-pod krana choločnoj syroj vody.*" (EM, II, 41)

Neben dem prosaischen Wahn bleibt in *Egipetskaja marka* auch die Möglichkeit der

<sup>266</sup> Auch für den intertextuellen Hintergrund von *Egipetskaja marka* ist die Opposition "Kommunikation vs. Kommunikationslosigkeit" relevant. Das Paradebeispiel für eine solche Spaltung, die zu einer autistischen Haltung führt, ist in *Dvojniki* zu finden. Hier wird die Verdoppelung des Ich im Doppelgänger realisiert; die Möglichkeit eines Gesprächspartners ist dadurch ausgeschlossen. Der daraus folgende Kommunikationskurzschluß wird in dem vergeblichen und peinlichen Versuch Goljadkins realisiert, mit seinem Doppelgänger schriftlich zu kommunizieren: der Brief kann nur zum Sender zurückkehren (F.M. Dostoevskij, *Dvojniki*, I, 302).

Familiensprache, wenn auch in reduzierter Form. Parnok reagiert auf das Scheitern seines Versuchs und auf seine Isolierung, indem er sich der Familiensprache bedient; diese hat aber im Kontext der revolutionären Massenbewegungen keine Kommunikationskraft mehr: "*V evrejskich kvartirach stoit pečal'naja usataja tišina. Ona slagaetsja iz razgovorov majatnika s kroškami bulki na kleenčatoj skaterti i serebrjanymi podstakannikami.*" (EM, II, 30-31); "*Čtob uspokoit'sja, on [Parnok] obratilsja k odnomu nepisannomu slovariku, vernee - reestriku domašnich sloveček, vyšedšich iz obichoda. On davno uže sostavil ego v ume na slučaj bed i potrjasenij: - 'Podkova' - tak nazyvalas' buločka s makom. - 'Fromuga' - tak mat' nazyvala bol'suju otkidnuju fortočku, kotoraja zachlopyvalas', kak kryška rojalja.*" (EM, II, 38)

### 1.6.3. Der 'prosaische Wahn' und das Wort als Arzneimittel (*slovo-aspirin*)

In *Egipetskaja marka* stellen der 'prosaische Wahn' und die 'Eisenbahnprosa' eine abweichende und deshalb pathologische Erscheinung dar, die sich von dem Hintergrund der 'gesunden' Prosa bzw. des perspektivisch-fiktionalen Modells abhebt. Das Wort ist das Grundelement des fragmentierten prosaischen Wahns, es tritt als minimale konstruktive Einheit in der Form von 'Wort-Aspirin' (*slovo-aspirin*) auf und wirkt als 'Heilmittel' gegen den 'prosaischen Wahn': "*Ja toropljus'. Slovo, kak porošok aspirina, ostavljaet privkus medi vo rtu*" (EM, II, 34)<sup>267</sup>

Das Motiv 'Wort-Pille' ist natürlich im Vergleich mit dem Motiv 'Wort-Brot' (*slovo-chleb*) ein Hilfsmittel, das notwendigerweise einen bitteren Beigeschmack hinterläßt (*privkus medi vo rtu*).<sup>268</sup> Auch die in der Erzählung erwähnte Arsenkapsel, die als Hinweis auf Madame Bovarys Selbstmord gilt, ist in Zusammenhang mit dem Motiv 'Wort-Pille' zu sehen: In der Mandel'stamschen Interpretation der Romanentwicklung stellt nämlich der naturalistische Roman den Wendepunkt zu einer neuen Entwicklung dar, die zur Auflösung des biographischen Romans führt. In ihm sind die Anfänge der modernen sujetlosen Prosa zu finden, in der kein kontinuierliches Sujet realisiert wird, sondern nur einzelne 'Wort-Pillen' auftreten. Mandel'stam sieht in *Anna Karenina* die russische Parallele zu *Madame Bovary* und dem naturalistischen Roman im allgemeinen, wobei Madame Bovary als "kleine Schwester" von Anna Karenina gelten kann: "*Ja ne znaju žizni: mne podmenili ee ešče togda, kogda ja uznal chrust myš'jaka na zubach u černovolosoj francuzskoj ljubovnicy, mladšej sestry našej gordoju Anny.*" (EM, II, 34)

Das Motiv 'Arsenkapsel' als Mandel'stamsche Variation des Fläschchens Arsen in dem Roman Flauberts und das Motiv 'Eisenbahn' vor dem Hintergrund von *Anna Karenina* sind deshalb in *Egipetskaja marka* als konstruktive Motive anzusehen: Ersteres bezeichnet die Reduktion des organisch poetischen Wortes zu 'Wort-Pille', das zweite

<sup>267</sup> Die heilende Kraft des poetischen Wortes wurde im Gedicht *1 Janvarja 1924* sehr deutlich in Zusammenhang mit dem Paradigma 'Wort-Gras' thematisiert.

<sup>268</sup> Bedeutungsvoll ist hier auch die Homophonie 'med'-med' (Kupfer-Honig), die an Mandel'stams frühere Motive 'Dichter-Biene' und 'Dichtung-Honig' erinnert.

signalisiert die Sujetlosigkeit der Mandel'stamschen Prosa.<sup>269</sup> Der Urheber eines solchen prosaischen Wahns ist notwendigerweise ein pathologischer Autor, der die Charakterzüge des pathologischen Antihelden in der russischen Literatur annimmt (vgl. Parnok).

Interessant ist das folgende Bild des jungen sowjetischen Schriftstellers der zwanziger Jahre, das Mandel'stam aufgrund seiner Erfahrung als Redakteur zeichnet: "*Znakomstvo, choťja by i poverchnostnoe, s krugom pišuščich stichi vvodit v mir bolezennyj, patologičeskij [...]. Éto, konečno, bolezn' i bolezn' ne slučajnaja, nedarom ona ochvatyvaet vozrast ot 17 do 25 pribizitel'no let. [...] éto žalkoe, no spravedlivoe projavlenie glubokoj potrebnosti svjazat' sebja s obščestvom, vojti v ego živuju igru. Osnovnoe kačestvo étich ljudej, bespoleznych i upornych v svcem podvige, éto otvraščenie ko vsjakoj professii, počti vseгда otsutstvie ser'eznogo professional'nogo obrazovanija, otsutstvie vkusa ko vsjakomu opredelennomu remeslu.*" (EM, II, 208-209)

Diese jungen krankhaften Dichter titulierte Mandel'stam auch als "*rekord nenužnosti*". Die Übereinstimmung des oben dargestellten Bildes mit der folgenden Beschreibung von Parnok ist offensichtlich. Man könnte annehmen, das Alter (17 bis 25) sei auch als historischer Zeitraum zu verstehen (die Übergangsphase nach der Revolution, in der sich die sowjetische Gesellschaft konsolidiert): "*Ved' est' že na svete ljudi, kotorye nikogda ne chvorali opasnee influěncy i k sovremennosti pristegnuty kak-to sboku, vrode kotil'onnoogo značka. Takie ljudi nikogda sebja ne počuvstvuet vzroslymi i v tridcat' let ešče na kogo-to obižajutsja, s kogo-to vzyskivajut. Nikto ich nikogda osobenno ne haloval, no oni razvraščeny, budto ves' vek polučali akademičeskij paek s sardinkami i šokolodom. Éto putaniki, znajuščie odni šachmatnye chody, no vse-taki lezuščie v igru, čtob posmotret' kak ono vyjdet.*" (EM, II, 13-14)

Unter dem Merkmal 'Krankheit' subsumiert Mandel'stam sowohl die sujetlose Prosa als auch den Typus des pathologischen Antiautors und des Antihelden. Die entblößende Funktion, die dem Antiautor und dem Antihelden in der 'Eisenbahnprosa' zukommt, versetzt ihn in die Outsider-Position, d.h. in die Position des zu isolierenden, von einer ansteckenden Krankheit befallenen Menschen: "*Nado liš' snjat' plenku s peterburgskogo vozducha, i togda obnažitsja ego podspudnyj plast. [...] No pero, snimajuščee étu plenku - kak čajnaja ložecka doktora, zaražennaja difteritnym naletom. Lučše k nemu ne prikasat'sja.*" (EM, II, 37-38)

#### 1.6.4. Die poetische Etymologie 'žar-požar' (Fieber-Brand) in *Egipetskaja marka* und der apokalyptische Diskurs

In den vorausgegangenen Ausführungen über die poetologischen Paradigmen 'Stein' und 'Baum' ist, wenn auch sehr indirekt, auf die Entwicklung der Semantik des Motivs 'Feuer' bei Mandel'stam hingewiesen worden. In den ersten Gedichten Mandel'stams tritt das 'Feuer' zu dem wichtigen Motiv 'Kultur-Haus' (*kul'tura-dom*) in Bezug. Die 'Wärme' bezeichnet hier die Kultur im Gegensatz zur vorkulturellen Kälte:<sup>270</sup> die Kultur

<sup>269</sup> Die im Motiv 'Wort-Pille' implizit vorhandene Opposition 'Literatur-Leben' wurde schon in einer frühen Variante thematisiert: "*Vse slova, kak poroški v oblatkach, pochoži drug na druga. Kak najti nastojaščee? Gospoža Bovari.*" (O.É. Mandel'stam, *Neizdannye fragmenty*, 75)

<sup>270</sup> Vgl. dazu: O. Ronen, *Osip Mandel'stam*, 8.

besteht in der menschlichen Fähigkeit, Sinnbeziehungen zwischen den Realien und den Ereignissen der Geschichte zu entdecken und herzustellen. Es handelt sich um die Fähigkeit, den Welttext zu lesen, sich Ziele zu setzen und dadurch zum Aufbau einer sinnvollen Semiosphäre auf der Basis der Biosphäre beizutragen. Das ist für Mandelštam die authentische Kultur, die er als hellenistisch bezeichnet: Das 'Haus' ist das Symbol des kulturellen Kosmos. Im Zentrum des Hauses befindet sich der Ofen, der als Spender der kulturellen, "teleologischen Wärme" (*teleologičeskoe teplo*) gilt: "*Èllinizm - èto vsjakaja pečka, okolo kotoroj sidit čelovek i cenit ee teplo, kak rodstvennoe ego vnutrennemu teplu.*" (II, 253)<sup>271</sup>

Wenn das 'Feuer' als 'Wärme' der häuslichen Welt positiv bewertet wird, weil es auf die "teleologische" Dimension der Kultur hinweist, so tritt es in Zusammenhang mit der Zeitsemantik zum erstenmal in einer negativen Variante auf. Das Verbrennen eines Buches symbolisiert das Vergehen der Zeit: "*I den' sgorel, kak belaja stranica: / Nemnogo dyma i nemnogo pepla!*" (Nr. 27); "*Dovol'no ognennyh stranic / Už perevernuto vekami.*" (Nr. 148, vgl. auch Nr.131, 457t)

Das 'Feuer' verbindet sich hier mit dem Motiv 'Holz', und auf diese Weise entsteht der wichtige Motivkomplex 'Holz bzw. Baum, Buch, Feuer'. Das 'Feuer' vernichtet das 'Wort-Blatt' und das 'Buch', so wie das Wasser als nicht-semiotisiertes Urelement den 'Wort-Stein' anshöhlt: "*Uničtožajet plamen' / Suchuju žizn' moju, / I nyne ja ne kamen', / A derevo poju.*" (Nr. 73)

In *Egipetskaja marka* nimmt Mandelštam vor allem die negative Variante des Feuers im Motiv 'Brand' wieder auf. Grundlegend ist in dieser Hinsicht die etymologische Beziehung 'žar-požar' (Fieber - Brand), die in *Egipetskaja marka* das Motiv 'Brand' mit der Agonie des sterbenden Jahrhunderts, d.h. mit der Jahrhundertwende, verbindet. Das geschieht durch die Realisierung der Parömie "*konec veka*" (Jahrhundertende), in der das Wort "Ende" sowohl in direktem (Aufhören) als auch in übertragenem Sinne (Ende als Tod) verstanden werden kann.

In dem folgenden Zitat realisiert Mandelštam die obengenannte Assoziation 'Brand-Agonie-Jahrhundertende'; Petersburg gilt hier als 'Bühne', auf deren apokalyptischen Zustand die räumlichen und zeitlichen Kategorien (Dezentrierung und Hektik einer abschließenden Phase) und vor allem der 'Brand' hinweisen: "*Mesta, v kotorych peterburžcy naznačajut drug drugu svidanija, ne stol' raznoobrazny. [...] Možet byt', oni i menjajutsja na protjaženii istorii, no pered koncom, kogda temperatura èpochi vskočila na tridcat' sem' i tri, i žizn' proneslas' po obmannomu vyzovu, kak grochočuščij noč'ju požarnyj oboz po belomu Nevskomu, oni byli naperečet [...]*" (EM, II, 9-10).

Die Parallele zwischen der geschichtlichen (Brandmotiv) und der persönlichen Ebene (Fiebermotiv) wird im Nebensujet der Erzählung weiterentwickelt: Hier geht es nämlich um die italienische Sängerin A. Bosio, die in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts in Petersburg tätig war, und dort 1859 an einer Lungenentzündung starb. In der folgenden Beschreibung ihrer Agonie treten auch die schon erwähnten Signale des Motivs 'Brand' auf: "*Za neskol'ko minut do načala agonii po Nevskomu pogremel požarnyj oboz. [...] Bitjugi s bočkami, linejkami i lestnicami otgrochotali, i polymja*

<sup>271</sup> In diesem Rahmen bezieht sich das Motiv 'Feuer' auch auf den ersten menschlichen Kulturakt, nämlich auf die Erzeugung von Feuer bzw. Energie: Als Kulturstifter kontrolliert der Mensch die Kräfte der Natur und bringt ein "gezähmtes" Feuer hervor, das dem vernichtenden, apokalyptischen Feuer im Motiv 'Brand' entgegengesetzt.

*fakelov liznulo zerkala. No v potusknevšem soznan'i umirajuščeje pevicy étot voroch gorjaččego kazennogo šuma, éta bešennaja skačka [...] obernulas' prizyvom orkestrovoj uvertjury.*" (EM, II, 35-36)

Wichtig ist hier auch der Verweis auf die Musik: Die romantische Musik, die traditionell als Ausdruck der 'Flamme' der Leidenschaft gilt, tritt durch das *tertium comparationis*: 'Flamme' als zusätzliche Konnotation im Motiv 'Brand' auf. Die hier im Hintergrund wirkende Unterscheidung zwischen apollinischer und dionysischer Musik wird im folgenden im Rahmen der Musiksemantik der Erzählung behandelt; dabei ist jetzt schon hervorzuheben, daß die leidenschaftliche, emotionale, romantische Musik bei Mandel'stam auch mit dem revolutionären Pathos assoziiert wird, so daß Apokalypse und Revolution im Motiv 'Brand' als Konnotationen miteinander verknüpft werden. Es ist nämlich kein Zufall, daß Mandel'stam am Schluß seiner Ausführungen (in Kapitel V) Feuer und Musik auch räumlich assoziiert, denn in der *Sadovaja*-Straße, wo sich das Feuerwehrhaus befindet, wohnt auch der Musiklehrer: "A na Sadovoj u Pokrova stoit kalanča. V janvarskie morozy ona vybrasyyvaet vinogradiny signal'nych šarov - k sboru častej. Tam nepodaleku ja učilsja muzyke." (EM, II, 24)

Nachdem die Verbindung der Motive 'Brand' und 'Fieber' mit Apokalypse und Revolution und die entsprechende Zeit - und Raumsemantik (erhöhtes Tempo und Dezentrierung) aufgezeigt worden sind, sind nun die konnotativen Bedeutungen dieser Motive auf der Ebene von Kommunikation, Kultur und Poetik herauszuarbeiten. Die Vernichtung der Objekte durch den Brand ist als Zerstörung der Gegenstände einer Kultur zu verstehen. Eine solche Zerstörung bezeichnet nicht nur die Wirkung der Zeit als solcher ("*Tridcat' let prošli, kak medlennyj požar*", EM, II, 5), sondern auch die Wirkung einer epochal konnotierten Zeit, d.h. der Revolutionszeit (vgl. das Verschwinden der bürgerlichen Kulturgegenstände durch Konfiskation): "*Tridcat' let lizalo chodnoe beloe plamja spinki zerkal s jarlyčkami sudebnogo pristava.*" (EM, II, 5)

Der Verweis auf den literarischen Mythos "Nero" und auf den Brand Roms ("*Peterburg ob-javil sebja Neronom*", EM, II, 20) betont die Beziehung zwischen 'Apokalypse' und Zerstörung der Kultur (vgl. die Dekadenz des römischen Imperiums).

Der 'Ruß' (*saža*) stellt in *Egipetskaja marka* eine herabgeminderte Variante des Stadtbrandes im häuslichen Bereich dar: Es handelt sich um die von einer schlecht brennenden Lampe ausgehende Brandgefahr, die das 'Kultur-Haus' von innen bedroht: "*Bol'se vsego u nas v dome bojalis' saži - to est' kopot ot kerosinovyh lamp. Krik 'saža' - 'saža' - zvučal kak 'požar', 'gorim' - vbegali v komnatu, gde rasšalilas' lamp.*" (EM, II, 25-26)

Die 'verbrannten Telefone' verweisen ebenfalls auf die durch die Krise der Kultur verursachte Unterbrechung der Kommunikation; außerdem sind sie infiziert (sie bestehen aus 'Scharlachholz'), so daß die Motive 'Brand' und 'Krankheit' sich noch einmal überschneiden: "*Aptečnye telefony delajutsja iz samogo lučšego skarlatinovogo dereva. Skarlatinovoe derevo rastet v klistirnoj rošče i pachnet černilom.*" (EM, II, 20); "*On vspomnil [...] nomera nenužnyh otgorevšich telefonov...*" (EM, II, 26).

Die infizierten, verbrannten Telephone signalisieren eine Parallele zwischen der pathologischen Kommunikation und jener in der Apokalypse.<sup>272</sup> Kommunikationslosig-

<sup>272</sup> Zum apokalyptischen Diskurs vgl. J. Derrida, *Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie*, Wien 1985. Hier legt Derrida, von der Kant'schen Schrift *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* ausgehend, die

keit und pathologischer Diskurs sind die Hauptkonnotationen im Motiv 'Feuer', die auf die Metaebene der poetologischen Reflexion Mandel'stams über die Sprache hinweisen. Mandel'stam stellt den direkten Bezug zwischen 'Brand', 'Fieber' und 'Wahn' dar, indem er das Fieber mit der Selbstentzündung der Gegenstände vergleicht: "*Znakomo li vam èto sostojanie? Kogda u vsech veščej slovno žar; kogda vse oni radostno vozbuždeny i bol'ny [...]*" (EM, II, 40).

Die auf das Fieber zurückgehende Aufregung stellt in einer apokalyptischen "Brand-Situation" die einzige Kommunikationsmöglichkeit dar: "*Togda, priznat'sja, ja ne vyderživaju karantina i smelo šagaju, razbiv termometry, po zaraznomu labirintu, obvešannyj pridatočnymi predloženyjami [...]*" (EM, II, 40)

Was Vernichtung der Kultur und der Kommunikation durch den 'Brand' betrifft, so spielt das Motiv des 'Bibliotheksbrandes' und des 'Verbrennens des Buches' eine zentrale Rolle: Das nachrevolutionäre Petersburg wird als Bibliothek dargestellt, bei deren Brand die Texte der alten "bürgerlichen" Kultur zugrunde gegangen sind: "*Knigi tajut, kak ledjaški, prinesennye v komnatu.[...] Vse umen'saetsja. Vse taet. I Gëte taet.*" (EM, II, 34)

Die Assoziation 'Bibliothek-Feuer' wird auch durch die räumliche Nähe, d.h. durch das Angrenzen der Bibliothek an die Feuerwehr, signalisiert: "*Gde-to na Pod-jačeskoj pomeščalas' èta slavnaja biblioteka [...] Naprotiv byla požarnaja čast' s zakrytymi naglucho vorotami i kolokolom pod šljapkoj griba.*" (EM, II, 35) Von der räumlichen Assoziation geht Mandel'stam zur Sinnassoziation über: "*Požary i knigi - èto chorošo.*" (ebd.)<sup>273</sup>

Das schon im ersten Kapitel der Erzählung vorweggenommene Nebensujet (A. Bosio) wird durch die Fiktion vom Auffinden eines Zeitungsausschnitts in der ausgebrannten Bibliothek wiederaufgenommen. Die einleitenden Worte "*My ešče pogljadim - počitaem*" und die Anführungszeichen signalisieren dieses Verfahren.<sup>274</sup> In dem Zeitungsausschnitt wird vom Tod A. Bosios berichtet. Das nimmt Mandel'stam zum Anlaß, um zwischen der Agonie der Sängerin und dem Brand der mit infizierten Büchern aufgefüllten Bibliothek eine Parallele zu ziehen. In der Szene der brennenden Bibliothek tritt schließlich das Motiv 'Archäologie' auf (vgl. den 'Sand' in den französischen

---

Opposition eines philosophisch-rationalen und eines apokalyptischen Diskurses dar. Der "apokalyptische Ton" betrifft die Ebene der Rede und der Gestik (*parole*); er kommt zustande, wenn man die Stimme des anderen, des Sich-Offenbarenden, in sich delirieren läßt, wobei hier das *delirium* (vom lateinischen *de lira*, d.h. von der Furche abweichen) eine von der Regel der traditionellen Rhetorik und von der Alltagskommunikation abweichende Tendenz bezeichnet, die auch für den pathologischen Diskurs charakteristisch ist.

<sup>273</sup> Vgl. die ähnliche Anwendung des Motivs 'Stadtbrand' in V. Majakovskijs *Oblako v štanach* (1913) als Realisierung des Herzbrandes: "*Hallo! / Kto govorit? / Mama? / Mama! / Vaš syn prekrasno bolen! / Mana / U nego požar serdca. [...] Ljudi njuchajut-. / Zapachlo žarenym./ Nagnali kakich-to./ Blesijaščie! / V kaskach. / Nel'zja sapožišča! / Skažite požurnym: / na serdce gorjaščee lezut v laskach.*" (V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Moskva 1955, 179)

<sup>274</sup> Die Assoziation von Bosios Tod mit der brennenden Bibliothek wird auch dadurch erklärlich, daß die Sängerin im *Dom Demidov* starb, der der staatlichen Bibliothek in Petersburg gegenüberliegt: "[...] *umiraja v dome Demidova protiv Publičnoj Biblioteki, skazala: 'Ma maladie c'est mon meilleur triomphe.'*" (O.É. Mandel'stam, *Neizdannye fragmenty*, 71)

Unterhaltungsromanen der Bibliothek). Der apophatische Diskurs (vgl. das Motiv 'Wasser'), die Kommunikationslosigkeit, der pathologische Diskurs ('Apokalypse') und die Erstarrung der Kultur ('Archäologie') stehen in der Paradigmatik der Motivsemantik von *Egipetskaja marka* also miteinander in Beziehung.<sup>275</sup> Ihnen steht die "Steinpoetik" des Akmeismus und der frühen Mandel'stamschen Gedichte gegenüber.

---

<sup>275</sup> Die Beziehung zwischen apokalyptischem Diskurs und Apophatik ist besonders von J. Derrida hervorgehoben worden (vgl. ders., *Apokalypse*, 64). Die apokalyptische Struktur der Wahrheit zeichnet sich nach Derrida dadurch aus, daß 'Wahrheit' und 'Ende' in eins fallen: Die Wahrheit soll am Ende der Zeit offenbar werden (*parusia*); daraus entsteht eine Haltung der Erwartung, die sich nur am 'Ende' der Zeit (beim Jüngsten Gericht) erfüllen kann. Die Wahrheit der Apokalypse ist eine apophatische und keine positiv definierbare Wahrheit, da sie sich noch enthüllen muß. Der Bezug "Apokalypse-Apophatik" ist auch im Rahmen des diabolischen Frühsymbolismus dargestellt worden. Hier wird der apophatische Diskurs als leeres, referenzloses Sprechen mit der leeren Apokalypse der Nicht-Erwartung bzw. der Erwartung des Nichts in Verbindung gebracht (vgl. A. Hansen-Löve, "Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende", in: R. Grübel (Hg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam 1994).

## 2. DIE MUSIK: EINE PARALLELE ZUR POETIK MANDEL'STAMS

In Zusammenhang mit der Vorstellung Mandel'stams von der Rolle der Musik in der Kultur sind Motive zu finden, die eine Parallele zu den poetologischen Motiven 'Wort-Stein' und 'Wort-Gras' bilden können.<sup>276</sup> Im Hinblick auf das Motiv 'Wort-Stein' ist die Analogie zwischen dem Stein im Gebäude und dem Ton in der musikalischen Skala als *tertium comparationis* anzusehen, während das Motiv 'Wort-Gras' die phonetische Seite der Sprache betont. Außerdem unterscheidet Mandel'stam in seinen allgemeinen Reflexionen ähnlich wie die Symbolisten zwischen apollinischer und dionysischer Musik, die er beide interpretiert und in seine kulturosophische Konzeption miteinbezieht.<sup>277</sup> Die Analogie zwischen den Motiven im Rahmen der "Steinpoetik" und denen der Musiksemantik kommt schon in *Utro Akmeizma* zustande: Die Arbeit des Dichters am Wort, der die Sprachmaterie in dichterische Substanz verwandelt, wird mit der Arbeit eines Architekten und eines Bildhauers verglichen. Der Laut (*zvuk*), den der gegen den Stein schlagende Hammer verursacht, verweist auf die Existenz des Steins bzw. des Wortmaterials. Der akustische Laut bezeugt die Existenz einer Quelle, aus der er hervorgeht. Dieses - im engeren Sinne - analogische Denken vermag nach Mandel'stam die Evidenz der Wirklichkeit überzeugender zu begründen als eine abstrakte metaphysische Spekulation. In einer Polemik gegen den Symbolismus bezeichnet er den Klang eines Hammerschlags daher als "metaphysischen Beweis": "*Bulyžnik pod rukami zodčego prevraščaetsja v substanciju, i tot ne rožden stroitel'stvovat', dlja kogo zvuk dolota, razbivajuščego kamen', ne est' metafizičeskoe dokazatel'stvo.*" (II, 322)<sup>278</sup>

<sup>276</sup> Für die Musiksemantik Mandel'stams ist die antike Tradition von großer Bedeutung. Zu Beginn des Jahrhunderts besonders von den Symbolisten in die theoretische Diskussion eingebracht, wird sie bald Bestandteil des poetischen Bildinventars (vgl. E.A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, New York/London 1964; W. Schlott, a.a.O., 54, 84 ff.; V. Ivanov, "Éllinskaja religija stradajuščego boga", in: *Novyj put'*, 1-8 [1904]).

<sup>277</sup> In der Musik- und Literaturtheorie um die Jahrhundertwende ist die Unterscheidung "dionysisch-apollinisch" von nicht geringer Bedeutung. Die dionysische Musik ist Ausdruck der fließenden, werdenden, destruktiven Dynamik des Dionysos und des ekstatischen Zustandes, der im Kult erreicht wird. Sie ist deshalb rhythmisch und kollektiv (Chor), vor allem jedoch instrumental. Das dionysische Instrument ist die Hirtenflöte (*svirel'*), die primär sowohl mit der Natur (Schilf) als auch mit dem menschlichen Körper (Sprechorgane) in Verbindung gebracht werden kann. Die apollinische Musik ist dagegen harmonisierend, aufbauend, individuell und vokal (Gesang), was dem verbalen, textuellen Charakter der apollinischen Kunst entspricht. Ihr Instrument ist die Lyra, die die vertikale Korrespondenz zwischen Erde und Himmel symbolisiert.

<sup>278</sup> Die Kontamination des musikalischen Mediums mit Kategorien der plastischen Kunst und der Architektur indiziert ihre Dominanz über die Musik im Rahmen der "Steinpoetik". Zum Thema 'Musik' in den frühen Gedichtbänden Mandel'stams vgl. R. Przybyl'skij, "Osip Mandel'stam i muzyka", in: *RL*, 2 (1972), 103-125. Hier wird u.a. die Rolle der Musik in bezug auf die Prosodie bei Mandel'stam untersucht. Wie Mandel'stams apollinische Konzeption zeigt, hat der verbale Charakter der Musik für ihn Vorrang vor der Musikalität der Dichtung. Zur "architektonischen" Interpretation des musikalischen Kunstmediums bei Mandel'stam vgl.



Die Motive 'Wort-Stein' und 'Wort-Laut' unterstreichen beide die "Evidenz" der Sprache und der Kultur, wobei unter "Evidenz" die überzeugende Kraft des Existierenden zu verstehen ist. Aus diesem Grund können 'Stein' und 'Laut' als Grundelemente für eine weitere Konstruktion gelten. Es ist kein Zufall, daß Mandel'stam seinen Gedichtband *Kamen'* gerade mit einem Gedicht über die 'Wort-Frucht' (*slovo-plod*) eröffnet. Der von der reifen Frucht beim Fallen verursachte 'Laut' (*zvuk*) bezeichnet nicht nur die materielle Existenz, sondern auch die sich in der phänomenalen Wirklichkeit manifestierende Evidenz des Seins, an der die Sprache beteiligt ist; in diesem Rahmen kann die Frucht selbst als poetisches Wort verstanden werden. Auch die Assonanz '*plod-plot*' (Frucht-Fleisch), die die Parallele zwischen dem 'Wort-Fleisch' (*slovo-plot*) und der 'Wort-Frucht' (*slovo-plod*) signalisiert, erweitert hier die Assoziation zwischen der Frucht und dem poetischen Wort:

*Zvuk ostorožnyj i gluchoj  
Ploda, sorvavšegosja s dreva,  
Sredi nemolčnogo napeva  
Glubokoj tišiny lesnoj...* (Nr. 1)

Die Parallele zwischen 'Stein' und 'Laut' wird im Rahmen der Mandel'stamschen Architekturmetaphorik weiter ausgezogen: So wie der 'Wort-Stein' seinen potentiellen semantisch-phonetischen Wert in der Gesamtkonstruktion der 'Kathedral-Dichtung' entfalten kann, kommt in gleicher Weise der Wert der einzelnen Töne erst in der musikalischen Gesamtkomposition zum Ausdruck. Mandel'stam zufolge ist das Werk Bachs in der Musik ein Beispiel für die organische Einheit: "[...] *my vvodim gotiku v otnošenija slov, podobno tomu, kak Sebast'jan Bach utverdil ee v muzyke.*" (II, 321); "*Čto zvuk? Šestnadcatye doli, / Organa mnogosložnyj krik, / Liš' vorkotnja tvoja, ne bole, / O nesgovorčivyj starik!*" (Nr. 46)

Im Rahmen der "Steinpoetik" tritt der Künstler als Architekt auf; der Komponist Salieri stellt im Bereich der Musik eine Parallele zum Dichter-Architekten dar; Mandel'stam stellt ihm Mozart als "träumerischen Typus" entgegen: "*Sal'eri dostoin uvaženia i gorjačej ljubvi. Ne ego vina, čto on slyšal muzyku al'gebry tak že sil'no, kak živuju garmoniju. Na mesto romantika, idealista, aristokratičeskogo mečtatelja [...] prišla živaja poëzija slova-predmeta, i ee tvorec ne idealist-mečtatel' Mocart, a surovyj i strogij remeslennik master Sal'eri [...]*" (II, 259).

In dem Fragment *Puškin i Skrjabin* (1919) wird die Beziehung zwischen Mandel'stams Musikkonzeption und seiner Poetik noch enger; die Gegenüberstellung der dionysischen und apollinischen Musik erlangt grundlegende Bedeutung: Das Werk Beethovens ist hier das Symbol für eine organische, konstruierte und im letzten auf einem humanistischen Menschenbild basierende Musik, die ihre Anfänge für Mandel'stam im apollinischen Hellenismus hat; das Ziel der dionysischen Symbolik und das leidenschaftlichen Moments in dem Gedicht *Oda Betchovenu* ist der apollinische Aufbau der Neunten Symphonie: "*Kto po-krest'janski, syn flamandca, / Mir priglasil na riturnel' / I do tech por ne končil tanca, / Poka ne vyšel bujnyj chmel'? // O Dionis, kak muž naivnyj / I*

---

auch E. Kantor, a.a.O., 62-63; zum Thema Musik bei Mandel'stam vgl. B. Kac. "V storonu muzyki. Iz muzykovedčeskich primečanij k sticham O.Ė. Mandel'stama". in: *Literaturnoe Obozrenie*, 1 (1991), 68-76; Ja. P. Platek, *Ver'te muzyke*, Moskva 1989, 67-130.

*blagodarnyj kak ditja! / Ty perenes svoj žrebij divnyj / To negoduja to šutja! [...] I v promežutke vospalennom, / Gde my ne vidim ničego, - / Ty ukazal v čertoge tronnom / Na beloj slavy toržestvo!"* (Nr. 72)<sup>279</sup>

In diesem Sinne ist die Unterscheidung zwischen apollinischer und dionysischer Kunst bei Mandel'stam im Rahmen einer weiteren Synthese, der Synthese der christlichen Musik, zu sehen. Die Bezeichnung "apollinisch" ist hier ein typologischer Begriff und verweist auf jene harmonische Musikkonzeption, die sich mit dem Paradigma des 'Hellenismus' verbindet. Der Mandel'stamsche 'Hellenismus' bezieht als synthetisches Paradigma sowohl die rationalistisch apollinische Kunst der Antike als auch die christliche Kultur mit ein und stellt sich dem dionysisch zerstörerischen Musiktypus entgegen: "*Christianstvo muzyki ne bojalos'. S ulybkoj govorit christianskij mir Dionisu: 'Čto ž, poprobuj, veli razorvat' menja svojim menadam: ja ves'- cel'nost', ves'- ličnost', ves'- spajannoe edinstvo!'*" (II, 316)

Das Gegenmodell zur Musik Beethovens wird in Skrjabins rein dionysischer Musik realisiert: "*Katoličeskaja radost' Bečhovena, sintez Devjatoj simfonii, sej 'beloj slavy toržestvo', nedostupna Skrjabinu. V ètom smysle on otorvalsja ot christianskoj muzyki, pošel svojim sobstvennym putem...*" (II, 317).

Im Aufsatz *Konec romana* wird das Werk Beethovens außerdem mit der Blüte des Romangenres und des mit ihm verbundenen literarisch-biographischen Heldenmythos Napoleons assoziiert, da beiden Phänomenen ein anthropozentrisches Menschenbild zugrundeliegt: "*'Žan Kristof' privoditsja v dviženie tem že moščnym tolčkom napoleonovskogo revoljucionnogo udara, kak i ves' evropejskij roman, - čerez bečhovenskiju biografiju Kristofa, čerez soprikosnovenie s moščnoj figuroj muzykal'nogo mifa, roždenno go tem že napoleonovskim polovod'em v istorii.*" (II, 268)

Die Unterscheidung zwischen apollinischer bzw. christlicher und dionysischer Musik wird von Mandel'stam als Gegensatz von personalem (*ličnost'*) und apersonalem Prinzip verstanden, was sich im musikalischen Medium durch die Opposition von Vokal- und Instrumentalmusik (*golos - fortep'jano*), von *Solo* und Chor, von rationalistisch konzipierter (*čistaja muzyka*) und betäubender, mit orgiastischen Riten verbundener Musik herauskristallisiert hat: "*G o l o s - è t o l i č n o s t'. F o r t e p' j a n o - è t o s i r e n a . R a z r y v S k r j a b i n a s g o l o s o m, e g o v e l i k o e u v l e č e n i e s i r e n o j p i a n i z m a, z n a m e n u e t u t r a t u c h r i s t i a n s k o g o o š č u š č e n i j a l i č n o s t i, m u z y k a l' n o g o ' j a e s m'. B e s s l o v e s n y j, s t r a n n o n e m o t s t v u j u š č i j c h o r P r o m e t e j a - v s e t a ž e s o b l a z n i t e l' n a j a s i r e n a.*" (II, 317)<sup>280</sup>

Der Kampf zwischen Christentum (dem personalen Prinzip) und Buddhismus (dem apersonalen Prinzip),<sup>281</sup> der die europäische Kultur des 19. Jahrhunderts geprägt hat,

<sup>279</sup> Zu *Oda Bečtovenu* vgl. auch W. Schlott, a.a.O., 84 ff.

<sup>280</sup> G.A. Levinton führt das dionysische Motiv Mandel'stams auf den Einfluß der Tragödie I. Annenskij's *Famira kifared* zurück (vgl. G.A. Levinton, "Marginalii k Mandel'stamu", in: *Osip Mandel'stam. Poëtika i tekstologija*, 37-40). Zur symbolistischen Rezeption der Musik Skrjabins vgl. V.I. Ivanov, "Vzgljad Skrjabina na iskusstvo", (1915), in: ders., *Sobranie sočinenij*, III, Bruxelles 1979, 172-189.

<sup>281</sup> Der Terminus "Buddhismus" hat, wie auch andere Begriffe bei Mandel'stam, einen besonderen Status und eine besondere Funktion. Es handelt sich, wie schon erwähnt, um einen synthetischen Begriff, der, von der Mandel'stamschen Interpretation des geschichtlichen

spiegelt sich in der musikalischen Semantik Mandel'stams als Gegenüberstellung der Werke Beethovens und Skrjabins wider. In der Ablehnung des hellenistischen Erbes zugunsten des apersonalen Prinzips des Buddhismus besteht nämlich der Verrat, d.h. die Schuld (*vina*), der modernen Kultur: "*V rokovye časy očiščeniya i buri my voznesli nad soboj Skrjabina, č'e solnce-serdce gorit nad nami, no - uvy!- èto ne solnce isklupleniya, a solnce viny.*" (II, 314)

Die Musik Skrjabins bedeutet einerseits die Rückkehr zur dionysischen, apersonalen Musik und andererseits die Möglichkeit der Katharsis für die moderne Kultur. Sie ist nach Mandel'stam eine typische Erscheinung für jene apokalyptische Übergangsphase, die in Rußland mit den Ereignissen der Revolution im Jahr 1905 eingeleitet wurde. Charakteristisch für diese Phase ist die Ambivalenz der Krise der Kultur. In der Kultur markiert der Tod den Übergang zu neuem Leben: "*S legkogo, chrupkogo lica spadaet maska zabvenija, projasnajutsja čerty; toržestvuet pamjat'- pust' cenoju smerti [...]*" (II, 317).

Vor diesem Hintergrund scheint die Musik Beethovens und Bachs die Prinzipien der "Steinpoetik" zu verwirklichen. Dagegen ist die Musik Skrjabins Ausdruck des Todeswahns (*bezumnstvo*), des sterbenden Jahrhunderts und der Revolution. In Übereinstimmung mit dem Ersatz des 'Wort-Steins' durch das 'Wort-Gras' in der poetologischen Motivsemantik der zwanziger Jahre ist auch in den Musikmotiven eine Evolution festzustellen. Hier gerät nämlich der Laut (*zvuk*), der auch als Phonem, d.h. als funktionales und semantisiertes phonisches Element der Sprache zu verstehen ist, immer mehr in den Hintergrund. An seine Stelle tritt der rein musikalische, im sprachlichen System nicht integrierte 'Klang' (*zvon*), der keine semantische Funktion hat. Der Klang wird von Mandel'stam mit der transmentalen Dichtung (*zaum'*) und mit der Krise des Wortes (Schweigen) in Zusammenhang gebracht: "*Ja tak bojus' rydan'ja Aonid, / Tumana, zvona i zijan'ja.*" (Nr.113)

Die Harmonie von Sprache und Musik im Sinne der apollinisch-hellenistischen Tradition ist im Gedicht Nr. 114 nur als Utopie anwesend; die "ewige Arie" scheint einer paradiesischen, aber nicht mehr erreichbaren Sphäre anzugehören. Eine solche Harmonie von Musik und Sprache wird in dem betreffenden Gedicht auch durch den Mythos des Orpheus thematisiert (vgl. den Hinweis auf Ch.W. Glucks Oper *Orpheus und Eurydike*). In dem von der Zither begleiteten Gesang des Orpheus verschmelzen Instrument und Vokalmusik; Mandel'stam sieht darin ein Gegenpol zur Instrumentalmusik oder zum kollektiven Chorgesang. Die Integration von Sprache und Musik weist auch auf eine tiefere Einheit zwischen Semio- und Biosphäre hin, die ebenfalls in der Gestalt des Orpheus und insbesondere in seiner Fähigkeit, die Sprache der Natur bzw. die Vogelsprache zu beherrschen, symbolisiert ist: "*Iz blažennogo pevučego pritina/ K nam letit bessmertnaja vesna,/ Čtoby vecno arija zvučala:/ -Ty verneš'sja na zelenye luga,/ I živaja lastočka upala/ Na gorjačie snega.*" (Nr. 114)<sup>282</sup>

Auch im Fragment *Puškin i Skrjabin* wird der Utopiecharakter der apollinischen Musik des Orpheus angesichts der dionysischen Musik Skrjabins thematisiert: "[...] i

---

Buddhismus ausgehend, universelle kulturtypologische Merkmale umfaßt, die auch in anderen, dem Buddhismus fremden, kulturellen Phänomenen wiederzuerkennen sind.

<sup>282</sup> Zu Orpheus als Synthese Mozarts und Salieris bei Mandel'stam vgl. M.L. Gasparov, "Trud i postojanstvo v poezii O. Mandel'stama", in: *Slovo i sud'ba*, 371-388, insbes. 381-385.

*novyj Orfej brosaet svoju liru v klokočuščuju penu: Iskusstva bol'she net...*" (II, 314).

In Gedicht Nr. 132 kommt die Gegenüberstellung zwischen Laut (*zvuk*) und Klang (*zvon*) am deutlichsten zum Ausdruck: das strukturierte Lautsystem (*éolijskij čudesnyj stroj, zvukorjad*) wird dem chaotischen Klang bzw. Geräusch (*zvučaščij roj, suchorukij zvon, ščekotan'e travy*) entgegengesetzt, was eine Parallele zur Opposition von 'Stein' und 'Gras' in der poetologischen Motivsemantik bildet: Der Dichter strebt danach, vom chaotischen zum kosmischen Weltprinzip zurückzukehren: "*Iz gorjaščich vyrvus' rjadov / I vernus' v rodnoj zvukorjad, // Čtoby rozovoj krovi svjaz' / I travy suchorukij zvon / Rasprostilis': odna skrepjas', / A drugaja - v zaumnyj son.*" (Nr. 132)

In dem Gedicht *Koncert na vokzale*<sup>283</sup> wird schließlich der dionysische Aspekt der modernen Musik thematisiert: Die Werke Skrjabins, die in den Bahnhofskonzerten um die Jahrhundertwende gespielt wurden, symbolisieren den engen Bezug zwischen dem dionysischen Charakter der Musik und der apokalyptischen Übergangszeit des *fin de siècle*. In dieser Phase stellt die dionysische Musik durch Tod und Chaos einen notwendigen Übergang zur Erneuerung der Kunst dar. Deswegen wird in dem betreffenden Gedicht das Bahnhofskonzert auch als Leichenschmaus vorgeführt: "*Na trizne miloj teni / V poslednij raz nam muzyka zvučit.*" (Nr. 125)

Von Bedeutung für die Semantik von *Egipetskaja marka* ist außerdem die in dem Gedicht realisierte Bahnhofsszenerie, vor der sich das Trauerzeremoniell abspielt.<sup>284</sup> Gerade dieser Motivkomplex von dionysischer und apokalyptischer Musik wird auch in *Egipetskaja marka* durch die schon erwähnte Bahnhofsszenerie wiederaufgenommen, so daß die Musik Skrjabins und ihre apokalyptische Konnotation als Bestandteile der Semantik des Motivs 'Eisenbahn' anzusehen sind: An dieser musikalischen Parallele zeigt sich noch einmal deutlich der erwähnte Übergangscharakter der 'Eisenbahnprosa'. Mit dem apokalyptischen Motiv 'Klang' (*zvon*) ist schließlich noch das in den zwanziger Jahren bei Mandel'stam auftretende Motiv des 'Rauschens der Zeit' (*šum vremeni*) zu assoziieren.

Vor dem Hintergrund der oben skizzierten Evolution der Musiksemantik im Werk Mandel'stams sollen nun die Bedeutung und die Funktion des Motivs 'Musik' in *Egipetskaja marka* erklärt werden. In der Erzählung ist die apollinisch-klassische Musik als eine Abschweifung über die Notenschrift nur noch eine Reminiszenz,<sup>285</sup> während die

<sup>283</sup> Zu diesem Gedicht vgl. K. Taranovskij, "Concert at the Railroad Station. The Problem of Context and Subtext in the Poetry of O. Mandel'stam", in: ders., *Essays on Mandel'stam*, 1-20; L. Ginzburg, "Poëtika O. Mandel'stama", in: *Izvestija AN SSSR. (Serija lit. i jaz.)*, 3/4 (1972), 309-327.

<sup>284</sup> Die moderne Welt aus Glas und Eisen wird in der Motivsemantik Mandel'stams mit dem Totenreich des Hades assoziiert: Die moderne Welt, die die neueste Version der griechischen Unterwelt ist, stellt nicht nur eine geeignete Szenerie für das Begräbnis der Musik bzw. der Kunst dar, sondern bezeichnet auch jene Schattenwelt, in die die Kunst durch den Tod eingeht, d.h. in die Schattenwelt des ewigen, erstarrten Kulturgedächtnisses.

<sup>285</sup> In der genannten Abschweifung wird die Ikonizität der Notenschrift und die barocke, klassische und romantische Tradition (Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt) thematisiert. Die Assoziation der ikonischen Form der Notenschrift mit der Architektur realisiert nicht nur eine optische Ähnlichkeit, sondern auch die schon genannte Parallele zwischen Musik und Architektur: "*Gromadnye koncertnye spuski šopenovskich mazurok, širokie*

apokalyptisch-dionysische Musik dominiert. Außerdem wird auch die Wertminderung der Musik thematisiert, so daß in diesem Kunstmedium die beiden schon für die 'Eisenbahnprosa' charakteristischen Eigenschaften festzustellen sind: einerseits der Übergangscharakter der "apokalyptischen Kunst" und andererseits die Neigung zur ironischen Herabminderung der traditionellen Modelle (im betreffenden Fall der romantischen Musik). Der Ausgangspunkt für die Reduktion der Musik ist in *Egipetskaja marka* die "Musik der Revolution", die als zusätzlicher Rhythmus bzw. als Überformung der alltäglichen, monotonen, mechanischen Ordnung auftritt. Die Musik der Revolution ist daher eine neue, zerstörerische und sublimierte Ordnung, die aus einem erneuernden Impuls hervorgeht und die Geschichte umgestaltet: "*Ved' Nevskij v semnadcatom godu - èto kazač'ja sotnja [...]. Možno skazat' i zažmuriv glaza, čto èto pojut konniki. Pesnja kačaetsja v sedlach, kak bol'suščie darovye meški s zolotoj fol'goju chmelja. Ona svobodnyj privarok k melkomu topotu, ten'kan'ju i potu.*" (EM, II, 40)<sup>286</sup>

Auch die in der Erzählung an markanten Stellen wie dem Präskript auftretende Posaune, die ein Signal der Gottesoffenbarung, der absoluten Erkenntnis und des Jüngsten Gerichts darstellt, bezieht sich auf das apokalyptische Motiv des Endes der Musik in der Revolution. Die rebellische, dionysische Musik, die sowohl die Revolution wie auch das Sterben des Jahrhunderts begleitet, kommt in *Egipetskaja marka* in reduzierter und ironisierter Form als Heulsirene des Feuerwehrgagens vor, der durch die brennende Stadt rast. Der Brand der Stadt ist eine Realisierung der fiebernden Agonie der sterbenden Epoche. Dieses Bild erscheint auch in der Szene der Agonie der Sängerin A. Bosio, die als eine Personifizierung der Musik gilt und deren Tod als Realisierung des Todes der Musik betrachtet werden kann: "*Za neskol'ko minut do načala agonii po Nevskomu pogremel požarnyj oboz. Vse otrpjanuli k kvadratnym zapotevšim oknam, i Andžiolinu Bozio - uroženku P'emonta, doč' bednogo stranstvujuščego komedianta - basso comico - predstavili na mgnovenie samoj sebe.*" (EM, II, 35-36)

Die leicht ironische Färbung (*basso comico*) des vorgenannten Zitats weist auf eine Reduktion der ursprünglichen, tragischen Kraft der Musik hin. Aufgrund der zeitlichen Verschiebung, die in der Erzählung realisiert wird, bezieht sich diese Verkürzung auch auf die sowjetische Gesellschaft der zwanziger Jahre, die selbst eine herabgeminderte

---

*lestnicy s kolokol'čikami listovskich ètjudov, visjačie parki s kurtinami Mocarta, drožaščie na pjati provolokach, - ničego ne imejut obščego s nizkoroslym kustarnikom beichovenskich sonat. Miražnye goroda notnych znakov stojat, kak skvorešniki, v kipjaščej smole.*" (EM, II, 23-24)

Zur metapoetischen Bedeutung der Notenschrift in *Egipetskaja marka*, die mit der Farbsemantik (vgl. die Kombination 'schwarz-weiß'), wie auch mit dem Motiv 'Petersburg' zu verbinden ist, vgl. A. Crone, "Echoes of Nietzsche", 417 ff.

<sup>286</sup> Hier wird sehr deutlich auf die symbolistische Musik der Revolution verwiesen: man denke z.B. an A. Bloks Opposition des musikalischen dynamischen Prinzips der Revolution und der fixierten Struktur der Zivilisation in *Krušenie gumanizma* in: A. Blok, *Sobranie sočinenij*, VI, Moskva-Leningrad 1962, 101. Mandel'stam definiert die Musik als poetologisches Motiv und als konstruktives Prinzip des Werkes Bloks: "*Ešče zadolgo do togo, kak on umoljal slušat' muzyku revoljucii, Blok slušal podzemnuju muzyku ruskoj istorii, t a m , gde samoe naprjažennoe ucho ulavlivalo tol'ko sinkopičeskiju pauzu.*" (II, 272)

Auch A. Belyj realisiert in seinem Roman *Peterburg* eine herabmindernde Variante der Revolutionsmusik: "*'Uuuu - uuuu - uuu': tak zvučalo v prostranstve [...]. Slyšal li i ty oktjabrevskuju ètu pesnju tysjača devjatsot pjatogo goda?*" (Übers., *Peterburg*, 77)

Variante der Revolution ist.<sup>287</sup> Der Ausgangspunkt für eine solche Verschiebung ist die erwähnte heroische Musik Beethovens, die zum Mythos der europäischen Kultur geworden war. Die Musik als Ausdruck der Schaffenskraft des Genies und das Klavier als Instrument der rebellischen musikalischen Urkraft verwandeln sich nun in eine Art "gezähmter" Musik. Eine solche Musik ist ein Status-Symbol der bürgerlichen Gesellschaft, eine zweitrangige Tätigkeit, dilettantisch. Die Musik der Romantik wird durch die Didaktik der Musik ersetzt, wobei die bürgerliche Musik das vitalistische Prinzip der romantischen Musik nicht mehr aufrecht erhält: Durch die "bürgerliche" Musik hat sich eine ganze Generation vom Leben abgesondert: "*A na Sadovoj u Pokrova stoit kalanča. [...] Tam nepodaleku ja učilsja muzyke. Mne stavili ruku po sisteme Lešetickogo. [...] Rojal'- éto umnyj i dobryj komnatnyj zver' s voloknistym derevjannym mjasom, zolotymi žilami i vseгда vospalenoj kost'ju.*" (EM, II, 24)

Die Musiksemantik von *Egipetskaja marka* ist außerdem durch ihren sekundären Charakter sowie durch die schon in der 'Eisenbahnprosa' behandelte Kategorie der "Exzentrizität" bzw. der "Nebensächlichkeit" (*postoronnost', vtorostepennost'*) charakterisiert. Vor dem Hintergrund der Parallele zwischen Musik und Literatur werden in *Egipetskaja marka* die Randbemerkungen zum Text (*marginalija*) mit den Variationen des *terzo violino* in einem Orchester verglichen: "*Éti vtorostepennye i mimovol'nye sozdanija vašej fantazii ne propadut v mire, no totčas rassjadutsja za tenevye pjupitry, kak tret'i skripki Mariinskoi opery, i v blagodarnost' svoemy tvorcu tut že zavarjat uvertjuru k Lenore ili k Égmontu Betchovena.*" (EM, II, 41)

Die Instrumente verdeutlichen noch einmal die Merkmale des Primären und des Sekundären, wobei die Blasinstrumente primären und die Streichinstrumente sekundären Charakter haben. In diesem Sinne ergänzt die musikalische die poetologische Semantik der Erzählung und nimmt insbesondere die für die 'Eisenbahnprosa' typische Opposition zwischen Sujethaftigkeit und Sujetlosigkeit wieder auf (vgl. *prozaičeskij bred*). Die Nebensächlichkeit und die Nicht-Notwendigkeit dieser reduzierten Musik ist schließlich in *Egipetskaja marka* mit dem Typus des Antihelden (Parnok) bzw. mit seiner Outsider- und Rebellenposition zu verbinden: "*Čto delat'? Komu žalovat'sja? Kakim serafimam vručit' robkuju koncertnuju dušonku, prinadležaščuju malinovomu raju kontrabasov i trutnej?*" (EM, II, 26)

Es ist kein Zufall, daß auch der 'Mücke-Prinz' - eine realisierte Metapher für den Antihelden - ein Liedchen singt, das an die "kleinen Sonatinen" der bürgerlichen Musik

---

<sup>287</sup> Die endgültige "Sowjetisierung" der Revolution ist in Gedicht Nr. 140 (*1. Janvarja 1924*) thematisiert. Das Jahr 1924, das im Gedicht Nr. 140 willkommen geheißen wird, fungiert als Paradigma und als endgültige Fixierung der "sowjetischen" Form der Stadt. Es indiziert eine perspektivische Verschiebung, die nach 1917 stattgefunden hat, nämlich die neue, von der sowjetischen Gesellschaft eingeführte Perspektive auf die Revolution: In den zwanziger Jahren beginnt der Versuch, von der Dimension der utopischen Revolution zum gesellschaftlichen Experiment überzugehen. Das bedeutet, daß die "materielle" Seite der Revolution über die "geistig-schöpferische" Seite die Oberhand gewonnen hat. Die Vorstellung Mandel'stams von einer Versöhnung zwischen Kunst und Revolution scheitert an dem sowjetischen Experiment (vgl. die Motive, die in *Egipetskaja marka* mit der Revolution verbundenen werden). In dem zitierten Gedicht tritt auch das Motiv der Musik der Revolution auf, die nun zu einer "Schreibmaschinensonate" reduziert worden ist: "*No pišuščich mašin prostaja sonatina - / Liš'ten' sonat moguščich tech.*" (Nr. 140); "*My beregli ego [rojal'] ot prostudy, kormili legkimi, kak sparža, sonatinami...*" (EM, II, 24).

und an die sowjetischen Schreibmaschinen erinnert (Nr. 140) "*Ja ne znaju, s kakich por / Ėta pesenka načalas' - / Ne po nej li šuršit vor, / Komarinyj zvenit knjaz'?*" (Nr. 131; vgl. auch: *EM*, II, 38)

### 3. DAS MOTIV 'THEATER': VON DER KLASSISCHEN TRAGÖDIE ZUR SOWJETISCHEN PARODIE

Als Ursprung des Motivs 'Theater' sind zwei Gedichte (Nr. 55, 81) anzusehen, die zwei Ebenen bezeichnen, auf denen die Semantik des Theaters bei Mandel'stam basiert: die Ebene der alltäglichen Kleinigkeiten (die Realien des Theaters) und eine theoretische, d.h. theaterkritische Ebene.

a) Realien des Theaters (*meloči*): Im Gedicht Nr. 55 werden verschiedene Gegenstände und "Kleinigkeiten" aus der Welt des Theaters (*teatral'nye meloči*) zusammen mit der zuerst rein räumlichen Opposition 'innerer - äußerer Raum' bzw. 'Wärme - Kälte' eingeführt. Das Gedicht beschreibt das Ende einer Theateraufführung: Die von der Aufführung begeisterten Zuschauer drängen zur Garderobe, um ihre Pelzmäntel abzuholen. Dieser 'warmen' inneren Atmosphäre wird die äußere Szenerie gegenübergestellt: Die Kutscher warten auf ihre Herren in einer kalten Winternacht. So tritt das Theater durch die Opposition zwischen dem warmen Inneren und dem kalten äußeren Raum in Beziehung zu dem in der Mandel'stamschen Semantik wichtigen Oxymoron ('warm-kalt') und infolgedessen zum Paradoxon 'Leben-Tod':

*Letajut Val'kirii, pojut smyčki.  
Gromozdkaja opera k koncu idet.  
S tjaželymi šubami gajduki  
Na mramornych lestnicach ždut gospod.*

*Už zanaves naglucho upast' gotov;  
Ešče rukopleščet v rajke glupec;  
Izvozciki pljašut vokrug kostrov.  
Karety takogo-to! Raz-ezd. Konec.*

b) Theatertheoretische Ebene: Im Gedicht Nr. 81 stellt Mandel'stam seine Interpretation des modernen Theaters als Bruch mit der griechischen Tragödie dar. Als Beispiel dieser Entwicklung ist Racines Umarbeitung der euripideischen Phädra anzusehen. Mandel'stam stellt Racines Tragödie *Phèdre* wegen ihrer vermittelnden und zugleich trennenden Funktion als 'Vorhang' dar, der das moderne vom antiken Theater trennt: "*Teatr Rasina! Moščnaja zavesa / Nas otdeljaet ot drugogo mira; / Glubokimi morščinami volnuja, / Mež nim i nami zanaves ležit. [...] Kogda by grek uvidel naši igry...*"<sup>288</sup>

Vom Stoff der Tragödie Racines und von der eigenen Interpretation ausgehend, entfaltet Mandel'stam in den nachfolgenden Gedichten eine eigene Theatersemantik, in der die theatralische Handlung hauptsächlich das Motiv der todbringenden Leidenschaft und der Schuld dramatisch realisiert. Das Sujet von Racines *Phädra* wird so zur symbolischen Darstellung des Inhalts jeder theatralischen Handlung erweitert.

Das Gedicht Nr. 82, mit dem Mandel'stam seinen Band *Tristia* eröffnet, stellt eine Art Monolog der Phädra dar, deren Stimme am Schluß mit der Stimme des Autors interferiert. Der Autor übernimmt hier als Kommentator des tragischen Ereignisses die

---

<sup>288</sup> Zur Mandel'stamschen Interpretation Racines vor dem Hintergrund der symbolistischen Rezeption der Tragödie *Phèdre* vgl. G. Freidin, *A Coat of Many Colors*, a.a.O.



Funktion des Chors in der griechischen Tragödie: "- *My boimsja, my ne smeem / Gorju carskomu pomoč' / Ujazvlennaja Tezeem / Na nego napala noč'.*"

Die schwarze Sonne symbolisiert die schuldige Liebe der Mutter ("*Ljubov'ju černoju ja solnce zapjamala...*"); die theatralische Vorstellung wird als Begräbnis bzw. Trauerfest der liebenden Mutter und der schwarzen Sonne dargestellt, an dem Leser und Autor fast wie die Zuschauer im Theater teilnehmen: "*My že, pesn'ju pochoronnoj / Provožaja mertvych v dom, / Strasti dikoj i bessonnoj / Solnce černoje ujem.*"

In diesem Rahmen wird die im Gedicht Nr. 55 eingeführte Opposition von innerem und äußerem Raum zur Opposition von Tod und Leben erweitert: Der Übergang vom geschlossenen Schoß der Erde zum offenen Raum und die umgekehrte Bewegung, d.h. die Rückkehr zur Erde, symbolisieren Geburt und Sterben, die als Grundhandlungen der Tragödie und als Darstellung des kosmischen Lebenszyklus gelten. Die ursprünglich theatertheoretische 'Vorhang-Metapher' erscheint nun als Zitat aus Racine (*tjaželye pokryvala*).<sup>289</sup> Der Vorhang tritt in Form des schweren Mantels Phädras auf und bezeichnet sowohl die Last der Schuld als auch den Schleier der todbringenden Lüge: "- *Kak étich pokryval i étogo ubora / Mne pyšnost' tjažela sred' moego pozora!*" (vgl. auch den Bezug auf den für den byzantinischen Kunsttypus charakteristischen "prachtvollen Tod"). Damit sind schon die wichtigsten Elemente des Motivs 'Teater' im Werk Mandel'stams genannt worden: Das Theater gilt als dramatische Darstellung der fundamentalen Akte des menschlichen Lebens (Geburt und Tod); sein Hauptinhalt zeigt sich in der Form der bekannten Polarität von Tod und Leben (vgl. die Oxymora 'warm-kalt', 'innen-außen' und 'schwarz-weiß').<sup>290</sup>

Das Paradoxon 'Tod-Leben' wird auch in dem apokalyptischen Motiv realisiert, das durch die schwarze Sonne signalisiert und ambivalent bewertet wird; es handelt sich hier um die Ambivalenz jeder Übergangsphase, in der der Tod als Voraussetzung für die Erneuerung des Lebens bzw. der Kultur gilt.<sup>291</sup> In diesem Sinne besitzt die dramatische

---

<sup>289</sup> Mandel'stam zitiert folgenden Vers: "*Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!*" (J. Racine, *Oevres complètes*, I, Paris 1950, 754)

<sup>290</sup> Was das Paradoxon im Werk Mandel'stams betrifft, so spricht auch S. Averincev diesem eine zentrale Rolle im Mandel'stamschen Oeuvre zu. Die "Angst vor der Tautologie" ist nach ihm der Kernpunkt der Poetik wie auch der Psychologie Mandel'stams; die Übereinstimmung der Psychologie des Künstlers mit seiner Poetik wird von Averincev als Zeichen für die Ganzheit der künstlerischen Persönlichkeit gewertet. Aus dieser Angst entstehe das "Bedürfnis", das Paradoxon als Prinzip des Lebens anzusehen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das ontologisch befreiende Paradoxon von der Verfremdung der Formalisten, die sich auf die Wahrnehmungsebene beschränke. Das Hauptparadoxon bestehe in der Entscheidung Mandel'stams, nach dem Vorbild P. Čaadaevs zugleich ein russischer und ein nicht-orthodoxer Dichter zu sein (vgl. S.S. Averincev, "Konfessional' nye tipy christianstva u rannego Mandel'stama", 293-294).

<sup>291</sup> Das apokalyptische Zeichen der schwarzen Sonne, das den Tod der Königin begleitet, wird von Mandel'stam auch im Fragment *Puškin i Skrjabin* verwendet, um das Motiv der 'Schuld' auf einer kulturellen Ebene zu thematisieren: Die inzestuöse Beziehung zwischen Mutter und Sohn ist in diesem neuen Kontext als verräterische Beziehung der europäischen Kultur zum Buddhismus (im Mandel'stamschen Sinne) zu verstehen. Der Verrat besteht darin, die männliche, hellenistische Kultur um der weiblichen Passivität des Buddhismus willen verlassen zu haben. Die dionysische Musik Skrjabins ist, wie schon gezeigt, ein Symbol dieser kulturellen Schuld. Auch K. Taranovskij hat in seinen Mandel'stam-Studien die beiden Bedeutungen der 'schwarzen-

Handlung alle Charakterzüge des künstlerischen Aktes. In dem Gedicht Nr. 99 wird das Theater durch den Hinweis auf die Musik Wagners und die mythologische Götterwelt der Walhalla als Paradies dargestellt; diesem Theater steht die Vorstellung von der theatralischen Aufführung als Totenmahl bzw. Sonnenbegräbnis und von der Bühne als Totenreich entgegen. Auch in diesem Fall wird das neue Motiv zuerst auf der Ebene der alltäglichen Kleinigkeiten eingeführt: *"Kogda na ploščadjach i v tišine kelejnoj / My schodim medlenno s uma, / chodnogo i čistogo rejnvejna / Predložit nam žestokaja zima. // V serebrjanom vedre nam predlagaet stuža / Valgally beloe vino, / I svetlyj obraz severnogo muža / Napominaet nam ono."*

Das Theater als Darstellung des Paradieses erscheint noch in Gedicht Nr. 114 in Zusammenhang mit der apollinischen Musik; diese ist aber vor dem Hintergrund der in dem Gedicht thematisierten Krise des Wortes und der Musik nur als utopische Vision präsent. Das Theater als Paradies tritt in den späten Gedichten Mandel'stams zugunsten des Gegenbildes des Theaters als Totenreich zurück. In dem folgenden Gedicht stellt Mandel'stam die Theateraufführung als Mitternachtsmahl zum Sonnenbegräbnis (*polnočnyj pir*) dar:<sup>292</sup> *"Protokaet po ulicam pyšnym / Oživlen'e nočnych pochoron, / L'jutsja mračno-veselye tolpy / Iz kakich-to božestvennych nedr. // Èto solnce nočnoe choronit / Vozbuždennaja igrami čern', / Vozvraščajas' s polnočnogo pira / Pod gluchie udary kopyt."* (Nr. 102)

Von besonderem Interesse ist das Gedicht Nr. 98: Hier wird das Theatermotiv zwar nicht ausdrücklich thematisiert; die mit ihm verbundenen semantischen Elemente verweisen aber indirekt darauf:<sup>293</sup> die Kombination 'Liebe-Tod-Fieber' aus den Phädra-Gedichten, das Motiv 'Flamme-Seide' (*zanaves*) und das Schiffsbild für die Bühne (vgl. in Nr. 195 das Motiv 'Bühne-Schiff'). Außerdem wird der Vers *"I na dne morskome prosti"* als Eigenzitat in den Gedichten Nr. 198 und Nr. 110 wiederaufgenommen, in denen ebenfalls die Beziehung 'Theater - Tod' im Motiv 'Selbstmord' realisiert wird: *"Čto pojut časy-kuznečik, / Lichoradka šelestit, / I šuršit suchaja pečka - / Èto krasnyj šelk gorit. [...] Čto na kryše dožd' bormočet, - / Èto černyj šelk gorit, / No čeremucha uslyšit / I na dne morkome: prosti."*

Die Analogie zwischen Theater und Totenreich kommt noch deutlicher zum Ausdruck, wenn das Theater in den Gedichten der zwanziger Jahre mit dem Motiv 'Persephone' assoziiert wird; das Gedicht *Telefon* ist in dieser Hinsicht von großer

---

Sonne' in bezug auf die Leidenschaft und die Kultur hervorgehoben (vgl. K. Taranovskij, *Essays on Mandel'stam*, 150-152; zu diesem Bild vgl. auch: M.L. Gasparov, "Trud i postojanstvo O. Mandel'stama", 387; E.P. Rudneva, "Obraz 'černogo solnca' v poetike Mandel'stama", in: *Tvorčesto Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poetiki*, 71-75; O. Ronen, *Osip Mandel'stam*, 14). M. Gasparov verbindet die 'schwarze Sonne' mit der Revolution, und O. Ronen betont den intertextuellen Hintergrund zu diesem Bild und weist vor allem auf V. Rozanovs *Temnyj lik* (1914) hin. Zu einer semantischen Analyse des Paradoxons 'Tod-Leben' in den Theatergedichten Mandel'stams (Nr. 110, 114) vgl. D. Segal, "Fragment semantičeskoj poetiki", a.a.O.

<sup>292</sup> Das Motiv des Nachtmahls in einer Situation apokalyptischer Erwartung ist auch auf Puškins *Pir vo vremja čumy* zurückzuführen: vgl. A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, VII, 173.

<sup>293</sup> In diesem Fall realisiert Mandel'stam ein Verfahren, das sowohl für seine Prosa als auch für seine Gedichte grundlegend ist und zur Kohärenz seines Gesamtwerkes wesentlich beiträgt (vgl. den schon zitierten Begriff vom "semantischen Querschnitt").

Bedeutung. Der Titel signalisiert aufgrund einer lautlichen Parallele die Assoziation 'Persefon - telefon'.<sup>294</sup> Aus der obengenannten Parallele erwachsen in dem betreffenden Gedicht zwei Interpretationsebenen: die 'Telefon'-Ebene, die das Gedicht als Realisierung eines Mikrosujets, das die *byt*-Sphäre betrifft, erklärt (Entscheidung zum Selbstmord, der in geheimnisvoller Weise mit einem Telephonanruf verbunden ist), und die 'Theater'-Ebene, die eindeutig signalisiert wird (vgl. zum Beispiel folgende Lexeme: *Valgalla, part'ery, teatral'naja ploščad', piršestvennyj son*). Die Interferenz zwischen diesen beiden Ebenen gibt den auftretenden neutralen Kleinigkeiten (*meloči*) des Alltags eine 'theatralische' Konnotation (der Selbstmord als theatralische Handlung, die Welt als Theaterbühne, auf der es zu einem Selbstmord kommt). Dadurch verstärkt sich die Auffassung des Theaters als *Teatrum mundi*; das banale, alltägliche Telefongerät ist jetzt mit dem Hauptthema der theatralischen Handlung, d.h. mit dem Tod, assoziiert und verbindet sich mit dem Persephonemythos: "*Na etom dikom strašnom svete / Ty, drug polnočnyj pochoron, / V vysokom strogom kabinete / Samoubijcy - telefon!*" (Nr. 194)

In dem Gedicht Nr. 110 werden schließlich alle bis jetzt eingeführten Motive ('Tod', 'Selbstmord auf der Bühne') noch einmal präsentiert und in einen venezianischen Kontext gesetzt: "*Na teatre i na prazdnom večer / Umiraet čelovek*" [...] "*Tol'ko v pal'cach roza ili skljanke - / Adriatika zelenaja, prosti!*"

Außerdem signalisieren die schweren Ornamente der venezianischen Kunst das schon bekannte Motiv des 'prachtvollen Todes'; in diesem Zusammenhang wird auch der Ausruf der Phädra aus dem Gedicht Nr. 82 ("*mne pyšnost' tjažela*") wiederaufgenommen: "*Tjažely tvoi, Venecija, ubory, / V kiparisnyh ramach zerkala. / Vozduch tvoj granenyj. V spal'ne tajut gory / Golubogo drjachlogo stekla.*"

Hier begegnen auch das Motiv der schuldigen Mutterliebe ("*Ibo net spasen'ja ot ljubvi i stracha*") und der mit ihm verbundene unvermeidliche Tod. Die mit Phädra assoziierte Gestalt des reinen Unschuldigen (Hippolyt) hat in der alttestamentlichen Figur der Susanna eine Variante, die als prophetische Vorwegnahme des 'leidenden Gerechten', d.h. Christi, verstanden wird ("*I Susanna starcev ždat' dolžna*"). Dieser Hinweis auf die Heilsgeschichte zeigt, daß Mandel'stam in der theatralischen Handlung nicht nur ein Lebensdrama, sondern auch ein *drama universalis* sieht: Das Paradoxon des Lebens durch den Tod betrifft hier einerseits den leidenden Gerechten und hat somit eine heilende Funktion für die Weltgeschichte; andererseits wird dieses Paradoxon als Grundstruktur des schöpferischen Aktes selbst erkannt, so daß das Motiv des 'Lebens durch den Tod' die personale Geschichte (Phädra), die Weltgeschichte (Susanna bzw. Christus) und schließlich die Kunst (vgl. das Bild der aus der Muschel entnommenen Perle, die stirbt, indem sie zu einem Schmuckstück wird) betrifft: "*Čelovek roditsja. Žemčug umiraet.*" (Nr.110)

Aus diesem Grund wird die Theater- bzw. Weltbühne auch als 'Bühnen-Schaffot'

<sup>294</sup> Auch in *Egipetskaja marka* tritt eine solche Assoziation auf: In der Erzählung wird der Versuch Parnoks, den Uhrendieb durch einen Anruf bei der Polizei zu retten, vor dem Hintergrund des zur Persephone-Stadt gewordenen Petersburg folgendermaßen kommentiert: "*S tem že uspehom on mog by zvonit' k Prozerpine ili k Persefone, kuda telefon ešče ne proveden.*" (EM, II, 20)

In der russischen Literatur der zwanziger Jahre knüpft die Telefon-Symbolik an die Motive 'Tod' und 'Unterwelt' (vgl. R. Timencik, "K simvolike telefona v ruskoj poëzii", in: *TZS*, 22 [1988], 155-163).

dargestellt, das mit Samtstoff umhüllt ist wie das schöne Gesicht der Selbstmörderin (Phädra): "*Černym barchatom zavešannaja placha / I prekrasnoe lico.*"

Die obengenannten Motive werden nun in dem venezianischen Kontext als synthetisches Bild vermittelt: Das Paradoxon des Lebens durch den Tod erreicht in der Kunst seinen Höhepunkt, da hier durch das erstarrende Fixieren des Lebens ewige Schönheit erreicht wird.<sup>295</sup> Im Theater findet deshalb nicht nur das menschliche Drama, sondern auch das Drama des dichterischen Wortes statt (vgl. das Gedicht Nr. 114). Interessant ist in diesem Zusammenhang auch das Auftreten der 'lebendigen Schwalbe' am Schluß des Gedichts (*živaja lastočka*), die mit der durch das Telefon deformierten, metallischen 'Stimme-Vogel' (*golos-ptica*) im schon behandelten Gedicht Nr. 194 assoziiert werden kann, so daß der Interpretation des Gedichte eine rückläufige poetologische Konnotation hinzugefügt wird: "*I tol'ko golos, golos-ptica / Letit na piršestvennyj son. / Ty - izbavlen'e i zarnica / Samoubijstva - telefon!*" (Nr. 194)

Die letzten Theatergedichte Mandel'stams (Nr. 118, 144) stellen einen Wendepunkt in seiner Darstellung des Theaters dar und spielen später in *Egipetskaja marka* eine wichtige Rolle. Die von Mandel'stam schon eingeführte Trennung zwischen antikem und modernem Theater erweist sich in Zusammenhang mit der sowjetischen Gesellschaft der zwanziger Jahre als eine Reduzierung bzw. Banalisierung des Theaters bis hin zum Parodistischen. Gleichzeitig wird die Bühne, auf der das Sonnenbegräbnis stattfindet, auf die ganze Stadt ausgedehnt. Eine solche Verabsolutierung signalisiert auch die Verschiebung im Motiv 'Theater' zur Groteske hin. Die groteske Erweiterung der Theaterbühne - sie umfaßt schließlich die ganze Welt - bedeutet zugleich die Neutralisierung ihrer symbolischen Funktion: Wenn früher das Theater die Welt dargestellt hat (*scena mundi*), so wird die Welt nun selbst zu einer Bühne und das Leben zu einer Farce.<sup>296</sup> Im folgenden wird jenes Gedicht Nr. 118 zitiert, das für diesen Wendepunkt in der Theatersemantik Mandel'stams von großer Bedeutung ist:

*V Peterburge my sojdem'sja snova,  
Slovno solnce my pochoronili v nem,  
I blažennoe, bessmyslennoe slovo  
V pervyj raz proiznesem.  
V černom barchate sovetskoj noči,  
V barchate vsemirnoj pustoty,  
Vse pojut blažennyh žen rodnye oči,  
Vse cvetut bessmertnye cvety.*

<sup>295</sup> Zum Gedicht Nr. 110 vor dem Hintergrund des venezianischen Motivs in Puškin und Blok vgl. S.N. Brojtmán, "Venicejskie strofy Mandel'stama, Bloka i Puškina (k voprosu o klassičeskom i neklassičeskom tipe chudožestvennoj celostnosti v poézii)", in: *Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poëtiki*, 81-96. Der Autor betont vor allem die Überwindung des Blokschen Dualismus, die das Gedicht Mandel'stams charakterisiert.

<sup>296</sup> Zur Verschiebung der räumlichen Grenzen und Auflösung des Körpers als einem charakteristischem Merkmal der Groteske vgl. M. Bachtin, *Tvorčestvo F. Rabelais i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renesansa*, Moskva 1965; zu einer Interpretation dieses Gedichtes vgl. J. van der Eng-Liedmeier, "Mandel'stam's Poem 'V Peterburge my sojdem'sja snova'", in: *RL*, 7/8 (1974), 181-201.

*Dikoj koškoj gorbitsja stolica,  
Na mostu patrol' stojt,  
Tol'ko zloj motor vo mgle promčitsja  
I kukuškoj prokričit.  
Mne ne nado propuska nočnogo,  
Časovych ja ne bojus':  
Za blažennoe bessmyslennoe slovo  
Ja v noči sovetskoj pomoljus'.*

*Slyšu legkij teatral'nyj šoroch  
I devičeskoe "ach" -  
I bessmertnych roz ogromnyj voroch  
U Kipridy na rukach.  
U kostra my greemsja ot skuki,  
Možet byt' veka projdut,  
I blažennych žen rodnye ruki  
Legkij pepel soberut.*

*Gde-to grjadki krasnye partera,  
Pyšno vzbity šifon'erki lož;  
Zavodnaja kukla oficera;  
Ne dlja černych duš i nizmennych svjatoš...  
Čto ž, gasi, požaluj, naši sveči  
V černom barchate vsemirnoj pustoty,  
Vse pojut blažennych žen krutye pleči,  
A nočnogo solnca ne zametiš' ty.*

In den beiden letzten Strophen wirkt das Theater, dem seine symbolische Funktion entzogen worden ist, als Parodie seiner selbst. In seinem letzten Theatergedicht (Nr. 144) stellt Mandel'stam das Theater der "Vergessenheit" und des "Ephemeren" in Frage: "A žizn' proplyvet teatral'nogo kapora penoj, / I nekomu molvit': 'Iz tabora ulicy temnoj' ...".

Dieser in den zwanziger Jahren thematisierten, endgültigen Krise des Theaters entspricht die schon erwähnte Krise der Literatur und der Musik: In seinem Aufsatz *Chudožestvennyj teatr i slovo* behauptet Mandel'stam, das Wort sei ein grundlegendes Element des Theaters, die Regie des Theaterstückes sei nur eine Entfaltung der semantischen Dichte des Wortes selbst bzw. der Wort-Dynamik: "Istinnyj i pravednyj put' k teatral'nomu osjazanju ležit čeres slovo, v slove skryta režissura. V stroenii reči, sticha ili prozy, dana vysšaja vyrazitel'nost'." (III, 101)<sup>297</sup>

<sup>297</sup> Die Beziehung zwischen Wort und Regie, d.h. zwischen dem Text (Literatur) und dem theatralischen Medium, die Mandel'stam hier thematisiert, wird erst vor dem Hintergrund der russischen Dramentheorie zu Beginn unseres Jahrhunderts verständlich. Auch in diesem Bereich ähnelt die Position Mandel'stams seiner Position in der literarischen und ästhetischen Polemik; die in der Dramatologie feststellbare Neigung zur Ablehnung des traditionellen, auf die transitive Mitteilung (Botschaft) orientierten Theaters kann als ein Pendant zur Kritik an der realistischen literarischen Schule Belinskijs begriffen werden. Durch die Betonung der Bewegung wird der spielerische, improvisierende und sich nicht primär auf eine verbale Mitteilung stützende Charakter des Theaters unterstrichen. Mejerchol'd und die Verfremdungsdramaturgie der Futuristen knüpfen an diese Tendenz an, deren Anfänge in der volkstümlichen Tradition zu finden sind (vgl. dazu A.M. Ripellino, *Majakovskij und das russische Theater der Avantgarde*,

Die Krise des poetischen Wortes bringt deshalb auch eine Krise des Theaters hervor; schon im Gedichtband *Kamen'* hatte Mandel'stam die Dekadenz des Theaters mit der Dekadenz der Funktion des Wortes innerhalb des Theaters (*teatr poluslov*) in Verbindung gebracht: "*Čto delat' vam v teatre poluslova / I polumask, geroi i cari? / I dlja menja javlen'e Ozerova - / Poslednij luč tragičeskoj zari.*" (Nr. 64) In *Egipetskaja marka* entsteht ein parodistisches Bild dieser Dekadenz des Theaters (vgl. die Karikatur der Theatermuse Melpomene): "[...] *reka - pokrovitel'nica pljugavogo Malogo Teatra - s ego oblezloj, lysoj, pochožej na ved'mu, nadušennuju pačuljami, Mel'pomenoj.*" (EM, II, 20)

Auch die Reduktion der mythologischen Funktion des antiken Theaters wird in *Egipetskaja marka* ausdrücklich thematisiert; auf der Gattungsebene wird sie in der Verschiebung von der Tragödie zur Komödie, von der Oper zum Melodrama, realisiert: "- *Obratite vnimanie: u antičnosti byl amfiteatr, a u nas - u novoj Evropy - jarusy. I na freskach Strašnog Suda i v opere. Edinoe mirooščuščenie. [...] Peterburgskij izvoščik - èto mif, kozerog. Ego nužno pustit' po zodiaku.*" (EM, II, 29)

Die hier angeführte, antisymbolistische ironisierende Charakterisierung des Theaters ordnet es in die Reihe der zeitgenössischen bürgerlichen Reduktionen ein, die schon auf der Ebene der Musik erwähnt wurden. In *Egipetskaja marka*s begegnet auch das Motiv des Todes im Theater, aber mit jener sowjetischen Konnotation, die schon in den zuletzt genannten Gedichten festzustellen war; der Tod ist nun kein Selbstmord mehr, sondern ein "tierischer Mord" (*zverskoe ubijstvo*). Um die Eintrittskarte zu dieser merkwürdigen und grausamen Aufführung zu erwerben, müssen die Zuschauer lange in der Schlange stehen, während die 'Käufer-Spione' ihrer verschlagenen Tätigkeit nachgehen. Die sowjetische Färbung dieser Szene ist nicht zu verkennen: "*Ved' i ja stojal v toj strašnoj terpelivoj očeredi, kotoraja podpolzaet k želtomu okošečku teatral'noj kassy! - snačala na moroze, potom pod nizkimi bannymi potolkami vestibulej Aleksandrinki. Ved' i teatr mne strašen, kak kurnaja izba, kak derevenskaja ban'ka, gde soveršalos' zverskoe ubijstvo radi polušubka i valenych sapog.*" (EM, II, 25); "[...] - *Syščiki-baryšniki, baryšniki-syščiki, / Čto vy na moroze, milen'kie, ryščete? / Komu bilet v ložu, / A komu v rožu.*" (EM, II, 28) Hier wird die Bühne mit der nachrevolutionären Gesellschaft gleichgesetzt, in der der Raubmord ein alltägliches Ereignis ist. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Haupthandlung der Erzählung (der Lynchmord an dem Uhrendieb) die Realisierung der einzig möglichen Handlung auf der Bühne der sowjetischen

---

Köln 1964).

Mandel'stam vermeidet in dem betreffenden Artikel eine direkte Opposition von Wort und Regie, d.h. von Text und Bewegung, die auf die bekannte Gegenüberstellung von Inhalt und Form zurückzuführen wäre; aufgrund seiner synthetischen Vorstellung vom Wort nimmt er stattdessen eine enge Beziehung zwischen Rede (*stroenie reči*) und Regie an. Die Regie ist unter ihrem motorischen Aspekt als Entfaltung der semantischen Dichte des Wortes bzw. der Rede zu verstehen (vgl. die Parallele zu Mejerchol'ds "Regietheater", in dem der Regisseur durch die Interpretation und die Inszenierung zum Mitautor des Theaterstückes wird). Eine solche Vorstellung ist von der gelegentlichen Auseinandersetzung Mandel'stams mit dem ukrainischen und dem jüdischen Volkstheater abzuleiten (man denke an das Theater *Berezil'* in Kiev und an das Theater *Gosudarstvennyj evrejskij teatr - GOSETA* in Leningrad; vgl. dazu Mandel'stams Rezensionen *Berezil'* und *Michoels*, III, 102-110).

Gesellschaft.<sup>298</sup>

Schließlich ist noch der Bezug des Nebensujets der Erzählung (der Geschichte A. Bosios) zum Theater zu erwähnen. Die in Rußland an der Kälte gestorbene Sängerin Bosio wird von Mandel'stam mit dem schon erwähnten Motiv des sterbenden 'Wort-Vogels' assoziiert. Das Nebensujet der Erzählung realisiert deshalb eine zweite Handlung neben dem Lynchmord, und zwar das Sterben des poetischen Wortes auf der revolutionären, apokalyptischen Bühne Rußlands. Auch in diesem Fall ist eine unterschwellige ironische Färbung zu bemerken: "*Ona pripodnjalas' i propela to, što nužno, no ne tem sladostnym metalličeskim, gibkim gosom, kotoryj sdelal ej slavu i kotoryj chvalili gazety, a grudnym neobrotannym tembrom pjatnadcatiletnej devočki-podrostka s nepravil'noj, neekonomnoj podačej zvuka, za kotoruju ee tak branil professor Kattaneo. 'Proščaj, Traviata, Rozina, Cerlina' ...*" (EM, II, 36).

Das Motiv 'Begräbnis' wiederholt sich mehrere Male in der Erzählung und realisiert auf der Sujetebene das bekannte Motiv des Sonnenbegräbnisses, und zwar in einem jüdischen Kontext (vgl. die Gedichte Nr. 91, 109) und auch mit Bezug auf die poetologische Metapher des Künstlertodes: "*Ne Anatolja Fransa choronim v strausovom katafalke, vysokom kak topol', kak raz-ežajuščaja noč'ju piramida dlja počinki tramvajnych stolbov, a vedem topit' na Fontanku, s živorybnogo sadka, odnogo čelovečka, za amerikanske časy [...]*" (EM, II, 18); "*Molodaja vorona napyžilas':- Milosti prosim k nam na pochorony. -Tak ne priglašajut, - ciriknul vorobušek v parke Mon-Repo. Togda vmešalis' suchoparye vorony, s golubymi ot starosti, žestkimi per'jamy: - Karl i Amalija Blomkvist izveščajut rodnych i znakomych o končine ljubeznoj ich dočery Èl'zy.*" (EM, II, 31-32)

Schließlich ist die Präsenz von 'schwarz' in der Erzählung auch aufgrund der Beschreibung von Petersburg als Totenstadt bzw. als Stadt der Persephone zu verstehen.

---

<sup>298</sup> Die Verbindung zwischen der Lynchmordszene und dem Motiv 'Theater' ist auch an der Raumsemantik erkennbar. Die Lynchmord-Szene wird nicht nur durch das für den Alptraum charakteristische gelbe Licht charakterisiert, sondern auch durch den geschlossenen, erdrückenden Raum, der auch für die theatralische Bühne bei Mandel'stam kennzeichnend ist.

#### 4. MALEREI UND FARBSEMANTIK

Die Beziehung zwischen den verschiedenen Kunstformen bzw. künstlerischen Medien spielt in der Ästhetik der Avantgarde und insbesondere im Futurismus eine große Rolle und kann als Bezugspunkt für die Unterscheidung der Poetiken des Symbolismus, Futurismus und Akmeismus gelten.<sup>299</sup> Die Parallele von Wortkunst und Architektur wie auch die später thematisierte Homologie zwischen Wortkunst und Malerei (insbesondere Graphik) ist bei Mandel'stam vor diesem Hintergrund zu sehen; erstere herrscht in seiner Poetik bis Anfang der zwanziger Jahre vor, letztere kommt im Rahmen des 'Baum-Paradigmas' (vgl. das Motiv 'Ornament') insbesondere in den Gedichten um 1923 zum Vorschein. Die Parallelität von Dichtung und Architektur bzw. von Dichtung und Graphik basiert bei Mandel'stam auf einer Homologie der konstruktiven Verfahren dieser beiden künstlerischen Medien; die Parallele betrifft deshalb die poetologische Metaebene und dient zur Rekonstruktion seiner Poetik. Bei ihm ist aber die Wortkunst dominant gesetzt; deshalb werden die Modelle und Verfahren der Bildkunst in die Wortkunst projiziert: Es geht hier um eine verbale Realisierung der Bildsprache und nicht um die einfache Thematisierung konkreter Bilder. Das Gedicht *Impressionizm* ist ein beispielhafter Text für die verbale Realisierung der Bildsprache: "*Chudožnik nam izobrazil / Glubokij obmorok sireni, / I krasok zvučnye stupeni / Na cholst, kak strup'ja, položil. // On ponjal masla gustotu - / Ego zapekšeesja leto / Lilovym mozgom razogreto, / Rassirennoe v duchotu*" (Nr. 258)<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> Über das System der Kunstformen in bezug auf die verschiedenen Poetiken der Avantgarde vgl. R. Jakobson, "On Relation between Visual and Auditory Signs", in: ders., *Selected Writings*, II, The Hague 1971, 338-344; vgl. A.A. Hansen-Löve, "Intermedialität und Intertextualität. Problem der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne", in: W. Schmid, W.-D. Stempel, *Dialog der Texte* (WSA, Sb. 11), Wien (1983), 291-360.

Die drei Prinzipien, die der Korrelation zwischen Wort- und Bildkunst zugrunde liegen und auf den Zeichenfunktionen von Ch. S. Peirce basieren, sind: a) die Transposition von narrativen Motiven in einen Bildtext. Dieser Typus ist der vorherrschende in der Poetik des Realismus, in der die referentielle Funktion der Bezeichnung dominant ist. In diesem Fall hat der Bildtext eine illustrative Funktion gegenüber dem verbalen Text und bezieht sich als perspektiviertes Erzählbild auf die mimetisch-fiktionalen Erzählgattungen. Text und Bild stehen hier in einem Analogie-Verhältnis zueinander; b) die Transfiguration von semantischen Komplexen (z.B. semantischen Figuren) eines imaginativen Worttextes zu einem imaginativen Bildtext. Dieser Typus ist für das unperspektivische Kunstdenken der Avantgarde charakteristisch. Unter "imaginativem Kunstdenken" ist hier jener Typus des "Sich-Vorstellens" zu verstehen, "der vom un(ter)bewußten Sprachdenken und den in ihm wirksamen Primärprozessen (Verdichtung, Verschiebung, Symbolisierung) bzw. Assoziationsregeln (Dominanz der simultanen 'Raumsemantik' über die Sukzessivität der temporal-kausalen Sequenzen, der 'Kontiguitätsassoziation' über die 'Analogieassoziation' im Sinne Jakobsons) konstituiert wird" (ebd., 302); c) die Projektion von schematischen und konzeptionellen Modellen in Bildtexte, die dadurch den Charakter "appellativer" oder paradigmatischer Modellbilder enthalten. In diesem Fall dominiert die autoreferentielle Funktion des Textes; das Bild ist ein Meta-Meta-Zeichen. Dieser Typus ist für die paradigmatischen Metatexte der Avantgarde charakteristisch

<sup>300</sup> Auch wenn *Impressionizm* (1932) später als das hier betrachtete Textkorpus entstanden ist, zeigt dieser Text jene verbale Realisierung der konstruktiven Verfahren eines nicht-verbalen künstlerischen Mediums, die auch in den frühen Architekturgedichten von *Kamen'* zu finden ist:



Die in *Egipetskaja marka* thematisierte Parallele zwischen Dichtung und Malerei bzw. Graphik ist im Rahmen einer solchen, von Mandel'stam bewußt formulierten Projektion von bildkünstlerischen auf poetische Modelle zu betrachten. In der Erzählung nimmt Mandel'stam die malerischen Modelle der impressionistischen und der flämischen Malerei (insbesondere Rembrandt) wieder auf (man denke an die zahlreichen Hinweise auf die Bilder der Eremitage). Was die malerische Technik betrifft, so gleichen sich Rembrandt und der Impressionismus, weil beide mit "additiven" Verfahren arbeiten: Die Farbflächen sind nicht homogen aufgetragen, sondern bestehen aus der Kombination von zerlegten Farben, so daß der optische Eindruck einer homogenen Farbe erst dann entsteht, wenn man das Bild aus einem gewissen Abstand betrachtet; die Pinselspuren vereinen sich dann durch optische Mischung zu einem Gesamtton. In diesem Fall verhalten sich die Addition und das Prinzip der Diskretheit des Bildtextes homolog zu den parataktischen Verfahren der unperspektivisch zerlegten sujetlosen Prosa, die sich ebenfalls nach dem Prinzip der Diskretheit richtet. Diesem Modell steht eine narrativisierte Bildkunst gegenüber, in der die Farb- und Kompositionstechnik und die Phasen des malerischen Prozesses an der polierten Bildoberfläche nicht mehr wahrnehmbar sind (vgl. den Begriff "*okruglennost*" - "Abrundung" - in der Gattungssemantik von *Egipetskaja marka*).<sup>301</sup> Im literarischen Medium entspricht dieser Art von Malerei die mimetisch-fiktionale Prosa. Eine solche Opposition von *finito* und *non-finito* wird in dem schon erwähnten Loblied der Sujetlosigkeit in *Egipetskaja marka* durch den sprachlichen Gegensatz 'schmieren-schreiben' (*marat'- pisat'*) wiedergegeben ("*Marat'- lučše čem pisat'*", *EM*, II 25).

Wenn die Impressionisten und Rembrandt unter dem Gesichtspunkt der Maltechnik auch parallel betrachtet werden können, so stehen sie, was Farbsemantik und Lichttechnik betrifft, zueinander in Opposition: "*Ėrmitažnye vorob'i ščebetali o barbizonskom solnce, o plenernoj živopisi, o kolorite, podobnom špinatu s grenkami, odnim slovom obo vsem, čego ne chvataet mračno-flamandskomu Ėrmitažu.*" (*EM*, II, 21)

Eine solche Gegenüberstellung ist mit der in der Farbsemantik Mandel'stams grundlegenden Opposition 'Dunkel vs. Licht' bzw. 'schwarz-weiß vs. bunt' zu verbinden, die im Frühwerk Mandel'stams u.a. als polemische Antwort auf die symbolistische Farbsemantik bzw. chromatische Symbolik verstanden werden kann.<sup>302</sup> In der Poetik des Symbolismus wird den Farben tatsächlich eine symbolische und

---

"*No vydaet sebja snaruži tajnyj plan: / Zdes' pozabotilas' podpružnych arok sila. / Čtob massa gruznaja steny ne sokrušila, / I svoda derzkogo bezdejstvuet taran.*" (Nr. 39) Zum Bezug der Malerei zur Architektur vgl. auch: E. Kantor, "V tolpokrylatom vozduche", 66.

<sup>301</sup> Auch historisch gesehen haben sich die Impressionisten bewußt gegen die Forderungen der Akademie (Hierarchie der Inhalte, Primat der Zeichnung, Idealisierung) zur Wehr gesetzt und eine Technik gefördert, die den Einfluß des Lichtes und der Atmosphäre in Betracht zieht und die optische Wahrnehmung wiedergibt.

<sup>302</sup> Im Symbolismus verbindet sich nämlich die Farbsemantik mit dem Synästhetismus. In seinem Aufsatz "Kraski i slova" (1905) fordert A. Blok aufgrund des Prinzips der freien Chromatik eine Synthese von Malerei und Wortkunst, da letztere auch ein Assoziationsprinzip ermöglicht (vgl. A. Blok, *Sobranie sočinenij*, I-VIII, Moskva-Lenigrad 1960-63, V, 19-24; V.Ja. Brjusov, "Sem' cvetov radugi", in: ders., *Sobranie sočinenij*, I-VII, Moskva 1973-75, II, 91-95).

emotionale Konnotation zugeordnet.<sup>303</sup> Im Akmeismus und bei Mandel'stam stehen dagegen das graphische Moment und das Lineare (schwarz auf weiß) in Opposition zur chromatischen Symbolik und zur Farbstofflichkeit der Avantgarde. Die Kombination 'schwarz-weiß' wird außerdem in der Farbsemantik Mandel'stams parallel zur Entwicklung des poetologischen Paradigmas 'Ornament' (*uzor*) und des in ihm dominierenden graphischen Moments immer relevanter und wird auch als Netz (*set'*) oder als Zeichnung (*risunok*) thematisiert: "*Na bledno goluboj émali, / Kakaja myslima v aprele, / Berezy vetvi podnimali / I nezametno večereli. // Uzor ottočennyj i melkij, / Zastyła tonen'kaja setka, / Kak na farforovoj tarelke / Risunok, vyčerčennyj metko [...]*" (Nr. 6); "[...] *V temnych čitaju uzorach / Smirennogo serdca jazyk.*" (Nr. 503); "*Ach, tjaželye soty i nežnye seti [...]*" (Nr. 108); "*Svincovoj paločkoj moločnoj, / Zdes' sozrevaet' černovik / Učenikov vody protočnoj.*" (Nr. 137)

Im Rahmen der Assoziation des Graphischen mit der Farbkombination 'schwarz-weiß' ist auch die Paronomasie '*čerta-černyj*' von Bedeutung, die die Kombination 'schwarz auf weiß' und das Lineare verbindet. Die Kombination 'schwarz-weiß' erscheint in *Egipetskaja marka* ebenfalls zusammen mit dem graphischen Element (Randbemerkungen, Notenschrift, Tinte und Bibliothek): "*Pero risuet usatuju grečeskuju krasavicu i čej-to lisij podborodok. Tak na poljach černovikov vznikajut arabeski i živut svoej samostojatel'noj, prelestnoj i kovarnoj žizn'ju.*" (EM, II, 21); "*Notnoe pis'mo laskaet glaz ne men'se, čem sama muzyka sluch. Černyš i fortepiannoj gammy, kak fonarščiki, lezut vverch i vniz. Každyj takt - éto lodočka, gružennaja izjumom i černym vinogradom.*" (EM, II, 23); "*Ne povinuet'sja mne pero: ono rasščepilos' i razbryzgalo svoju černuju krov' [...]*" (EM, II, 25); "*Vy, drovjanye sklady - černye biblioteki goroda - my ešče počitaem, pogljadim.*" (EM, II, 35)

Das 'Bunte' steht in der Erzählung der Kombination 'schwarz-weiß' gegenüber, aber nur als "unmögliche" Welt (vgl. Elemente wie Pfau, Kaleidoskop, Perlmutter und das Benzin auf der Wasseroberfläche, das in allen Regenbogenfarben schillert). In dem folgenden Zitat wird die Ablehnung einer solchen bunten Welt bzw. einer chromatischen Symbolik thematisiert: "*A ja ne poluču priglašen'ja na barbizonskij zavtrak, čot' i razlamyval v detstve šestigrannye koronacionnye fonariki s zazubrinkoj i navodil na pesčanyj sosnjak i možževl'nik - to razdražitel'no-krasnuju trachomu, to sinjuju žvačku poldnja kakoj-to čuzoj planety, to lilovuju kardinal'skuju noč'.*" (EM, II, 21)<sup>304</sup>

Außerdem indiziert die Opposition 'schwarz-weiß vs. bunt' in der Erzählung die weitere Opposition 'Nord vs. Süd', die an das traditionelle Motiv der 'Sehnsucht nach dem Süden' anknüpft. Dieser Komplex spielt in der Kulturosophie Mandel'stams eine wichtige Rolle: Bei ihm findet nämlich die für die russische Kultur typische Opposition '*svoe-čuzoe*' (der Norden als das Eigene - *svoe* - und der Süden als das Fremde - *čuzoe* -) auf der autobiographischen Ebene ihren Niederschlag; Mandel'stam verkörpert

<sup>303</sup> Zur emotionalen und symbolischen Konnotation der Farben bei dem symbolistischen Maler Vrubel' vgl. A. Blok, *Sobranie sočinenij*, IV, 428 ff.

<sup>304</sup> Die einzelnen Farben können auch im Sinne der Zerlegung des Lichtstrahls betrachtet werden; daher verbindet Mandel'stam nach dem Merkmal 'Einheit-Zerlegung' die Farb- und Lichtsemantik: "*Rozovoperstaja Avrora oblomala svoi cvetnye karandaši. Teper' oni valjajutsja, kak ptenčiki, s pustymi razinutymi kljivami.*" (EM, II, 40; hier sei auch auf den ironischen Charakter dieser Wiederaufnahme einer schablonisierten Formel des griechischen Epos hingewiesen).

als russischer Jude die Verbindung von Eigenem und Fremden, was sich in der ambivalenten Bewertung der beiden Elemente manifestiert. Die Semantik der Kombination 'schwarz-weiß' ist aber bei Mandel'stam nicht nur als Opposition zur chromatischen Symbolik des Symbolismus zu erklären; in seinem Gesamtwerk entwickelt sich eine eigene Farbsemantik, auf die die Erzählung zurückgreift und die im folgenden darzustellen ist:

a) Schwarz: 'Schwarz' tritt in *Egipetskaja marka* als Attribut von Motiven wie 'Nacht', 'Kaffee' (*EM*, II, 22), 'Noten' (*EM*, II, 23), und 'Tinte' (*EM*, II, 25) auf, d.h. es wird nach einem mimetischen Prinzip eingesetzt. Die konnotative Bedeutung bezeichnet einerseits die Dunkelheit im wörtlichen und im übertragenen Sinne (Fehlen des Lichtes, der Kenntnis und des Lebens) und andererseits das schon bekannte graphische Moment bzw. die Schrift (*pis'mennost'*). Die Semantik von 'schwarz', die in den Gedichten Mandel'stams eine große Rolle spielt, wirkt aber hier im Hintergrund.

'Schwarz' wird vor allem in der Thanatopoetik Mandel'stams thematisiert: es verbindet sich nicht nur wegen der traditionellen Assoziation (vgl. 'schwarz' als Farbe der Totenkulte: "*I prazdnik černych roz [...] I černyj parus vozvratitsja / Ottuda posle pochoron!*", Nr. 93) mit dem Tod, sondern auch, weil in der Unterwelt alle Farben in der Schwärze verschwinden und das Schattenreich nur die Kombination 'schwarz-weiß' kennt. Die unterirdische Welt kann aufgrund der Farbsemantik als Metapher für die schwarz-weiße Welt der Schrift bzw. der Dichtung verstanden werden. Der 'Wort-Vogel', der als Schwalbe dargestellt wird, gilt als Metapher für die Schrift und für die akmeistische 'Spitze' (*ostrie*): Sie finden sich wieder im Schwarzen der schwarz-weißen Vögel, die sich am Himmel als schwarzer Pfeil abzeichnen: "*Smutno-dyšaščimi list'jami / Černyj veter šelestit / I trepeščuščaja lastočka / V temnom nebe krug čertit.*" (Nr. 24); "*Ot vtornika i do subboty / Odná pustynja prolegla. / O dlitel'nye perelety! / Sem' tysjač verst - odna strela.*" (Nr. 76)

Das Schwarz-Werden bezeichnet bei Mandel'stam ebenfalls das Eintreten in die Unterwelt, d.h. in die Welt der Kunst. Daraus entsteht eine neue Konnotation für die schon bekannten apokalyptischen Motive der schwarz werdenden Sonne (Sonnenbegräbnis), des schwarz werdenden Schnees und der schwarz werdenden Stadt: "*I dlja materi vlyublennoj / Solnce černoje vozdet.*" (Nr. 82); "*[...] U vorot Erusalima / Solnce černoje vzošlo.*" (Nr. 91); "*Éto solnce nočnoe choronit / Vozbuždennaja igrami čern' [...].*" (Nr. 102); "*Vernis' v smesitel'noe lono, / Otkuda, Lija, ty prišla, / Za to, čto solncu Iliona / Ty želtyj sumrak predpočla.*" (Nr. 109); "*Pachnet dymom bednaja ovčina, / Ot sugroba ulica černa [...].*" (Nr. 114).

Mandel'stam assoziiert das Oxymoron 'Dunkel-Licht' und die damit verbundenen Farbkombinationen 'schwarz-weiß' und 'schwarz-gelb' mit der paradoxen Struktur der Revolution; diese stellt einen apokalyptischen Übergang dar, der durch Tod und Nacht zum Leben und zum Licht der Offenbarung führt: "*Skvoz' seti - sumerki gustye - / Ne vidno solnca i zemlja plyvet.*" (Nr. 103); "*O gosudarstve sliškom rannem / ešče pečalitsja zemlja - / My v černoj očeredi stanem / Na černoj ploščadi Kremlja.*" (Nr. 190); "*Kto znaet, možet byt', ne chvatit mne sveči, / I sredi bela dnja ostanus' ja v noči, / I, zernami dyša rassypannogo maka, / Na golovu moju nadenu mitru mraka [...].*" (Nr. 193). Der Massenritus des Sonnenbegräbnisses wird nun mit den Massenbewegungen der Revolution verbunden; die Stadt wird zum Hades bzw. Totenreich (vgl. die Farbsemantik, die Motive 'schwarze Sonne' und 'Psyche' und das Signal der Schwarzpappel): "*-Kerenskogo raspjat'! - potreboval soldat, / I zljaja čern' rukopleskala*

[...] *Ty šel bestrepemo, svobodnyj graždantin, / Kuda vela tebja Psicheja. [...] Blagoslovit' tebja v dalekij ad sojdet / Stopami legkimi Rossija.*" (Nr. 192)

Das Motiv der 'schwarz werdenden Sonne' über der 'schwarz werdenden Stadt' ist in den Gedichten der zwanziger Jahre mit einer sowjetischen Konnotation beladen, die später in *Egipetskaja marka* besonders betont wird: "*V Peterburge my sojdemsjja snova, / Slovo solnce my pochoronili v nem, / I blažennoe, bessmyslennoe slovo / V pervyj raz proiznesem. / V černom barchate sovjetskij noči / V barchate vsemirnoj pustoty [...]*" (Nr. 118).

Interessant ist die Tatsache, daß das Motiv der 'schwarz werdenden Stadt' in der Erzählung durch die Perspektive von oben, die Mandel'stam als Hauptverfahren der Erzählung bezeichnet, realisiert wird: Die Menschen, die sich wie ein Insektenschwarm zum Lynchmord sammeln, füllen die Straßen, bis diese, von oben betrachtet, schwarz von Menschen sind: "*Nesmetnaja, nivist' otkuda naletevšaja čeloveč'ja saranča vyčernila berega Fontanki, oblepila rybnij sadok, barži s drovami, pristan'ki, granitnye schodni i daže lodki ladožskich gončarov.*" (EM, II, 20)

b) Weiß: 'Weiß' wird in der Erzählung als Attribut zu Motiven wie 'Schnee' (EM, II, 10, 38), 'Hemden', 'Unterwäsche' (EM, II, 15) und 'Schaum' (EM, II, 9) verwendet, die sowohl den Winter als auch die Sauberkeit und die Reinheit konnotieren. Auch für die Semantik von 'weiß', das außerdem in der Erzählung objektiviert ist (vgl. '*belizna*', d.h. das 'Weiße', EM, II, 29), sind die Bezüge zum Frühwerk Mandel'stams von großer Bedeutung.

'Weiß' begegnet in den frühen Gedichten Mandel'stams sehr oft als Epitheton in bezug auf Schnee und Sterne. Die Kombination 'weiß - Stern' ist zuerst vor dem Hintergrund der Polemik gegen die symbolistisch poetischen Schablonen zu verstehen. Einer Tendenz des Postsymbolismus folgend, trennt sich Mandel'stam in den Jahren zwischen 1910 und 1920 allmählich vom Symbolismus, indem er seine Symbole herabmindert und banalisiert: die silbernen Sterne verlieren ihre symbolische Funktion<sup>305</sup> und werden als irdische, grüne oder milchweiße Sterne präsentiert. Ein typisches Beispiel für diese Banalisierung ist die Darstellung der Sterne als Stecknadeln (*bulavki*): "*Čto, esli, nad modnoj lavkoju / Mercajuščaja vsegda, / Mne v serdce dlinnoj bulavkoju / Opustitsja vdrug zvezda?*" (Nr. 28); "*Ja nenavižu svet / odnoobraznyh zvezd.*" (Nr. 29) Parallel zur Herabsetzung des Sternensymbols wird auch der Mond zu einem urbanen Zifferblatt: "*Net, ne luna, a svetlyj ciferblat / Sijaet mne, i čem ja vinovat, / Čto slabych zvezd ja osjazaju mlečnost'?*" (Nr. 31)

Für die Semantik von 'weiß' in den frühen Gedichten Mandel'stams ist noch die Darstellung der Seele als weißes Tuch (*duša-polotno*) typisch, wobei die traditionelle Metapher 'reine Seele = unbeflecktes Tuch' wiederaufgenommen wird: "[...] *I bezdychannaja, kak polotno, / Duša visit nad bezdnoju prokljatoj.*" (Nr. 33)

Die drei genannten Kombinationen, 'weißer Schnee', 'weißer Stern' und 'weißes Tuch', treten zusammen in zwei Gedichten aus den zwanziger Jahre und werden durch eine neue Assoziation (weißes Salz) erweitert. Das Gedicht Nr. 126 sei wegen seiner Bedeutung für die Semantik von 'weiß' vollständig zitiert:

<sup>305</sup> Zur Herabminderung der Sternmetapher im Gedicht Nr. 31 vgl. V.S. Baevskij, "Ne luna, a ciferblat. Iz nabljudenij nad poetikoj O. Mandel'stama", in: O.G. Lasunskij, *Žizn' i tvorčestvo*, Voronež 1990, 315-321.

*Umyvalsja noč'ju na dvore -  
Tverd' sijala grubymi zvezdami.  
Zvezdnyj luč, kak sol' na topore,  
Stynet bočka s polnymi krajami.*

*Na zamok zakryty vorota,  
I zemlja po sovesti surova, -  
Čišče pravdy svežego cholsta  
Vrjad li gde otyščetsja osnova.*

*Taet v bočke, slovno sol', zvezda,  
I voda studenaja černe,  
Čišče smert', solenee beda,  
I zemlja pravdivej i strašnee.<sup>306</sup>*

Das zitierte Gedicht kann erst in Zusammenhang mit dem ergänzenden Gedicht Nr. 127 analysiert werden: "*Komu zima, arak i punš goluboglazyj, / Komu dušistoe s koriceju vino, / Komu žestokich zvezd solenye prikazy / V izbušku dymnuju perenesti dano. [...] Komu - krutaja sol' toržestvennych obid. // O esli by podnjat' fonar' na dlinnoj palke, / S sobakoj vpered i idti pod sol'ju zvezd, / I s petuchom v gorške pridti na dvor k gadalke. / A belyj, belyj sneg do boli oči est.*" (Nr. 127)

In beiden Gedichten werden 'Tuch' (*cholst*), 'Stern' (*zvezda*) und 'Schnee' (*sneg*) mit dem 'Weißen' bzw. mit dem Licht assoziiert; es kommt als neues Element 'Salz' (*sol'*), das eine phonetische Ähnlichkeit mit dem Wort *solnce* (Sonne) zeigt, hinzu, wodurch auf den astralen Komplex verwiesen wird. Damit fügt Mandel'stam den bereits bekannten Konnotationen von weiß (Reinheit und Wahrheit: "*Čišče pravdy cholsta*") jene von 'Bitterkeit', 'Beleidigung', 'Grobheit' und 'Treue' hinzu. Das geschieht durch die Wiederaufnahme des parömischen Ausdrucks "*soleno prišlos*", dessen übertragene Bedeutung ("er hat es schwer") durch Substantivierung ausgedrückt wird (vgl. "*sol' toržestvennych obid*", "*solenee beda*").<sup>307</sup> Zudem werden die Sterne durch eine optische Analogie mit dem Salz assoziiert: Das in der Nacht leuchtende Sternenlicht wird mit dem Schimmern der Salzkristalle auf einer Axt verglichen: "*Zvezdnyj luč - kak sol' na topore*". Dadurch wird die negative Konnotation des Ausdrucks "*soleno prišlos*" auf die

<sup>306</sup> Der Anlaß zu diesem Gedicht war wahrscheinlich der Tod des Dichters N. Gumilev (vgl. dazu: A.E. Parnis, a.a.O., 195). Zu einer semantischen Mikroanalyse des Gedichtes vgl. Ju. I. Levin, "Razbor odnogo stichotvorenija Mandel'stama", in: *Slavic Poetics. Essays in Honor of K. Taranovsky*, The Hague 1973, 267-276; zum Subtext des Gedichts vgl. O. Ronen, "A Beam upon an Axe: Some Antecedents of O. Mandel'stams 'Umyvalsja noč'ju na dvore'", in: *Slavica Hierosolymitana*, 1 (1977), 58-116; zum Motiv 'Stern' bei Mandel'stam vgl. auch: O. Ronen, *An Approach to Mandel'stam*, 61-74.

<sup>307</sup> So interpretiert O. Ronen die Assoziation von 'Salz' und 'Stern' (vgl. O. Ronen, "A Beam upon an Axe", 161 ff); sowohl die visuelle Assoziation von Sternen und Salz als auch die Andeutung einer höheren Bestimmung (vgl. D.N. Magomedova, "Mandel'stam i I.I. Dmitriev [k probleme vnešnego adresata teksta]", in: *Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poëtiki*, 78) stehen außer Zweifel. A. Parnis hebt für die betreffende Assoziation den möglichen intertextuellen Bezug zu V. Chlebnikovs *V cholođnyj gorod parus tjanet* (1916) hervor (vgl. A.E. Parnis, a.a.O., 193).

Sterne selbst übertragen: "Zvezdy solenye prikazy"; "grubymi zvezdami".

Im Schlüsselvers des Gedichts Nr. 127 wird das Weiße ausdrücklich genannt, so daß die oben erwähnten Elemente eindeutig als Bestandteile der Semantik von 'weiß' zu betrachten sind ("A belyj, belyj sneg do boli oči est").<sup>308</sup> Durch diese Synthese erklärt sich die Oxymoron-Struktur der Semantik von 'weiß'; es wird sowohl mit dem Licht der Wahrheit (*pravda*) als auch mit dem Tod assoziiert: Die Wahrheit (weiß) ist die Kehrseite, d.h. die enthüllende, kognitive Seite der durch den Tod erreichte Offenbarung; in diesem Sinne wird auch der Tod nicht mehr mit dem traditionellen 'Schwarz', sondern mit 'weiß' assoziiert.<sup>309</sup> Die negative Konnotation von weiß ist mit 'Salz' (Bitterkeit und Verletzung - *obida* -) und darüberhinaus mit dem Motiv des Todes zu verbinden. Der Tod ist für den Menschen das größte Paradoxon: Der Tod stellt nämlich die menschliche Vernunft und Logik in Frage, indem er ihre Unfähigkeit bloßstellt, das Rätsel des Todes zu lösen und sein Geheimnis zu begreifen.

Der Komplex 'Reinheit, entblößende Wahrheit, Tuch und Tod', der Bestandteil der Semantik des Weißen ist, wird auch in *Egipetskaja marka* als fixierte und schablonisierte Form in die imaginäre "Heraldik" des Kindes Parnok integriert: "*Est' temnaja, s detstva iduščaja geral' dika npravstvennyh ponjatij: švark razdiraemogo polotna možet označat' četnost', i cholid madepolama - svjatost'.*" (EM, II, 12)

In *Egipetskaja marka* entsteht das Weiße außerdem aus der zentrifugalen Bewegung aller Regenbogenfarben. Die zentrifugale Bewegung wird in *Egipetskaja marka* mit der nachrevolutionären Zerstreuung der alten bürgerlichen Kultur, der modernen Auflösung der zentralen Rolle der Person und dem Motiv des 'Stadtbummlers' assoziiert und in Parnoks Flucht realisiert.<sup>310</sup> Parnoks Wahrnehmung ist keine Beobachtung, sondern vielmehr eine durch die Geschwindigkeit deformierte Wahrnehmung, die dem 'literarischen Wahn' entspricht.<sup>311</sup> Im nächsten Zitat nimmt der durch die Bildergalerie laufende Parnok die Bilder wie einen "Farbcocktail" wahr: "*Naskoro prigotoviv koktejl'*

<sup>308</sup> Zum Gedicht Nr. 127 als möglicher Replik auf Dmitrievs *Drugi! Vremja skorotečno* (1795) vgl. D.N. Magomedova, "Mandel'stam i I.I. Dmitrev", a.a.O.

<sup>309</sup> Im Hinblick auf die Assoziation 'weiß-Tuch' erinnert Ronen auch an den russischen Brauch, den Verstorbenen in frische Tücher einzuhüllen, was diese Farbe noch einmal mit dem Tod in Verbindung bringt (vgl. O. Ronen. *An approach to Mandel'stam*, 160).

<sup>310</sup> Das Motiv des 'Wanderns' entsteht bei Mandel'stam vor dem Hintergrund des romantischen und frühsymbolistischen Typus des *brodjaga*, der von einem sinnlosen Wandertrieb besessen ist. Die Figur des Pilgers, dessen Weg auf ein heiliges Ziel ausgerichtet ist, stellt sich dem *brodjaga* entgegen und bezeichnet Mandel'stams bewußte Pilgerschaft durch die Kultur (vgl. das Gedicht Nr. 69 und den Aufsatz über Čadaev).

<sup>311</sup> Auf der intertextuellen Ebene knüpft die deformierte, zersplitterte Wahrnehmung an den Antihelden und das Scheitern seiner Handlung an. Ein Beispiel dafür ist die deformierte Wahrnehmung der Stadt Petersburg durch den wahnsinnigen Evgenij in Puškins *Mednyj vsadnik* ("*On skoro svetu / Stal čužd. Ves' den' brodil peškoma [...]*", A.S. Puškin, *Mednyj vsadnik*, V, 146). Ihm folgt eine Reihe von *brodjagi*, die verzweifelt und im Wahn durch das "Stadt-Ungeheuer" laufen: Man denke an Arkadij Makarovič im Anschluß an die Roulette-Episode (F.M. Dostoevskij, *Podrostok*, XIII, 269), an die groteske Variante von Gogol's *Nos*, in der Kovalev auf der Suche nach seiner Nase durch die Stadt läuft, an die nächtlichen Wanderungen Akakij Akakievič' und Goljadkins und schließlich an die schon betrachtete psychologisierte Variante in *Anna Karenina*.

iz Rembrandta, kozlinoj ispanskoj živopisi i lepeta cikad i daže ne prigubiv ètogo napitka, Parnok pomčalsja dal'se." (EM, II, 19)

Die Kombination 'schwarz-weiß' ist das wichtigste Oxymoron bei Mandel'stam und indiziert, wie bereits erwähnt, die Figur des Paradoxons selbst. Was *Egipetskaja marka* betrifft, so kommt dieses Oxymoron vor allem durch die Kombination von 'Tag' und 'Nacht' zum Ausdruck. Dafür verwendet Mandel'stam den parömischen Ausdruck 'weiße Nacht' (*belaja noč'*), der ein charakteristisches Petersburger Phänomen bezeichnet: "*Belaja noč'*, šagnuv čeres Kolpino i Srednjuju Rogatku, dobrola do Carskogo Sela. Dvorcy stojali ispužno-belye, kak šelkovye kukoli. Vremenami belizna ich napominala vystirannyj s mylom i ščelokom platok orenburgskogo pucha. V temnoj zeleni šuršali velosipedy - metalličeskie šeršni parka. Dal'se belet' bylo nekuda: kazalos' - ešče minutka i vse navoždenie raskoletsja, kak molodaja prostokvaša." (EM, II, 29-30)

Die Kombination von 'Tag' und 'Nacht' finden wir außerdem in der Redewendung "*sredi bela dnja*" (am hellen Tag) insofern, als in den hellen Tag ein "Dazwischen" eingeschoben ist, das die Qualitäten von 'dunkel' und 'verborgen' verbindet. Dieser parömische Ausdruck wird von Mervis verwendet, wenn er sich seiner Fähigkeit rühmt, seinen Schuldnern den unbezahlten Mantel auf dem *Nevskij prospekt* "am hellichten Tag" entwenden zu können: "- Èto ešče čto, - otvetil pol'sčennyj master, - vot deduška moj govoril, čto nastojaščij portnoj èto tot, kto snimaet sjurtuk s neplatel'sčika sredi bela dnja na Nevskom Prospekte." (EM, II, 33) In diesem Falle gleicht der Tag der Nacht, deren Dunkelheit den Diebstahl ermöglicht (vgl. auch die Szene der 'Entführung' der Jacke Panoks, EM, II, 6).

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch die Gegenüberstellung von Nacht und Tag in einem Gedicht Mandel'stams aus den zwanziger Jahren: "*Kto znaet, možet byt', ne chvatit mne sveči, / I sredi bela dnja ostanus' ja v noči [...]*" (Nr. 193). Hier wird der wie eine Nacht wirkende Tag mit der "sowjetischen" Nacht in Verbindung gebracht, d.h. der Diebstahl Mervis' hat auch eine geschichtlich-gesellschaftliche Dimension: Der Betrug, bei dem Parnok seine Jacke an Mervis verliert, bezeichnet metaphorisch den Verlust der Identität des Individuums, zu dem die "Sowjetisierung" der Revolution und die Massengesellschaft geführt haben. Das Oxymoron 'schwarz-weiß' indiziert deshalb in *Egipetskaja marka* sowohl die metapoetische Ebene (vgl. die Motive 'Schriftlichkeit' und 'Künstlertod') als auch die Gesellschaftssemantik; die Kombination 'schwarz-weiß' verweist auf das Paradoxon der Revolution und verbindet sie mit dem künstlerischen Paradoxon des Lebens im Tod.

c) Farbkombinationen: Farbkombination sind bei Mandel'stam in wenigen festen Komplexen realisiert. Zuerst entstehen sie aus der Kombination 'Licht-Dunkel', d.h. aus der Zusammenstellung von 'schwarz' mit den Hauptfarben (gelb, rot, grün, blau). In den Phädra-Gedichten (Nr. 81, 82, 186)<sup>312</sup> finden sich dafür interessante Beispiele. In Nr. 82 begegnen die Kombinationen 'schwarz-gelb' ("*I dlja materi vlyublennoj / Solnce černoje vzoidet.*"), 'schwarz-rot' und 'schwarz-weiß' ("*Černym plamenem Fedra gorit / Sredi belogo dnja. [...] Fedra - noč' - tebja storožit / Sredi belogo dnja.*"). In Nr. 186 wird dann ein möglicher Schlüssel zur Semantik der vorgenannten Kombinatorik angegeben,

<sup>312</sup> Zu den Subtexten dieses Gedichtes in Zusammenhang mit dem jüdischen Motiv vgl. K. Taranovskij, "The Jewish Theme in the Poetry of O. Mandel'stam", in: ders., *Essays on Mandel'stam*, 141 ff.

indem die Lüge (*lož'*) mit 'schwarz', die Wahrheit (*pravda*) mit 'weiß' und die Liebe (*ljubov'*) mit 'rot' assoziiert werden: "*Zlaja lož' i pravda mudraja / Pred tobaj ravny, ljubov'.*"

Die Kombination 'schwarz-gelb' verbindet sich im Werk Mandel'stams auch mit den Motiven 'Apokalypse', 'Judentum' und 'Petersburg'. Die schwarze Sonne (schwarz-gelb) als traditionelles apokalyptisches Symbol<sup>313</sup> wird im Fragment *Puškin i Skrjabin* in Zusammenhang mit dem Tod des Künstlers genannt; später wird sie als 'Tod der Kunst' in der sowjetischen Zeit (Sonnenbegräbnis in der sowjetischen Nacht vgl. Nr. 102, 108, 110, 193) weiterentwickelt: "*Puškina choronili noč'ju. Choronili tajno. Mramornyj Isaakij - velikolepnyj sarkofag - tak i ne doždalsja solnečnogo tela poëta.*" (II, 313); "*Ja vspominaju kartinu puškinskich pochoron, čtoby vyzvat' v vašej pamjati obraz nočnogo solnca, obraz poslednej grečeskoj tragedii, sozdannoj Evripidom - videnie nesčastnoj Fedry.*" (II, 314)

Der Tod steht hier im Mittelpunkt des Lebens und ist der letzte und höchste künstlerische Akt: Mit dem Tod (schwarz) des Künstlers geht die Sonne (gelb) seiner Ehre endgültig auf: "*Ja choču govorit' o smerti Skrjabina, kak o vysšem akte ego tvorčestva. Mne kažetsja, smert' chudožnika ne sleduet vyključat' iz cepi ego tvorčeskich dostiženij, a rassmatrivat' kak poslednee zaključit'noe zveno. [...] Esli sorvat' pokrov smerti s ètoj tvorčeskoj žizni, ona budet svobodno vytekat' iz svoej pričiny - smerti, raspolagajas' vokrug nee, kak vokrug svoego solnca, i pogloščaja ego svet.*" (II, 313)

'Gelb' und 'schwarz' sind auch schicksalhaft im Wappen des Zaren verbunden ("*Tol'ko tam, gde tverd' svetla, / Černo-želtyj loskut zlitsja, / Slovno v vozduche struitsja / Želč' dvuglavogo orla*", Nr. 189), und es ist kein Zufall, daß dieses Wappen in *Egipetskaja marka* in der Szene des Begräbnisses der italienischen Sängerin A. Bosio erwähnt wird; Mandel'stam realisiert hier auf der Sujetebene das Motiv des Sonnen- bzw. Künstlerbegräbnisses: "*Zolotyje ptički-stervjatniki rasključut rimsko-katoličeskiju pevun'ju.*" (EM, II, 8)

Die schwarz-gelbe Sonne (*černo-želtoe solnce*) kommt außerdem (in einem jüdischen Kontext) im Gedicht Nr. 91 in Zusammenhang mit dem Tod der Mutter Mandel'stams zum erstenmal vor: "*I nad mater'ju zveneli / Golosa izrail'tjan. / Ja prosnulsja v kolybeli, / Černym solncem osijan.*" (Nr. 91)

In diesem Kontext sind das Motiv 'Apokalypse' wie auch die inzestuöse Beziehung zur Mutter angedeutet, und sie werden mit den Farben 'schwarz-gelb' und 'rot' assoziiert: "*Noč' iudejskaja sguščalasja nad nim / I chram razrušennyj ugrjumo sozidalsja. // On govoril: nebes trevožna želtizna.*" (Nr. 100); "*Vernis' v smesitel'noe lono, / Otkuda, Lija, ty prišla, / Za to, čto solncu Iliona / Ty želtyj sumrak predpočla.*" (Nr. 109) In dem letzten Zitat erscheint das Phädra-Motiv 'Inzest' (*krovosmesitel'naj doč'*) in einem jüdischen Milieu; es entsteht die Farbkombination 'gelb-schwarz-rot', die sowohl das Motiv 'Judentum' (schwarz-gelb) als auch das Motiv 'Todesliebe' (schwarz-rot) bezeichnen kann.

Auch das Motiv 'Petersburg' enthält die Kombination 'schwarz-gelb'. Dadurch nimmt Mandel'stam das traditionelle literarische Motiv von 'Petersburg als Alptraum' wieder auf; man denke an Gogol's und Dostoevskijs Petersburgromane und an die Farbkombination

---

<sup>313</sup> Zur schwarzen Sonne als Zeichen für das Weltende vgl. die neutestamentliche Tradition (Mt. 24, 29-31; Mk. 13, 24-26; Lk. 21, 25-27), die die alttestamentlichen Bilder (Is. 13, 9-10) wiederaufnimmt.



bination 'gelb-rot' in Belyjs *Peterburg*: "[...] a večernjaja mokrota rastvoritsja nad Nevskim v blistanijach, obrazuja tuskluju želtovato-krovavuju mut', smešannuju iz krovi i grjazi." (A. Belyj, *Peterburg*, 49); "Ved' i deržus' ja odnim Peterburgom - koncertnym, želtyj, zloveščim, nachochlennym, zimnim." (EM, II, 25)<sup>314</sup>

Petersburg spielt im Hinblick auf die Farbsemantik Mandel'stams nicht nur wegen des schon erwähnten Motivs 'Gelb' eine wichtige Rolle,<sup>315</sup> sondern auch, weil die Stadt als Szenerie für alle Farbkombinationen Mandel'stams fungiert. Hier wird nämlich das Schwarz, das Petersburg als Totenstadt charakterisiert, mit dem Gelb der Gebäude, mit dem Grün des Neva-Flusses und, in Zusammenhang mit der Darstellung der Stadt als Leiche und des Neva-Flusses als Vene, mit Rot assoziiert. Im Gedicht Nr. 86 ist die *Neva-vena* (Neva-Ader) das *tertium comparationis* für die Überschneidung der Farben Rot und Blau: "I golubaja krov' struitsja iz granita".

Auch in den Gedichten, die Petersburg als Unterwelt darstellen (Nr. 88, 89, 101), sind die charakteristischen Farben 'rot' und 'grün': Die Sterne werden gleichzeitig als Irrlichter (*bluždajuščij ogon'*) und als 'grüne Sterne' (*zelenaja zvezda*) bezeichnet.

Die Farbe 'Gelb' konnotiert in *Egipetskaja marka* einen alptraumartigen, ängstlichen psychischen Zustand wie z.B. die erstickende Wirkung des niedrigen Theatergebäudes, den 'prosaischen Wahn' und den Alptraum von Malinov: "Ved' i ja stojal v toj strašnoj terpelivoj očeredi, kotoraja podpolzaet k želtomu okošečku teatral'noj kassy [...]" (EM, II, 25); "Po snežnomu polju echali karety. Nad polem svesilos' nizkoe sukonnopolicejskoe nebo, skupo otmerivaja želtyj i, počemu-to, pozornyj svet." (EM, II, 38)

Auch die Sujetlosigkeit und die mit ihr verbundenen Verfahren (Montage usw.), die den 'prosaischen Wahn' charakterisieren, sind in das gelbe Licht des Alptraums getaucht: Durch eine Parallele zwischen Wortkunst und Bildkunst assoziiert Mandel'stam die Montage-Verfahren mit der Collage; die gelbe Farbe erinnert in diesem Zusammenhang an gelben Klebstoff: "Ne bojus' švov i želtizny kleja" (EM, II, 25).

---

<sup>314</sup> In den Gedichten Mandel'stams steht 'gelb' auch für die irdische Farbe im Gegensatz zum symbolistischen Gold (vgl. "želtizna travy", Nr. 127). Dadurch wird die symbolistische Farbsemantik herabgemindert (vgl. z.B. die Transformation der silbernen Sterne des Symbolismus in die weißen oder grünen Sterne des Akmeismus).

<sup>315</sup> Die charakteristische gelbe Farbe der neoklassizistischen staatlichen Gebäude Petersburgs nimmt in den Petersburg-Romanen Dostoevskij auch eine psychologische Konnotation an; die gelbe Farbe der Stadt verbindet sich, wie schon erwähnt, mit dem gelben Licht der halluzinatorischen bzw. alptraumartigen Zustände.

## 5. DER AUTOR UND DIE PERSONEN ALS MENSCHENTYPEN

Im folgenden Abschnitt soll auf das Menschenbild von *Egipetskaja marka* eingegangen werden, wobei der Mensch als *agens* der in der Erzählung modellierten Welt zu betrachten ist. In der Lynchmord-Szene stellt Mandel'stam den menschlichen Körper in seinen Teilen, d.h. synekdochisch, dar; diese treten wiederum in einem ziemlich beschränkten Inventar auf, wobei Mandel'stam deutlich zwischen inneren und äußeren Organen unterscheidet.<sup>316</sup>

Die inneren Organe, die Parnok mit der Masse in der Lynchmord-Szene assoziiert, verweisen auf die animalische Seite des Menschen: "*Oni vonjajut kišečnymi puzyrjami', - podumal Parnok, i počemu-to vspomnilos' strašnoe slovo 'trebucha'.*" (EM, II, 17)

Wichtig ist ferner die Tatsache, daß sich die animalische Seite des Menschen in *Egipetskaja marka* in einer typischen Massenhandlung ausdrückt: Dadurch knüpft das Motiv 'Mensch-Tier' an das Motiv vom identitätslosen 'Roboter-Menschen' der Massengesellschaft an. Das Fehlen der Identität des Individuums manifestiert sich in der Gesichtslosigkeit der Menschen, von denen in der Masse nur der Rücken wahrgenommen werden kann. Die Metonymisierung des menschlichen Körpers ist hier vollkommen: "*Skazat', čto na nem ne bylo lica? Net, lico na nem bylo, choťja lica v tolpe ne imejut značenija, no život samostojatel'no odni zatytki i uši.*" (EM, II, 17)

Auffallend ist auch das Fehlen jeglicher Beschreibung der Gesichter der Personen; die Kategorie des Individuums ist leer, da in *Egipetskaja marka* das Kollektive dominiert. Die gesichtslose, bedrohliche Massenbewegung der Revolution war bei Mandel'stam schon in den Gedichten um 1917 mit dem Motiv 'Totenkult' verbunden. In der Masse sind die individuellen Gesichter in anonyme Masken verwandelt, die nicht mehr die mnemonische Funktion der Totenmaske als *simulacrum* des Verstorbenen erfüllen, sondern vielmehr das Verschwinden der Person im gesellschaftlichen Mechanismus bezeichnen. In diesem Zusammenhang greift der Totenkult nicht mehr auf die kulturstiftende, römische und ägyptische Tradition zurück, sondern wird in der Variante von wilden schiitischen Festen realisiert: "*Kogda oktjabr'skij nam gotovil vremenščik / Jarmo nasilija i zloby, / I oščetinilsja ubijca-bronevik / I pulemetčik nizkolobyj, - // - Kerenskogo raspjat! - potreboval soldat, / I zlaja čern' rukopleskala: [...] Sredi graždanskich bur' i jarostnych ličin, / Tončajšim gnevom plameneja [...]*" (Nr. 192); "*Kogda-nibud' v stolice šalaj / Na skifskom prazdnike, na heregu Nevy, / Pri zvukach omerzitel'nogo bala / Sorvut platok s prekrasnoj golovy...*" (Nr. 95); "*Soborov voskovye liki, / Kolokolov dremučij les, / Kak by razbojnik bez'jazykij / V stropilach kamennyh isčez.*" (Nr. 107) *Egipetskaja marka* nimmt das vorgenannte Motiv wieder auf: "*Zatyločnye graždane, sochranjaja ceremonial'nyj porjadok, kak šiity v den' Šachse-Vachse, neumolimo prodvigalis' k Fontanke.*" (EM, II, 18)

---

<sup>316</sup> Die Opposition 'innere vs. äußere Organe' kann mit der Unterscheidung zwischen 'Körper' und 'Leib' verbunden werden: der Körper als bloßes Material ermöglicht die Teilhabe des Menschen an der Biosphäre, während der Leib als semiotisierter fleischlicher Körper auf die Teilhabe des Menschen an der Semiosphäre verweist. Zur Unterscheidung zwischen Körper und Leib im Rahmen des philosophischen Phänomenalismus vgl. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, 97 ff.; zur Thematik des grotesken Körpers und zur wichtigen Unterscheidung zwischen apollinischer und dionysischer Vorstellung vom Körper vgl. M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable.*, a.a.O.

Das oben beschriebene, beeinträchtigte Menschenbild knüpft an den Typus des Antihelden in der russischen Prosatradition an. Der zu einem Tier oder zu einem Roboter reduzierte Mensch ist das endgültige Ergebnis jener Erniedrigung, die in der Outsider-Position des Antihelden realisiert wird. Das sich in *Egipetskaja marka* abspielende "menschliche Drama" kann deshalb als Konflikt zwischen der Massengesellschaft, die den Menschen unterdrückt und verkürzt, und dem Antihelden Parnok verstanden werden, der noch versucht, Widerstand gegen die entfremdende Wirkung der Masse zu leisten.

### 5.1. Von der Komplementarität von 'Klageweib' und 'Mann' (*muž*) zur Opposition 'Junggeselle' (*molodaj čelovek*) - 'Dame'

Die Outsiderposition Parnoks wird besonders durch den Konflikt zwischen den Geschlechtern und durch das Merkmal des Jungseins signalisiert; dem Typus des Junggesellen tritt die 'erfahrene Dame' gegenüber. So entwickelt sich die Opposition zwischen der feindlichen erwachsenen Frau (*ženščina*)<sup>317</sup> und der Frau als Mädchen (*devuška*).<sup>318</sup> Es geht hier vor allem um die Gegenüberstellung der konkreten und der idealen Frau. Es ist kein Zufall, daß das ideale Motiv 'Frau-Mädchen' in der Erzählung vor allem als Hypostase einer metaphorischen Bedeutung (vgl. das 'Mädchen-Gedächtnis' und die 'Mädchen-Zeit') auftritt.

Das 'Frau-Mädchen' Motiv geht auf das Frühwerk Mandel'stams zurück. Hier erfüllt die Frau, ob als Prophetin oder als Klageweib, die Funktion eines Zeugen im Rahmen der Kultur. Die Identifikation der Frau mit dem Gedächtnis, d.h. mit der Kultur schlechthin, ist in diesem Zusammenhang zu verstehen. Die Frau tritt als Klageweib auf, weil die kulturelle Gedächtnisfunktion bei Mandel'stam als permanenter Totenkult dargestellt wird. In Gedicht Nr. 118 ist die Frau die Hauptfigur des sich in Petersburg abspielenden Trauerfestes; sie sammelt die Asche, d.h. die Reste der vergangenen Zivilisation: "*I blažennyč žen rodnye ruki / Legkij pepel soberut.*"<sup>319</sup>

Die Frau hat so in den Gedichten Mandel'stams auch die Funktion, den Tod zu bestätigen - eine Aufgabe, die in Zusammenhang mit der Revolution besonders betont wird (vgl. die Figur der Cassandra als Unglücksprophetin der Revolution): "*Ja ne iskal v cvetuščie mgnoven'ja / Tvoich, Cassandra, gub, tvoich, Cassandra glaz, / No v*

<sup>317</sup> Vgl. die Frau Šapiros (*EM*, II, 12), die Frau in der Reinigung (*EM*, II, 16), die Dame (*EM*, II, 11, 19, 29, 37), die "Steindame" (*kamennaja dama*, *EM*, II, 30), die Mutter (*EM*, II, 13, 21, 26), die Großmutter (*EM*, II, 26), die Tante (*EM*, II, 31, 37), Frau Doktor Strašuner (*EM*, II, 32), die Frau Mervis' (*EM*, II, 33).

<sup>318</sup> Vgl. das Mädchen in der Reinigung (*EM*, II, 16), die junge 'Jüdin-Zeit' (*molodaja evrejka-vremja*, *EM*, II, 18), das junge 'Jüdin-Gedächtnis' (*molodaja evrejka-panjat'*, *EM*, II, 30).

<sup>319</sup> Diese Funktion des Weiblichen ist eine Anleihe bei der antiken Figur des Klageweibs und indiziert auch die archaische Ebene, auf die sich die Semantik des Weiblichen und des Männlichen bei Mandel'stam durch Motive aus der antiken Literatur bezieht. Zum Archetypus des Weiblichen im allgemeinen und zu seiner Symbolik auf einer Jung'schen tiefenpsychologischen Basis vgl. E. Neumann, *Die große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewußten*, Olten/Freiburg i.Br. 1956.

*dekabre - tvoržestvennoe bden'e - / Vospominan'e mučit nas!"* (Nr. 95)

Vor dem obengenannten Hintergrund kann man die Figuren der 'Jüdin-Zeit' und des 'Jüdin-Gedächtnisses' als Hypostase der weiblichen, kulturellen Gedächtnisfunktion ansehen. Die Frau wird also komplementär zum aktiven Dichter-Kämpfer dargestellt: Die männliche Aufgabe besteht im Kampf, während die Frau dazu bestimmt ist, einen prophetischen Blick in die Zukunft zu werfen, die in enger Verbindung mit der prophetischen Macht des dichterischen Wortes steht: "*Dlja ženščin vosk, čto dlja mužčiny med'. / Nam tol'ko v bitvach vypadaet žrebij, / A im dano gadaja umeret'.*" (Nr. 104); "*I Susanna starcev ždat' dolžna.*" (Nr. 110)

Der zweite Frauentypus, die 'Frau-Dame', wird in *Egipetskaja marka* besonders durch die äußeren intertextuellen Bezüge eingeführt. Die Dame oder die bedrohliche, praktische Frau steht nun in Opposition und nicht mehr komplementär zum Mann, der eher einen schwachen, femininen Typus, jenen des jungen Dichters (*molodoj čelovek, poët*), verkörpert.<sup>320</sup> Dieser Frauentypus erwächst deutlich aus einer konventionellen, pragmatischen Sphäre; die Frau als starkes, in die Gesellschaft integriertes Wesen zeigt die Outsider-Position des Mannes an.

Zur Rekonstruktion des zweiten Frauentypus ist es notwendig, ihn in den Rahmen der von Mandel'stam wiederaufgenommenen Prosatradition zu stellen und auf den Konflikt zwischen der 'Frau-Dame' und dem 'Antihelden' in Gogol's Erzählung *Nevskij prospekt* zurückzugreifen. Hier wird Petersburg als Mikrokosmos bzw. als *scena mundi* dargestellt ("*Kakaja bystraja soveršaetsja na nem fantasmagorija v tečenie odnogo tol'ko dnja!*", N.V. Gogol', *Nevskij Prospekt*, III, 10); die Stadtbevölkerung scheint hier in zwei verschiedenen Welten zu leben: Auf der einen Seite steht das Tagelben der praktischen, integrierten und gesellschaftlich legitimierten bzw. verheirateten Angestellten und Kaufleute, auf der anderen Seite das Nachtleben der nutzlosen, faulen, subversiven und nicht integrierten Junggesellen. Der Typus des ledigen jungen Mannes wird in den Hauptfiguren Piskarev und Pirogov dargestellt, die aber diesen Typus auch spalten (eine solche Spaltung zwischen dem Idealisten und dem Realisten ist im Zusammenhang mit Gogol's Kritik der Romantik zu verstehen): Piskarev ist der romantische, unglückliche Idealist, während Pirogov den glücklichen, erfolgreichen Realisten verwirklicht. Piskarev ist schüchtern (*zastenčivij, robkij*), und seine kindlichen Züge sind übertrieben: "*Vse, čto ostaetsja ot vospominanija o detstve [...] vse èto, kazalos', sovokupilos', slilos' i otrazilos' v ego garmoničeskich ustach.*" (ebd., 18)

Parnok kann als Fortsetzung des Typus Piskarevs gelten: für ihn nimmt das Ideal die Form eines Traumes (*mečta*) an. Dieser kindliche, weibliche Typus wird in den vielen Kindheitserinnerungen, die das Bewußtsein Parnoks noch so stark prägen, wiederaufgenommen. Die Opposition zwischen Leben und Traum (*mečta* vs. *žizn'*) wird in der Gogol'schen Erzählung gerade durch die Gegenüberstellung von 'Frau-Dame' und 'Frau

---

<sup>320</sup> Dadurch wird die auktoriale Perspektive verschoben; dem Dichter wird durch Revolution und Bürgerkrieg die der Frau zukommende Rolle des "Zeugen des Endes" (*svidetel' o konce*) und des "Trägers des Gedächtnisses" (*nositel' pamjati*) zugewiesen. Zu diesen Definitionen vgl. V.N. Toporov, "Peterburg i peterburgskij tekst ruskoj literatury", in: *Semiotika goroda i peterburgskij tekst ruskoj literatury*, TZS, 18 (1984), 15. Wenn auch diese Verschiebung hier nicht unter dem Gesichtspunkt der Perspektive behandelt werden kann, so erscheint mit ihr ein femininer Typus in der Motivik, der in der Figur Hippolyts (vgl. Phädra) als passives Opfer einer schuldhaften Liebe schon in den frühen Gedichten Mandel'stams zu finden war.

als Ideal' vorgeführt. In der naiven Vorstellung Piskarevs spielt sich deshalb ein Konflikt zwischen der reinen, idealen Frau und der konkreten, prosaischen Frau ab.<sup>321</sup> Dieser Konflikt wird in Gogol's Erzählung *Šinel'* weiter objektiviert und im Sujet realisiert: Die ideale, sublimierte Beziehung von Akakij Akakievič zu seinem Mantel stellt eine gewisse Analogie zu der obengenannten Beziehung Piskarevs zur idealen Frau dar: "*S ètich por kak budto samoe suščestvovanie ego sdelalos' kak-to polnee, kak budto by on ženilsja [...]*" (N.V. Gogol', *Šinel'*, III, 154).

Das Motiv des 'Mantels' als Frau (*šinel'* ist ein weibliches Substantiv) tritt in *Egipetskaja marka* in der gestohlenen Jacke Parnoks wieder auf, in deren Beschreibung die Bestimmung des weiblichen Geschlechts eine große Rolle spielt. Sowohl für Akakij Akakievič als auch für Parnok hat der Mantel bzw. die Jacke die Funktion des positiven Weiblichen, das in der gesellschaftlichen Sphäre nicht mehr anzutreffen ist: Die Jacke Parnoks figuriert nämlich als sein weiblicher Partner; sie wird das eine Mal als *devuška krasavica* (schönes Mädchen) und das andere Mal als *Sabinjanka* (Sabinerin, vgl. das Motiv 'Diebstahl-Entführung') bezeichnet. Wird der Mantel mit der Frau identifiziert, so ist der Dieb bzw. der Gegner immer männlichen Geschlechts (vgl. den Dieb und teilweise auch den Schneider in *Šinel'* oder den Offizier in *Egipetskaja marka*).

Der Rückzug aus der Beziehung zu den Frauen in die Sphäre des Träumerischen und Imaginären wird außerdem in der von Mandel'stam wiederaufgenommenen Prosatradition auch mit dem Jünglingsalter assoziiert und als typisches Verhalten eines Heranwachsenden dargestellt. In diesem Rahmen wird das Alter mit der gesellschaftlichen Legitimierung verbunden, so daß der Erwachsene als ein in die Gesellschaft integriertes Glied der Junge aber als Outsider erscheint. Eine solche pragmatische Konnotation, die ein relativierendes Spiel einleitet, wird in Gogol's *Šinel'* entblößt: Die "wichtige Persönlichkeit", bei der Akakij Akakievič Unterstützung sucht, um seinen gestohlenen Mantel wiederzuerlangen, drückt Verachtung für Akakij Akakievič aus, indem sie ihn als einen 'jungen Mann' bezeichnet und behandelt: "*Čto za bujstvo takoe rasprostranilos' meždu molodymi ljud'mi protiv načal'nikov i vysšich!*" - *Značitel'noe lico, kažetsja, ne zametil, čto Akakiju Akakieviču zabralos' uže za pjat'desjat let. Stalo byt', esli by on i mog nazvat'sja molodym čelovekom, to razve tol'ko otnositel'no, to est' v otnošenii k tomu, komu uže bylo sem'desjat let.*" (ebd., III, 167)

Das Motiv des 'jungen Mannes' (*molodoy čelovek*), das mit der 'Frau-Dame' gekoppelt ist, begegnet auch in Dostoevskijs Werken, vor allem in *Podrostok*. Hier wird das Jünglingsalter zur Motivierung der Perspektive der Hauptperson Arkadij Makarovič', der nach seinen eigenen Worten aus "Jugenddummheit" (*junošeskaja glupost'*) handelt. Arkadij vereinigt in sich alle Merkmale des oben dargestellten Typus des 'Junggesellen':

---

<sup>321</sup> Der obengenannte Konflikt 'Leben-Traum' betrifft außerdem die ästhetisch-philosophische Ebene, und zwar die Opposition zwischen der Schönheit als Harmonie und dem Tod als Zersetzung bzw. Zerstörung der Harmonie: "*V samom dele, nikogda žalost' tak sil'no ne ovladevaet nami, kak pri vide krasoty, tronutoj tletvornym dychaniem razvrata. [...] emu kazalos', čto kakoj-to demon iskrošil ves' mir na nnožestvo raznyh kuskov, i vse kuski bes smysla, bes tolki smešal vmeste.*" (N.V. Gogol', *Nevskij prospekt*, III, 22).

Die Inversion von 'Traum' und 'Leben' bzw. von 'Schlaf' und 'Wachsein' ist am Schluß der Erzählung vollständig realisiert: "*Nakonec, snovidenija sdelalis' ego žizn'ju, i s ètogo vremeni vsja žizn' ego prinjala strannyj oborot: on, možno skazat', spal najavu i bođstvoval vo sne.*" (ebd., 28)

die Plumpheit, das peinliche Gefühl der Öffentlichkeit gegenüber, die Naivität, den Konflikt zwischen Ideal und Wirklichkeit, die Empfindlichkeit, die schwierige Beziehung zu den Frauen; er trägt zudem feminine Charakterzüge: "Zameču raz navsegda, čto razvjaznost' nikogda v žizni ne šla ko mne, to est' ne byla mne k licu, a, naprotiv, vseгда pokrivala menja pozorom." (F.M. Dostoevskij, *Podrostok*, XIII, 210); "Glavnoe, ja nikak ne umeju deržat' sebja v obščestve. Kogda ja kuda vchožu, gde mnogo narodu, mne vseгда čuvstvuetsja, čto vse vzgljady menja elektrizujut." (ebd., 229); "V molodom čeloveke skazalsja vdrug malen'kij rebenok." (ebd., 236); "Ja ždal, čto budu totčas obižen kakim-nibud' vzgljadom Versilovoj ili žestom, i prigotovilsja [...]" (ebd., 33).

Die Bezeichnung 'junger Mann' ist schließlich auch in Dostoevskijs Roman *Idiot* anzutreffen: Der Name *Parnok* kann, wie schon bemerkt, auch als poetische Etymologie aus dem Wort *paren'* verstanden werden; in dieser Hinsicht würde er sich direkt auf die für Ippolit in *Idiot* verwendete, beleidigende Bezeichnung '*paren'*' beziehen ("*Paren' opjat' s minutu pomolčal [...]*", F.M. Dostoevskij, *Idiot*, VIII, 321). Mandel'stam nimmt diese Betonung der Jugendlichkeit Ippolits wieder auf, indem er ihn in *Egipetskaja marka* als 'armen Jungen' ('*bednyj junec'*, *EM*, II, 27) bezeichnet.

Was die Beziehung zu den 'Frau-Damen' betrifft, so findet sich in *Egipetskaja marka* der explizite Hinweis auf die literarische Tradition Rußlands, in der die Outsider-Position des Antihelden bzw. die Frage seiner gesellschaftlichen Legitimierung (durch Heirat), und die grundsätzliche Identitätsfrage thematisiert werden. Dieses Motiv wurzelt in der schon erwähnten romantischen Variante von *Nevskij prospekt*, ist weiter in einer grotesken Version in *Nos* zu finden und wird schließlich in *Dvojniki* und *Podrostok* psychologisch motiviert. Insbesondere scheint Mandel'stam im folgenden Zitat auf die erniedrigenden Verabredungen Arkadijs mit der Achmakova in *Podrostok* hinzuweisen: "*On vspomnil svoi besslavnye pobedy, svoi pozornye randevu [...]*" (*EM*, II, 26).

In folgendem Zitat nimmt Mandel'stam die erwähnte Prosatradition wieder auf, wobei dieser Verweis nicht nur inhaltlich, sondern auch durch die Nachahmung der bruchstückhaften inneren Rede Goljadkins signalisiert wird: "[...] *on vyzdoroveet, stanet, kak vse ljudi; požaluj ženitsja daže...Togda niko uže ne posmeet nazvat' ego 'molodym čelovekom'. I ručki damam on togda brosit celovat'. - Chvatit s nich! Tože proklyatye zaveli Trianon...Inaja lachudra, babišče, oblezljaja koška, suet k gubam lapu, a on po staroj pamjati - čmok!- Dovol'no!*" (*EM*, II, 37)

Zusammenfassend kann man sagen, daß sich aufgrund der Motive 'Jungeselle' und 'Dame' zwei deutliche Personen-Gruppierungen in *Egipetskaja marka* bilden: Parnok ist zusammen mit der Sängerin Bosio und dem Uhrendieb in die Kategorie der Jugendlichen und der Outsider einzuordnen und spielt als solcher die Rolle des Opfers. Dieser Gruppe stehen Mervis, Kržyžanovskij, die Frau in der Reinigung und die Masse als Gegner und Tyrannen gegenüber.<sup>322</sup>

<sup>322</sup> Eine Variante bestätigt, daß die Feindschaft zwischen Parnok und Kržyžanovskij auf die Frauen bezieht, wobei hier die Frau deutlich die Kunst personifiziert: "*Po Millionnoj [pro]neslas' proletka, rotmistr Kržyžanovskij s Judifju Džordžone, sbežavšej ot evnučov Ėrmitaža, s toj samoj devuškoj, kotoraja nuznačila svidan'e Parnoku.*" (O.Ė. Mandel'stam, *Neizdannyye fragmenty*, 74)

## 5.2. Die Semantik der Opposition 'Schaf-Bock' und das Motiv 'Opferlamm' vor dem Hintergrund des russischen 'Anti-Helden' (*nenužnyj čelovek*) in der Romantradition

Das Motiv 'Schaf' wird in *Egipetskaja marka* auf Parnok bezogen. Wie so oft in dieser Erzählung, kommt die Assoziation 'Parnok-Schaf' durch eine Parömie zustande: Parnok wird von seinen Schulkameraden als 'Schaf' bezeichnet: "*Tovarišči v škole dražnili ego 'ovcoj', 'lakirovannym kopytom' [...]*" (EM, II, 19). Die so entstandene Vergleichsbeziehung wird aber verabsolutiert und metonymisch aufgefaßt: Zuerst werden Parnoks Lackschuhen mit den Hufen eines Schafes verglichen, und dann gelten die "lackierten Hufe" (*lakirovannye kopyty*) als Synekdoche für Parnok selbst: "*Žil v Peterburge čelovek v lakirovannyh tufljach, preziraemyj švejcaremi i ženščinami. Zvali ego Parnok. Rannej vesnoj on vybegal na ulicu i topotal po neprosochšim trotuaram oveč'imi kopytcamy.*" (EM, II, 10)

Die Semantik des Motivs 'Schaf' entsteht aber nicht nur aus der üblichen parömi-schen Bedeutung ('Schaf' würde in diesem Fall eine harmlose, aber auch feige Person bezeichnen), sondern auch aus den "äußeren" und "inneren" intertextuellen Bezügen. Das Motiv 'Schaf' als unschuldiges und passives 'Opfer' (Lamm) in bezug auf Parnok knüpft an den Typus des Antihelden (*nenužnyj čelovek*) und des 'leidenden Gerechten' in der russischen Prosatradition an. Diese Konnotation wird sowohl in der Haupthandlung der Erzählung (die Hauptfigur wird um ihre Jacke und Wäsche betrogen) als auch durch die Namensemantik Parnoks signalisiert. In Dostoevskijs Roman *Idiot* verbindet sich dieser Typus am deutlichsten mit dem Motiv des Opferlammes bzw. des 'leidenden Gerechten', vgl. die von Rogožin zur Verteidigung Myškina ausgesprochenen Worte: "*[...] budeš' stydit'sja, Gan'ka, čto takuju ... ovcu (on ne mog priiskat' drugogo slova) oskorbil!*" (F.M. Dostoevskij, *Idiot*, VIII, 99)

Aufgrund des *tertium comparationis* (unschuldiges Opfer) kann auch der Uhrendieb von *Egipetskaja marka* mit Parnok assoziiert werden: Er ist das 'Opfer' eines Lynchmordes, der aufgrund einer diabolischen Verkehrung der Werte nicht mehr als Unrecht, sondern als Recht gilt. Parnok und der Uhrendieb sind in diesem Fall Opfer einer gesellschaftlichen Ordnung, die auf Habgier, Willkür und materialistischer Aufhebung der Kategorie der Person basiert. Der Uhrendieb wird für seine Tat ungerecht bestraft (mit dem Tod); Parnoks Versuch, ihn zu retten, muß scheitern. Der Tod wegen Diebstahls bzw. Habgier (vgl. "*Ubijstvo radi polušubka i valenych sapog*", EM, II, 25) ist übrigens ein Lieblingsmotiv Dostoevskijs. Es ist in vielen seiner Romane als Haupt- oder Nebensujet (z.B. *Prestuplenie i nakazanie*) und auch als Element der *byt*-Sphäre (als Aktuelles) zu finden. Bei letzterem wird von Dostoevskij der Bezug zwischen dem *byt*, d.h. der pragmatischen Ebene, und der künstlerischen Konstruktion betont: Im Roman werden nämlich die verschiedenen Positionen in der Gesellschaft durch ein kompliziertes Spiel der Perspektiven realisiert.<sup>323</sup> Die Semantik des 'Schafs' bzw. des 'Lamms' entwickelt sich deshalb auch vor dem Hintergrund der russischen Prosa und bezieht sich auf die soziale und philosophische Thematik in Dostoevskijs Romanen:

<sup>323</sup> Im Fall des "Mordes wegen Diebstahl" wird die materialistische Position angegriffen. Das wird im folgenden Zitat aus *Idiot* durch den Verweis auf den Mörder Mazurin (1866) deutlich: "*Ved' teper' iz vsech takaja žužda obujala, tak i raznimuet na den'gi, čto oni slovno odureli. Sam rebenok, a už lezet v rostovščiki! A to namotaet na britvu šelku, zakrepit da tiehon'ko szadi i zarežet prijatelja, kak barana, kak ja čitala nedavno.*" (F.M. Dostoevskij, *Idiot*, VIII, 137)

Parnok selbst und der Uhrendieb sind Opfer einer materialistischen Ordnung.

Was die "äußere" Intertextualität betrifft, so ist auch die wichtige Rolle des Motivs 'Opferlamm' bei dem Symbolisten V. Ivanov nicht zu übersehen, da die Motivik und Metaphorik des Symbolismus in *Egipetskaja marka* als verfremdete Folie wirksam ist. Das Opfer steht für Ivanov im Mittelpunkt des dionysischen Mythos; durch den Heldentod des Gott-Menschen wird die Welt erlöst und die Schöpfung wieder in das göttliche Prinzip integriert. Dionysos ist ein Opfer, d.h. ein leidender Gott (*stradajuščij bog*), aber auch ein Opfernder bzw. ein Priester, weil er sich selbst hingibt: "[...] *kto zdes' žertva? - kto zdes' žrec? - / Voskresitel' i mertvec? / Drug na druga smotrim oba [...]*".<sup>324</sup>

Das 'Parnok-Schaf' knüpft darüberhinaus an das Motiv 'Schaf' im dichterischen Werk Mandel'stams an, das vor allem die häusliche Dimension der Kultur und die Hochschätzung des Wortes und seines semantischen Wertes (vgl. den Begriff "Philologismus" im Mandel'stamschen Sinne) konnotiert. Auf diese Konnotation weist im Aufsatz *Slovo i kul'tura* das biblische Jüngste Gericht hin. Wie in der biblischen Erzählung vom Jüngsten Gericht (Mt, 25,31-34) die 'Schafe' als Freunde Christi und die 'Böcke' als Feinde Christi bezeichnet werden, so unterscheidet Mandel'stam zwischen Freunden (Schafen) und Feinden (Böcken) des Wortes: "*Social'nye različija i klassovye protivopoložnosti blednejut pered razdeleniem nyne ljudej na družej i vragov slova. Podlinno agncy i kozlišča. Ja čuvstvujju počti fizičeski nečistyj kozlinyj duch, iduščij ot vragov slova.*" (EM, II, 223)

Für Mandel'stam gilt die Unterscheidung zwischen Freunden und Feinden der Kunst als einzige sozial relevante Trennlinie - die Polemik gegen die marxistische Klassenideologie ist unverkennbar; die kulturelle und ästhetische Sphäre ist für ihn der pragmatisch-gesellschaftlichen Ebene übergeordnet. Das 'Schaf' als "Freund des Wortes" lebt im Rahmen des 'Kultur-Hauses' (*domašnost'*); das gilt insbesondere für die römische Zivilisation (vgl. Rom als Hirtenstadt in Nr. 79,80). In der Mythopoetik bezeichnet der 'Bock' dagegen das dionysische Prinzip.<sup>325</sup> Diesem steht der Mandel'stamsche Hellenismus-Begriff gegenüber, dem eine apollinische Vorstellung von Kunst zugrundeliegt. Der wilde 'Bock' und das gezähmte 'Schaf' bilden in dieser Hinsicht eine deutliche Opposition. In der zuletzt genannten Bedeutung tritt der 'Bock' bzw. die

---

<sup>324</sup> V. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, II, 309. Aus der Prozessualisierung der paradoxen Struktur des Dionysos-Mythos entsteht die dionysische Tragödie. Zum Motiv des 'Opfers' in der Tragödie V. Ivanovs *Tantal* (1903) vgl. A. Hetzer, a.a.O., 154 ff. Zu Dionysos als Verkörperung des der Schöpfung immanenten Prinzips der Antinomie vgl. V.I. Ivanov, *Niče i Dionis* (1907); hier wird Dionysos mit der Gestalt Christi kontaminiert. Vor diesem Hintergrund kann Parnok auch als herabmindernde Darstellung der dionysischen Pan-Gestalt (des Mensch-Bocks) verstanden werden.

<sup>325</sup> Der 'Bock' verbindet sich mit Dionysos, insofern der Gott oft in der Gestalt des Pan, d.h. als Mischung aus Menschlichem und Ziegenhaftem, auftritt. Dieses Doppelwesen weist auf die Doppelnatur Dionysos' hin, die den metamorphotischen Prozeß verursacht. Nach dem antiken Mythos versucht Dionysos den Titanen zu entkommen, indem er sich nacheinander in einen Ziegenbock, einen Löwen, eine Schlange, einen Tiger und in einen Stier verwandelt. Zur Gestalt Dionysos' als Ziegenbock und zum Bock als sakrales Opfertier des dionysischen Kultus vgl. J. Kott, a.a.O., 207 ff. Zur Herkunft der Tragödie aus den *kozly* vgl. V.I. Ivanov, *O suščestve tragedii* (1912), in: ders., *Sobranie sočinenij*, II, 196. Zur Pan Gestalt vgl. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, I, 88.



'Ziege' in *Egipetskaja marka* in einer Passage über das Theater um die Jahrhundertwende auf, die sich auf Nietzsches Konzeption der Tragödie bezieht.<sup>326</sup> Mandel'stam realisiert hier die Etymologie des Terminus "Tragödie" (*trágos - odé*, d.h. Bockgesang) in einer Art Parodie der Tragödie selbst (das verweist außerdem auf das mit der Tragödie eng verbundene parodistische und satirische Element); in diesem Fall wird die Oper als Parodie der antiken Tragödie dargestellt, und die Tänzerinnen treten als Ziegen auf, die aber nichts mehr von der alten dionysischen Kraft der antiken Kunst haben und ganz mechanisiert erscheinen: "*Smorodinnye ulybki balerin, / lopotanie tufelek, natertych tal'kom [...] Janvarskij kalendar' s baletnymi kozočkami, obrazcovym moločnym chozjajstvom miriadov mirov i treskom raspečatyvaemoj kartočnoj kolody...*" (EM, II, 28).

Die Assoziation Parnoks mit dem Motiv 'Schaf' verweist so einerseits auf seine 'Outsider'-Position; andererseits ordnet sie ihn auf der Ebene der poetologischen Semantik unter die "Freunde des Wortes" ein. In dieser Hinsicht erweist sich Parnok als eine ambivalente Figur: er identifiziert sich vor dem "äußeren" intertextuellen Hintergrund mit dem Typus des 'Antihelden' und bezüglich der "inneren" Intertextualität mit der Position des Autors.

### 5.3. Die 'Eisenbahnprosa' und der weibliche Dichter-Typus

Der Typus des Junggesellen bzw. des femininen Künstlers verbindet sich mit der Reflexion Mandel'stams über die 'Eisenbahnprosa' und ihre Aufgaben. Die 'Eisenbahnprosa' scheint aufgrund der für sie charakteristischen Kategorien der 'Nebensächlichkeit' (*vtorostepennost'*) und der 'Unverbundenheit' (*razvjaznost'*) tatsächlich das weibliche Prinzip zu realisieren. Sowohl in den Gedichten Mandel'stams als auch in *Egipetskaja marka* wird das Weibliche mit den Kategorien des 'Unnötigen' (*nenužnost'*), des Überflüssigen und des Redundanten verbunden und steht damit im Gegensatz zu einem logisch-rationalen, männlichen Denken. In diesem Sinne bedeutet das 'Unnötige' auch die von der Norm abweichende Freiheit des poetischen Wortes, das im Motiv 'Wort-Psyche' in der Gestalt einer Frau dargestellt wird: "*Duša ved' ženščina, - ej nrvajatsja bezdelki [...]*" (Nr.112).

Die 'Eisenbahnprosa', die mit einer Damentasche verglichen wird, ist ebenfalls in den Bereich des Weiblichen einzuordnen. Dem weiblich ästhetischen Prinzip, das mit dem femininen Heldentypus Parnoks assoziiert wird, steht der männliche Dichter-Typus gegenüber, der für die Poetik des Akmeismus charakteristisch war. Wie bereits erwähnt, stellt Mandel'stam in *O prirode slova* die ethische und soziale Aufgabe der Literatur als Bestätigung der Evidenz und der Beständigkeit der Kultur dar. Dieser Auftrag kann vom Dichter-Mann (*poët-muž*) im Sinne des lateinischen *vir* erfüllt werden (vgl. das

---

<sup>326</sup> Zu Nietzsches Interpretation des dionysischen Mythos in seinem Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* vgl. M. Frank, a.a.O., 96 ff; nach Frank hat "keine andere Schrift des späten 19. Jahrhunderts so pointiert die spätromantische Theorie der Tragödie als Mischform symbolisch-partizipativer und mythisch-polarer Momente wiederholt und auf die Formel gebracht" (ebd.). Die Tragödie als Darstellung des Schicksals Dionysos' und seiner Opfertat ist ebenfalls mit dem griechischen Dithyrambus zu verbinden. Aus dem Dionysos-Mythos entwickeln sich viele Sujets der griechischen Tragödien.

frühakmeistische männliche Ideal des Adamismus'): "*V otličie ot staroj graždanskoj poézii, novaja russkaj poézija dolžna vospityvat' ne tol'ko graždan, no i 'muža'.*" (II, 258)

In dem Maße wie das 'Stein-Paradigma' durch das 'Baum-Paradigma' im Werk Mandel'stams ersetzt wird, verschiebt sich auch der literarische Auftrag vom 'Dichter-Mann' zur 'Dichter-Frau', deren Aufgabe darin besteht, die bruchstückhaften Reste der verbrannten Kultur zu sammeln. In der 'Eisenbahnprosa' wird die analytische Funktion der 'Frau-Sammlerin' auf der Gattungsebene realisiert: Daher erweist sich diese Art von Prosa als geeignete Gattung für den neuen weiblichen Dichtertypus, der nicht mehr handelt, sondern nur das Ende der Kultur (*svidetel' o kon'ce*) bezeugen kann.

## 6. BEWUSSTSEINZUSTÄNDE UND AFFEKT: DIE "PATHOPOETIK"<sup>327</sup> IN EGIPETSKAJA MARKA VOR DEM HINTERGRUND DES PATHOLOGISCHEN ANTIHELDEN

Das Inventar der Gefühle und Reaktionen oder psychologischen Zustände in *Egipetskaja marka* zeigt - abgesehen von den sie beeinflussenden Situationen, Objekten und Personen - eine Dominanz der Pathologie, die die gesamte Erzählung prägt. Den negativen Reaktionen bzw. Gefühlen (*štrašnyj, otvratitel'nyj, bespokojstvo, odinočestvo*) steht als positives Element nur das, was 'lieb' (*milyj*) ist, gegenüber. Auch die Gefühle der Freude und der Begeisterung (*radost' - EM, II, 40 - vostorg - EM, II, 34*) treten nur im pathologischen Zustand des Wahns oder als Sublimierung eines negativen Gefühls auf: "*Znakomo li vam éto sostojanie? Kogda u vsech veščej slovno žar; kogda vse oni radostno vozbuždeny i bol'ny [...]*" (*EM, II, 40*); "*Rybij žir - smes' požarov, želtych zimnich utr i vorvani: vkus vyrvannyh lopnuvšich glaz, vkus otvraščénija dovedennogo do vostorga.*" (*EM, II, 34*)

Dieser "Pathologismus" motiviert, wie bereits gezeigt, eine bestimmte inkohärente Rede und eine von der Tradition der mimetisch-fiktionalen Prosa abweichende Gattung. Die Dominanz der pathologischen Affektzustände in *Egipetskaja marka* ist vor allem vor dem Hintergrund der Mandelštamschen Definition der eigenen Prosa als 'Wahn' zu sehen; das Motiv 'Krankheit' (*bolezn', bol'no*) weist deshalb in der Erzählung auf die poetologische Metaebene hin. Was die Semantik der Gefühle und anderer sinnlicher Wahrnehmungen betrifft, so ist der Bezug zu Dostoevskijs Werken offensichtlich. In Mandelštams Erzählung rückt aber die bei Dostoevskij mit den gegensätzlichen Gefühlen verbundene philosophisch-religiöse Problematik (die Faszination des Bösen, die Perversion usw.) in den Hintergrund.<sup>328</sup> Die gegensätzlichen Gefühle, die unter den Kategorien von 'furchtbar' und 'lieb' (*strašnyj-milyj*) subsumiert werden können, sind in der Erzählung auf die Wahn-Situation zurückzuführen.<sup>329</sup>

<sup>327</sup> Unter "Pathopoetik" ist die Korrelation zwischen pathologischen und ästhetischen Phänomenen (Ästhetisierung des Pathologischen) zu verstehen. Zur "Pathopoetik" in der russischen Moderne vgl. A.A. Hansen-Löve, "Zur psychopoetischen Typologie der russischen Moderne", in: *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung "Psychologie und Literatur" - München 1991*, WSA, Sb. 13, 1992, 195-288.

<sup>328</sup> Ein deutliches Beispiel für diese Pathologie des Aufeinanderstoßens von starken gegensätzlichen Emotionen ist in *Zapiski iz podpol'ja* zu finden: "[...] *vozvraščat'sja [...] k sebe v ugol i usilenno soznavat', čto vot i segodnja sdelať opjat' gadost', čto sdelannogo opjat'-taki nikak ne vorotiš', i vnutrenno, tajno, gryst' sebja za éto zubami, pilit' i sosat' sebja do togo, čto goreč' obraščalas' nakonec v kakuju-to pozornuju, prokljatuju sladost' i nakonec - v rešitel'noe, ser'eznoe naslaždenie!*" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, V, 102)

<sup>329</sup> Auch A. Belyj verbindet in seinem Roman *Peterburg* das Gefühl der Abneigung (*otvraščenie*) mit dem Motiv 'Wahn': Anspielungen auf diesen Roman sind auch in der Erzählung Mandelštams zu finden: "[...] *otvraščenie, užas, byli ničem ne opravdany, razve čto ...bredom: pjatnom na obojach.*" (A. Belyj, *Peterburg*, 294) Es ist außerdem kein Zufall, daß der Verweis auf die Fleckobsession im genannten Zitat auf die pathologische Einstellung Ippolits in Dostoevskijs Roman *Idiot* Bezug nimmt.

### 6.1. Der Gegensatz 'lieb-furchtbar' (*milyj-strašnyj*) und die ambivalente Semantik des Epithetons 'zart' (*nežnyj*)

Der Gegensatz 'furchtbar-lieb' in *Egipetskaja marka* ist nicht ausschließlich durch den intertextuellen Verweis auf Dostoevskij erklärbar; er knüpft auch an das frühere poetische Werk Mandel'stams an. In den ersten Gedichten Mandel'stams ist das 'Furchtbare' (*strašnoe*) mit der Polemik gegen die symbolistische, metaphysische Angst verbunden. Darunter ist vor allem die Angst vor dem Fall in den Abgrund des Nicht-Seins gemeint, dem Mandel'stam und die Akmeisten den festen Erdboden und die solide Architektur entgegensetzen.<sup>330</sup> "*Paden'e - neizmennyj sputnik stracha, / I samyj strach est' čuvstvo pustoty.*" (Nr. 34, vgl. auch Nr. 33)

Die Angst vor dem Fallen weist einerseits auf die symbolistische Perspektive von oben (vgl. das Bild des symbolistischen Turms - *bašnja* -) und andererseits auf den romantischen Abgrund, d.h. auf die Poetik des Unendlichen, hin. Der Abgrund des Unendlichen ist nach Mandel'stam insofern furchtbar, als in ihm das endliche Diesseits aufgelöst wird. Das Unendliche zeigt die Unzulänglichkeit des Endlichen, aber gleichzeitig vernichtet es die aus dem begrenzten Kosmos hervorgehende Vertrautheit und Sicherheit. Die durch den Schwindel entstehende Lust zu fallen ist das Zeichen solch einer Ambivalenz: "*I derevjannoj postup'ju monacha / Moščenyj dvor kogda-to meril ty, / Bulyžniki i grubye mečty - / V nich žažda smerti i toska razmacha...*" (Nr. 34).

Die Perspektive von oben bleibt im weiteren Werk Mandel'stams auf jeden Fall 'furchtbar' (vgl. Nr. 101: "*Na strašnoj vysote*") - besonders dann, wenn man an die in dieser Zeit wichtige Thematisierung des endlichen und begrenzten Raumes denkt.

Auch bei Mandel'stam verbindet sich der 'Sturz' mit dem Motiv der 'panischen Angst'. In dieser Hinsicht gibt es eine Parallele zwischen der ambivalenten Semantik des Paares '*nežnyj-užasnyj*' und der auf- und absteigenden Bewegung. In den ersten Gedichten Mandel'stams ikonisiert die Bewegung die Poetik des Erhabenen, aber bald polemisiert Mandel'stam gegen die symbolistischen Schablonen: Dem Absinken (Wirbel), das mit der symbolistischen Dekadenz assoziiert wird, setzt er die aufsteigende Bewegung des Sumpfrohrs und der akmeistischen Pfeile entgegen. Die Pfeile verweisen auch auf den gotischen Turm, der wie ein Stachel in den leeren Himmel ragt: "*Iz omuta zlogo i vjazkogo / Ja vyros, trostinkoj šurša, / I strastno, i tomno, i laskovo / Zapretnuju žizn'ju dyša.*" (Nr. 17); "*V ogromnom omute prozračno i temno, / I tomnoe okno beleet; / A serdce - očege tak medlenno ono / I tak uporno tjaželet? // To vseju tjažest'ju ono*

---

<sup>330</sup> Der 'Sturz' (*padenie*) verbindet sich mit der symbolistischen Poetik des Erhabenen. Im Frühymbolismus ist der Sturz als Umwertung und Degenerierung des Sublimen ins Nichts (Dekadenz) zu verstehen, wobei der frühymbolistische Amoralismus auch das 'Obere' (positiv) und das 'Untere' (negativ) als Wertpositionen relativiert. Im mythopoetischen Symbolismus ist zwischen einem dionysischen und einem apollinischen Erhabenen zu unterscheiden: Ersteres betrifft den 'Sturz' ins Chaos (*descensus*) und ist eine kollektive Handlung, die im Ivanovschen Ideal der "großen Kunst" - *bol'soe iskusstvo* - (Gesamtkunstwerk und kollektive Performanz) realisiert wird. Das apollinisch Erhabene ist dagegen eine individuelle Heldentat und besteht in der Begegnung mit dem metaphysischen Jenseits (*ascensus*). Mit der Poetik des Erhabenen verbindet sich einerseits die ab- und aufsteigende Bewegung (*descensus-ascensus*) und andererseits das Motiv der Panik (als *horror vacui* im Frühymbolismus oder als Urangst - *drevnij užas* - im dionysischen Typus der mythopoetischen Phase). Dazu vgl. A.A. Hansen-Löve, "Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne", in: *Poetica*, 23, 1/2 (1991), 166-216.

*idet ko dnu, / Soskučivšis' po milom ile, / To, kak solominka, minuja glubinu, / Naverch vsplyvaet bez usilij.*" (Nr. 18); "[...] *Neba pustuju grud' / Tonkoj igloju ran' // Budet i moj čered - / Čuju razmach kryla. / Tak - no kuda ujet / Mysli živoj strela?*" (Nr. 29)

Wenn der Pfeil auf der Kenntnisebene den genauen Gedanken der Akmeisten bezeichnet, so stellt der Wirbel die wiederkehrende Bewegung eines leeren Gedankenganges dar: "[...] *obmoročnoe golovokruženie mysli, kak prozračnye, pustye omuty.*" (II, 293)

Dem Aufstieg folgt aber auch der Abstieg, und diese doppelte Bewegung verbindet sich mit der Semantik des Paares 'tjažest'-nežnost' bzw. 'tjaželyj-legkij': "*Kogda podymaju, / Opuskaju vzor - / Ja dvuch čas vstrečaju / Zybkiy razgovor. // I mukuju v mire / Vznešeny moi / Tjaželye giri / Šatkija lad'i. // Znajut duši naši / Otčajan'ja vlast': / I podnjatoj čase / Suždeno upast'. // Est' tjažesti radost' / I v paden'i est' / Kolebanij sladost' - / Ostryj strelki mest'.*" (Nr. 508)

Das *padenie* wird im Laufe der Zeit semantisiert und mit dem Paradigma 'Wort-Vogel' (vgl. das tote Wort als gefallenen Vogel in Nr. 112, 113, 114) in Verbindung gebracht. In diesem Zusammenhang erhält die abfallende Bewegung eine ambivalente Bewertung im Rahmen des Paradoxons 'Leben-Tod'. In dem Gedicht Nr. 108 ist diese Ambivalenz im Motiv 'Dichtung-Pflug' zu erkennen; die verblühte Rose fällt zur Erde und wird zu Humus für die heranwachsenden Rosen: "*Slovno temnuju vodu ja p'ju pomutivšijsja vozduch. / Vremja vspachano plugom, i roza zemleju byla. / V medlennom vodovorote tjaželye nežnye rozy, / Rozy tjažest' i nežnost' v dvojnye venki zaplela.*"

Erst später wird die absteigende Bewegung eindeutig negativ als Herabminderungsprozeß bewertet. In dieser Phase indiziert die auf- und absteigende Bewegung die Verfahren der Sublimierung und der Erniedrigung, und unter diesem Aspekt tritt sie auch in der Erzählung auf. Man denke an das Hochstellen des Sarges von A. Bosio, das in der Rhetorik der Beerdigung den Versuch darstellt, die prosaische Wirklichkeit des Todes zu sublimieren, wenn auch die ironische Intention des Autors unverkennbar ist (EM, II, 8). Auch die Wissenschaftsrhetorik des 19. Jahrhunderts wird durch den Aufstieg des Warmluftballons symbolisiert und gleichzeitig durch Absturz von Dumont ironisiert: "*Rjadom staromodnyj pilot devjatnadcatogo veka - Santos Djumon v dvubortnom pidžake s brelokami, - vybrošennyj igroj stichij iz korziny vozdušnogo šara, visel na verevke, ozirajas' na parjaščego kondora.*" (EM, II, 9)

Schon im Aufsatz *Devjatnadcatyj vek* wurde die wissenschaftliche Methodologie der 19. Jahrhunderts mit dem absteigenden Flug eines Vogels verglichen, dessen Flügel zum Fliegen zu schwer sind: "*Načalo stoletija ešče probovalo borot'sja s tjagoj zemli, sudorožnymi pryžkami, meškovatymi i gruznymi polupoletami, konec stoletija pokoitsja uže nepodvižno, prikrytyj ogromnoj palatkoj nepomernych kryl. Pokoj otčajan'ja. Krylja davjat, protivorečat svoemu estestvennomu naznačeniju.*" (II, 276)

Kurze Zeit nach dem zunächst symbolistischen und später bald antisymbolistischen Ansatz bildet sich im Werk Mandel'stams die Opposition 'furchtbar vs. lieb bzw. zart' heraus (*strašnyj - milyj/nežnyj*), die im Zusammenhang mit dem Todesmotiv ambivalent bewertet wird. In den ersten Gedichten tritt der Tod als nicht evidente Wirklichkeit auf, der kontrastiv die Evidenz des Lebens darstellt. Der Tod fungiert als Grenze, angesichts derer sich der Mensch seiner Existenz erst bewußt werden kann:

*Zdes' otvratitel'nye žaby  
V gustuju prygajut travu.  
Kogda b ne smert', tak nikogda by  
Mne ne uznat', čto ja živu.*

*Vam do menja kakoe delo,  
Zemnaja žizn' i krasota,  
A ta napomnit' mne sumela,  
Kto ja i kto moja mečta. (Nr. 146)*

Der Tod hat so im Leben dieselbe Funktion wie in einem Märchen: In diesem ist der Tod nicht als wirkliches Ereignis zu begreifen, da seine Wirkung rückläufig aufgehoben werden kann; er ist nur ein Mittel, um die "Moral" des Märchens zu verdeutlichen. Genauso hat der Tod bei Mandel'stam in den frühen Gedichten die Funktion, das Leben und seine Intensität zu betonen; in dieser Hinsicht unterscheidet sich die Thanatospoetik Mandel'stams vom vitalistischen Todestrieb Gumilevs: "*My smerti ždem, kak skazočnogo volka, / No ja bojus', čto ran'se vsech umret / Tot, u kogo trevožno-krasnyj rot / I na glaza spadajuščaja čelka.*" (Nr. 44); "*V kustach igrušečnye volki / Glazami strašnymi gljadjat.*" (Nr. 2)

Der große Wendepunkt im Todesmotiv bei Mandel'stam markieren die Phädra-Gedichte, die die todbringende Liebe im Rahmen der Theatersemantik thematisieren. Der Tod ist nun keine leere Kategorie mehr, die kontrastiv die Form des Lebens profiliert, sondern er zeigt sich als grundlegendes, paradoxes und ambivalentes Element. Die Bedeutung der Todessehnsucht nimmt in diesem Kontext durch die Verbindung von Thanatos und Eros zu, so daß das Motiv der 'Todesliebe' Liebe und Tod in einem einzigen Paradoxon vereint: "[...] *Tuda, gde s temnym sodrogan'em / V pesok zarylsja amulet; / Tuda duša moja stremitsja, / Za mys tumannyj Meganom, / I černyj parus vozvratitsja / Ottuda posle pochoron!*" (Nr. 93); "*Pust' govorjat: ljubov' krylata, / Smert' okrylennee stokrat; / Ešče duša bor'boj ob-jata, / I naši guby k nej letjat.*" (Nr. 97)

Die Todesliebe gipfelt im Selbstmord, einem mit dem Theater verbundenen Motiv, dessen harmlose Variante der Schlaf als Bewußtseinsaufhebung (*epoché*) ist: "*I more, i Gomer - vse dvizetsja ljubov'ju. / Kogo že slušat' mne? I vot Gomer molčit, / I more černoje, vitijsvuja, šumit / I s tjažkim grochotom podchodit k izgolov'ju.*" (Nr. 78)

Die Ambivalenz des Todes entsteht bei Mandel'stam dadurch, daß der Akt der Semiotisierung und der Inkulturation als Übergang von der irdischen Welt zur Totenwelt bzw. zum Hades verstanden wird. Das Aussprechen des Wortes oder seine schriftliche Fixierung faßt Mandel'stam als Sterben des Wortes auf; im Tod tritt das individuelle Wort in die universale Kultur bzw. Dimension des Gedächtnisses ein. Das Sterben bedeutet deshalb das vorläufige Vergessen der empirisch-konkreten Dimension des Wortes und ist die Bedingung, um in die Dimension des ewigen Gedächtnisses einzudringen. In diesem Sinne ist der Tod das Ziel (*telos*) des Lebens, d.h. er ist der höchste schöpferische Akt.

Auch bezüglich des Gedächtnisses ist der Tod ambivalent: Einerseits führt er zu Schweigen und Gedächtnislosigkeit, andererseits ist er auch der Moment der endgültigen Offenbarung, die sich nicht nur als Enthüllung des Unbekannten, sondern auch als Wiedererkennen (*uznavanie*) verwirklicht: "*Umeret' značit' vspomnit'*" (II, 317; vgl. dazu die Ansichten Mandel'stams zur thanatosorientierten Musik Skrjabins, die ebenfalls

eine solche kathartische, erneuernde Funktion erfüllt, und den Dionysos-Mythos im Rahmen der Mandel'stamschen Thanatopoetik). Die Ambivalenz des Todes wird in den Gedichten Mandel'stams durch die Kombination der Epitheta 'furchtbar-zart' (*strašna-nežnaja smert'*) ausgedrückt. Diese Epitheta-Kombination verweist auch auf das Bild des Sterbens als Schmelzen einer Kerze: "*Žizni tajuščeј sladostnyj plač!*" (Nr. 509); "*Vsju smert' ty vypila i sdelalas' nežnej [...]*" (Nr. 86); "*S stigijskoј nežnost'ju [...]*" (Nr. 112); "*Nemnogo dneј prošlo, i ja smešalsja s nim / I v miloj teni rastvorilsja.*" (Nr. 123)<sup>331</sup>

Die ambivalente Bewertung der Zärtlichkeit wird in Gedicht Nr. 108 deutlich thematisiert und bringt das zentrale semantische Paradoxon hervor: "*Sestry - tjažest' i nežnost' - odinakovy vaši primety.*"<sup>332</sup> Die Überschneidung von 'zart' und 'lieb' ergänzt das Motiv des 'furchtbar-zärtlichen Todes' mit der weiteren Konnotation des alltäglichen Lebens, da die Epitheta 'zart' und 'lieb' sich auf die schon eingeführte Poetik der sogenannten *meloči*, d.h. der alltäglichen Kleinigkeiten, beziehen, denen eine ästhetische Relevanz zugeschrieben wird; so wie 'zart' verweist auch 'lieb' auf eine sinnliche Ebene (leichte Berührung der Objekte) und auf den affektiven Bereich (vgl. die Vertrautheit der Gegenstände und die Geborgenheit im Haus); oft nimmt es eine leicht erotische Färbung an: "*Nežnee nežnogo / Lico tvoe, / Belee belogo / tvoja ruka [...]*" (Nr. 5); "*- Ja poterjala nežnuju kameju [...]*" (Nr. 87); "*No kak otorvat'sja ot tebja, milyj Egipet veščeј?*" (EM, II, 5)

Zur Darstellung der Beziehung zwischen 'Tod' und 'domašnost' bei Mandel'stam ist der Verweis auf Rozanov unabdingbar. Besonders in Rozanovs Werken *Opavšie list'ja* und *Uedinennoe* bezieht sich das Epitheton 'zart' auf die kleinen Alltagsgegenstände. In dem folgenden Zitat bezeichnet zum Beispiel 'zart' nicht nur den sinnlichen Aspekt der Gegenstände, sondern auch ihren affektiven Wert im Rahmen eines intimen Familienlebens (vgl. auch die anagrammatische Relation zwischen 'nežnyj' und 'žena', die eine wichtige Rolle in der Verbindung beider Motive spielt): "*Nežen'ja' že vse vešči v vyššej stepeni zasluživajut, i mne rešitel'no ni odna vešč' v mire ne kazalas' durnoju. Ja by ko vsem dotragivalsja, vsem provodil by 'po šerstke' ('protiv šerstki' - ni za čtó).*" (V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, 162)

Die Zärtlichkeit des Alltagslebens im Rahmen der 'Häuslichkeit' (*domašnost'*) wird von Rozanov durch Metaphern wie 'Daune' (*puch*) oder 'Wolle' (*šerst'*) realisiert, die den Rozanovschen Begriff der 'nežen'ja' veranschaulichen. In den Gedichten der zwanziger Jahre nimmt Mandel'stam die Motive 'Wolle' oder 'Daune' gerade im Rozanovschen Sinne wieder auf (vgl. z.B. das Gedicht Nr. 127). In dem Gedicht Nr. 127 ist die Welt der alltäglichen Kleinigkeiten (*meloči*) einerseits liebenswert (*milyj*), aber andererseits auch vergänglich, d.h. 'schmerzlich' bzw. 'bemitleidenswert' (*žalkij*), weil ihre Vergänglichkeit das Mitleid des Menschen erweckt: "*No želtiznu travy i teplotu suglinka/ Nel'zja ne poljubit' skvoz' étot žalkij puch.*"

Die Übereinstimmung mit der Semantik der Epitheta-Kombination 'zart-schmerzlich' (*nežnyj-žalkij*) bei Rozanov wird hier deutlich: "*Mne pečal'no, čto vse nesoveršenno: no*

<sup>331</sup> Auf die komplexe Semantik des Epithetons 'zart' (*nežnyj*) kann hier nicht im einzelnen eingegangen werden. In bezug auf die hier betrachtete Semantik des Affekts in *Egipetskaja marka* ist vor allem die Überschneidung zwischen den semantischen Feldern von 'zart' und 'lieb' im Gegensatz zu 'furchtbar' hervorzuheben. Vgl. dazu die Analyse des semantischen Systems Mandel'stams in: Ju. I. Levin, "O nekotorych čertach plana soderžanija". 106-164.

<sup>332</sup> Vgl. dazu: D.M. Segal, "Mikrosemantika odnogo stichotvorenija", 345-405.

*otjud' ne v tom smysle, čto vešči ne ispolnjajut kakoj-to zapovedi, kokogo-to ot nich ožidanija (i na um ne prichodit), a čto samim veščam kak-to nechorošo, oni ne udovletvoreny, im bol'no. Čto veščam 'bol'no', èto est' postojannoe moe stradanie za vsju žizn'. Čerez èto 'bol'no', prichodit nežnost'. Vešči mne kažutsja kakimi-to običennymi, kakimi-to sirotami, kto-to ich malo ljubit, kto-to ich malo cenit."* (ebd., 161-162)

Der ambivalente Wert des Alltagslebens entsteht im Grunde auch für Rozanov aus der Bedrohung durch den Tod (*terror antiquus, drevnij užas*): "*Strašnaja pustota žizni. O, kak ona užasna...*" (ebd., 219); "*Čto značit kogda 'ja umru'? Osvobodit'sja kvartira na Kolomenskoj i chozjain sdast ee novomu žil'cu. Ešče čto? Bibliografy budut razbirat' moi knigi. A ja sam? Sam - ničego. [...] Kakie užasy!*" (ebd., 83); "... i možet byt' tol'ko ot ètogo pisatelej nel'zja sudit' s t r a š n y m sudom.... S t r o g i m -to ich vse-taki sleduet sudit'." (ebd., 91); "*Mož. byt' ja razchožus' ne s čelovekom, a tol'ko s literaturaj? Razojtis' s čelovekom strašno. S literaturaj - ničego osobenno.*" (ebd., 93)

Die Dominanz der Furcht ist durch die Präsenz der Motive 'Tod' und 'Apokalypse' in *Egipetskaja marka* zu erklären. Das Ende, sei es auf der persönlichen Ebene (Tod) oder als kollektives Phänomen (Apokalypse), entblößt die Vergänglichkeit der zeitlichen Dimension bzw. des Alltags und erregt Panik.

Zur Intensivierung der Emotionen tritt schließlich die sinnliche Wahrnehmung durch die Semantik des Schmeckens hinzu; das Übergewicht des Negativen in *Egipetskaja marka* ist auch von den sinnhaften Reaktionen, unter denen die bitteren, salzigen und abstoßenden Geschmacksarten dominieren, ableitbar: "*rezinovyj privkus*" (*EM, II, 5*), "*gorjaščij sol'ju*" (*EM, II, 21*), "*privkus medi*" (*EM, II, 34*), "*vkus otvraščenija*" (*EM, II, 34*).

Es ist von Interesse, daß in den Gedichten der zwanziger Jahre das Motiv 'Salz' bzw. 'salzig' insbesondere in Zusammenhang mit der Revolution als einer apokalyptischen Offenbarung und Enthüllung der Wahrheit aufscheint: "*Čišče smert', solenee beda*" (Nr. 126); "[...] *no gumanističeskie interesy prišli v našu èpochu, kak by osveščennye morskoy penoj. Te že idej, no pokrytye zdorovym zagarom i propitannye sol'ju revoljucii.*" (III, 125)

Das Motiv des 'Eisenbahnkaffees', den der Offizier Kržyžanovskij am Schluß der Erzählung nicht annimmt, faßt die negative Semantik der Geschmacksarten zusammen und geht, wie der Verweis auf *Anna Karenina* zeigt, mit dem Motiv 'Tod' einher: "*V Klinu on otvedal železnodorožnogo kofija, kotoryj prigotovljaetsja po receptu, neizmennomu so vremen Anny Kareninoj, iz cikorija s legkoj pribavkoj kladbiščenskoj zemli ili drugoj kakoj-to gadosti v ètom rode.*" (*EM, II, 42*)<sup>333</sup>

<sup>333</sup> Im Zusammenhang mit der Semantik des Geschmacks ist hier kurz A. Belyjs Roman *Peterburg* zu erwähnen. Auch hier dominieren Furcht (Affekt) und Abscheu (sinnliche Empfindung). Belyjs Roman realisiert den psychischen Zustand und die physische Empfindung in der merkwürdigen Vorstellung von einer Bombe, d.h. einer "Dose mit einem furchtbaren Inhalt" ("*sardinnica užasnogo soderžanija*"). Die Erweiterung der Dose in kosmische Dimensionen (vgl. das Explosionsmotiv) hat eine gewisse ironische Färbung: "[...] - *užasnnoe soderžanie sardinnicy bezobrazno vdruk vpučitsja; kinetsja - rasširjaetsja bez mery [...]*" (A. Belyj, *Peterburg*, 233). Die ironische Färbung dieser Stelle wird erst vor dem Hintergrund der symbolistischen Poetik verständlich. Belyj relativiert hier nämlich das Motiv der Panik bzw. des Schreckens vor dem Geheimnis und vor dem Jenseits (*mir inoj*), das für den Frühsymbo-



Diesem bitteren Geschmack wird die Süßigkeit gegenübergestellt, die aber in die Kategorie des Unmöglichen fällt: "*V tot večer Parnok ne vernulsja domoj obedat' i ne pil čaju s sucharikami, kotorye on ljubil, kak kanarejka.*" (EM, II, 36)

Die Dominanz der negativen Gefühle gipfelt in *Egipetskaja marka* im Motiv 'Angst' (*strach*). Die wichtige Rolle der Angst als tiefenpsychologische Motivation, d.h. als eigentliche Ursache der Handlung und nicht als Motivierung, die nur die immanente Kausalstruktur der Erzählung betrifft, ist in folgendem Zitat feststellbar: "*Strach beret menja za ruku i vedet. Belaja nitjanaja perčatka. Mitenka. Ja ljublju, ja uvažaju strach. Čut' bylo ne skazal: 's nim mne ne strašno!' Matematiki dolžny byli postroit' dlja stracha šater, potomu čto on koordinata vremeni i prosiransva: oni, kak skatannyj vojlok v kirgizskoj kubitke, učastvujut v nem. Strach rasprjagaet lošadej, kogda nužno echat', i posylaet nam sny s bespričinno- nizkimi potolkami.*" (EM, II, 41)

Außerdem wird die Angst in den Figuren der Frau-Doktor-*Strašuner* (vgl. die poetische Etymologie '*strach-strašuner*') und der 'Faßbinder-Angst' (*bondar'-strach*) personifiziert, die somit als eine Art Hypostase des Urtriebs der Angst in der Handlung gelten können.

Das Motiv 'Angst' erwächst einerseits aus der dargestellten Semantik des Epithetons 'furchtbar' (*strašnyj*) und andererseits aus den intertextuellen Bezügen. Vor dem intertextuellen Hintergrund ist die Angst sowohl als sekundäre, d.h. sozial verursachte Angst, als auch als primäre Urangst zu verstehen. Erstere betrifft den Typus des Antihelden, der als Outsider vor allem Angst vor der Masse, d.h. vor der Öffentlichkeit, hat (EM, II, 19). Die Urangst betrifft dagegen die Sphäre des Unbewußten: Das Unbewußte (Schlaf, Traum, Wahn) ist als Übertretung der Grenzen des Bekannten angsterregend; dagegen strahlt das Bewußte bzw. Bekannte eine beruhigende Wirkung aus. Die beruhigende Wirkung der Alltagsgegenstände, die in der vertrauten Sphäre des Bewußten auftauchen, wird in dem folgenden Zitat deutlich; das Kind identifiziert die weite Welt mit dem Globus, der die Welt nur darstellt, um seine Urangst vor dem Universum abzubauen: "*Vnačale byl verstak i Karta polušarij Il'ina. Parnok čerpal v nej utešenie. Ego uspokaivala nervuščasja cholščevaja bumaga.*" (EM, II, 7)

Die unbewußte Urangst knüpft an das wichtige intertextuelle Motiv 'Eisenbahn' an. Die mit der Vorahnung (*predčuvstvie*) verbundene irrationale Urangst ist schon im Traum der *Anna Karenina* zu finden; hier verbindet sich die unbewußte Angst deutlich mit dem Motiv 'Eisenbahn' und mit der 'Eisenbahnprosa'.<sup>334</sup>

---

lismus so charakteristisch ist.

<sup>334</sup> Was den Bezug der Eisenbahn zur unbewußten Urangst betrifft, so ist hier auch auf Dostoevskijs Roman *Idiot* zu verweisen, insbesondere auf die Szene, in der Prinz Myškin am Bahnhof eine unbekante, furchterregende Gegenwart verspürt: "*Ego nikto ne vstretil v vokzule: no pri vychode iz vagona knjazju vdrug pomereščilsja strannyj, gorjačij vzgljad č'ich-to dvuch glaz, v tolpe, osadivšej pribyvšich s poezdom. Pogljadev vnimatel'nee, on uže ničego bolee ne različil. Konečno, tol'ko pomereščilos': no vpečatlenie ostalos' neprijatnoe.*" (F.M. Dostoevskij, VIII, 158)

Nicht zu vergessen ist auch die unbewußte Urangst im Traum Mitjas aus Dostoevskijs Roman *Brat'ja Karamazovy*, der den Begriff einer Urschuld in Spiel bringt: "*- Vidite, gospoda, - progovoril on vdrug, s trudom peresilivaja sebja, - vidite. Slušaju ja vas, i mne mereščitsja ...ja, vidite, vižu inogda vo sne odin son...odin takoj son, i on mne často snitsja, povtorjaetsja, čto kto-to za mnoj gonitsja, kto-to takoj, kotorogo ja užasno bojus', gonitsja v temnote, noč'ju, iščet*

## 6.2. Das Unbewußte

Im Laufe der vorliegenden Arbeit ist schon mehrere Male angemerkt worden, daß das Unbewußte in der Poetik Mandel'stams nicht nur selten thematisiert wird, sondern auch keine ästhetische Relevanz hat. In dieser Hinsicht stellen Mandel'stam und die Poetik des Akmeismus eine Ausnahme im Rahmen der Avantgarde dar, insbesondere angesichts der Dominanz des imaginativen Sprachdenkens im Futurismus und im Naivismus. Im imaginativen Kunstdenken sind jene Primärprozesse und Assoziationsregeln konstitutiv, die sowohl das Unbewußte als auch das mythische Denken charakterisieren. Diesem imaginativen Denken kann ein "fiktionales Vorstellen" entgegengesetzt werden, das mit der Sphäre des Bewußten und "mit dem 'Fokus' des reflektierenden Ich-Bewußtseins und seiner Fähigkeit zu Identifikation, Projektion und Repräsentation verbunden ist".<sup>335</sup> Ausgehend von einer solchen Unterscheidung zwischen unbewußtem, aperspektivischem Sprachdenken und bewußtem, perspektivischem Denken kann der Mandel'stamsche Begriff 'Hellenismus' als poetologisches Paradigma einem bewußten, perspektivischen Denken zugeordnet werden. Im 'Hellenismus' von *Kamen'* und *Tristia* ist nämlich die synthetisierende Fähigkeit des menschlichen Ich bestimmend, das die Wirklichkeit "teleologisch" ordnet und die Semiosphäre bewußt strukturiert. Diese Tätigkeit des menschlichen Ich wird in der Kultur und vor allem im Wort objektiviert und fixiert; es verwundert daher nicht, wenn das Unbewußte in den Gedichten Mandel'stams bis in die zwanziger Jahre keine große Rolle spielt.<sup>336</sup> Abgesehen von der anfänglichen Gleichsetzung von Leben und Traum (*son*) im Sinne der literarischen Tradition, die noch den Einfluß des Symbolismus bezeugt ("*Ja sčastliv žestokoj obidoju / I v žizni, pokožej na son, / Ja každomu tajno zaviduju / I v každogo tajno vľjubljen*", Nr. 17, vgl. auch Nr. 4, 18), wird das Unbewußte in den Gedichten Mandel'stams selten thematisiert, allenfalls im Rahmen der Polemik gegen die Symbolisten. Das kommt besonders im Motiv '*son*' zum Ausdruck, das im Russischen die Doppelbedeutung von 'Traum' und 'Schlaf' hat. In der Polemik gegen die Symbolisten wird '*son*' im Sinne von 'Traum' der akmeistischen Evidenz des konkreten Lebens und dem klaren, bewußten Denken entgegengesetzt. In diesem Zusammenhang werden '*son*' (Traum) und '*bred*' (Alptraum) synonym verwendet, da beide in bezug auf die 'Echtheit' (*podlinnost'*) des Lebens täuschende Phänomene sind: "*Ja nenavižu svet / Odnobraznych zvezd. / Zdravstvuj, moj davnij bred - / Bašni strel'čatoj rost!*" (Nr. 29); "*Kogda by tak! No ja ne putnik tot, /*

---

*menja, a ja prjačus' kuda-nibud' ot nego za dver' ili za škap, prjačus' unizitel'no, a glavnoe, čto emu otlično izvestno, kuda ja ot nego sprjatsjsja, no čto on budto by naročno privorjaetsja, čto ne znaet, gde ja sižu, čtoby dol'se promučit' menja, čtoby strachom moim nasladit'sja...*" (F.M. Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, XIV, 424).

<sup>335</sup> Zur Unterscheidung zwischen dem bewußt rationalen "perspektivischen Denken" und dem "Aperspektivismus" der Moderne vgl. J. Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, I-III, München 1973; zum "imaginativen Kunstdenken" s. Anm. 299.

<sup>336</sup> Das Motiv 'Psyche' bei Mandel'stam, das im Sinne der rationalistischen Tradition Homers wiederaufgenommen wird, bestätigt die Verdrängung des Unbewußten in die Sphäre des Nicht-Erkennbaren und des Unästhetischen. In der homerischen Welt hat die vom Leib getrennte Psyche tatsächlich keine Wirkung mehr auf das Reich des Sichtbaren und der Lebenden, so daß keine Interferenz zwischen Bewußtem und Unbewußtem besteht, sieht man einmal vom Traum als kontrollierbarem Zustand ab (vgl. dazu: E. Rohde, a.a.O.).

*Mel'kajuščij na vycvetšich listvach, / I podlinno vo mne pečal' poet; / Dejstvitel'no, lavina est' v gorach!"* (Nr. 32)

Mit der Entstehung des Paradoxons 'Liebe-Tod' wird auch der ambivalente Wert des Schlafes und seines Gegenteils, d.h. der Schlaflosigkeit (*bessonica*), deutlich: Der Schlaf kann gleichzeitig sowohl eine tödliche Vergessenheit (*bespamjatstvo*) als auch eine befreiende *epoché* sein, die das Schuldbewußtsein und den Erinnerungszwang (vgl. das Motiv der 'schuldigen Liebe' Phädras) aufhebt: "[...] *Strasti dikoj i bessonnoj / Solnce černoje ujmem.*" (Nr. 82)

In diesem Zusammenhang bezeichnet die Schlaflosigkeit die bewußte Ebene der Kultur: "*Bessonnica. Gomer. Tugie parusa. / Ja spisok korablej pročel do serediny: / Sej dlinnij vyvodok, sej poezd žuravlinyj, / Čto nad Ėlladoju kogda-to podnjalsja.*" (Nr. 78)<sup>337</sup>

In den Gedichten der zwanziger Jahre verändert sich die ästhetische Funktion des Unbewußten in der Poetik Mandel'stams. Innerhalb des poetologischen Paradigmas 'Baum' (*derevo*) tritt nun 'son' im Sinne von 'Traum' und 'Wahn' in den Vordergrund. Das 'Wort-Blatt' bzw. 'Wort-Gras', das Mandel'stam mit der Lautdichtung der transmentalen Poetik (*zaum'*) assoziiert, bezieht sich auf ein imaginatives Sprachdenken, das die Prozesse und Verfahren des Unbewußten wieder aufnimmt: "*Rasprjažennyj ogromnyj voz / Poperek vselennoj torčit, / Senovala drevnij chaos / Zaščekočet, zaporošit. [...] I vernus' v rodnoj zvukorjad, // Čtoby rozovoj krovi svjaz' / I travy suchorukij zvon / Rasprostilis': odna skrepjas', / A drugaja - v zaumnyj son.*" (Nr. 132); "*Zdes' pišet strach, zdes' pišet sdvig / Svincovoj paločkoj moločnoj, / Zdes' sozrevaet černovik / Učenikov vody protočnoj. [...] S ikonoborčeskoj doski / Steret' dnevnye vpečatlen'ja, / I, kak ptenca, strjachnut' s ruki / Uže prozračnye viden'ja!*" (Nr. 137)

Mandel'stams Wiederaufnahme des Unbewußten in den zwanziger Jahren wird in *Egipetskaja marka* deutlich, da der Traum bzw. der Schlaf in der Erzählung nicht nur die Handlung motiviert (Parnok wird im Schlaf um seine Jacke betrogen: "- *Spit? - Spit!... [...] Umykanie sostojalos*", *EM*, II, 6), sondern selbst ein Motiv darstellt. Das Unbewußte hat in der Erzählung auch eine poetologische Bedeutung, da die Motive 'Traum' und 'Wahn' durch den Verweis auf *Anna Karenina* im Rahmen der 'Eisenbahnprosa' als konstruktive Motive aufgefaßt werden. Die Erzählung beginnt mit der Beschreibung eines im Traum erscheinenden Chinesen, der später mit dem *mužik* im Traum der *Anna Karenina* assoziiert wird und sich als Personifizierung des unverständlichen 'prosaischen Wahns' zu erkennen gibt: "*Noč'ju snilsja kitaec, obvešannyj damskimi sumočkami, kak ožerel'em iz rjabčikov [...]*" (*EM*, II, 5); "*Železnodorožnaja proza, kak damskaja sumočka étogo predsmertnogo mužička [...]*" (*EM*, II, 41).

Im Rahmen des Stadtmythos 'Petersburg' tritt 'son' noch einmal als literarischer Wahn auf: "*Prokljatyj son! Prokljatye stogny besstyžego goroda!*" (*EM*, II, 26) 'Son' im Sinne von 'Traum' ist auch oft in Zusammenhang mit den Erinnerungen Parnoks zu finden und weist auf das unbewußte, mythische, naive Denken hin: "*S detstva on prikrepļalsja dušoj ko vsemu nenužnomu, prevraščaja v sobytija tramvajnyj lepet žizni, [...]*" (*EM*, II, 11); "*Noč'ju, zasypaja v krovati s oslabnuvšej setkoj, pri svete goluboj finolinki, ja ne znal, čto delat' s Šapiro [...]*" (*EM*, II, 12).

Die Semantik des Motivs 'son' wird nicht nur durch die Assoziation 'Traum-

<sup>337</sup> Zu einer Rekonstruktion der Intertextualität des Gedichtes *Bessonica* als Realisierung der obengenannten bewußten Kulturebene vgl. R.Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 394-403.

Kindheit', sondern auch durch die Assoziation 'Traum-Judentum' erweitert. Das Judentum ist im Werk Mandel'stams mit dem vorrationalen, ursprünglichen Leben (Beziehung zur Mutter) verbunden: "*V svetlom chrame iudei / Choronili mat' moju. [...] I nad mater'ju zveneli / Golosa izrail'tjan. / Ja prosnulsja v kolybeli, / Černym solncem osijan.*" (Nr. 91); "[...] *Erusalima noč' i čad nebytija.*" Nr. 100; "*Vernis' v smesitel'noe lono, / Otkuda, Lija, ty prišla [...]*" Nr. 109).

Das Unbewußte wird also in *Egipetskaja marka* im Motiv 'Schlaf bzw. Traum' (*son*) und im Motiv 'Wahn' thematisiert. Im ersten Fall knüpft es an die Motive 'Judentum' und 'Kindheit' an und motiviert die in diesem Rahmen angewandten sprachrealistischen Verfahren. Im zweiten Fall verbindet es sich mit der autoreflexiven, poetologischen Ebene der Erzählung, so daß ihm eine ästhetische Funktion zugeschrieben werden kann. Das Ein- und Austreten in die Sphäre und aus der Sphäre des Unbewußten hat in der Erzählung nicht nur die Funktion, die vielen Abschweifungen zu motivieren; diese Bewegung markiert auch die Segmente des durch die Abschweifungen zerlegten Sujets, was für die 'Eisenbahnprosa' charakteristisch ist. Die Wiederaufnahme der fiktiven Handlung nach einer Abschweifung findet nämlich oft als Übergang vom Unbewußten (dem Bereich der Abschweifung) ins Bewußte (den Bereich der fiktiven Erzählung) statt: "*Parnok oživljajsja*" (*EM*, II, 13); "*Parnok vstrjachnulsja*" (*EM*, II, 22).

Zudem bilden sich in der Erzählung aufgrund der Opposition 'bewußt-unbewußt' folgende Parallelen, wobei die Kombination mit den Epitheta 'lieb-furchtbar' (*milyj-strašnyj*) die Ambivalenz des Unbewußten sichtbar werden läßt:

	BEWUSST (lieb-furchtbar)	UNBEWUSST (lieb-furchtbar)
PSYCH. ZUSTAND	Wachsein/Nüchternheit	Schlaf/Wahn
PHYS. ZUSTAND	gesund	krank
GEDÄCHTNIS	hist. Gedächtnis	Gedächtnislosigkeit
LITERATUR	Fiktion	Eisenbahnprosa
ALTER	Erwachsener	Kind
LICHT	Licht	Dunkel
RAUM	geschl. Raum Wohnung	offener Raum Stadt/Petersburg

Die Ambivalenz in der Bewertung des Wortpaares 'bewußt-unbewußt' wird in einem Ausruf des Kindes Parnok ("*milyj, slepoj, egoističeskij svet!*", *EM*, II, 11) thematisiert: Das von Parnok im Konferenzsaal eingeschaltete Licht ist als Moment der Entblößung und der Erhellung des Unbewußten gleichzeitig "egoistisch", d.h. schmerzerregend (im wörtlichen Sinne - Augenschmerzen - und im übertragenen Sinne - Enthüllung der Übertretung des Verbotes), und 'lieb', d.h. beruhigend, indem es die Dunkelheit vertreibt.

## 7. DIE MOTIVE DER GESELLSCHAFT

Die Elemente bzw. Motive der in *Egipetskaja marka* dargestellten Semiosphäre lassen sich in Hierarchien und Oppositionen ordnen, so daß jedes thematisierte Element auch eine bestimmte Position im Rahmen einer geschlossenen Ordnung und des damit verbundenen axiologischen Systems einnimmt. Die so zustandekommende Ordnung der Semiosphäre wird aber in der Erzählung nicht als absolut präsentiert, sondern sehr stark von der Perspektive der Personen abhängig gemacht; so ergibt sich die relativierende Möglichkeit der Umkehrung der Hierarchien (Revolution). Außerdem ist in der Erzählung auch eine Parallele zwischen der poetologischen Semantik und der Gesellschaftssemantik zu erkennen, da in beiden die Begriffe "Mechanismus" und "Organismus" ein bedeutendes Oppositionspaar zur Bestimmung der Motive bilden. In den folgenden Ausführungen soll deshalb die Verknüpfung von Poetik, sozialer und moralischer Problematik untersucht werden; es ist zu zeigen, wie die Narration, die Motivsemantik und die Selbstreflexion in der Erzählung verbunden sind und wie sie zur Herstellung einer einheitlichen Sinnlinie führen: Die Position Parnoks (Narration) wird z.B. gewisse Ähnlichkeiten mit der des Autors selbst (Metaebene) haben, so daß beide unter dem Stichwort 'Outsider' (Motiv-Ebene) subsumiert werden können.

### 7.1. Die Gesellschaftstypologie bei Mandel'stam: das organische Modell des christlichen Mittelalters und das mechanisch-orientalische Modell der modernen Massengesellschaft

Mandel'stam sieht im mittelalterlich-christlichen und im orientalischen Gesellschaftsbegriff die Verwirklichung der beiden wichtigsten gesellschaftlichen Prinzipien, die als Organismus und Mechanismus definiert werden können. Aufgrund eines Vergleichs des sozialen mit dem architektonischen Aufbau setzt Mandel'stam dem Modell der gesellschaftlichen Pyramide (*social'naja piramida*) das der "Sozial-Gotik" (*social'naja gotika*) entgegen. Beide Modelle unterscheiden sich durch ihr hierarchisches Organisationsprinzip: Die Pyramide veranschaulicht eine Hierarchie, die ohne jede innere Notwendigkeit, d.h. willkürlich und deshalb mit Gewalt, durchgesetzt wird, während im organisch-gotischen sozialen Aufbau die hierarchische Ordnung aus der inneren, notwendigen Struktur des Organismus entsteht:<sup>338</sup> "*Prostaja mehaničeskaja gromadnost'*

---

<sup>338</sup> In den Gedichten Nr. 106 und Nr. 132 erhält das organisch-existentielle Ordnungsprinzip in bezug auf die jüdische Stammeshierarchie und Nachkommenschaft eine neue Konnotation. Hier wird die hierarchische Struktur des auf dem Blut-Prinzip gründenden jüdischen Volkes, in dem die Könige und Propheten eine einflußreiche Stellung haben, durch das Motiv der 'Leiter' im Jakobstraum veranschaulicht: "*S visjačej lestnicy prorokov i carej, / Spuskaetsja organ, Svjatogo Ducha krepost', / Ovčarok bodryj laj i dobraja svirepost', / Ovčiny pastuchov i posochi sudej.*" (Nr. 106 dazu vgl. K.Taranovskij, "The Jewish Theme in the Poetry of O. Mandel'stam", in: ders., *Essays on Mandel'stam*, 33)

Außerdem wird im Gedicht Nr. 132 folgendes Bild realisiert: Der Dichter steigt mit einer Leiter in eine Scheune. Wie schon erwähnt, bezeichnet das Rascheln des (trockenen) Heus das Signifikanten- und Lautspiel des "transmentalen" Wortes (der 'Wort-Laut' der *zaum'*), in dem die Sinnenebene in den Hintergrund rückt. Der Dichter versucht, das Prinzip des Chaotischen (*roj*) dem des Kosmischen (*stroj*) zuzuordnen, d.h. er strebt danach, im Rascheln des 'Wort-Heus' einen roten Sinnfaden zu erkennen. Die Leiter weist auf den Versuch hin, eine neue Hierarchie

*i goloe količestvo vraždebny čeloveku, i ne novaja social'naja piramida soblaznjaet nas, a social'naja gotika: svobodnaja igra tjažestej i sil, čelovečeskoe obščestvo, zadumanoe, kak složnyj i dremučij arhitekturnyj les, gde vse celesoobrazno, individual'no i každaja častnost' aukaetsja s gromadoj.*" (II, 353)

Wenn die westliche Kultur besonders im Mittelalter das Ideal der organischen Integration zwischen dem Teil und dem Ganzen der Gesellschaft verwirklicht hat, orientiert sich das orientalische Modell dagegen nach Mandel'stam am Vorbild des Staat-Molochs (vgl. Assyrien und Ägypten). Das unterscheidende Merkmal für diese Opposition ist die unter diesen Begriffen subsumierte anthropologische Vorstellung: Der Mensch gilt im ersten Fall als Zentrum der gesellschaftlichen Ordnung, während im zweiten Fall die Person als Einzelwesen in der menschenfeindlichen Massengesellschaft unterdrückt wird. Die mittelalterliche Gesellschaft wird von Mandel'stam im Paradigma 'Stein' thematisiert: Der Stein ist in der Metapher der gotischen 'Kathedrale' sowohl als Wort als auch als Mensch zu verstehen, weshalb der Gesamtbau sowohl die dichterische wie auch die gesellschaftliche Konstruktion veranschaulicht. Dieser Komplex erscheint besonders in jenen Aufsätzen, in denen Mandel'stam die akmeistische Poetik darlegt: *"Srednevekovyj čelovek sčital sebja v mirovom zdanii stol' že neobchodimym i svjazannym, kak ljuboj kamen' v gotičeskoj postrojke, s dostoinstvom vynosjaščij davlenie sosedej i vchodjaščij neizbežnoj stavkoj v obščuju igru sil."* (II, 308)

Der organischen Beziehung zwischen Person und Gesellschaft wird das orientalische bzw. buddhistische Modell gegenübergestellt, in dem die Person in einem formlosen Kollektivismus untergeht. Unter dem Gesichtspunkt dieses Kollektivismus kann man im "apersonalen" Prinzip des Buddhismus eine Parallele zu den antiken Religionen der Ägypter und Assyrer sehen. Die für die orientalischen Kulturen charakteristische Verdrängung des Ich hat einerseits die Verneinung des Ideals der organischen Einheit und andererseits die Abschaffung der Kategorie der Geschichte zur Folge, die nach Mandel'stam nur durch das Zeitbewußtsein der Person zustandekommt. Auch die Verneinung der Person bedeutet letztlich das Ende der Kunst, da diese, wie die Gesellschaft und das geschichtliche Bewußtsein, von Mandel'stam als Organismus angesehen wird; das künstlerische Werk basiert auf einer Grundeinheit (dem Wort), die in sich das Prinzip der Gesamtheit (Ganzheitlichkeit) trägt: *"E d i n s t v a n e t ! 'Mirov mnogo, vse raspolagajutsja v sferach, bog carit nad bogom'. Čto èto: bred ili konec christianstva? L i č n o s t i n e t ! 'Ja' - èto prochodjaščee sostojanie, u tebjja mnogo duš i mnogo žiznej! Čto èto: bred ili konec christianstva? V r e m e n i n e t ! Christianskoe letoisčislenie v opasnosti, chrupkij sčet godov našej èry poterjan - vremja mčitsja obratno s šumom i svistom, kak pregraždennyj potok - i novyj Orfej brosaet svoju liru v klokučuščuju penu: iskusstva bol'se net..."* (II, 314).

Die Mandel'stamsche Gegenüberstellung der kulturellen Paradigmen 'Christentum'

---

der ästhetischen Werte zu errichten, in der die Sinnebene ihre Vorrangstellung zurückerhält. Der 'rote Faden' ist hier aber die Verbindung des 'roten Blutes' (*rozovoj krovi svjaz*), d.h. das existentielle Blutprinzip. Die dem Chaos entgegengesetzte Ordnung ('Leiter') kann als Hierarchie der ästhetischen Werte wie auch als Abstammungsprinzip der Juden verstanden werden, keinesfalls aber handelt es sich hier um die aufklärerisch-rationalistische Welthierarchie: *"I podumal: začem budit' / Udlinennyh zvučanj roj, / V ètoj večnoj skloke lovit' / Èolijskij čudesnyj stroj?"* (Nr. 132) Ein solches existentielles Ordnungsprinzip soll wiederhergestellt werden, um die künstlerische Tätigkeit als Akt der Sinngebung und Prozeß der Semiotisierung zu ermöglichen.

vs. 'Buddhismus' stimmt mit der Opposition 'West-Ost' überein - freilich nur solange, wie die westliche Kultur ihrer Tradition treu geblieben ist. Nach Mandel'stam bricht die europäische Kultur aber im 19. Jahrhundert mit ihrer Tradition und nimmt das apersonale, buddhistische Prinzip auf: "*Devjatnadcatyj vek byl provodnikom buddijskogo vlijanija v evropejskoj kul'ture. On byl nositelem čužogo, vraždebnogo i moguščestvennogo načala, s kotorym borolas' vsja naša istorija, - aktivnaja, dejatel'naja, naskvoz' dialektičeskaja, živaja bor'ba sil, oplodotvorjajuščich drug druga. On byl kolybel'ju Nirvany, ne propuskajuščej ni odnogo luča aktivnogo poznanija.*" (II, 280)<sup>339</sup>

Der Buddhismus unterscheidet sich aus dieser Sicht vom Christentum im wesentlichen durch seinen Determinismus, der keinen fruchtbaren Dialog zwischen dem einzelnen und dem Ganzen kennt. In diesem Sinn haben nach Mandel'stam der Idealismus und seine materialistische Folgeerscheinung, der Positivismus, das buddhistische Prinzip in der europäischen Kultur bestätigt. Sowohl in der leeren idealistischen Dialektik von These und Antithese als auch in der positivistischen Vorstellung von der geschichtlichen Entwicklung (Fortschritt) ist die Abschaffung der Qualitätsdifferenz und die Reduktion der historischen Entwicklung auf eine Quantitätsdifferenz feststellbar. Die positivistische Haltung zeigt sich nach Mandel'stam besonders in der wissenschaftlichen Methodologie des 19. Jahrhunderts, im analytischen Roman<sup>340</sup> und in der Theosophie. Letztere wird von ihm als "bürgerliche Religion des Fortschritts" ("*buržuaznaja religija progressa*", II 281) bezeichnet. Mandel'stam stellt das Christentum als Religion der Inkarnation dem Buddhismus bzw. der Theosophie als Religion einer abstrakten Metaphysik ("*snabžen-naja metafizičeskimi snastjami*") gegenüber, und realisiert diese Opposition auf der poetologischen Ebene in den schon erwähnten Motiven 'Wort-Fleisch' (*slovo-plot'*) und

---

<sup>339</sup> Mandel'stams Kritik am buddhistischen Prinzip der "Nicht-Inkarnation" (*besplotnost'*) bedient sich nicht der Kategorien einer streng philosophischen Argumentation. Seine Polemik hat eher einen literarischen Hintergrund, da Mandel'stam seinen Buddhismus-Begriff im Rahmen seiner Kritik an der literarischen Dekadenz einführt. N. Mandel'stam gibt in ihren Memoiren ein Werk Solov'evs als Quelle für die Buddhismus-Kritik ihres Mannes an: V. Solov'ev, "Buddijskoe nastroenie v počzii", in: *Sobranie sočinenij*, VII, St. Peterburg 1907. Hier befaßt sich Solov'ev mit der "buddhistischen" Tendenz im Präsymbolismus, so vor allem im Werk A. Goleniščev-Kutuzovs. Der Terminus "Buddhismus" ist nicht im Sinne einer bewußten Aneignung der buddhistischen Philosophie und Religion zu verstehen: Es handelt sich vielmehr um einen impliziten und bewußtlosen Buddhismus, der sowohl in den Ideen des "Nichts" und der "Scheinhaftigkeit" als auch in der Neigung zu einer passiven Haltung (vgl. die Personen in den Werken Goleniščev-Kutuzovs) ausdrückt. Zum Einfluß des Buddhismus auf die russische Literatur um die Jahrhundertwende und insbesondere auf F. Sologub s. die Einleitung von G. Pauer in: F. Sologub, *Neizdannoe i nesobrannoe*, München 1989, XXXIV-XXXIX. Abgesehen von der Entwicklung der Buddhismusforschung, deren Zentrum um die Jahrhundertwende Petersburg war, dringen durch die Vermittlung A. Schopenhauers typische Charakterzüge der buddhistischen Philosophie wie "Ichlosigkeit", "Lebensfeindlichkeit" usw. in die russische Kultur ein.

<sup>340</sup> Mandel'stam beschreibt den passiven, photographischen Stil des analytischen Romans auf folgende Weise: "*Zdes' vse pokryto lakom čistogo sozercan'ja i, kak poverchnost' palisandrogo dereva, stil' romana možet otobrazit' ljuboj predmet.*" (II, 281)

'Wort-Vogelscheuche' (*slovo-pugalo*).<sup>341</sup>

Die Gegenüberstellung von gesellschaftlicher 'Gotik' und gesellschaftlicher 'Pyramide' hat Mandel'stam auch in einem anderen Artikel (*Gosudarstvo i ritm*) mit Blick auf die Revolution und die Entstehung des sowjetische Staates dargestellt, wobei er sich hier der Opposition zwischen 'Kollektiv' (*kollektiv*) und 'Kollektivismus' (*kollektivizm*) bedient: "*Organizovyvaja obščestvo, podnimaja ego iz chaosa do strojnosti organičeskogo bytija, my sklonny zabyvat', čto ličnost' dolžna byt' organizovana prežde vsego.[...] Social'noe vospitanie podgotovljaet sintez čeloveka i obščestva v kollektive. Kollektiva ešče net. On dolžen rodit'sja. Kollektivizm voznik ran'se kollektiva.*" (III, 123)<sup>342</sup>

Das Kollektive ist in dem betreffenden Artikel ein synthetischer Begriff und kann als eine Variante des volksmythischen, romantischen Ideals (*narod*, vgl. dazu Mandel'stams Gedichte Nr. 69, 102, 169) im Rahmen der Revolutionsutopie angesehen werden. Das Kollektive bewegt sich rhythmisch. Die rhythmische Bewegung drückt das synthetische Prinzip der organischen Einheit von Ganzem und Teil aus. So wie das Kollektive auf den volksmythischen Begriff "*narod*" zurückführbar ist, kann auch der Kollektivismus als typisch ideologische Erscheinung der Massengesellschaft mit dem rein soziologischen Begriff "*tolpa*" oder "*čern*" (Masse, Menge) assoziiert werden. Das strukturierende Prinzip der Masse ist hier nicht mehr die rhythmische Dynamik, sondern die statische "Solidarität" unter den Teilen; die Solidarität bildet sich aufgrund eines äußeren Ziels, das den Teilen selbst fremd ist (Ideologie): "*Novoe obščestvo deržitsja solidarnost'ju i ritmom. Solidarnost'- soglasie v celi. Neobchodimo ešče soglasie v dejstvii. Soglasie v dejstvii samo po sebe est' uže ritm. Revoljucija pobedila svoim ritmom. [...] Nužno ego zakrepiť navsegda. Solidarnost' i ritmičnost' èto - količestvo i kačestvo social'noj ènergii. Solidarna massa. Ritmičen tol'ko kollektiv. I razve ne ustarelo èto ponjatje massy, èto čisto količestvennoe izmerenie social'noj energii?*" (III, 124)<sup>343</sup>

Es zeigt sich deutlich, daß die organische Vorstellung vom Kollektiven eine moderne Version der gesellschaftlichen Gotik ist, während der Kollektivismus der gesellschaftlichen Pyramide entspricht. Der erwähnte Aufsatz *Gosudarstvo i ritm* ist jedoch in seinem Zusammenhang mit anderen Aufsätzen der Jahre 1922-23 zu sehen, in denen Mandel'stam versucht, die Bedeutung und die Rolle der Revolution in der europäischen Kultur zu bestimmen; dadurch wird seine ambivalente und utopische Einstellung

<sup>341</sup> Obwohl Mandel'stam die Entartung der europäischen Kultur anprangert, bleibt ihm der für den Symbolismus und die Philosophie der Jahrhundertwende typischen Pessimismus fremd (vgl. z.B. die Idee von "*krušenie gumanizma*" bei A. Blok; vgl. dazu: E.A. Toddes, "Stat'ja 'Pšenica čelovečeskaja'", 199-203). In dieser Hinsicht führt Mandel'stam seine Polemik gegen die Symbolisten weiter, obwohl er mit ihnen eine "synthetische" Vorstellung vom gesellschaftlichen Ideal gemeinsam hat.

<sup>342</sup> Eine Parallele zum Mandel'stamschen Kollektivismus ist in A. Belyjs Roman *Peterburg* zu finden, in dem das Prinzip der Masse (*roj ljudskoj*, A. Belyj, *Peterburg*, 21) mit dem formlosen Wesen des revolutionären Kollektivismus assoziiert wird: "*Ja - ja: a mne govorjat, budto ja - ne ja, a kakie-to 'my'. [...] sobstvenno govorja, ne ja v partii, vo mne partija...*" (ebd., 82-83).

<sup>343</sup> Die Parallele zu der schon erwähnten Unterscheidung A. Bloks zwischen Kultur und Zivilisation, die er durch die Musik-Metapher erklärt, ist hier offensichtlich.



gegenüber der Revolution deutlich.<sup>344</sup> In den Jahren 1920-23 sieht Mandel'stam in dem mit der Revolution anbrechenden neuen Zeitalter die mögliche Verwirklichung jenes organisch-synthetischen Prinzips in der Gesellschaft, das er in seinem frühen Werk als 'Hellenismus' definiert und im Motiv 'Häuslichkeit' entfaltet hat.

Wenn die mittelalterliche Gotik ein Beispiel für den organischen Makrokosmos der Gesellschaft ist, so gilt das 'Haus' bei Mandel'stam als organischer Mikrokosmos. Das 'Kultur-Haus' bezeichnet in der poetologischen Semantik Mandel'stams eine affirmative Ästhetik im Gegensatz zu der verfremdungsästhetischen Position der Avantgarde. Auf dem ontologisch fest begründeten Boden des intimen Familien-Milieus entwickelt sich ein erfolgreiches und nicht redundantes Kommunikationssystem wie die Familienlexik, die sich durch bestimmte stilistische Züge und Verfahren auszeichnet, die auch die akmeistische Poetik charakterisieren (elliptische Syntax, Lakonismus, Semantisierung von schon vorhandenen Lexemen usw.). Das Paradigma 'Kultur-Haus' (*kul'tura-dom*) bezeichnet also jenes dichterische und kulturelle System, das auf dem akmeistischen 'Wort-Gegenstand' (*slovo-predmet*) basiert. In diesem Sinne steht die 'Häuslichkeit' einerseits zur Kirche als fixierte und dem alltäglichen Leben enthobene Institution in Opposition (*cerkovnost'*, vgl. dazu die antisymbolistische Polemik gegen die Reduktion des 'Wort-Gegenstandes' auf einen liturgischen Gegenstand), andererseits wird die 'Häuslichkeit' als warmes und konkretes Alltagsleben der abstrakten Kategorie der Literarizität (*literaturnost'*) gegenübergestellt (vgl. die antiidealistische und antipositivistische Polemik Mandel'stams gegen den Typus des Gelehrten - *literator* oder *raznočinec*).

Die 'Häuslichkeit' ist von der Öffentlichkeit zu unterscheiden, jedoch nicht vollkommen zu trennen, was insbesondere für die "Steinpoetik" und das Motiv 'Hellenismus' gilt. Nach Mandel'stam basiert die ontologisch begründete Ordnung des 'Kultur-Hauses' auf der "Evidenz" der Sprache: Das alltägliche Wort im Bereich des 'Kultur-Hauses' ist eine konkrete, faßbare und brauchbare Wirklichkeit, die gleichzeitig aber universal gültig ist. Deshalb ist die semantisch-philologische Arbeit des Dichters an dem "Wort als solchem" (*slovo kak takovoe*) eine Tätigkeit, die im Rahmen der organischen Einheit von Teil (Wort) und Ganzem (Kultur) ausgeübt wird; in ihr verbinden sich Mikrokosmos und Makrokosmos.<sup>345</sup> Das 'Häusliche' nimmt als kulturelle

---

<sup>344</sup> Bei den betreffenden Aufsätzen handelt es sich um *Gumanizm i sovremennost'* (1923) und *Pšenica čelovečeskaja* (1922); nicht zu übersehen ist aber auch *Slovo i kul'tura* (1921). Eine einleuchtende Rekonstruktion des Mandel'stamschen Verständnisses von Revolution bietet Toddes Einleitung zu *Pšenica čelovečeskaja* (vgl. E.A. Toddes, "Stat'ja 'Pšenica čelovečeskaja'", 184-213). Toddes zeigt durch die Rekonstruktion der Semantik der 'Brot'-Metapher Mandel'stams, wie der Vergleich zwischen dichterischem Wort und eucharistischem Brot allmählich "säkularisiert" wird. Das entspricht einer bestimmten Evolution des Mandel'stamschen Denkens: Zuerst wird die christliche Symbolik wegen ihrer Synthese von Fleisch und Geist, von körperlichem und geistigem Hunger wiederaufgenommen, dann wird ein solcher synthetischer Charakter der Revolution zugeschrieben. Der utopische Charakter der Revolution als Anbruch einer neuen, "goldenen Zeit" und die Ästhetisierung der politisch-wirtschaftlichen Kategorien des Marxismus sind bei Mandel'stam in diesem Sinne zu verstehen (ebd., 205-207).

<sup>345</sup> Der intertextuelle Bezug zu Rozanov im Motiv 'Häuslichkeit' ist schon hervorgehoben worden. Bei Rozanov ist der Bruch zwischen privatem und öffentlichem Leben (*častnaja vs. obščaja žizn'*) im Gegensatz zu den Vorstellungen Mandel'stams ein unüberwindlicher. Die intime Privatsphäre und die öffentliche Sphäre werden bei ihm quasi als zwei selbständige

Dimension auch die für die Antike typische Einheit von Ethik und Ästhetik wieder auf.<sup>346</sup> *Domašnost'* tritt bei Mandel'stam außerdem nicht nur als ästhetische und gesellschaftliche Kategorie auf, sondern auch im Sinne von 'einheimisch' bzw. 'heimatlich'. Das 'Einheimische' bedeutet für die Nation das, was das 'Häusliche' für den einzelnen in bezug auf die Gesellschaft darstellt: Unter 'Heimat' ist die nationale Identität, d.h. jenes synthetische Prinzip zu verstehen, das die organische Einheit innerhalb der Nation ermöglicht. Die Kommunikation im Rahmen einer Nationalkultur ähnelt deshalb der Kommunikation im Rahmen der Familie: Im Aufsatz *Literaturnaja Moskva - roždenie fabuly* thematisiert Mandel'stam eine solche lakonische, aber erfolgreiche Kommunikation unter Einheimischen, die mit einem Fremden wegen des Fehlens des gemeinsamen pragmatischen Hintergrundes nicht zustande kommen könnte (die Unterscheidung des Einheimischen vom Fremden bezieht Mandel'stam hier auch auf die Literatur): "*Byt - éto inostranščina, vseгда fal'sivaja ékzotika, ego ne suščestvuet dlja svoego domašnego, chozjajskogo glaza: dejatel'nyj učastnik narodnoj žizni umeet zamečat' tol'ko nužnoe, tol'ko kstati, - drugoe delo turist, inostranec (belletrist); on pjalit glaza na vse i nekstati obo vsem rasskazyvaet.*" (II, 335)<sup>347</sup>

Die national-kulturelle Dimension der 'Häuslichkeit' bezieht sich für Mandel'stam außerdem auf jenes Ideal des 'Hellenismus', das verschiedene Kulturen geprägt und keineswegs zu einer ideologischen Abflachung der Unterschiede geführt hat. In einer ersten Phase gehört die 'Häuslichkeit' als Synthese des nationalen und des kulturellen Prinzips nicht in den Bereich des Internationalismus der utopischen Revolution. In einem Kommentar zur Elegie Cheniers *A Camille* weist Mandel'stam auf diese universelle Dimension der 'Häuslichkeit' am Beispiel der Sprache Tatjanas in Puškins *Evgenij Onegin* hin, die sowohl familiär als auch typisch russisch, d.h. national, ist und trotzdem am besten den universellen Wert der 'Häuslichkeit' bzw. der 'Heimatlichkeit' der poetischen Sprache (*domašnost' jazyka*) zum Ausdruck bringt: "*V étich stročkach slyšitsja pis'mo Tat'jany k Oneginu, ta že domašnost' jazyka, ta že milaja nebrežnost', lučše vsjakoj zaboty [...]. Tak v poézii razrušajutsja grani nacional'nogo, i stichija odnogo jazyka pereklikaetsja s drugoj čerez golovy prostranstva i vremeni, ibo vse jazyki svjazany bratskim sojuzom, utverždajuščimsja na svobode i domašnosti každogo, i vnutri étoj svobody bratski rodstvenny i po-domašnemu aukajutsja.*" (II, 300)

'Häuslichkeit' kann aber nicht nur als intimes, familiäres Leben, sondern auch als

---

Prinzipien der Wirklichkeit dargestellt. Es ist kein Zufall, daß Rozanov der modernen Gesellschaft alle Merkmale der menschenfeindlichen Öffentlichkeit zuschreibt: In diesem Rahmen wird der intimen, subjektiven Seele (*duša*) nicht nur die Gesellschaft, sondern auch die moderne technisierte Welt entgegengesetzt: "*Technika, prisoeđinivšis' k duše, dala ej vsemoguščestvo. No ona že ee i razdavila. Pojavilas' 'techničeskaja duša' - c o n t r a d i c t i o i n a d j e c t o . I vdochnovenie umerlo. ( p e č a t' i v o o b š č e v s e n o v o e ).*" (V. Rozanov, *Uedinennoe*, 30)

<sup>346</sup> Vgl. dazu E.A. Toddes, "Statja 'Pšenica čelovečeskaja'", 204.

<sup>347</sup> Auch Rozanov verwendet '*domašnost'*' sowohl im Sinne des intimen Familienkreises als auch im Sinne des nationalen Prinzips und betont, daß die Kommunikation in der Heimat jener in der Familie ähnelt; beide ziehen eine auf der Pragmatik basierende Sprache (Gestik) der logisch-rationalen Sprache vor: "*Posmotriš' na russkogo čeloveku ostrym glazkom...Posmotrit on na tehja ostrym glazkom...I vse ponjatno. I ne nado nikakich slov. Vot čego nel'zja s i n o - s t r a n c e m .*" (V. Rozanov, *Uedinennoe*, 7)

nationales Prinzip negativ bewertet werden; in diesem Fall würde die Heimat eine geschlossene, nationale Dimension bezeichnen, die in den nationalistischen Ideologien der Moderne ihren Höhepunkt erreicht und eine tödliche Bedrohung für die organische Einheit Europas darstellt: In der russischen Kultur ist es nach Mandel'stam immer dann zum Bruch einer organischen Einheit gekommen, wenn die Russen sich von der europäischen Tradition abgesondert und isoliert haben: "*Domašnee i evropejskoe - dva poljusa ne tol'ko poëzii Bloka, no i vsej ruskoj kul'tury poslednich desjatiletij. Načinaja s Apollona Grigor'eva, nametilas' glubokaja duchovnaja treščina v ruskom obščestve. Otlučenie ot velikich evropejskich interesov, otpadenie ot edinstva evropejskoj kul'tury, ottorgnutost' ot velikogo lona, vosprinimaemaja počti kak eres', v kotoroj bojalis' sebe priznat'sja, stydjas', byla uže soveršivšimsja faktom.*" (II, 271)

Im Angesicht dieser Gefahr scheint das alte 'hellenistische' Ideal nur noch in der nachrevolutionären Zukunft (Utopie) verwirklicht werden zu können, da die Massenbewegungen der historischen Revolution in sich noch den Keim der Spaltung zwischen Häuslichkeit und Öffentlichkeit tragen. In dem Aufsatz *Gumanizm i sovremennost'*, in dem Mandel'stam die soziale Bedeutung der 'Häuslichkeit' im Gegensatz zur 'Monumentalität' (*monumental'nost'*) hervorhebt, erklärt er, daß die Revolution das Haus als Grundeinheit des gesellschaftlichen Aufbaus zerstört habe: "*Otkadžites' ot social'noj struktury, i ruchnet samaja prostaja, dlja vsech nesomnennaja i nužnaja postrojka, ruchnet dom čeloveka, čelovečeskoe žil'e. [...] No zemletrjasenie ne poščadilo i ploskie žilišča. Chaotičeskij mir vorvalsja - i v anglijskij h o m e i v nemeckij G e m ü t; chaos poet v našich ruskich pečkach, stučit našimi v'juškami i zaslonkami. [...] Nikakie zakony o pravach čeloveka, nikakie principy sobstvennosti i neprikosnovennosti bol'se ne strachujut čelovečeskogo žil'ja, doma bol'se ne spasajut ot katastrofy, ne dajut ni uverenosti, ni obespečenija.*" (II, 353-354)

Die revolutionäre Phase steht unter der Herrschaft des Chaos und einer 'mechanischen' Kombination der einzelnen Individuen; das 'organische Volk' ist erst der Zukunft zuzurechnen. Das ist die Grundidee von *Pšenica čelovečeskaja*, in dem Mandel'stam seine Position gegenüber der Revolution formuliert. Die 'mechanische' Einheit der Masse wird mit der Anhäufung von Weizenkörnern verglichen, die noch nicht gemahlen worden sind. Erst im Mehl verschmelzen die einzelnen Körner zu einer organischen Einheit, und es entsteht eine neue Wirklichkeit, d.h. das Brot:<sup>348</sup> "*Mnogo, mnogo zeren v meške, kak ich ni peretrjachivaj, ni peresypaj, vse odno i to že. Nikakoe količestvo ruskich, francuzov, angličan ešče ne obrazuet narod, te že zerna v meške, ta že pšenica čelovečeskaja nerazmolotaja, čistoe količestvo. Èto čistoe količestvo, èta pšenica čelovečeskaja žaždet byt' razmolotoj, obraščennoj v muku, vypečennoj v chleb. Sostojanie zerna v chlebach sootvetstvujet sostojaniju ličnosti v tom soveršenom novom i ne mehaničeskom soedinenii, kotoroe nazывaetsja norodom. I vot byvajut takie èpochi, kogda chleb ne vypekaetsja, kogda ambary polny zerna čelovečeskoj pšenicy, no pomola net, mel'nik odrjachlel i ustal, i širokie lapčatye kryl'ja mel'nic bespomoščno ždut*

<sup>348</sup> In diesem Zusammenhang ist der Vergleich Parnoks mit einem Körnchen von Bedeutung: "*On - limonnaja kostočka, brošennaja v rasščelinu peterburgskogo granita.*" (EM, II, 22) Ein früheres Fragment bringt auch die biographische Quelle der zitierten Stelle ans Licht: "*Predki Parnoka - ispanskije evrei chodili v ostrokonečnych želtych kolpakach - žuk pozornogo otličiju dlja obitatelej getto...Ne ot nich li on unasledoval pristrastie ko vsemu limonnomu i želtomu?*" (O.É Mandel'stam, *Neizdannye fragmenty*, 71)

*raboty. Duchovnaja peč' istorii, nekogda stol' širokaja i pomestitel'naja, žarkaja i domovitaja duchovka, otkuda vyšli mnogie rumjanye chleby, zabastovala. Čelovečeskaja pšenica vsjudu šumit i volnuetsja, no ne chočet stat' chlebom, hotja ee k tomu ponuždajut sčitajuščie sebja ee chozjaevami, grube sobstvenniki, vladel'cy ambarov i zakromov.*"<sup>349</sup>

Der in den zwanziger Jahren in Europa dominierende Nationalismus ist der politische Ausdruck einer solchen Reduktion des Volkes zu einer Masse, wobei hier die negative Seite einer 'geschlossenen' und 'nicht hellenistischen' Häuslichkeit sichtbar wird: "*Itak, ostanovka političeskoj žizni Evropy kak samostojatel'nogo, katastrofičeskogo processa, zaveršivšegosja imperialističeskoj vojnoj, sovpadala s prekraščeniem organičeskogo rosta nacional'nych idej, s povsemestnym raspadom 'narodnostej' na prostoe čelovečskoe zerno, pšenicu, i teper' k golosu étoj čelovečeskoj pšenicy, k golosu massy, kak ee nyne kosnojazyčno nazývajúť, my dolžny prislušat'sja, čtoby ponjat', čto proischodit s nami i čto nam gotovit grjaduščij den'.*"<sup>350</sup>

Im Internationalismus sieht Mandel'stam die Möglichkeit einer Verwirklichung des alten 'universal-organischen' Ideals Karamzins, Čadaevs, Herzens und Tjutčevs, die er im Kontext seines Aufsatzes nennt. Der Akzent liegt also mehr auf dem organischen Ideal als auf dessen historischer Verwirklichung, was die von E.A. Toddes in *Pšenica čelovečeskaja* beobachtete Tendenz zur "Ästhetisierung" der marxistischen politisch-wirtschaftlichen Kategorien, erklärt. Hier zeigt sich sehr deutlich die im Werk Mandel'stams wirkende Spaltung zwischen "geschichtlicher" und "utopischer" Revolution; noch im Jahr 1922 setzt er seine Hoffnungen auf den utopischen Internationalismus: "*Vychod iz nacional'nogo raspada, iz sostojanija zerna v meške k vselenskomu edinstvu, k internacionalu, ležit dlja nas čerez vozroždenie evropeizkogo soznanija, čerez vosstanovlenije evropeizma kak našej bol'šoj narodnosti.*"<sup>351</sup>

Die Assoziation der Opposition 'organisch-mechanisch' mit den Motiven 'Brot' und 'Korn' läßt einen direkten Bezug zwischen gesellschaftlicher und poetologischer Semantik im Mandel'stamschen Werk der zwanziger Jahre erkennen. Das Motiv der 'Einzelkörner' ist im Rahmen des Textkorpus' dieser Jahre zu betrachten, in dem Mandel'stam das 'Wort-Gras', d.h. das nicht mehr organisch mit dem Kontext verbundene Wort, darstellt.

## 7.2. Die mechanische Ordnung der Massengesellschaft: die Motive 'Schachspiel' und 'Bienenstock'

Die konventionelle, relative Hierarchie der gesellschaftlichen Pyramide, die das mechanische Gesellschaftsprinzip verwirklicht, ersetzt in *Egipetskaja marka* das im Werk Mandel'stams bis dahin vorherrschende organische Modell. Es ist kein Zufall, daß die "Indizien" der pseudo-orientalischen Kunst über die gesamte Stadtarchitektur Petersburgs zerstreut sind; gleichzeitig stellen sie sich aber als "baufällig" heraus und

<sup>349</sup> O.É. Mandel'stam, "Pšenica čelovečeskaja", in: E.A. Toddes, "Stat'ja 'Pšenica čelovečeskaja'", 214. Zur archaisch-archetypischen Bedeutung der 'Brot-Metapher' (Kornfeld als Schlachtfeld oder Lebensfeld, Fruchtbarkeitsmetapher usw.) vgl. ebd., 190 ff.

<sup>350</sup> O.É. Mandel'stam, "Pšenica čelovečeskaja", 216.

<sup>351</sup> ebd.; vgl. auch: E.A. Toddes, "Stat'ja 'Pšenica čelovečeskaja'", 204-205.

verweisen auf die Bedrohung des Bürgerkriegs und auf das Vakuum in der Regierung: "Čto že! Egipetskij most i ne njuchal Egipta i ni odin porjadočnyj čelovek v glaza ne vidal Kalinkina!" (EM, II, 20)<sup>352</sup>

Eine hierarchisch gesellschaftliche Ordnung, die nicht mehr aus der organischen Verbindung von Bio- und Semiosphäre hervorgeht, kann willkürlich relativiert werden; die "Pseudoikonostase" in Mervis' Wohnung stellt das Symbol des Austauschs einer ontologisch begründeten Hierarchie (Deesis) durch eine willkürlich konventionelle dar: "Vzgljd ego upal na peregorodku, za kotoroj gudelo, tjagučim evrejskim medom, ženskoe kontral'to. Ėta peregorodka, okleennaja kartinkami, predstavljala soboj dovol'no strannyj ikonostas." (EM, II, 9)

An der Wand, die die Werkstatt des Schneiders vom privaten Teil des Zimmers trennt, hängen billige, triviale Bilder, die Parnok wie Ikonen einer merkwürdigen Ikonostase erscheinen: Die Pseudoikonostase trennt den öffentlichen (bzw. profanen) Bereich vom privaten (bzw. sakralen) Bereich des Zimmers. Die profanisierende Parallele zwischen Trennwand und Ikonostase signalisiert die Willkür der in der Erzählung dargestellten hierarchischen Ordnung, deren Opfer Parnok schließlich sein wird (die Darstellung der Ikonostase leitet die Episode ein, in der Parnok versucht, den Uhrendieb zu retten und Gerechtigkeit zu schaffen).

Die analytisch-mechanische Gesellschaft wird in der Erzählung durch das Motiv 'Schachspiel' signalisiert. Das 'Schachspiel' ist eine geschlossene Ordnung, an der man teilhaben kann, wenn man ihre Regeln, d.h. den Kode, kennt und das Spiel beherrscht: "Ved' est' že na svete ljudi, kotorye nikogda ne chvorali opasnee influency i k sovremennosti pristegnuty kak-to sboku, vrode kotil'onnoogo značka. [...] Ėto putaniki znajuščie odni šachmatnye chody, no vse-taki lezuščie v igru, čtob posmotret', kak ono vyjdet". (EM, II, 13-14)

Der geheimnisvollen Vereinigung von gegensätzlichen Prinzipien im Paradoxon, die im Rahmen eines organisch-synthetischen Denkens möglich ist, stellt sich die 'mechanische' Alternative entgegen, das *aut-aut*, die unversöhnliche Polarität der gegensätzlichen Signifikanten des analytischen Denkens. Sowohl die Notwendigkeit einer Entweder-Oder-Entscheidung wie auch die Kombination 'schwarz-weiß' im Schachspiel signalisieren ein gesellschaftliches System, das nur die Alternative einer Outsider - und Insiderposition zuläßt.<sup>353</sup> Die 'Schachspiel'-Metapher wird in *Egipetskaja marka* um das

<sup>352</sup> Zum historischen Hintergrund des obengenannten Zitats vgl. A. Fejnberg, a.a.O., 45; hier erinnert Fejnberg daran, daß die "ägyptische" Brücke von Petersbug (*cepnoj most*) 1905 zusammenbrach. Das im Motiv 'Ägypten' wirksame Merkmal der 'Unsicherheit' bzw. der 'Unbeständigkeit' wird auch durch die Semantik von Parnoks Spitznamen ausgedrückt. Dies wird in den früheren Varianten der Erzählung an verschiedenen Stellen besonders deutlich, wie z.B. im folgenden Zitat: "Parnok osmotrel paket: konvert byl togo že formata i toj samoj plotnoj bunagi s vodjanymi otekami, kotoruju on chorošo znal [...] ottisnut byl liš paket napolovinu, egipetskoj marki ne bylo." (O.Ė. Mandel'stam, *Neizdannye fragmenty*, 74)

Das Vakuum in der städtischen Macht und die oben dargestellte herabgeminderte Version des Motivs 'Ägypten' ist auch auf A. Belyj *Peterburg* zurückzuführen; vgl. dazu: E. Schmidt, *Ägypten und ägyptische Mythologie. Bilder der Transition im Werk A. Belyjs*, München 1986.

<sup>353</sup> Der intertextuelle Hintergrund und der Bezug auf das religiös-philosophische Denken in Rußland spielen für das Motiv 'Schachspiel' eine große Rolle. Man denke an den Hinweis auf Dostoevskij, der in seinem *počvenničestvo* die Opposition 'Organismus vs. Mechanismus' thematisiert. In dem Roman *Idiot* stellt er zum Beispiel die aus der christlichen Nächstenliebe

Bild des 'Bienenstocks' erweitert; die Bewegung der Masse wird in der Lynchmord-Szene mit der Bewegung in einem Bienenstock und mit den Zügen beim Schachspiel verglichen, da beide einem mechanisch hierarchischen Regelsystem unterworfen sind: "*Po Gorochovoj ulice s molitvennym šoročhom dvigalas' tolpa. Po seredine ee sochranilos' svobodnoe mesto v vide karre. No v étoj odušine, skvoz' ktoruju prosvečivalis' šachmaty torcov, byl svoj porjadok, svoja sistema: tam vystupali pjat'-šest' čelovek, kak by rasporjaditeli vsego šestvija. Oni šli pochodkoj ad-jutantov. Meždu nimi - č'i-to vatnye pleči i perchotnyj vorotnik. Matkoj éтого strannogo ul'ja byl tot, kogo berežno podtalkivali, ostorožno napravljali, ochranjali, kak žemčužinu, ad-jutanty.*" (EM, II, 16-17)

Der Vergleich 'Bienenstock-Schachspiel-Masse' indiziert außerdem die Perspektive Parnoks (Perspektive von oben), der vom Fenster auf die Straße schaut und die Bewegung der Masse beobachtet.<sup>354</sup> Im Vergleich mit dem Frühwerk Mandel'stams werden in das Motiv 'Biene' neue Bedeutungen eingeführt; auf der Bewertungsebene wird eine Verschiebung vorgenommen: Jetzt tritt der 'Bienenstock' (*ulej*) an die Stelle der positiven, vollen Honigwabe (*tjaželye soty*, Nr. 108), die das Ergebnis der Arbeit der 'Dichter-Biene' darstellte. Der Übergang von der natürlichen Honigwabe zum künstlichen, vom Menschen zur Ausbeutung der Bienenarbeit gebauten 'Bienenstock' bezeichnet die Vereinnahmung der Natur durch die Kultur, die aber zu einer "Entartung" bzw. Mechanisierung der Natur selbst führt. Der 'Bienenstock' ist in *Egipetskaja marka* nämlich eine Metapher für die Organisation der Massengesellschaft und der mechanischen Handlungen der Masse.

Die Insekten fungieren in der Erzählung auch als Infektionsträger, durch die sich die entfremdende Dynamik der Massenaktion wie eine Infektion verbreitet: "*Gde-to meždu Sennoj i Mučnym pereulkom, v moskatel'nom i koževennom mrake, v dikom pitomnike perchoti, klopotov i ottopyrennych ušej, zarodilas' éta strannaja kuter'ma, rasprostranjavšaja tošnotu i zarazu.*" (EM, II, 17)

Die Analyse der Insekten-Motive führt zu der Feststellung, daß in der entomologischen Semantik von *Egipetskaja marka* die Hauptmotive 'Fliege', 'Mücke-Prinz' und

---

erwachsene, organische Gesellschaft (*sobornost'*) der sozialistisch-mechanischen Ordnung entgegen (vgl. die Opposition 'Same-Schachspiel'): "*No organizacija 'obščestvennoj milostyni' i vopros o ličnoj svobode - dva voprosa različnye i vzaimno sebja ne isključajuščie. Ediničnoe dobro ostanetsja vsegda, potomu čto ono est' potrebnost' ličnosti, živaja potrebnost' prjamoj vlijanija odnoj ličnosti na druguju.[...] Samyj lučšij šachmatnyj igrok, samyj ostryj iz nich možet rassčitat' tol'ko neskol'ko chodov vpered;[...] Skol'ko že tut chodov i skol'ko nam neizvestnogo? Brosaja vaše semja, brosjaja vašu 'milostynju', vaše dobroe delo v kakoj by to ni bylo forme, vy otdaete čast' vašej ličnosti i prinimate v sebja čast' drugoj; vy vzaimno priobščаетes' odin k drugomu [...]" (ders., *Idiot*, VIII, 335-36).*

<sup>354</sup> Auf die Vogelperspektive als "Perspektive von oben" und auf ihren Bezug zur Revolution und zur Perspektive der Diktatoren ist schon eingegangen worden. Die Assoziation der Masse mit einem Ameisenhaufen hatte Mandel'stam schon in seiner Erzählung *Krovovaja misterija 9-go janvarja* für die Beschreibung der Unruhen der Revolution von 1905 verwendet, allerdings hier im Rahmen des Vergleichs 'Masse-Ameisenstaat': "*Chorošo, esli najdetsja tribun, čej golos ukažet stroj - porjadok čelovečeskoj stichii, esli est' mogućaja cel' - krepost', ktoruju nužno vzjat', Bastilija, ktoruju nužno razrušit'. Togda muravejnik, razrychlennyj palkoj, prevraščаетsja v strojnuju sistemu sosudov, beguščich k centru, gde vse dolžno razrešit'sja, gde dolžno proizojti sobytie.*" (III, 128)

'Bienenstock' auf drei verschiedenen Ebenen folgende konnotative Bedeutungen aktivieren: Das Motiv 'Fliege' weist auf eine dionysische Kunstauffassung hin, das Motiv 'Mücke-Prinz' bezeichnet das "herabgeminderte Subjekt" und der 'Bienenstock' die Massengesellschaft. Die erwähnten Konnotationen betreffen die poetologische und die gesellschaftliche Semantik, und sie erweisen sich als komplementär; in der Erzählung führen also die sowjetische Massengesellschaft und die Massendynamik der Revolution eine Herabminderung der Person herbei - ein soziologischer Status, der von Mandel'stam sowohl mit der apokalyptischen als auch mit der dionysischen Tendenz der Kunst assoziiert wird.

### 7.3. Das System der Kleidung und der Berufe in der Gesellschaftssemantik von *Egipetskaja marka*: ein Beispiel für die mechanische Einordnung der Semiosphäre

In der Erzählung spielt die Hierarchie der Kleidung eine wichtige Rolle, da die Kleidung selbst ein synekdotischer Ausdruck für die Identität und die gesellschaftliche Position des Trägers ist. In diesem Sinne drückt sie eine entsprechende Hierarchie der sozialen Rollen aus, die die Identität ihrer Träger unterstreichen. Das wird vor allem durch den intertextuellen Hinweis auf Gogol' erreicht, der in *Egipetskaja marka* in der Figur des Schneiders Mervis auftritt: Mervis, der "realistische" und praktische Antagonist des "romantischen", naiven Parnok, hat mehr Gefühl für den Schnitt der Mäntel als für den der kurzen Jacketts der Studenten (*vizitka*); das gilt besonders für Parnoks Jacke: "*K tomu že, esli vspomnit', Mervis ne čuvstvuuet kroja vizitki - on sbivaetsja na sjurtuk, očevidno bolee emu znakomyj.*" (EM, II, 9)

Die von Mandel'stam in dem Zitat für selbstverständlich gehaltene Vorinformation (*esli vspomnit'*) weist zweifellos auf Gogol's *Šinel'* und auf die dort durch die Kleidung metonymisch angedeutete Hierarchie hin.<sup>355</sup> Auch in der Erzählung *Nos* entspricht der Rangtabelle Peters des Großen eine Hierarchie im Kleidungssystem. Außerdem funktioniert hier die Kleidungssemantik innerhalb einer grotesken Poetik: Der soziale Konflikt zwischen den Ständen wird in *Nos* in der Gegnerschaft zwischen Kovalev und der eigenen Nase dargestellt. Kovalev versucht also, an der Kleidung der Nase deren sozialen Status und die entsprechenden Machtverhältnisse zu rekonstruieren: "[...] *šljapa nu nem byla s pljumažem i mundir s zolotym šit'em [...]*" (N.V. Gogol', *Nos*, III, 57).

Genauso markiert in Gogol's *Zapiski sumasšedšego* die Verschiebung im Kleidungssystem vom Uniformmantel (*mundir*) zum königlichen Mantel (*mantija*) die parallele Verschiebung der sozialen Positionen vom Titularrat (*tituljarnyj sovetnik*) zum König, durch die sich die progressive Schizophrenie der Hauptperson ausdrückt.

Anhand der intertextuellen Bezüge und insbesondere Gogol's *Šinel'* und Dostoevskijs *Dvojniki* können das Jackett und das Hemd Parnoks als Signale verstanden werden, die Parnok in ein kleinbürgerliches Milieu einordnen lassen. Einen niedrigen Wert hat das Jackett (*vizitka*) Parnoks, dem die Uniform Kržizanovskijs und der Pelz gegenübergestellt werden; Mervis setzt der Forderung Parnoks nach Rückgabe seiner Jacke die hohe gesellschaftliche Stellung seiner Kundschaft entgegen; das bringt Parnok angesichts der militärischen Ordnung der Gesellschaft, die sein Gegner Kržizanovskij verkörpert, in

<sup>355</sup> Zu einer Darstellung des intertextuellen Bezugs zu *Šinel'* in *Egipetskaja marka* vgl. S.V. Poljakova, "'Šinel' Gogolja v 'Egipetskoj marke' Mandel'stama", in: *Slovo i sul'ba*, 457-459. Die wichtigsten Subtexte Gogol's werden von der Autorin nur genannt und nicht im Hinblick auf ihre Funktion untersucht.

die Position des Unterlegenen: "Zatem Mervis iskusno perevel razgovor na advokata Gruzenberga, kotoryj zakazal emu v janvare senatorskij mundir [...]" (EM, II, 8).<sup>356</sup>

Der Beruf ist für die gesellschaftliche Hierarchie von ähnlicher Bedeutung wie die Kleidung: vor allem ist der Gegensatz 'Arbeit vs. Arbeitslosigkeit' zu konstatieren, der in *Egipetskaja marka* durch Ausdrücke wie "leichtsinnige Stutzer" (*bezzabotnye chlyšči*, EM, II, 14), "faulenzen" (*bezdel'ničat'*, EM, II, 62), das Motiv 'Mücke-Bagatelle' (*bezdelica*; EM, II, 38; es sei auf die poetische Etymologie '*bezdelica-bezdel'ničat'*' hingewiesen) und besonders durch die Arbeitslosigkeit Parnoks signalisiert wird. Es handelt sich hier auch um den klassischen Gegensatz zwischen der praktischen, aktiven, produktiven Welt der Erwachsenen (Integration in der Gesellschaft) und der unpraktischen, unproduktiven Welt der Jugendlichen (Outsider), zwischen der Dimension der Wirklichkeit und des Möglichen (Phantasie). In der Erzählung wird eine Hierarchie der Berufe aufgebaut, in der die praktische Arbeit (Uhrmacher, Schneider, Reinigung, Glaser) höher eingeschätzt wird als die intellektuelle (Schriftsteller, Student). Die Hierarchisierung der Arbeit ist stark von der Perspektive der Personen abhängig, die das Spiel der gesellschaftlichen Rollen realisiert. Der Gegensatz von praktischer und intellektueller Arbeit entsteht vor einem reichen intertextuellen Hintergrund und signalisiert einerseits den schon genannten Gegensatz von Leben (*žizn'*) und Traum (*mečta*) auf der Erkenntnisebene und andererseits die Opposition von realistischer und romantischer Poetik auf einer ästhetischen Ebene. Eine solche Einteilung der menschlichen Arbeit (praktisch vs. intellektuell), die auf die klassische Tradition zurückgeht, hat ihren Paratext in Gogol's *Nevskij prospekt*, wo dem romantischen Helden Piskarev auf verschiedenen Ebenen (Sujet-Stil-Personen und Motivebene) der realistische Pirogov entgegengesetzt wird.

In *Nevskij prospekt* ist die erwähnte Opposition auch in der Stadt Petersburg objektiviert. In dieser Stadt der Beamten und der Kaufleute ist der Künstler ein "merkwürdiges" Phänomen. Er lebt in der Nacht-Welt und stellt einen grellen Gegensatz zur Welt des Tages dar, eben der Welt der Beamten und Kaufleute: "Éto isključitel'noe soslovie očen' neobyknovenno v tom gorode, gde vse ili činovniki, ili kupcy, ili masterovye nemcy. Éto byl chudožnik. Ne pravda li strannoje javlenie? Chudožnik peterburgskij! Chudožnik v zemle snegov, chudožnik v strane finnov, gde vse mokro, gladko, rovno, bledno, sero, tumanno. Éti chudožniki vovse ne pochoži na chudožnikov ital'janskich, gordych, gorjačich, kak Italija i ee nebo [...] On risuet perspektivu svoej komnaty, v kotoroj javljaetsja vsjakij chudožestvennyj vzdor [...]" (N.V. Gogol', *Nevskij prospekt*, III, 16).

Dem Typus 'Student-Künstler' wird die Welt der Diener und Arbeiter gegenübergestellt (vgl. in *Nevskij prospekt* den Schmied Schiller und den Schuhmacher Gofman; die ironische Verwendung von Namen berühmter Künstler betont in diesem Fall den genannten Gegensatz);<sup>357</sup> darüber hinaus gerät der Student-Künstler auch mit der Welt der Offiziere und der militärischen Hierarchie in Konflikt (vgl. den Gegensatz zwischen dem Künstler Piskarev und dem Militärangehörigen Pirogov in *Nevskij prospekt* oder zwischen dem Studenten Parnok und dem Offizier Kržižanovskij in *Egipetskaja marka*).

Der Typus des Offiziers steht im allgemeinen dem Typus des 'unnützen' (*nenužnyj*)

<sup>356</sup> Zu Kržižanovskij als historischer Figur (er war 1917 in der Stadtpolizeit von Petrograd tätig) vgl. A. Fejnberg, a.a.O., 44.

<sup>357</sup> Vgl. auch *Zapiski iz podpol'ja*: der Diener heißt hier ironischerweise "Apollon".



bzw. des 'am Rand stehenden Menschen' (*postoronnij čelovek*) gegenüber. Dieser Gegensatz spielt auch in Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* bei der Auseinandersetzung zwischen dem Untergrundmenschen und dem Offizier eine wichtige Rolle und bestimmt die Sujetentwicklung der Erzählung. Der 'Untergrundmensch' versucht im narrativen Teil der Erzählung vergeblich, zu einer Konfrontation (Duell) mit einem Offizier zu kommen, um seine eigene Person in der Öffentlichkeit durchzusetzen (damit wird der Konflikt zwischen Silvio und dem Offizier aus Puškina's Erzählung *Vystrel* wiederaufgenommen). Silvio und dem Offizier gelingt es nicht, zum Duell zu kommen, weil die Provokationen vom Gegner nicht ernst genommen oder einfach übersehen werden, d.h. sie werden nicht als gültiges Element im Ehrenkodex wahrgenommen: "[...] *šel prjamo na nju, kak budto pered nim bylo pustoe prostranstvo.*" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, V, 130); "*On prespokojno prošel po mne, i ja, kak mjačik, otletel v storonu.*" (ebd., 132)

Diese Gleichgültigkeit muß auch der "faule" Parnok seitens Kržižanovskijs erleben: "*Parnok brosiljsja k nemu, kak k lučšemu drugu, umoljaja obnažit' oružje. - Ja uvažaju moment, - chododno proiznes kolčenogij rotmistr, - no, izvinite, ja s damoj, - i lovko podchvativ svoju sputnicu, brjaknul šporami i skrylsja v kafe.*" (EM, II, 19)

Vor dem oben rekonstruierten, intertextuellen Hintergrund ist die Position Parnoks im Rahmen eines dualen Systems die eines Outsiders und innerhalb der Ranghierarchie die eines Untergeordneten. Der Typus des 'unnützen Menschen' stellt so den "Vortypus" zu Parnok dar. Die Personen der Erzählung können also als eine Art Hypostasierung bestimmter Funktionen in der Gesellschaft und als literarische Motive betrachtet werden. Am prägnantesten sind die Motive 'Schneider', 'Friseur' und 'Arzt'.

a) Schneider: Im Rahmen des Motivs 'Schneider' verweist die Figur Mervis' auf Gogol's *Šinel'*.<sup>358</sup> Der Schneider wird in dieser Tradition als potentieller Gegner des Kunden dargestellt. Der Mantel ist einerseits ein Geschöpf des Schneiders und andererseits Partner des Kunden (vgl. die Eifersucht des 'Schneider-Schöpfers' auf sein 'Mantel-Geschöpf'). In *Šinel'* trennt sich der Schneider nur ungern von seinem Geschöpf: "*Kazalos', on čuvstvoval v polnoj mere, čto sdelať nemaloe delo i čto vdrug pokazal v sebe bezdnu, razdeljajuščuju portnych, kotorye podstavljajut tol'ko podkladki i perepravljajut, ot tech, kotorye š'jut za-novo. On vynul šinel' iz nosovogo platka, v kotorom ee prines; [...] dolgo ešče smotrel izdali na šinel', i potom pošel naročno v storonu, čtoby obognuvši krivym pereulkom, zabezat' vnov' na ulicu i posmotret' ešče raz na svoju šinel' s drugoj storony, to est' prjamo v lico.*" (N.V. Gogol', *Šinel'*, III, 156-157)

In *Egipetskaja marka* stiehlt der Schneider gar seinem Kunden das Jackett. Die Darstellung des Schneiders als Schöpfer wird durch den Bezug zum Geburts- und Todesritual hervorgehoben: "[...] *portnoj-chudožnik isčertil pifagorovym melkom i vdochnul v nee žizn' i plavnost': - Idi, krasavica, i živi! Ščegoljaj v koncertach, čitaj doklady, ljubi i ošibajsja!*" (EM, II, 6); "*Kogda portnoj otosit gotovuju rabotu, vy nikogda ne skažete, čto na rukach u nego obnova. Čem-to on napominaet člena pochoronnogo bratstva, spešaščego v dom, otmečennyj Azrailom, s prinadležnostjami*

<sup>358</sup> Ursprünglich wurde Mervis als Verkäufer dargestellt (vgl. O.É. Mandel'stam, *Neizdannnye frugmenty*, 71).

*rituala.*" (EM, II, 33)<sup>359</sup>

Der Schneider, der seine Kunden um ihre neuen Kleider betrügt, zeigt sich in *Egipetskaja marka* nicht mehr als 'Schöpfer ('Schneider-Gott') sondern als Betrüger ('Schneider-Teufel'). Mandel'stam nimmt in Mervis diese für den Gogol'schen Schneider typische Umkehrung der Funktion vom Vater-Schöpfer zum Vater-Teufel wieder auf. Die teuflische Natur Mervis' zeigt sich auch in seinem Namen, der als Palindrom (die teuflische, umgekehrte Schriftart) von *vrem-ja* gelesen werden kann. Der Name *Mervis* als Palindrom von *vremja* fügt deshalb der Gegnerschaft zwischen dem Schneider und Parnok eine neue, metaphorische Bedeutung hinzu: Die Zeit ist in *Egipetskaja marka* der eigentliche, wenn auch scheinbar abstrakte Gegner Parnoks.<sup>360</sup> Man denke an seinen Kampf gegen die Zeit, um den Uhrendieb vor dem Tod zu retten, oder an das Motiv 'Apokalypse' und an die mit ihm verbundene, vernichtende Wirkung der Zeit. Der teuflische Charakter Mervis' offenbart sich auch durch die Assoziation seiner Figur mit einer Maske (karnevaleske Doppelidentität des Teuflischen) und mit dem dionysischen, ekstatischen Tanz (Epilepsie): "*V moem vospriyatii Mervisa prosvečivajut obrazy: grečeskogo satira, nesčastnogo pevca kifareda, vremenami maska evripidovskogo aktera, vremenami golaja grud' i pokrytoe isparinnoj telo rasterzannogo katoržanina, ruskogo nočležnika ili epileptika.*" (EM, II, 33-34)<sup>361</sup>

Das Motiv 'Schneider' ist in Mandel'stams Erzählung schließlich auch ein konstruktives Motiv, insofern das Zuschneiden des Stoffes und die Ausbesserung der Kleider auf Montage - und Verfremdungstechniken hinweisen: "*Ja ne bojus' bessvjaznosti i razryvov. / Strigu bumagu dlinnymi nožnicami. [...] Portnjažu, bezdel'ničaju.*" (EM, II, 25)

Es ist festzustellen, daß Kržyžanovskij wie auch Mervis als die Hauptgegner Parnoks auftreten: Die Gestalt des Offiziers bezeichnet den Konflikt auf der gesellschaftlichen Ebene und verweist auf die Notwendigkeit einer konventionellen Legitimierung durch die Autorität, während Mervis die Konfliktbeziehung Parnoks zum 'Schöpfer-Vater' auf der Ebene der ontologischen Zugehörigkeit ausdrückt.

b) Friseur: Auch das Motiv 'Friseur' nimmt in *Egipetskaja marka* die Gogol'sche Tradition (*Zapiski sumasšedšego, Nos*) wieder auf. Die Szene beim Friseur (EM, II,13) weist durch einen fast zitathaften Ausruf ("*matuška, požalej svoego syna*") auf den

<sup>359</sup> Der im Zitat auftretende Azrail bzw. Azrael ist eine mythologische Gestalt aus der islamischen und jüdischen Tradition und stellt den Engel des Todes dar (vgl. *The Universal Jewish Encyclopedia*, I, New York 1948). In den Gedichten Mandel'stams kommt Azrail in einem Zyklus vor, wo seine todbringende Figur mit dem Krieg und der kriegerischen assyrischen Kultur in Zusammenhang gebracht wird: "*Veter nam utešen'e prines, / I v lazuri počujali my / Assirijskie kryl'ja strekoz, / Perebory kolenčatoj t'my. [...] I s trudom probivajas' vpered / V češčue iskalečennych kryl, / Pod vysokuju ruku beret / Pobeždennuju tverd' Azrail.*" (Nr. 133)

<sup>360</sup> Im Rahmen der Parallele zu *Šinel'* ist auch der "abstrakte" Gegner von Akakij Akakievič, d.h. die Kälte des Petersburger Winters, zu erwähnen: "*Est' v Peterburge sil'nyj vrug vsech, polučajuščich četyresta rublej v god žalovan'ja ili okolo togo. Vrug etot ne kto drugoj, kak naš severnyj moroz, chotja vpročem, i govorjat, čto on očen' zdorov.*" (N.V. Gogol', *Šinel'*, III, 147)

<sup>361</sup> Das teuflische Motiv 'Maske' als Doppelidentität ist auch in Dostoevskijs *Dvojniki* von großer Bedeutung: "*Ja tol'ko temu razvivaju, to est' propuskaju ideju, Anton Antonovič, čto ljudi nosjaščie masku, stali ne redki-s i čto teper' trudno pod maskoj uznat' čeloveka...*" (F.M. Dostoevskij, *Dvojniki*, I, 284).

Schluß von *Zapiski sumasšedšego* hin, wo im Wahnsinnigen eine Ahnung seiner Krankheit wach wird: "*Matuška, spasi tvoego bednogo syna! uroni slezinku na ego bol'nuju golovušku! posmotri, kak mučat oni ego! prižmi ko grudi svoej bednogo sirotku! emu net mesta na svete! ego gonjat! -Matuška! požalej o svoem bol'nom ditjatke!...*" (N.V. Gogol', *Zapiski sumasšedšego*, III, 214).

In der Erzählung Gogol's betrachtet der Kranke die Behandlung in der psychiatrischen Abteilung wie eine Haarwäsche beim Friseur, wobei sich hier die 'wahnsinnige' Wahrnehmung des Kranken und die 'gesunden' Wahrnehmung des Lesers überschneiden. Durch diese Interferenz der beiden Perspektiven deckt sich die Funktion des Friseurs mit der des Arztes: Aufgrund der Vorinformation des Lesers - er weiß, daß die Hauptperson sich in einer psychiatrischen Abteilung befindet - wirkt das folgende Zitat aus dem inneren Monolog des Wahnsinnigen in dem beschriebenen Sinn und bestätigt die Rolle des 'Friseur-Arzt': "*Ne ponimaju, ne ponimaju, rešitel'no ne ponimaju ničego. Segodnja vybrili mne golovu, nesmotrja na to, čto ja kričal izo vsej sily o neželanii byt' monachom. No ja uže ne mogu i vspomnit', čto bylo so mnoju togda, kogda načali mne na golovu kapat', cholodnoju vodoju.*" (ebd., 213)

Der 'Friseur-Arzt' tritt in *Egipetskaja marka* außerdem als Priester auf: In der folgenden Szene wird die Haarwäsche beim Friseur symbolisch als Initiationsritus, d.h. als "neue Geburt" in der Gesellschaft (vgl. das Signal der semantischen Opposition 'warm-kalt') interpretiert und gleichzeitig ironisch relativiert: "*A parikmacher, derža nad golovoj Parnoka piramidal'nuju fiol' s piksafonom, lil emu prjamo na makušku, oblysevšuju v koncertach Skrjabina, cholodnuju koričnevuju žižu, ljapal prjamo na temja ledjanym mirrom, i, počujav na svoem temeni ledjanuju našlepku, Parnok oživljalsja. Koncertnyj morozec probegal po ego suchoj kože i - matuška, požalej svoego syna - zabiralsja pod vorotnik. - Ne gorjačo? - sprašival ego parikmacher, oprokidyvaja emu vsled za tem na golovu lejku s kipjatkom, no on tol'ko žmurilsja i glubže uchodil v mramornuju plachu umyval'nika. I krolič'ja krov' pod mochnatym polotencem sogrevalas' mgnovenno.*" (EM, II, 13)

Das in dem Zitat erwähnte 'Blut' (*krolič'ja krov'*) konnotiert außerdem die animalische Ebene. Die Friseur-Szene in *Egipetskaja marka* realisiert aufgrund des intertextuellen Hintergrunds den Initiationsritus Parnoks bei seinem Auftreten auf der gesellschaftlichen Bühne, das in der folgenden Lynchmord-Szene zur Konfrontation mit der Masse führt. Die herabgeminderte, ironische Darstellung dieses Ritus ist vor der Folie der hier angedeuteten dionysischen Musik Skrjabins im Rahmen der Mandel'stamschen Musiksemantik zu deuten. Wie schon gezeigt wurde, steht nämlich die ironisierende Herabminderung dieser apokalyptischen und dionysischen Musik im Mittelpunkt der musikalischen Motive der Erzählung. Durch den Verweis auf Skrjabins Konzerte, deren Besuchergeneration schon der Vergangenheit angehört, deutet Mandel'stam auf die Erschöpfung des symbolistischen Elans und auf die Entblößung seiner zweitrangigen Funktion im revolutionären Erneuerungsprozeß hin. Das Erhabene erweist sich hier als Niedriges und das Ideale als Mode.<sup>362</sup>

c) Arzt (Zahnarzt): In *Egipetskaja marka* nimmt Mandel'stam den traditionellen Topos des deutschen Arztes (vgl die Fr. Doktor *Strašuner*) wieder auf und knüpft dabei

<sup>362</sup> Zusammen mit der Funktion des Friseurs als eines herabgeminderten Priesters der Initiationsriten ist auch die Person der 'Waschfrau' in Betracht zu ziehen, die in ironisch-herabgeminderter Weise auf das Motiv 'Schuld' verweist.

an die Figur des Psychiaters Rütenspitz und seine Erschrecken einflößende Gestalt an (F.M. Dostoevskij, *Dvojniki*, I, 213, 374). In dieser Hinsicht sind die Motive 'Angst' und 'Arzt' eng miteinander verbunden (vgl. auch die schon erwähnte poetische Etymologie 'strach-Strašuner'). Der Arzt personifiziert sowohl in Dostoevskijs *Dvojniki* als auch in *Egipetskaja marka* die gesellschaftliche Kontrolle über die subversiven Kräfte des Wahns und der Krankheit. Die Rebellion gegen jegliche heilende Behandlung nimmt vor diesem Hintergrund einen anarchistischen Charakter an; eine solche rebellische Haltung wird in *Egipetskaja marka* vom Autor selbst übernommen.<sup>363</sup>

#### 7.4. Die Opposition 'Häuslichkeit-Öffentlichkeit'

Was das Motiv 'Häuslichkeit' als gesellschaftliche Kategorie betrifft, so ist sie in *Egipetskaja marka* mit der Öffentlichkeit nicht zu versöhnen; in dieser Hinsicht setzt sie die in Mandel'stams Werk der 20er Jahre vorhandene Opposition 'Häuslichkeit' vs. 'Monumentalität' fort. Die Massenbewegung der Revolution bedroht in *Egipetskaja marka* das 'Kultur-Haus', da die organische Beziehung zwischen Teil und Ganzem, d.h. zwischen dem einzelnen und der Gesellschaft aufgehoben ist: Einerseits wird die 'Häuslichkeit' zu einem geschlossenen, nicht mehr kulturfähigen Kreis, der aufgrund seiner abgesonderten Position von der Massenkultur ständig bedroht ist, andererseits ist die Kultur ohne die intime häusliche Dimension, die den Bezug zum einzelnen bewahren kann, menschenfeindlich. Die Erzählung stellt eine solche Krise des 'Kultur-Hauses' dar, in deren Rahmen das alte organische Modell in einer zentrifugalen Bewegung aufgelöst wird.

Zunächst stellt sich die Frage nach der unterschiedlichen Funktion und dem Status der Gegenstände im Bereich der 'Häuslichkeit' im Gegensatz zum öffentlichen Raum (Stadt). Im Haus funktionieren die Gegenstände wie semantische Elemente eines eigenen, inneren Kodes und dienen einer individualisierten Organisation der Semiosphäre (vgl. z.B. die besonderen Verhaltensregeln der Familie und ihrer Tradition).<sup>364</sup> Die

---

<sup>363</sup> Ein Pendant zum Arzt unter dem Gesichtspunkt der gesellschaftlichen Kontrolle ist der 'Portier', der in der Erzählung *in absentia* wirkt. Er wird in einer scheinbar nicht begründeten und deshalb wichtigen Nebenbemerkung erwähnt: Parnok ist beim Zahnarzt und sieht, vom Fenster auf die Straße schauend, den sich dort abspielenden Lynchmord; er läuft die Treppe hinunter, um einzugreifen und den Mord zu verhindern. In diesem Zusammenhang bemerkt der Erzähler, daß die Treppe zur Zahnarztpraxis nicht von einem Portier bewacht war ("*besšvečar-naja lestnica*", *EM*, II, 18). Eine solche Funktion des Portiers als Wächter der gesellschaftlichen Ordnung wird in den Romanen Gogol's und Dostoevskijs auch von der Dienerschaft erfüllt, die als Maßstab für die Normalität gilt und in der Regel dem pathologischen Antihelden den Eintritt in die elitäre Gesellschaft verbietet (vgl. zum Beispiel die Szene aus *Dvojniki*, in der Goljadkin die Treppe hinuntergetrieben wird).

<sup>364</sup> In *Peterburg* realisiert Belyj dagegen eine diabolische Variante der 'Häuslichkeit' und der Hausgegenstände: Der Bereich der Familie und des Hauses wird nicht durch die Wärme und das "Gespräch unter den Gegenständen", sondern durch den kalten, tautologischen Reflex der Spiegel in der Wohnung charakterisiert. In einem derart diabolischen häuslichen Milieu befindet sich die Bombe, versteckt unter den Gegenständen (*kuča predmetov*). Die Möglichkeit des Zusammenbruchs und der Zersplitterung ist der 'Häuslichkeit' in diesem Fall immanent, während die 'Explosion', d.h. die zentrifugale Zersplitterung der häuslichen Welt, bei Mandel'stam das Ergebnis einer äußeren Ursache (Revolution) ist: "[...] *koe-kak na kover poleteli predmety; no i tam - sardinnicy ne bylo.*" (A. Belyj, *Peterburg*, 394)

Realien der Öffentlichkeit (vor allem Verkehrsmittel) unterscheiden sich dagegen in ihrer Funktion wesentlich von den Haushaltsgegenständen: Sie haben nämlich eine Aknüpfungs- bzw. Trennungsfunktion, d.h. eine sekundäre, syntagmatisierende Funktion. Dagegen sind die Haushaltsgegenstände als Elemente einer Sprache zu betrachten und haben eine primäre, paradigmatische Funktion. Die Geschäfte in der Stadt gehören außerdem zur täuschenden und relativen Handelsaktivität, die auf Tausch und nicht auf tatsächlicher Produktivität basiert. Paradebeispiel für solch eine täuschende Wirkung ist das Spiegelgeschäft, wobei die Widerspiegelung der Wirklichkeit als Verdoppelung und Umkehrung der Welt eine diabolische Konnotation annimmt: "*Zerkala perebrasyvalis' otraženijami domov, pochožič na bufety, zomorčžennye kusočki ulicy, kiševšie tarakan'ej tolpoj, kazalis' v nich ešče strašnej i mochnatej.*" (EM, II, 19)

Die Erzählung realisiert die Zersplitterung des Hauses und die darausfolgende Zerstreuung der Gegenstände durch die zentrifugale Bewegung der Revolution: "*Centrobežnaja sila vremeni razmetala naši venskie stol'ja i gollandskie tarelki s sinimi cvetočkami.*" (EM, II, 5)

Die Haushaltsgegenstände sind hier Realien der Kultur, jene Kleinigkeiten (*meloči*), die in sich eine universale, überzeitliche Dimension der Kultur bergen. In dieser Hinsicht spricht Mandel'stam von einer "evidenten" bzw. "objektiven Ewigkeit" (*nagljadnaja večnost'*). Die Haushaltsgegenstände überstehen freilich den Sturm der Revolution nicht; die "evidente Ewigkeit" erweist sich in der Erzählung als "gescheiterte Ewigkeit": "*V rezinovom privkuse peterburgskoj otvarnoj vody ja p'ju neudavšeesja domašnee bessmertie.*" (EM, II, 5)

Die 'Häuslichkeit' wird nicht nur durch die zentrifugale Bewegung, sondern auch durch den apokalyptischen Brand der Zeit und der Revolution zerstört; sowohl die vertraute Familienlexik als auch das "stumme Gespräch" unter den Haushaltsgegenständen in der Wohnung lösen sich schließlich im Fieberwahn Parnoks auf: "*Tridcat' let prošli kak medlennyj požar. Tridcat' let lizalo cholodnoe beloe plamja spinki zerkal s jarlyčkami sudebnogo pristava.*" (EM, II, 5)

Unter den vielen ironischen Herabmindungen der Erzählung kommt auch dem kleinen 'Brand' im Haus eine ganz bestimmte Bedeutung zu: "*Bol'se vsego u nas v dome bojalis' 'saži' - to est' kopoti ot kerosinovyh lamp. Krik 'saža' - 'saža' zvučal kak 'požar', 'gorim' - vbegali v komnatu, gde rasšalilas' lampa.*" (EM, II, 25)

Die in der Erzählung thematisierte Auflösung der Häuslichkeit bedeutet auch, daß der ursprüngliche Bereich des Unbewußten und des Mütterlichen verlassen wird (die 'Häuslichkeit' ist der Bereich der Verwandtschaft, d.h. der Frau-Mutter, während sich in der Stadt die für Parnok feindseligen 'Damen' bzw. die maskulin wirkende Frau Dr. Strašuner bewegen).

Die Häuslichkeit ist schließlich auch der Ort des kulturellen Gedächtnisses: Das Gedächtnis ist das Mittel, durch das sich das Familienepos und das Bewußtsein der Zugehörigkeit entwickeln, während die Öffentlichkeit der Bereich eines oberflächlichen, kollektiven Gedächtnisses (öffentliche Meinung, Massensliteratur) ist. Das Gedächtnis trägt deshalb in der Familie wesentlich zur Bildung der Identität des einzelnen bei; ebenso ist in der Kultur die individuelle Erfindung immer ein mnemonischer Akt. Die Krise der 'Häuslichkeit' ist in *Egipetskaja marka* aber auch in Zusammenhang mit dem Familiengedächtnis festzustellen: Das Glas Wasser als Emblem für die Familie des Autors knüpft nämlich an die Wassersymbolik an und bezeichnet die tödliche Amnesie der Generation um die Jahrhundertwende. Die Ambivalenz der 'Häuslichkeit', die einmal als vertrauter, sicherer Ort, ein andermal als geschlossener, stickiger Raum dargestellt wird, ist schließlich durch die Polarität 'innerer - äußerer Raum' und durch die Ambivalenz 'warm-kalt' thematisiert. Die Wohnung wird in der Erzählung einerseits als

'verletzbar' bezeichnet ("*ujazvimuju s kuchni*", *EM*, II, 6), weil die durch die Küche in die Wohnung eintretenden Diener die "drohende" Kälte von außen mitbringen; andererseits ist das offene, kleine Kippfenster (*fortočka*) für die Kinder furchtbar und faszinierend zugleich: "*Tuda nel'zja - tam fortočka, - šeptali mat' i babuška. [...] No i v zamočnuju skvažinu vryvalsja on - zapreščennyj cholid - čudnyj gost' difteritnych prostranstv.*" (*EM*, II, 26)

Der innere Raum ist vertraut, dennoch aber erdrückend, während der äußere Raum unbekannt ist und Angst hervorzurufen vermag, bisweilen jedoch befreiend wirkt. Eine solche Ambivalenz wird ebenfalls mit dem Motiv 'Krankheit' signalisiert: Die Wärme im Haus fördert die Gesundung des Kranken, die ungelüftete Wohnung beeinträchtigt aber diesen Prozeß. Die 'Häuslichkeit' ist in *Egipetskaja marka* vor allem eine 'jüdische Häuslichkeit'.<sup>365</sup> Ihre Ambivalenz hängt mit dem Sonderstatus zusammen, der dem Judentum als Religion in der Konzeption Mandel'stams zukommt.<sup>366</sup> Im Judentum ist

---

<sup>365</sup> Anders als in den vorausgegangenen Werken tritt in *Egipetskaja marka* das Motiv 'Judentum' in den Vordergrund, während die anderen Religionen relativiert und beinahe parodiert werden. Dieses Faktum ist durch zwei Umstände zu erklären: einerseits durch die Relevanz der autobiographischen Ebene, die entweder direkt durch die auktoriale Stimme oder mittels der Kindheitserinnerungen Parnoks realisiert wird; andererseits ist in *Egipetskaja marka* der schöpferische Impuls von *Šum vremeni* wirksam. Die Funktion der Autobiographie in der künstlerischen Prosa Mandel'stams ist in *Šum vremeni* besonders dominant; auf dieses Werk sind die wichtigsten autobiographischen Motive in *Egipetskaja marka* zurückzuführen. Zur Untersuchung der Funktion, die der Autobiographie bei Mandel'stam als einem stilistischen Verfahren innerhalb des Modernismus zukommt, vgl. J.G. Harris, "An Inquiry into the Use of Autobiography as a Stylistic Determinant of the Modernist Aspekt of O. Mandel'stams Literary Prose", in: *American Contribution to the Eighth International Congress of Slavists*, 2 (1978). Der autobiographische Charakter des Motivs 'Judentum' ist auch an vielen Figuren der Erzählung feststellbar, die dem jüdischen *byt* entstammen. Viele von ihnen thematisieren das schablonisierte Motiv der jüdischen Geschäftstüchtigkeit (Mervis, die Frau von Šapiro, Geška Rabinovič usw., vgl. dazu: A. Fejnberg, a.a.O.).

<sup>366</sup> Der Katholizismus erscheint in der Erzählung vor allem in Zusammenhang mit dem Nebensujet der italienischen Sängerin A. Bosio und als *byt*-Element (s. das polnische Dienstmädchen): "*Prisluga pol'ku ušla v kostel Gvarengi - pospletničat' i pomolit'sja Matke Bož'ej.*" (*EM*, II, 5); "*A potom kavalergardy slejtatsja na otpevanie v kostel Gvarengi. Zolotyje ptički-stervjatniki rasklujut rimsko-katoličeskiju pevun'ju.*" (*EM*, II, 8)

Mandel'stam betont den liturgischen Aspekt der Orthodoxie, auch hier im Rahmen der abwertenden Tendenz der Erzählung (vgl. z.B. die Verwandlung des Weihrauchs in den Dampf der Reinigung oder die prophane Ikonostase Mervis'): "*Batjuška, - obratilas' chozjajka k svjaščenniku, - kotoryj stojal, kak vlast' imuščij, v sytom tumane pračešnoj, i par osaždalsja na ego rjasu, kak na domašniju vešalku.*" (*EM*, II, 16; vgl. auch die Ikonostase Mervis')

Der Protestantismus schließlich wird unter dem Aspekt des puritanischen Moralismus, im Gegensatz zum jüdischen Blutprinzip, dargestellt: Eine Opposition, die durch die Merkmale "desinfiziert-infiziert bzw. krank" signalisiert wird. Hier dient die konfessionelle Unterscheidung zur Hervorhebung der Outsider-Position Parnoks als Jude: "*Tetja Vera - ljuteranka, podpevala prichožanam v krasnoj kirke na Mojke. V nej byl cholidok kompan'onki, lektrisy i sestry miloserdija - etoj strannoju porody ljudej, vražděbno privjazannyh k čužoj žizni. Ee tonkie ljuteranskije guby osuždali naš domoporjadok, a starodevič'i bukli sklonjalis' nad turelkoj kurinogo supa s legkej brezglivost'ju. Pojavljajus' v dome, tetja Vera načinala mašinál'no sostradat' i predlagat' svoi krasno-krestnyje uslugi, slovno razvoračivaja katušku marli i*

das Religiöse mit dem Ethnischen verflochten, weshalb diese Religion nicht vollkommen in der kulturellen Sphäre assimilierbar ist. Das Judentum ist jene ursprüngliche Ebene der Existenz, auf der die Identität des einzelnen von Vater und Mutter primär im Zeugungsakt bestimmt und vererbt wird (diese Identität betrifft gleichzeitig den physischen, den ethnischen und den religiösen Aspekt). In diesem Zusammenhang ist die sichere Ordnung der jüdischen Häuslichkeit eine im Blutprinzip fundierte Hierarchie, die in der Erzählung vom 'Ofen-Turm' (*pečka-bašnja*) symbolisiert wird: "*Kerosinka byla ran'še primusa. Sljudjanoe okošečko i otkidnoj majak. Pizanskaja bašnja kerosinki kivala Parnoku, obnažaja patriarchal'nye fitili, dobrodušno rasskazyvaja ob otrokach v ognennoj pešči.*" (EM, II, 25; zum Patriarchismus vgl. auch die Figur von Sapiro, EM, II, 11-12)<sup>367</sup>

Eine Analyse der Motivsemantik der drei Gedichte (Nr. 91, 103, 109), die den

---

*razhrasyvaja serpantinom nezrimyj bint.*" (EM, II, 31)

Es ist außerdem zu bemerken, daß Mandel'stam die Religion vor allem als ein kulturelles Phänomen auffaßt. Sowohl die Kultur als auch die Religion sind eine Art der Auseinandersetzung des Menschen mit dem Tod; beide intendieren eine "ewige Körperlichkeit". In diesem Punkt berühren sich Religion, Kultur und Kunst: auch die Religion strebt nach der Überwindung des Todes, den sie wie eine Grenze zu überschreiten sucht. In den Gedichten Mandel'stams findet das Problem des Todes seine Lösung in der Dimension des kulturellen Gedächtnisses; es ist kein Zufall, daß gerade die Totenkulte und die mythologischen Jenseitsdarstellungen als Metaphern für die kulturelle Funktion der Kunst fungieren (vgl. das Wort als 'ägyptisches Totenschiff' und die zentrale Position des Psyche-Mythos in der Poetik der zwanziger Jahre). Die Dominanz der kollektiven kulturellen Ebene führt dazu, daß Religion und Kulte als Akte der Inkulturierung dargestellt werden; Mandel'stam faßt in diesem Sinne Christentum und Hellenismus in einem einzigen Paradigma zusammen und stellt sie dem Buddhismus gegenüber, wobei der Unterschied zwischen beiden Paradigmen im Inkarnationsbegriff als Prinzip der Kultur selbst liegt. Mandel'stam unterstreicht außerdem die Übereinstimmung des Inkarnationsdogmas und des Universalitätsprinzips des Katholizismus mit seiner Sprachauffassung, indem er sich der liturgischen Symbolik (Wandlung von Wein und Brot) bedient. In diesem Rahmen ist auch die Rolle des Werks *Čaadaevs* zu verstehen: "*Kak očarovannyj smotrel Čaadaev v odnu točku, - tuda, gde èto edinstvo sialo plot'ju, berežno hranimoj, zaveščajemoj iz pokolenija v pokolenie. "No papa! papa! Nu, što že? Razve i on - ne prosto ideja, ne čistaja abstrakcija? [...] Ne vsemoguščij li èto simbol vremeni, - ne togo, kotoroe idet, a togo, kotoroe nepodvižno, čerez kotoroe vse prochodit, no kotoroe samo stoit nevozmotimo i v ktorom i posredstvom kotorogo soveršaetsja?"* (II, 286-87; vgl. auch die Gedichte Nr. 39, 56, 69, 71)

S. Averincev hat sich nicht nur auf der Ebene der Poetik, sondern auch auf der Ebene der Biographie mit dem Problem des religiösen Konfessionalismus bei Mandel'stam befaßt, wobei er eine Übereinstimmung zwischen der poetischen und der existentiellen Frage sieht. O. Ronen schreibt der Dichtung dagegen eine verabsolutisierende Stellung zu, wobei Mandel'stam der Ästhetik einen absoluten Wert beimesse (vgl. O. Ronen, *Osip Mandel'stam*, 8). Das Gegenteil behauptet I. Paperno: Die Sprachkonzeption Mandel'stams sei eine Auslegung der sprachphilosophischen Konzeption der Orthodoxie (vgl. I. Paperno, a.a.O.).

<sup>367</sup> Im Rahmen der Kultursemantik Mandel'stams bezeichnet das im Ofen gezähmte Feuer die Besänftigung der destruktiven, wilden Kraft der Flamme (Biosphäre) durch die Kultur (Semiosphäre). Zur Episode der jungen Männer im Feuerofen vgl. das alttestamentliche Buch Daniel, Kap. III.

sogenannten "jüdischen Zyklus"<sup>368</sup> bei Mandel'stam bilden, verdeutlicht den Sonderstatus des 'Judentums' unter den Religionen. Hier wird das 'Judentum' besonders mit dem Weiblichen, d.h. dem Bereich der ursprünglichen Mutter-Erde und dem "geistlosen" Ritual, verbunden. Ein "geistloses" Ritual ist ein solches, das eher die Sphäre des Unbewußten und des Primitiven erfaßt als die sekundäre Sphäre der Hochkulturen; dieses Ritual kann daher nicht als Akt der Inkulturierung funktionieren.

---

<sup>368</sup> Vgl. K. Taranovskij, "The Jewish Theme in the Poetry of Osip Mandel'stam", in: *Essays on Mandel'stam*, 133-153.



## 8. VERBOTE, ÜBERTRETUNGEN UND STRAFEN: EXISTENTIELLE (*PHYSIS*) VS. KONVENTIONELLE (*NOMOS*) MORAL

In Zusammenhang mit den in *Egipetskaja marka* thematisierten Verboten kann die aristotelische Unterscheidung zwischen *physis* und *nomos* als entscheidend für die Rekonstruktion der Motivsemantik im moralischen Bereich betrachtet werden.<sup>369</sup> Der Verweis auf Aristoteles erhebt nicht den Anspruch, in die moralphilosophische Debatte einzuführen, sondern will nur auf eine grundlegende und in der Kultur schon seit der Antike dokumentierte Unterscheidung aufmerksam machen. Ein Verbot kann konventionell, d.h. relativ und deshalb letztendlich nur mit Gewalt durchsetzbar sein (*nomos*), oder es kann existentiell, naturhaft (*physis*) begründet werden. Der christlich-jüdische Moralbegriff, nach dem die moralischen Regeln von den Eigenschaften Gottes abgeleitet werden, gehört zu diesem zweiten Typus.<sup>370</sup> Auch hier wiederholt sich auf der Ebene der Moral die Opposition 'Mechanismus vs. Organismus', die für die Erzählung grundlegend ist.

Die Gesetze und die entsprechenden Übertretungen innerhalb der konventionellen Moral sind in einer zum 'Mechanismus' gewordenen Gesellschaft von Machtverhältnissen bestimmt, d.h. relativ, und führen zu widersprüchlichen Folgen (Strafe oder Belohnung), je nach der gesellschaftlichen Position des das Gesetz Übertretenden. Die existenzielle Moral ist dagegen Ausdruck der ontologischen Gesetze der Gesellschaft als Organismus; die Übertretung dieser Gesetze bedeutet ausnahmslos die existentielle Entartung des Schuldigen. Ein typischer Fall für ein moralisches Gesetz, das zu einem konventionellen Verbot geworden ist, betrifft in der Erzählung das Privateigentum zur Zeit der Revolution. Hier findet die höchste Austauschbarkeit von Belohnung und Strafe statt; Parnok wird zur Begleichung seiner Schulden die Jacke weggenommen, wobei hier der Diebstahl vom Gesichtspunkt der Gesellschaft aus als gerechtfertigt angesehen wird (*EM*, II, 33). Auch mit dem Hemd erlebt Parnok eine ähnliche Situation: er verliert die Quittung der Reinigung und erhält, den Regeln entsprechend, sein Hemd nicht zurück, obwohl er der legitime Eigentümer ist (*EM*, II, 16). In beiden Fällen ist Parnoks schwache Position in der Gesellschaft für seinen Mißerfolg entscheidend.

### 8.1. Die Relativierung des Eigentumsprinzips: Parnoks 'gestohlene Kleidung'

Für die Semantik des Motivs der 'gestohlenen Jacke' in *Egipetskaja marka* ist die intertextuelle Folie wichtig: Mandel'stam nimmt das Gogol'sche Motiv des 'gestohlenen Mantels' und seine Äquivalente (z.B. die 'verlorene Nase' in Gogol's *Nos*) wieder auf

<sup>369</sup> Zur Opposition '*physis-nomos*', die vor allem bei der antiken Schule der Zyniker zu finden ist, vgl. G. Reale, *Storia della filosofia antica*, V, Milano 1983, 52, 209-211.

<sup>370</sup> Interessant ist die Parallele zur Bergsonschen Opposition zwischen sozialer und kreativer Moral (vgl. H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 1923). Hier polemisiert Bergson gegen die positivistische Auffassung von Moral (L. Lévy-Bruhl): dem positivistischen Notwendigkeitsprinzip zufolge ist die Moral das Ergebnis vom sozialen Druck, den die Gesellschaft zur Selbsterhaltung ausübt. Dieser gesellschaftlichen Moral stellt Bergson die kreative Moral gegenüber (*morale créatrice*), die aus dem Wunsch des Menschen hervorgeht, an dem *élan vital* teilzuhaben, der die Materie durchdringt.

und gibt ihm neue Konnotationen. In der Tradition Gogol's und Dostoevskijs wird der Akt des Stehlens mit einer metaphorischen Bedeutung und einer psychologischen Motivation assoziiert. Das gestohlene Objekt gilt in der Regel als Metapher für die verlorene Identität des Besitzers (vgl. Gogol's *Šinel'*, *Nos* und Dostoevskijs *Dvojník*).

In *Šinel'* übernimmt der Mantel für Akakij Akakievič die Funktion einer Frau, d.h. eines dialogischen Partners (*anima*), durch den die eigene Identität Bestand haben und aktiv werden kann: "*S étich por kak budto samoe suščestvovanie ego sdelaos' kak-to polnee, kak budto by on ženilsja [...] kak budto on byl ne odin, a kakaja-to prijatnaja podrugá žizni soglasilas' s nim prochodit' vmeste žiznennuju dorogu, -i podrugá éta byla ne kto drugaja, kak ta že šinel' na tolstoj vate, na krepkoj podkladke bez iznosu.*" (N.V. Gogol', *Šinel'*, III, 154)

Mandel'stam greift in *Egipetskaja marka* auf die obengenannte Bedeutung des 'Mantel-Motivs' fast wörtlich zurück: "*Ach, Mervis, Mervis, čto ty nadelal? Začem lišil Parnoka zemnoj oboločki, začem razlučil ego s miloj sestroj?*" (*EM*, II, 6)

Der 'gestohlene Mantel' bedeutet hier folglich weder die bloße Übertretung eines konventionellen Eigentumsprinzips noch die Wegnahme der Identität (primitive Auffassung), sondern den Entzug eines Gesprächspartners. Vor dem Hintergrund der dialogischen Auffassung des Ichs und seiner kulturellen Bedeutung bei Mandel'stam bedeutet das Fehlen des Gesprächspartners nicht nur die Krise der Identität des einzelnen, sondern auch der ganzen Kultur.<sup>371</sup> Es ist kein Zufall, daß die daraus folgende Isolierung sich auch als Störung im Kommunikationsprozeß bemerkbar macht und als Rückfall in '*bred*' (Wahn) realisiert wird.

Eine gewisse Relevanz für *Egipetskaja marka* hat auch der Verweis auf Dostoevskijs *Dvojník*, in dem die Identitätsfrage als 'Doppelgängermotiv' behandelt wird.<sup>372</sup> Hier wird der Mantel nicht gestohlen, sondern es findet eine Substitution des Besitzers durch seinen Doppelgänger statt (vgl. die Szene, in der der "jüngere" Goljakin den Mantel des "älteren" Goljadkin an der Garderobe erhält, F.M. Dostoevskij, *Dvojník*, I, 292). Wenn sich substantiell an der Missetat nichts ändert und die Substitution in der Tat als Diebstahl betrachtet werden kann, so spielt die Perspektive im Doppelgängermotiv trotzdem eine wesentliche Rolle. Die öffentliche Meinung kennt nur einen Goljadkin; die stattgefundene Substitution wird nicht als solche wahrgenommen und beurteilt. Parnok erlebt eine ähnliche Situation: Seine Jacke und sein Hemd werden Kržižanovskij gegeben, und die Missetat wird nicht als Unrecht empfunden. Parnok ist der einzige, der des Betrugs gewahr wird: "*- Batjuška, esli vy znaete étogo mladogo čeloveka [Parnok], to povlijajte na nich! [...] Ja ne varj'atka, čtoby otavat' im bel'e rotmistra Kržižanovskogo.*" (*EM*, II, 16)

Hier geraten die Perspektive der Gesellschaft und die des einzelnen, d.h. ein

---

<sup>371</sup> An folgender Variante wird deutlich, wie sehr die Jacke Parnoks mit der Idee eines bestimmten kulturellen Milieus zusammenhängt: "*Vizitka pogibla besslavno, za nedoplačennye pjat' rublej, a ne v nej li Parnok nakanune padenija monarchii pročel svoju reč' - 'Teosofiju kak mirovoe zlo' [...] Teper' vse rušilos'. Bez vizitki nel'zja bylo sunut'sja ni k germanofilam, ni k teosofam.*" (O.Ě. Mandel'stam, *Neizdannye fragmenty*, 70)

<sup>372</sup> Zum Doppelgängermotiv bei F.M. Dostoevskij vgl. D. Čyževskij, "Zum Doppelgängerproblem bei Dostoevskij. Versuch einer philosophischen Interpretation", in: *Dostoevskij-Studien*, Reichenberg 1931, 19-50; R. Lachmann, "Doppelgängerei", in: *Poetik und Hermeneutik*, 13 (1988), 421-439.

konventionelles und ein substantielles Verständnis des Eigentumsprinzips, in Konflikt: das traditionell philosophisch-ontologische (vgl. die mögliche Interpretation des Jackendiebstahls als Verkennung der Identität des Trägers, d.h. Parnoks) und das juristisch-konventionelle Verständnis. Die Relativität und die Austauschbarkeit der Positionen, die dem konventionellen Eigentumsprinzip zuzuschreiben sind, kommen schließlich in *Egipetskaja marka* in der Episode vom Uhrendieb sehr deutlich zum Ausdruck: Der Uhrendieb wird wegen Diebstahls gelyncht, aber der Mord an ihm wird in diesem Fall nicht als solcher gewertet. Die Worte von Kržižanovskij bringen diese Relativität der Positionen zum Ausdruck: "- ne to on ukral časy, ne to u nego ukrali. Mal'čiška! Grjaznaja istorija!" (EM, II, 29)<sup>373</sup>

8.2. Die Übertretung eines konventionellen Gesetzes: die 'Outsider'-Position Parnoks und seiner "Vorläufer" Kovalev (*Nos*), Goljadkin (*Dvojniki*) und Arkadij Makarovič (*Podrostok*)

Zu den Verboten im Rahmen einer konventionellen Moral gehört in *Egipetskaja marka* das Verbot, in ein geschlossenes System einzutreten (vgl. die Motive 'Schachspiel' und 'Bienenstock'); die Strafe dafür ist die Beseitigung des störenden Elements (EM, II, 14). Auf der Sujetebene wird diese Übertretung in der Haupthandlung sichtbar, wenn Parnok versucht, den Uhrendieb zu retten. Sobald er sich einmischt, befindet er sich in einer ausgewegenen Situation: Entweder setzt er sich bei seinem Versuch, den Dieb zu verteidigen, dem Angriff der Masse aus und läuft selbst Gefahr dadurch umzukommen, oder er bemüht sich um die Hilfe anderer, d.h. er appelliert an die legitime Autorität, ihn zu unterstützen. Weil er sich absichern will, verpaßt er aber den richtigen Augenblick und scheitert bei seinem Rettungsversuch: Die Initiative des Outsiders ist zum Scheitern verurteilt (vgl. das vierte Kapitel von *Egipetskaja marka*).

Was die Intertextualität betrifft, so wird in Gogol's Erzählung *Nos* die konventionelle Übertretung als willkürliche Einmischung des 'Outsiders' in einen elitären Kreis bzw. in eine geschlossene Situation dargestellt. Die Haupthandlung realisiert die Subversion einer natürlichen Ordnung (das Weglaufen der Nase), der eine Subversion in der gesellschaftlichen Ordnung entspricht. Die Ränge der zaristischen Gesellschaft werden durch die unberechtigte Titelführung Kovalevs - er läßt sich als *major* ansprechen - übersprungen; die Strafe dafür ist der Ausschluß Kovalevs aus dem gesellschaftlichen Spiel wegen des Weglaufens seiner Nase. Die von der Nase im Gesicht zurückgelassene 'leere Stelle' ist als Parallele zur 'leeren Stelle' in der Gesellschaft zu verstehen und realisiert die obengenannte Subversion der Ordnung: "[...] no k veličajšemu izumleniju uvidel, čto u nego vmesto nosa soveršenko gladkoe mesto!" (N.V. Gogol', *Nos*, III, 52-53)

In Dostoevskijs *Dvojniki* wird die Übertretung einer streng geregelten Ordnung auch psychologisch motiviert und im Doppelgängermotiv erweitert. Im folgenden Zitat

---

<sup>373</sup> Diese Austauschbarkeit der Positionen ist auch in Dostoevskijs *Podrostok* in der Variante des 'angeklagten Unschuldigen' zu finden. In der Roulette-Szene z.B. wird Arkadij Makarovič am Spieltisch Geld weggenommen; als Arkadij protestiert, wird er selbst als Dieb angezeigt: "[...] oni menja že vorom sčitajut, togda kak menja že zdes' sečus' obokrali! Skažite že im, skažite im obo mne!" (F.M. Dostoevskij, *Podrostok*, III, 266)

objektiviert Goljadkin seinen Verfolgungswahn in der Person des Doppelgängers, der als *'čelovek ne na svoem meste'* (Mensch, der nicht an seinem Platz ist) bezeichnet wird: "[...] *strannaja pretenzija ich [...] vytesnjat' drugich iz predelov, zanimaemych simi drugimi svoim bytiem v étom mire, i zanjat' ich mesto, zasluživajut izumlenija, prezrenija, sožalenija i, sverch togo, sumasšedšego doma; čto, sverch togo, takie otnošenija zapreščeny strogo zakonami, čto, po moemu mneniju, soveršenno spravedlivo, ibo vsjakij dolžen byt' dovolen svoim sobstvennym mestom.*" (F.M. Dostoevskij, *Dvojnik*, I, 184)

Dostoevskij verwendet außerdem die Parömie: "die Nase in anderer Leute Angelegenheiten stecken" (einen deutlichen Hinweis auf Gogol's *Nos*) und knüpft so an das Motiv des Menschen, der 'nicht auf seinem Platz' ist (*'čelovek ne na svoem meste'*) an: "*Est', nakonec, ljudi, kotorye ne ljubjat skakat' i vertet'sja po-pustomu, zaigryvat' i podlizyvat'sja, a glavnoe, gospoda, sovat' tuda svoj nos, gde ego vovse ne sprašivajut.*" (ebd.) Mandel'stam setzt diese Motivlinie in *Egipetskaja marka* fort; Hier wird Parnok selbst als "Eindringling" bezeichnet: "*Éto putaniki, znajuščie odni šachmatnye chody, no vse-taki lezuščie v igru, čtob posmotret', kak ono vyjdet.*" (EM, II, 14)

Seine 'Outsider'-Position wird außerdem an der Übertretung des Anpassungsgebots sichtbar: Zu einer Massengesellschaft gehört das Verbot jeglicher Hervorhebung individueller Charakterzüge oder, anders gesagt, der implizite Befehl zur Anpassung. In diesem Rahmen entsteht das Motiv der Absonderung und Verspottung des 'Andersartigen'. In dem hier betrachteten Textkorpus wird dieses Motiv oft als Schul-Situation (Verspottung des nicht integrierten Schülers durch seine Kameraden) realisiert und verbindet sich damit mit dem 'Jünglingsmotiv' (*molodoj čelovek*). Für den mechanischen Charakter eines solchen Verhaltens spricht die Tatsache, daß die Absonderung immer aufgrund äußerlicher Elemente (Aussehen, Herkunft usw.) erfolgt. Dostoevskijs Helden sind in dieser Hinsicht die Vorläufer Parnoks: "*Mučilo menja togda ešče odno obstojatel'stvo: imenno to, čto na menja nikto ne pochož i ja ni na kogo ne pochož. 'Ja-to odin, i oni-to vse' - dumal ja i - zadumyvalsja. Iz éтого vidno, čto ja byl ešče sovsem mal'čiška.*" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, V, 125); "*Tovarišči vstretili menja zlobnymi i bezžalostnymi nasmeškami za to, čto ja ni na kogo iz nich ne byl pochož [...]* *Oni ciničeski smejalis' nad moim licom, nad moej meškovatoj figuroj [...]*" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, 139); "*Tovarišči v škole draznili ego 'ovcoj', 'lakirovannym kopytom', 'égipetskoj markoj' i drugimi obidnymi imenami.*" (EM, II, 19, vgl. auch Mandel'stams Gedicht Nr. 164 und F.M. Dostoevskij, *Podrostok*, XIII, 98 ff.)

### 8.3. Das literarische Motiv 'Skandal' und die Entblößung der Konventionalität

Der literarische 'Skandal' - nach Mandel'stams Worten eine "Erfindung" der literarischen Tradition der vierziger Jahre und insbesondere Dostoevskijs - entblößt in *Egipetskaja marka* die konventionelle Moral: "*Skandalom nazывaetsju bes, otkrytyj russkoj prozoy ili samoj russkoj žizn'ju v sorokovyh čto li godach. Éto ne katastrofa, no obez'jana ee, podloe prevraščenie, kogda na plečach u čeloveka vyrastaet sobač'ja golova.*" (EM, II, 27)

Die Tatsache, daß die konventionelle Moral eine Reduktion der existentiellen Moral ist, wird hier insofern sehr deutlich, als der Skandal im Vergleich zur Tragödie als "Affe" definiert wird. Als solcher gehört er zu den vielen Herabminderungsprozessen,

die in *Egipetskaja Marka* feststellbar sind. Der Skandal als Umkehrung der Werte und als Vertauschung der Rollen verkennt die ontologische Ordnung des Lebens; in dieser Willkür besteht seine Immoralität: Die "Intellektuellen" (*literatory*) wechseln ihre Meinungen wie Galoschen und "erfinden", d.h. konstruieren, den literarischen Skandal durch den "Tanz der Meinungen": "*Gospoda literatory! Kak balerinam - tufel'ki-baletki, tak vam prinadležat galoši. Primerjajte ich, obmenivajte: èto vaš tanec. On ispolnjaetsja v temnych prichožich, pri odnom nepremennom uslovii - neuvaženija k chozjainu doma.*" (EM, II, 28)<sup>374</sup>

In dem hier betrachteten intertextuellen Textkorpus funktionieren die Situationen wie der Ball oder das Duell in aller Regel als "Akkumulatoren", die alle Elemente einer Skandal-Situation konzentrieren. Dadurch kommt auf der Motivebene die Assoziation des Motivs 'Skandal' mit Situationen wie 'Ball', 'Konzert' und 'Duell' zustande.<sup>375</sup> Was den 'Ball' bzw. das 'Konzert' betrifft, so ist in der Erzählung Mandel'stams ein lexikalischer Verweis auf Dostoevskijs Roman *Besy* (vgl. *besy-besenok*) zu finden: in diesem Roman spielt die Ball-Episode eine entscheidende Rolle für das Ausbrechen des Skandals und für die folgende Sujetentwicklung. Nicht zu vergessen ist auch die zentrale Funktion des Motivs 'Ball' in *Dvojniki*; es dient zur Entblößung der Outsider-Position Goljadkins und bringt gleichzeitig die konventionelle Dimension des gesellschaftlichen Systems ans Licht. Auf diesen Skandal (Goljadkin wird die Treppe hinuntergeworfen) weist Mandel'stam in *Egipetskaja marka* ausdrücklich hin: "*A kapitan Goljadkin ? [...] Vse èti ljudi, kotorych spuskali s lestnic, šel'movali, oskorbljali v sorokovyh i pjatidesjatyh godach [...]*" (EM, II, 37).

Auf die genannte traditionelle Funktion des Balls greift Parnoks Angst zurück, vom Ball vertrieben, d.h. aus der Gesellschaft ausgeschlossen, zu werden: "*- Vyvedut tebja, kogda-nibud', Parnok, - so strašnym skandalom, pozorno vyvedut - voz'mut pod ruki i f'juj' - iz simfoničeskogo zala, iz obščestva revnitelej i ljubitelej poslednego slova, iz kamernogo kružka strekozinoj muzyki, iz salona madam Perepletnik - neizvestno otkuda, - no vyvedut, oslavjat, osramjat...*" (EM, II, 11).

Wenn Mandel'stam den Skandal als literarische Erfindung bezeichnet, will er nicht nur auf die intertextuelle Dimension und die literarische Funktion dieses Motivs hinweisen; er bezieht sich auch auf die weitere Opposition von 'Literatur' ('Literarizität') und 'Leben' (*literaturnost' - žizn'*), die den philosophisch-ästhetischen Hintergrund des literarischen Motivs 'Skandal' bestimmt. Der 'Skandal' als "konstruierte" und

<sup>374</sup> Auf die Galoschen als Gegenstand der *byt*-Sphäre, der auf den konventionellen Charakter der pragmatischen Dimension hinweist, bezieht sich auch Gogol' in *Šinel'*: In der "Rehabilitierungsszene" von Akakij Akakievič (die Teilnahme an einem Empfang bei einem Kollegen) läßt sich Akakij von den vielen Galoschen erschrecken, die die Dimension der Öffentlichkeit signalisieren (N.V. Gogol', *Šinel'*, III, 159).

<sup>375</sup> Zur karnevalesken Funktion des Festes bei F. Dostoevskij (unter Bezugnahme auf die Theorie M. Bachtins) vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 254-279. Lachmann hebt hier den Begriff des "Gegenfestes" hervor. Zur Beziehung zwischen Skandal und Karnevalisierung unter inhaltlichem und funktionalem Aspekt vgl. M.M. Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva 1972, 250-251.

schablonisierte Situation betont den Realitätsanspruch der literarischen Schablonen.<sup>376</sup> Vor dem Hintergrund der hier betrachteten intertextuellen Bezüge äußert sich die Kritik Mandel'stams an der Erstarrung und an dem totalitären Anspruch der literarischen Schablonen in der Ablehnung des Typus des russischen Gelehrten und Intellektuellen (des idealistischen *raznočinec*). In dieser Hinsicht greift Mandel'stam auf Dostoevskijs Werk *Zapiski iz podpol'ja* zurück, in dem die Polemik gegen die Tradition von Idealismus und Positivismus dominiert. In *Zapiski iz podpol'ja* weist Dostoevskij seinerseits auf Puškins Erzählung *Vystrel* und auf Lermontovs *Maskarad* hin, die Paradebeispiele für das so produktive 'Duell'-Motiv in der russischen Literatur. Der innere Monolog des Untergrundmenschen zeigt, wie sehr seine Vorstellungen durch dieses literarische Modell geprägt sind: "*U nego budet vzroslaja doč'... Ja skažu: 'Smotri, izverg, smotri na moi vvalivšiesja ščeki i na moe rubišče! Ja poterjal vse - kar'eru, sčact'e, iskusstvo, nauku, l j u b i m u j u ž e n š č i n u , i vse iz-za tebjja. Vot pistolety. Ja prišel razrjadit' svoj pistolet i...i proščaju tebjja'. Tut ja vystrelju na vozduch, i obo mne ni sluchu ni duchu... Ja bylo daže zaplakal, chotja soveršenno točno znal v éto že samoe mgnovenie, čto vse éto iz Sil'vio i iz 'Maskarada' Lermontova.*" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, V, 150)

In *Zapiski iz podpol'ja* versucht der Untergrundmensch durch ein tadelloses 'literarisches' Verhalten seine eigene Person in der Gesellschaft durchzusetzen und damit seine Outsider-Position zu überwinden.<sup>377</sup> Die Selbstbehauptung ist hier nur eine scheinbare, weil sie eine vollkommene Anpassung an die 'literarischen Schematà', d.h. an das, was in der Gesellschaft als anständig gilt, impliziert. Vom Erfolg dieses Versuchs hängt die Würde des Untergrundmenschen ab, wobei das nächste Zitat auch lexikalisch auf die diabolische, illusorische Natur einer solchen Vorstellung hinweist: "*Čert znaet čto by dal ja togda za nostojaščuju, bolee pravil'nuju ssoru, bolee priličnuju, bolee, tak skazat', l i t e r a t u r n u j u !*" (ebd., 128)

Das Diabolische wird dadurch deutlich, daß die Person selbst - gegen ihren eigenen Willen - in literarischen Schemata gefangen ist; das hat die Spaltung der Persönlichkeit (*dvojstvennost'*) zur Folge: "[...] *ja sdelal étu žestokost', chot' i naročno, no ne ot*

---

<sup>376</sup> Die Kritik an der 'Literarizität', die das Leben ersetzen will, kommt in *Egipetskaja marka* sowohl in bezug auf die Hauptperson der Erzählung als auch auf die auktoriale Stimme sehr deutlich zum Ausdruck. Die schöpferische Freiheit ist in beiden Fällen durch die schablonisierte literarische Tradition und durch die auf ihr basierende Erwartung des Lesers gefährdet: Einerseits neigt der Leser dazu, Parnok vollkommen mit dem Typus des Antihelden zu identifizieren und so die Originalität Parnoks zu übersehen; in diesem Fall wäre Parnok ein "Opfer" der schon vorhandenen mimetisch-fiktionalen Romankonzeption und der in ihr realisierten literarischen Typen: "*Parnok byl žertvoj zaranee sozdannyh koncepcij o tom, kak dolžen protekat' roman*" (*EM*, II, 13). Andererseits läßt sich der Autor selbst durch die eigene literarische Erfindung bestimmen: er identifiziert seine außerliterarische biographische Persönlichkeit mit den in der Erzählung realisierten Erzählperspektiven; für den Leser stimmt die Perspektive des Erzählers bzw. der Hauptperson mit der des Autors überein. Der Ausruf des Autors in *Egipetskaja marka*, sich von den Personen in der Erzählung unterscheiden zu dürfen, ist vor diesem Hintergrund zu sehen: "*Gospodi! Ne sdelaj menja pochožim na Parnoka! Daj mne sily otličit' sebja ot nego.*" (*EM*, II, 24); vgl. auch: "*Gde različie meždu literaturoj i žizn'ju?*" (O.É. Mandel'stam, *Neizdannye fragmenty*, 75)

<sup>377</sup> Zur Interferenz von Literatur und Leben vgl. auch die literarische Motivation für die Verführung von Arkadijs Mutter in: F. M. Dostoevskij, *Podrostok*, XIII, 10.

*serdca, a ot durnoj moej golovy. Éta žestokost' byla do togo napusknaja, do togo golovnaja, naročno podsočinennaja, k n i ž n a j a , čto ja sam ne vyderžal daže minuty [...]*" (ebd., 176). Die Unmoral dieses Versuchs besteht darin, daß der Untergrundmensch das literarische Verhalten (*knižnoe*) der menschlichen Natur vorzieht. Die menschliche Natur ist eine synthetische Kategorie, die den positiven und ontologisch begründeten Hintergrund zu der verfremdenden Wirkung der Literarizität darstellt. Die Option für das 'Literarische', für die "bewußte Trägheit" (*soznatel'naja inercija*) des hypertrophen, intellektualistischen Über-Ichs des Gelehrten ist in der Position des Untergrundmenschen realisiert und stellt den Schlüssel zum Verständnis seiner Perspektive dar: "*Začem že ja ustroen s takimi želanijami? Neuželi ž ja dlja togo tol'ko i ustroen, čtob dojtj do zaključenija, čto vse moe ustrojstvo odno naduvanie?*" (ebd., 121)

Die Literarizität der Vorstellungen und der Ideale des Untergrundmenschen drückt sich auch in der Reduktion der Ehre auf den *point d'honneur*<sup>378</sup> aus; hier knüpft die genannte Gegenüberstellung von Literarizität und Leben an die Motive 'Skandal' und 'Duell' an; dabei wird auch ihr philosophischer Hintergrund ans Licht gebracht. Die Ehre ist im Rahmen des 'Skandals' auf die Regeln eines Kodex beschränkt; die Signifikate sind deterministisch und konventionell mit den Signifikanten (z.B. den Phasen des Duells) verbunden. Dadurch wird die Ebene der individuellen Expression und der Interpretation, d.h. die Dimension der Person, ausgeschlossen: "*Potomu čto o punkte česti, to est' ne o česti, a o punkte česti (point d'honneur), u nas do sich por inače ved' i razgovarivat' nel'zja, kak jazykom literaturnym. Na obyknovennom jazyke o 'punkte česti' ne upominaetsja.*" (ebd., 129)

In *Egipetskaja marka* nimmt Mandel'stam die genannten Motive wieder auf und realisiert den *point d'honneur* als Kugel und als Arsenkapsel; im Fall der Gewehrkegel ist der intertextuelle Verweis auf Puškins Erzählung *Vystrel* und auf das Motiv 'Duell' zu erkennen, während die Arsenkapsel auf Flauberts Roman *Madame Bovary* hinweist: Die Kugel und die Kapsel können aufgrund ihrer Funktion in den jeweiligen Sujets (sie sind beide die materielle Ursache des Todes) und in *Egipetskaja marka* (wegen ihrer Form und ihrer traditionellen Konnotation sind beide eine Realisierung des *point d'honneur*) als äquivalent betrachtet werden. Die Behauptung Mandel'stams, die Ehre sei in der Vergangenheit 'Kugel' oder 'Tröpfchen' (*drobinočka*) genannt worden, stützt diese Feststellung: "*Skandal živet po zasalennomu prosročennomu pasportu, vydannomu literaturoj. On - isdačie ee, ljubimoe detišče. Propala krupinočka: gomeopatičeskoe draže, krošečnaja doza cholodnogo belogo veščestva...V te otdalennye vremena, kogda primenjalis' duel'-kukuška, sostojavšaja v tom, čto protivniki v temnoj komnate b'jut iz pistolotov v gorki s posudoj, v čerčil'nicy i v famil'nye cholsty, - éta drobinočka imenovalas' čest'ju.*" (EM, II, 27)

Die Reduktion der Ehre auf den *point d'honneur*, d.h. die Verkürzung des Lebens auf die Kategorien der Literarizität (der "literarische Paß" des Motivs 'Skandal' ist nämlich abgelaufen - *prosročennyj*), verbindet sich bei Mandel'stam mit der Problematik des Alters: Die Ehre ist bei den Erwachsenen zu einem Regelspiel reduziert (vgl. das amerikanische Duell - *duel' kukuška* -, EM, II, 5, 27), dagegen erhält sie für das Kind einen ontologischen Status. In der kindlichen Vorstellung, die von einem naiven Sprachdenken geprägt ist, wird z.B. das Attribut mit dem Wesen des Subjekts

<sup>378</sup> Der Ausdruck bedeutet "Ehrensache", aber in der französischen Redewendung wird das Wort "Punkt" verwendet, das von Mandel'stam in *Egipetskaja marka* realisiert wird.

identifiziert, auf das es sich bezieht: Šapiro wird von dem Kind Parnok für einen aufrichtigen Menschen gehalten und schließlich als eine Hypostase der Aufrichtigkeit betrachtet: "*Ja tvrdo znal, čto Šapiro česten i, radujas' etomu, vtajne želal, čtoby nikto ne smel byt' čestnym, krome nego [...]*" (EM, II, 12).

Ausgehend von der Kategorie der konventionellen Moral als "sozialem Vertrag", der in der thematisierten Relativierung des Eigentumsprinzips zum Ausdruck kommt, entfalten sich in der Erzählung die Motive 'Duell' und 'Skandal', die das konventionelle Ehrenkonzept (*point d'honneur*) und die Dominanz der fixierten Verhaltensregeln darstellen. In diesem Zusammenhang beschränkt sich das Ehrgefühl auf den Ehrenkodex; angesichts einer solchen geschlossenen Regelung wird der Fremde als 'Outsider' bezeichnet. Der Outsider macht sich 'schuldig', wenn er versucht, sein Fremd-Sein zu tilgen oder die gesellschaftlichen Spielregeln nicht mehr zu beachten. Das alles gehört zur Semantik des Motivs 'Skandal'; Parnok knüpft als Outsider an diese Motivsemantik an, wobei seine Position mit der Perspektive des Autors interferiert. Das Motiv des 'literarischen Skandals' wird in der Selbstreflexion des Autors tatsächlich besonders berücksichtigt. Hier wird die vom 'Outsider' durchgeführte Gesellschaftskritik zu einer Kritik an der Literatur als sozialer Institution: Es handelt sich um eine Polemik gegen den gelehrten *raznočinec*. In diesem Punkt überschneiden sich die moralische Kritik und die literarische Gattungskritik: Die mimetisch-fiktionale Prosa wird nämlich von der Tradition der ornamentalen Prosa in Frage gestellt, da letztere die Spannung zwischen einer nicht unmittelbaren, d.h. 'literarischen', und einer impressionistischen Wiedergabe des 'Lebens' bzw. des unmittelbaren Erlebnisses zum Kernpunkt ihrer Poetik macht.<sup>379</sup>

---

<sup>379</sup> Die Position Rozanovs zeigt sehr deutlich, wie sich die Kritik an der "Literarisierung" des Lebens mit der ornamentalen Tradition verbindet. Bei ihm wird die Opposition 'Literatur-Leben' verinnerlicht und als eigene Position bzw. Reflexion über die gesellschaftlich-pragmatische Ebene wiedergegeben: Rozanov stellt der schablonisierten Literarizität (*literaturnost'*) die Unmittelbarkeit der "Erfahrung" (*pereživanie*) entgegen und erhebt den Anspruch, die Literatur mit dem Leben zu identifizieren, d.h. den transformativen Charakter der Literatur abzuschaffen. Damit verbindet sich aber auch sei Begriff "Ende der Literatur", der sehr leicht in eine totale Ästhetisierung des Lebens umschlagen kann. An folgenden Zitaten aus Rozanovs *Opavšie list'ja* sind die obengenannten Positionen zu beweisen: "*Pisatelju neobchodimo podavit' v sebe pisatelja ('pisatel'stvo', literaturščinu). Tol'ko dostignuv etogo, on stanovit'sja pisatel'; ne 'delal', a 'sdelal'.*" (V. Rozanov, *Opavšie list'ja*, 133); "*Ne literatura a literaturnost' užasna; literaturnost' duši, literaturnost' žizni. To, čto vsjakoe pereživanie perelivaetsja v igrajuščee, živoe slovo: no etim vse l končaetsja, - samo pereživanie umerlo, net ego. Temperatura (čeloveka, tela) ostyla ot slova. Slovo ne vozbuždaet, o, net! ono rascholaživaet i ostanavlivaet. Govorju ob original'nom i prekrasnom slove, a ne o slove 'tak sebe'. Ot etogo posle 'zolotykh epoch' v literature nastupaet vseгда glubokoe razloženie vsej žizni, ee apatija, vjalost', bezdarnost'. [...] Poetomu net li providencial'nosti, čto zdes' 'vse provalivaetsja'? čto - ne Griboedov, a L. Andreev, ne Gogol', - a Bunin i Arcybašev. Možet byt' M. b. my živem v velikom okončanii literatury.*" (ebd., 87-88)

Die Immoralität der Literatur besteht für Rozanov in ihrem Abstand zum Erlebten, d.h. in ihrer "Unechtheit". Wenn sich die Literatur vom Leben trennt, wird sie zu einem künstlichen Ehrenkodex, in dessen Rahmen nur derjenige ein "aufrichtiger Schriftsteller" (*čestnyj pisatel'*) ist, der die Literatur als eine pragmatische Institution ansieht und bereit ist, deren Regeln zu beachten. In dieser Hinsicht greift Rozanov die Figur des russischen *raznočinec* und das Modell der sozial engagierten Literatur (*graždanskaja poezija*) der sechziger Jahre als Verwirklichung eines solchen Literaturkonzepts an: "*I vse naši 'realisty', i Michajlovskij, sut' mečtateli d l j a*



#### 8.4. Die entblößende Funktion der Literatur

In *Egipetskaja marka* wird das doppelte Verbot, eine ansteckende Krankheit zu verbreiten und Feuer zu legen entfaltet. Der Kranke verstößt gegen das erste Verbot durch die Nichtbeachtung der Quarantäne, was fraglos als rebellischer Akt gelten kann: "*Togda, priznat'sja, ja ne vyderživaju karantina i smelo šagaju, razbiv termometry [...]*" (EM, II, 40).

Der rebellische Akt besteht seiner Natur nach in der Nichtbeachtung des 'Entblößungsverbots', d.h. des Verbots, die konventionelle Moral zu entlarven. Das wird in *Egipetskaja marka* an folgenden Stellen deutlich:

- Parnok glaubt, als Kind das Licht in einem Konferenzsaal eingeschaltet zu haben: "[...] *naprimer, on byl uveren, čto kogda-to, mal'čikom, prokral'sja v pyšnuju konferenczalu i vključil svet. Vse grozd'ja lampoček i pački sveč s chrustral'nymi sosul'kami vspychnuli srazu mertvym pčel'nikom.*" (EM, II, 11) Das plötzliche Hellwerden und das Erschrecken des Kindes weisen auf den entblößenden und deshalb verbotenen Charakter dieses "Ans-Licht-Bringens" hin.

- Das jüdische Mädchen hält heimlich durch das Fenster nach dem alten Uhrmacher Ausschau, der in der Erzählung die aufklärerische Metapher des Gott-Uhrmachers personifiziert: "*Vremja, robkaja chrizalida, obsypannaja mukoj kapustnica, molodaja evrejka, pril'nuvšaja k oknu casovščika, - lučše by ty ne gljadela!*" (EM, II, 18) In beiden Fällen besteht die Schuld in der Entblößung (*obnaženie*), d.h. in der Bekanntmachung der Wahrheit (der Evidenz), und in der dann folgenden Entlarvung des konventionellen Charakters der Erwachsenenwelt.

- Auch der Autor schreibt sich selbst diese entlarvende Funktion zu, die mit Blamage bestraft wird. Er hält es für seine Aufgabe, die Scheinhaftigkeit zu überwinden, die als Schleier auf der Welt liegt. Dieser Schleier ist ein infizierter, diphtherieartiger Belag, der die Stadt Petersburg bedeckt und die Evidenz der absoluten Wahrheit verdeckt. Der so infizierte Autor muß in der Quarantäne isoliert werden: "*Nado liš' snjat' plenku s peterburgskogo vozducha, i togda obnažitsja ego podspudnyj plast [...]. No pero, snimajuščee etu plenku - kak čajnaj ložička doktora, zaražennaja difteritnym naletom. Lučše k nemu ne prikasat'sja.*" (EM, II, 37-38)

---

*b u m a g i, - v lučšem slučae polnoj česti ('čestnyj pisatel'')*" (ders., *Uedinennoe*, 22). Wenn die "Literarizität", d.h. das Überdeterminiertsein des Lebens und der Kunst (Ideologie) vorherrscht, verfällt die Literatur; sie wird zu einem Geschäft unter anderen, sie beschränkt sich auf die pragmatische Ebene und ruft Abneigung hervor: "*Literatura est' samyj otvratitel'nyj vid torga. I potomu udvoenno - otvratitel'nyj, čto tut zamešivaetsja neskol'ko t a l a n t a . I čto 'torguemye veščiči' sut' dejstvitel'nye duchovnye cennosti. ( n a o b o r o t e t r a n s p a r a n t a )*" (ebd., 40-41)

Rozanov hat die moderne Variante der schablonisierten Literarizität eingeführt: die durch die Presse entstandene Masseliteratur. Die Presse übernimmt in der modernen Welt die Funktion der "kritischen Instanz", die in den vierziger Jahren dem "*raznočinec*-Idealisten" zugeschrieben wurde. Sie überspitzt den ideologischen Charakter ihrer Denkkategorien und der entsprechenden Terminologie. Hier knüpft Rozanov an die Polemik der Sprachphilosophen (vgl. P. Florenskij) gegen die abstrakte, logische Sprache der Wissenschaft an. In deren Rahmen ist nach Rozanov das Wort ein leeres Verweiszeichen, d.h. ein "Koffer", der opportunistisch - je nach Bedarf - mit beliebigen Inhalten gefüllt werden kann: "*Takim obraz 'Progress' i 'liberalizm' est' anglijskij čemodan, v kotorom 'vse položeno' i 'vse udobno', i kotoryj predpočitel'no voz'met v dorogu i ne liberal.*" (ders., *Opavšie list'ja*, 198)

Der Autor ist nicht nur ein 'Outsider', sondern auch ein 'Provokateur' und ein Entblößer im apokalyptischen Sinne; im Hinblick auf eine endgültige Wahrheit hat er mit seiner entblößenden Kunst direkt an der apokalyptischen Offenbarung und dem damit verbundenen Paradoxon des 'Lebens im Tode' teil. In dieser Hinsicht erweist sich Parnok als ein puppenhafter Doppelgänger des Autors, da nur letzterer auf die existentielle Ebene des Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft, d.h. auf den Kampf zwischen Anschein und Wahrheit, hinweist.

### 8.5. Der Schuldkomplex Parnoks und die Schuld des "ästhetischen Zynismus"

Schließlich ist hier noch kurz auf die subjektive Seite der Moral (das Schuldgefühl) einzugehen. Auch in diesem Fall sind zwei Varianten möglich: Die konventionelle Moral läßt jeden schuldig werden, der die Moral auch nur formell übertritt (Outsider), während die existentielle Moral die Schuld nicht so sehr in der Mißachtung von Regeln sieht, sondern vielmehr in der Mißachtung der Wahrheit und ihrer Evidenz. Der Schuldkomplex Parnoks hat einen reichen intertextuellen Hintergrund, auf den Mandel'stam Bezug nimmt, wenn er Parnok als Vertreter eines bestimmten Menschentypus' beschreibt: "*Ved' est' ž na svete ljudi [...]*" (EM, II, 13).

Parnok teilt mit seinen "literarischen Vorläufern" die Fähigkeit, die Abneigung der Menschen hervorzurufen. Es sei hier nur Goljadkin aus Dostoevskijs *Dvojniki* erwähnt, dessen Schuldgefühl in Situationen wie dem Ball ans Licht kommt: "*Čuvstvoval on, što esli zapnetsja, to vse srazu k čertu pojdet. Tak i vyšlo - zapnulsja i zavjaz... zavjaz i pokrasnel; pokrasnel i poterjalsja; poterjalsja i podnjaj glaza [...]*" (F.M. Dostoevskij, *Dvojniki*, I, 133).

Der ontologische Aspekt der Schuld betrifft in *Egipetskaja marka* eher den Autor der Erzählung als seinen puppenhaften Doppelgänger Parnok. Für die Bestimmung dieses ontologisch begründeten Schuldkomplexes ist der intertextuelle Hintergrund Dostoevskijs sehr wichtig. Bei Dostoevskij besteht die höchste Schuld gerade in der stolzen und zynischen Verleugnung der ontologischen Ebene der Moral. In *Zapiski iz podpol'ja* entsteht das Motiv 'Schuld' vor dem Hintergrund christlicher Moralvorstellungen: Der Untergrundmensch wird durch seine Option für eine zynische Haltung, die die Grenzen zwischen Gut und Böse leugnet, schuldig; er erhebt nämlich einen Rechtsanspruch auf eine individuelle Moral gegen jeglichen moralischen Determinismus. Das führt jedoch zu anarchistischer Selbstbehauptung und zur Verkennung der menschlichen Natur. Die Moral wird der Willkür des Eigenwillens unterworfen: "*Bolee vsego menja igra uvlekala*" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, V, 156).<sup>380</sup>

Die von Dostoevskij thematisierte Schuld des "moralischen Zynismus" bezieht sich bei Mandel'stam auf die Kunst. Für ihn ist die Kunst in den Bereich der existentiellen Wahrheit einzuordnen; sie ist vor allem als "Evidenz" wahrzunehmen: "*Ona vosprini-maetsja kak to, što dolžno byt', a ne kak to, što uže bylo.*" (II, 224)

Die Kunst als existentielle Wahrheit, d.h. als immer neues und gegenwärtiges Ereignis, ist in der Kultur angesiedelt, weshalb die Kultur über der pragmatischen, gesellschaftlichen Ebene, d.h. über dem Staat (*gosudarstvennost'*), steht, der eine bloße

---

<sup>380</sup> Bei Dostoevskij wird die Amoralität eines solchen Zynismus durch die Semantik des Affekts signalisiert, so daß die Abneigung leicht und willkürlich in Zuneigung umschlagen kann (vgl. die Opposition '*otvrščenie-sladost'*' in *Zapiski iz podpol'ja*).

soziologische Kategorie ist: "*Vnepoložnost' gosudarstva po otnošeniju k kul'turnym cennostjam stavit ego v polnuju zavisimost' ot kul'tury. Kul'turnye cennosti okrašivajut gosudarstvennost', soobščajut ej cvet, formy i, esli chotite, daže pol. Nadpisi na gosudarstvennyh zdaniyah, grobnicah, vorotach strachujut gosudarstvo ot razrušenija vremeni.*" (II, 223-224)

Die Reduktion der Literatur zur Literarizität stellt für Mandel'stam eine besondere Art von Zynismus dar; es handelt sich hier um eine Art von "ästhetischem Zynismus": in ihm besteht die große Schuld der Literaten und Intellektuellen, auf die sich Mandel'stam in der Erzählung mit dem Motiv des 'literarischen Skandals' bezieht: "*Večerom, na dače v Pavlovske eti gospoda literatory otčehvostili bednogo junca - Ippolita. Tak i ne dovelos' emu pročest' svoju kleenčatuju tetradku. Tože vyiskalsja Russo!*" (EM, II, 27)

Die Herabminderung der poetologischen Motive aus den frühen Gedichten Mandel'stams, die in *Egipetskaja marka* mehrmals festzustellen war, weist auf diesen ästhetischen Zynismus hin, der durch die Revolution und die damit verbundene In-Frage-Stellung der Kultur ans Licht gebracht wird. Die Moralität bezüglich der Kunst besteht für Mandel'stam in der Treue zum Wort als lebendiger Wahrheit und quasi kulturellem "Gegenstand" (Philologie). Die Schuld der zeitgenössischen Literatur und der Gelehrten besteht im Abfall (*otpadenie*) von der europäischen Kultur, d.h. vom lebendigen 'Wort-Fleisch' und führt zum "kulturellen Stottern" (*kosnojazyčie*). In einer Darstellung des Schaffens Bloks äußert Mandel'stam ebendiese Meinung: "*Slovno speša ispravit' č'ju-to ošibku, zagladit' vinu kosnojazyčnogo pokolenija, č'ja pamjat' byla korotkoj i ljubov' gorjačej, no ograničennoj, [...] Blok toržestvenno kljanetsja [...]*" (II, 271).

Der "ästhetische Zynismus" widerspricht dem akmeistischen ethischen Ideal der Männlichkeit (*mužestvennost'* im Sinne von lat. *vir*), das einerseits die sozial engagierte Literatur der sechziger Jahre und später den sozialistischen Realismus kritisiert und andererseits gegen die im Symbolismus dominante Orientierung am Femininum polemisiert: "*V otličie ot staroj graždanskoj poézii, novaja russkaja poézija dolžna vospityvat' ne tol'ko graždan, no i 'muža'. Ideal soveršennoj mužestvennosti podgotovlen stilem i praktičeskimi trebovanijami našej epochi. Vse stalo tjaželee i gromadnee, potomu i čelovek dolžen stat' tverže, tak kak čelovek dolžen byt' tverže vsego na zemle i otnosit'sja k nej, kak almaz k steklu. Gieratičeskij, to est' svjaščennyj, charakter poézii obusloven ubeždennost'ju, čto čelovek tverže vsego ostal'nogo v mire.*" (II, 258)

Aus dem Begriff des "ästhetischen Zynismus", der auf dem existentiellen Moralverständnis Dostoevskijs und auf der von Mandel'stam vorgenommenen Übertragung einer solchen Vorstellung in den Bereich der Ästhetik basiert, entsteht die zweite Konnotation des Motivs 'Schuld' (*vina*). Die kulturelle Schuld der Generation Mandel'stams liegt in ihrer Haltung gegenüber dem 'Wort- bzw. Zeichen-Gegenstand', d.h. in dem von der Avantgarde auf ästhetischer und von der Revolution auf politischer Ebene aufgestellten Wiederholungsverbot, das zwangsläufig zum Bruch mit der Tradition führen mußte. Die Trennung von den Alltagsgegenständen als kulturellen Realien, die in *Egipetskaja marka* als Konfiskation der bürgerlichen Güter realisiert wird, bezeichnet den vorgenannten Bruch mit der Tradition und die Ablehnung der Kultur als Gedächtnisakt: "*No kak otorvat'sja ot tebja, milyj Egipet veščej? Nagljadnaja večnost' stolovoj, spal'ni, kabinetu. Čem zagladit' svoju vinu?*" (EM, II, 5)

Der Schuld kommt in dem Zitat eine doppelte kulturelle Bedeutung zu: Zum einen bedeutet der Verzicht auf die Kulturgegenstände für Mandel'stam den Verrat an der Kultur selbst, zum anderen meint Schuld das Bewahren der bürgerlichen Kulturgegenstände, was angesichts der revolutionären Kriminalisierung der bürgerlichen Zivilisation einem Verrat am Volk gleichkommt.

## 9. RAUM

In der Raumsemantik von *Egipetskaja marka* wird sowohl die Opposition 'innen-außen' als auch die Linearisierung des Raumes entfaltet. Erstere verbindet sich mit dem Sprachrealismus und dem mythischen Denken Parnoks, letztere mit dem poetologischen Paradigma der 'Eisenbahnprosa'.<sup>381</sup>

Die Raumdarstellung des mythischen Denkens wird in *Egipetskaja marka* mit der naiven Kinderperspektive oder einem unbewußten Zustand verbunden und durch die Unfähigkeit charakterisiert, die räumlichen Kategorien zu abstrahieren und den Raum graphisch darzustellen, wie es im rationalen, abstrakten Denken der Fall ist. Beispielhaft für ein solches Raumgefühl ist das Verständnis, welches das Kind Parnok vom Globus hat: Der Globus wird von ihm nicht als Weltdarstellung, sondern als magische Kondensation des konkret existierenden Raumes betrachtet. Der Globus verliert seine darstellende Funktion, und die Formen der Kontinente werden belebt und wirken phantasieanregend: "*Uvaženie k il'inskoj karte ostalos' v krovi Parnoka ešče s basnoslovných let, kogda on polagal, čto akvamarinovye i ochrjanye polušarija, kak dva bol'sie mjača, zatjanute v setku širot, upolnomočeny na svoju nagljadnuju missiju raskalenoj kanceljarij samich ndr zemnogo šara, i čto oni, kak pitatel'nye piljuli, zaključajut v sebe sguščennoe prostranstvo i rasstojanie.*" (EM, II, 7)

In dieser Raumauffassung spielt die für eine abstrakte Raumdarstellung typische Unterscheidung 'zentriert-dezentriert' keine Rolle. Dafür wird die Opposition 'innen-außen' aktiviert, die mit den Merkmalen 'warm-kalt' assoziiert ist und auch deren Ambivalenz annimmt. In den Erinnerungen Parnoks und des Autors wird die Opposition 'innen-außen' als 'Familienraum vs. öffentlicher Raum' realisiert ('Wohnung vs. *Nevskij prospekt*', vgl. EM, II, 7,20,33). Die Opposition 'innen-außen' spielt auch in der Nebengeschichte von A. Bosio eine essentielle Rolle. Das sie betreffende Sujet ist vom Wechsel zwischen äußerem und innerem Raum gekennzeichnet; zuerst wird ihr Ausgang in den öffentlichen Raum als Weltreise dargestellt: "*Ona obnovljaet geografičeskiju kartu solenym morskim pervoputkom, gadaja na dollarach i russkich sotennyh s ich zinnim chrustom.*" (EM, II, 7)

Die darauffolgende Enttäuschung tritt in Zusammenhang mit einem geschlossenen Raum ("*To že, povsjudu nizkoe, sukunno-potoločnoe nebo*", EM, II, 7) auf; den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt die Agonie der Sängerin in einem warmen, stickigen Raum dar: "[...] *v plocho provetrennuju spal'nju demidovskogo doma.*" (EM, II, 35)

Die Opposition 'innen-außen', die im mythischen unbewußten Denken Geburt und Tod kennzeichnet, ist in der schon zitierten Friseur-Szene in *Egipetskaja marka* von Bedeutung. Parnok wird durch das kalte Wasser aus dem Halbschlaf geweckt; dann legt er den Kopf wieder in das warme Waschbecken: Der geschlossene, warme Raum des Waschbeckens signalisiert den unbewußten Zustand des Kindes im Mutterleib, ein Motiv, das auch in *Zapiski Sumasšedsego* begegnet ist (vgl. EM, II, 13). *Egipetskaja marka* kann also u.a. als Entfaltung der parallelen Sujets von Parnok und A. Bosio

---

<sup>381</sup> Zu einer Gesamtdarstellung der Literatur über den erzählkünstlerischen literarischen Raum mit Schwerpunkt auf der semiotischen Methode vgl. J. J. Baak, *The Place of Space in the Narration*, a.a.O. Zum künstlerischen Raum als Modellisierung der Welt des Autors vgl. Ju. Lotman, "Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja", in: *Trudy po ruskoj i slavjanskoj filologii*, XI (1968), 5-50.

verstanden werden, da diese Sujets mit den räumlichen Kategorien des mythischen Denkens - Akt der Geburt, der Initiation (Ausgang aus dem geschlossenen Raum und Eingang in die offene Welt) und des Todes (Rückkehr in den geschlossenen Raum der Mutter-Erde) - markiert sind. Die Geburt im eigentlichen Sinne und die neue gesellschaftliche Geburt (Initiation) werden im Falle Parnoks in der Friseur-Szene und in der Episode des Lynchmordes, im Falle A. Bosios in der Welttournee realisiert. Der Tod ist für die italienische Sängerin ein wirklicher Tod (Eintritt in den geschlossenen Raum); für Parnok ereignet er sich in der ambivalenten Form der apokalyptischen Befreiung im 'prosaischen Wahn'. In dieser Hinsicht ist das Scheitern Parnoks im öffentlichen Leben und die Auflösung seiner Person im prosaischen Wahn eine Art Wiedergeburt durch den Tod.

Im linearisierten Raum ist dagegen die Opposition 'zentriert vs. dezentriert' von Bedeutung, wobei die Dominanz des dezentrierten Raums in *Egipetskaja marka* sowohl den Disgregationsprozeß der Revolution als auch die Abweichung der 'Eisenbahnprosa' von der Tradition signalisiert.

Sehr wichtig für die Ikonisierung der literarischen Verfahren ist schließlich die Opposition 'homogener-diskreter Raum', aufgrund derer die traditionelle mimetisch-fiktionale Prosa vom abweichenden 'prosaischen Wahn' (*prozaičeskij bred*) unterschieden wird.<sup>382</sup>

### 9.1. Der literarische Mythos 'Petersburg'

Das Motiv 'Petersburg' ist im Rahmen einer Interpretation des geographischen Raums zu betrachten.<sup>383</sup> Bei Mandel'stam nehmen einige Städte wie Venedig, Rom, Paris, Petersburg, Moskau und Tbilisi eine besondere Stellung in der kulturosophischen Interpretation des geographischen Raums ein und treten als Motive auf, die mit der intertextuellen Tradition verbunden sind.<sup>384</sup> Die Mandel'stamsche Stadtsemantik

<sup>382</sup> Vgl. auch die Opposition 'diskreter, d.h. markierter, vs. nicht-markierter Raum' in: J.J. Baak, *The Place of Space*, 54 ff.

<sup>383</sup> In den ersten Gedichten Mandel'stams wird die präsemiotische Natur stumpf und geistlos (stumm) dargestellt: "*Ja ne poklonnik radosti predvzjatoj, / Podčas priroda - seroe pjatno.*" (Nr. 33); "*O Cezar', Cezar'! Slyšiš' li blejan'e / Baran'ich stad, i smutnych voln dvižen'e? / Čto ponaprasnu l'eš' svoe sijan'e, / Luna, bez Rima žalkoe javlen'e?*" (Nr. 184; zur urbanen Dichtung Mandel'stams vor dem Hintergrund des symbolistischen Urbanismus vgl. S.L.S. Leiter, *The City Visions of Osip Mandel'stam*, Ann Arbor/Mich. 1976, 78-120).

Wie schon aufgezeigt, realisiert die Architektursemantik von *Kamen'* eine organische Beziehung zwischen Natur und Kultur, indem zwischen den semantischen Feldern der Natur und der Kultur neue Parallelen entstehen, wie 'Wald-Kolonnade oder Kathedrale', 'Körper-Kathedrale' usw. Aus der Semantisierung der Natur erwachsen auch die wichtigsten poetologischen Paradigmen Mandel'stams ('Stein', 'Baum' und 'Gras'). Ein Paradebeispiel für die sein ganzes Werk durchziehende Parallele zwischen der Natur und der poetologischen Ebene ist das Gedicht Nr. 62, in dem der natürliche Zeitablauf und die Gestalt der Landschaft als Rhythmus und Ikonisierung in der Natur der "Metrik" eines Gedichtes dargestellt werden.

<sup>384</sup> In seiner Rauminterpretation nimmt Mandel'stam die traditionellen Oppositionen 'Nord-Süd' und 'West-Ost' wieder auf (vgl. Nr. 60, 61, 67, 69, 84, 87, 99). Die kultur-geographischen Oppositionen realisieren die kulturelle Perspektive Mandel'stams. Für Mandel'stam sind sowohl Rußland als auch die westeuropäischen Kulturen dem organischen 'Hellenismus' (*svoe*)

Petersburgs ist daher vor dem Hintergrund des gesamten literarischen Stadtmythos 'Petersburg' zu betrachten.<sup>385</sup> Die wichtigsten Motive dieses Komplexes sind im ersten Petersburg-Gedicht Mandel'stams in einem modernen Rahmen zu finden, wobei auf die Hauptquelle dieser Tradition (Puškins *Mednyj vsadnik* und *Evgenij Onegin*) verwiesen wird.<sup>386</sup>

---

zuzuordnen. Beiden steht der Buddhismus, d.h. das Fremde (*čuzoe*), gegenüber. Für Mandel'stam als Juden gehört aber auch Rußland in den Bereich des Fremden, wobei dem Russischen ein ambivalenter Wert zukommt. Im organischen Paradigma des 'Hellenismus', das sich der russische Geist angeeignet hat, ist die Opposition 'West-Ost' aufgehoben: "*Čaadaev byl pervym russkim, v samom dele, idejno, pobyvavšim na Zapade i našedšim dorogu obratno. [...] A skol'kie iz nas duchovno emigrirovali na Zapad! [...] Nadeliv nas vnutrennej svobodoj, Rossija predostavljaet nam vybor, i te, kto sdelał etot vybor, - nastojaščie russkie ljudi, kuda by oni ni primknuli. No gore tem, kto, pokruživ okolo rodnogo gnezda, malodušno vozvraščajetsja obratno!*" (II, 291-292)

Auch in *Egipetskaja marka* wird der geographische Raum interpretiert (vgl. vor allem die Opposition 'Nord-Süd': Rußland vs. Italien, Frankreich, Griechenland und Ägypten). Außerdem interferiert sie hier mit der Unterscheidung zwischen Heimat und Ausland bzw. zwischen Alltag und Exotik.

Zu den Konnotationen der Stadt Rom bei Mandel'stam, insbesondere zur Unterscheidung zwischen Rom als katholisch-universaler Stadt und Symbol der politischen Macht, vgl. S.L.S. Leiter, *The City Visions*, 15-47; G. Struve, "Ital'janskije obrazy i motivy v poezii O. Mandel'stama", in: *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*, Roma 1962, 601-614; R. Przybylski, "An Essay on the Poetry of Osip Mandel'stam", 11-44; zur Interpretation des Raumes bei Mandel'stam vgl. auch: S.G. Šindin, "Gorod v chudožestvennom mire Mandel'stama: prostranstvennyj aspekt", in: *RL*, 30/4 (1991), 481-500.

<sup>385</sup> Es ist durchaus annehmbar, *Egipetskaja marka* als einen Teiltex t des umfangreichen "Petersburger Textes" (*peterburgskij tekst*) zu analysieren. Der Begriff "*peterburgskij tekst*" ist von N.V. Toporov als synthetischer Text (*sintetičeskij tekst*) definiert worden, dessen Kohärenz nicht vom behandelten Objekt, sondern von der semantischen Dichte der Subtexte (*semantičeskaja svjaznost'*) bestimmt wird: "*kross-žanrovost', kross-temporal'nost', kross-personal'nost' ne mešajut priznat' edinyj tekst.*" (N.V. Toporov, "Peterburg i peterburgskij tekst", 4-29) Toporov selektiert nach dem Prinzip der semantischen Dichte eine bestimmte Auswahl von Texten; auf dieser Basis sind das Vokabular, die konstruktiven Verfahren, die Gattung, die Hintergründe (geographisch, kulturell usw.) und die Typologie von Natur und Kultur im Petersburger Text zu rekonstruieren. Der Ansatz Toporovs unterscheidet sich wesentlich von der Rekonstruktion des Themas 'Petersburg' in der russischen Literatur, da Toporov, wie er selbst sagt, mit typologischen und nicht nur mit inhaltlichen Kategorien operiert. Die vorliegende Arbeit möchte dagegen die Motivsemantik von *Egipetskaja marka* rekonstruieren. In diesem Zusammenhang sind deshalb nur jene Teile des "Petersburger Textes" relevant, die dazu dienen, das Petersburger Motiv in *Egipetskaja marka* und seinen intertextuellen Hintergrund zu rekonstruieren (vgl. den 18. Band [1984] von TZS über Peterburg [*Semiotika goroda i peterburgskij tekst russkoj literatury*] und insbes. folgende Artikel: N.V. Toporov, "Peterburg i peterburgskij tekst russkoj literatury", 4-29; Ju.M. Lotman, "Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda", 30-45).

<sup>386</sup> Eine kurze Deskription der Entwicklung des literarischen Mythos 'Petersburg' bietet J. Holthusen in seinem Artikel "Petersburg als literarischer Mythos", in: ders., *Rußland in Vers und Prosa*, München 1973, 9-34. Hier wird Puškin als derjenige dargestellt, der den klassizistischen Mythos Petersburgs überwunden und mit seinem Werk *Mednyj vsadnik* die "dunkle" Seite der Stadt enthüllt habe.

*Nad želtiznoj pravitel'stvennych zdanij  
Kružilas' dolgo mutnaja metel',  
I pravoved opjat' saditsja v sani,  
Širokim žestom zapachnuv šinel'.*

*Zimujut parochody. Na pripeke  
Zažglos' kajury tolstoe steklo.  
Čudoviščna, kak bronenosec v doke,  
Rossija otdyčaet tjaželo.*

*A nad Nevoj - posol'stva polumira,  
Admiraltejstvo, solnce, tišina!  
I gosudarstva žestkaja porfira,  
Kak vlasjanica grubaja, bedna.*

*Tjažka obuza severnogo snoba -  
Onegina starinnaja toska;  
Na ploščadi senata - val sugroba,  
Dymok kostra i cholodok štyka...*

*Čerpali vodu jaliki, i čajki  
Morskie poseščali sklad pen'ki,  
Gde, prodavaja sbiten' ili sajki,  
Liš' opernye brodjat mužiki.*

*Letit v tuman motorov verenica;  
Samoljubivyy, skromnyj pešechod -  
Čudak Evgenij - bednosti styditsja,  
Benzin vdyčaet i sud'bu kljanet! (Nr. 42)*

Die in dem zitierten Gedicht angedeuteten Motive ('gelbe Farbe', 'Nebel', Petersburg als offizielle 'Regierungsstadt' und 'Hauptstadt' des russischen Reiches, 'Neva'-Fluß, 'Stadtarchitektur' - insbesondere das Gebäude des 'Admiraltejstvo' - Petersburg als 'Stadt-Tyrann', der Typus des 'Stadtbummlers' - *Evgenij Onegin* -, 'Wahn' - *Mednyj vsadnik*) werden im folgenden analysiert und systematisiert, da sie den Kern der Stadtsemantik Petersburgs in *Egipetskaja marka* bilden.

### 9.1.1. Der Entstehungsmythos Petersburg: Petersburg als rationalistischer 'Stadt-Tyrann' und als 'Wahnstadt'

In Gedicht Nr. 45 nimmt Mandel'stam das Hauptmotiv von Puskins *Mednyj vsadnik*, d.h. das Motiv vom 'Petersburg-Tyrannen', wieder auf: Die Stadt verkörpert hier den politischen Willen Peters des Großen und gilt als Realisierung einer absoluten, menschenfeindlichen Macht: "*Kto, skažite, mne soznan'e / Vinogradom zamutit, / Esli jav'- Petra sozdan'e, / Mednyj Vsadnik i granit?*"

Der Name *Peterburg* hat zwei Bedeutungsebenen: Er bezeichnet einerseits die Stadt als Eigentum des Begründers (Peters-Stadt), andererseits ist der Eigenname auch ein Sachname (Petrus → Stein → Stadt aus Granit). Die traditionelle Opposition von

Petersburg (Stadt aus Stein) und Moskau (Stadt aus Holz) ist ebenfalls im Namen *Peterburg* enthalten; im übertragenen Sinne stellt sie die Konfrontation einer fremden - westeuropäischen - mit der russischen Machtvorstellung dar.<sup>387</sup>

Petersburg als Stadt aus Stein (*kamennyj gorod*) mit ihrem rationalen Grundriß und ihrer klassischen Architektur scheint in den Frühgedichten auch eine Realisierung des Paradigmas 'Stein' zu sein. Zu dieser Zeit entstehen verschiedene Gedichte über die Denkmäler der Stadt, in deren Mittelpunkt das Gebäude des *Admiraltejstvo* steht: "*Lad'ja vozdušnaja i mačta-nedotroga, / Služa linejkoju preemnikom Petra, / On učit: krasota ne prihot' poluboga, / A chiščnyj glazomer prostogo stoljara.*" (Nr. 48; s. auch Nr. 61)

Das *Admiraltejstvo* greift einerseits auf die Beschränkung der Steinarchitektur in ihrer Dreidimensionalität zurück, andererseits stellt es eine Möglichkeit dar, die Grenzen des Raumes zu überwinden. Das Gebäude wird mit einem Schiff verglichen, das Erde und Himmel verbindet und auf dem Meer des Universums (vgl. den kulturellen Universalismus bei Mandel'stam) dahinzieht: "*Nam četyrech stichij prijaznenno gospodstvo; / No sozdal pjatuju svobodnyj čelovek. / Ne otricaet li prostranstva prevoschodstvo / Sej celomudrenno postroennyj kovčeg? [...] I vot razorvany trech izmerenij uzy / I otkryvajutsja vse mirnye morja.*" (Nr. 48)<sup>388</sup>

Die ambivalente Bedeutung des *Admiraltejstvo* gibt den Anlaß zur Verwandlung des rationalistischen Petersburg in eine alptraumartige Stadt. Der aufklärerische Rationalismus Peters des Großen erweist sich als Wahn der rationalistischen Vernunft, so daß der 'Stadt-Tyrann' zur 'Wahnstadt' wird.<sup>389</sup> Die Farbsemantik signalisiert diesen Übergang deutlich: Die typische gelbe Farbe der öffentlichen Gebäude der Stadt ("*želtizna pravitel'stvennich zdanij*", Nr. 42; s. auch Nr. 189) geht in das 'gelbe Licht' des alptraumartigen Zustandes über.

Die ins Abstrakte und in den Wahn abgleitende Logik (*logičnost'*) Petersburgs stützt sich auf eine reiche intertextuelle Tradition. Hier sei nur auf die von Mandel'stam signalisierten Werke verwiesen, auch auf Belyjs Roman *Peterburg*, der als Gipfel des Petersburg-Motivs in der Moderne gilt und eine verfremdete Darstellung der früheren

---

<sup>387</sup> In dem Aufsatz V.N. Toporovs werden für die obengenannte Opposition 'Moskau-Petersburg' folgende Merkmale angegeben: Moskau (*duševnaja, semejstvo-intimnaja, konkretnaja, estestvennaja, russkaja*) vs. Petersburg (*bezdušnyj, kazennyj, oficial'nyj, neestestvennyj, abstraktnyj, nerusskij*). Es bildet sich auch eine andere Opposition: Moskva (*chaotičnaja, poluazjatskaja, derevjannaja*) vs. Petersburg (*civilizirovannyj, planomerno organizovannyj, logičnyj, evropejskij*). Zur typologischen Unterscheidung 'exzentrische-konzentrische Stadt' (*ėkscentričnyj - koncentričeskij gorod*) in der Stadtsemiotik vgl. Ju.M. Lotman, "Simvolika Peterburga", 31 ff.

<sup>388</sup> Zur Evolution der Semantik des Motivs 'Admiraltejstvo' in bezug auf die bevorstehende Tragödie der Revolution bei Mandel'stam vgl. C. Brown, *Mandel'stam*, Cambridge 1973, 259-262; N.Å. Nilsson, "Ship Metaphors in Mandel'stam's Poetry", in: *To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday*, II, The Hague 1967, 1436-1444.

<sup>389</sup> Zur Einordnung Petersburgs in die nordeuropäische Tradition (vgl. die Bezeichnung *severnyj* für Petersburg), nicht so sehr in die osteuropäische, und zur Vorstellung von der Stadt als Verkörperung eines fremdem Willens im Rahmen der russischen Kultur vgl. J. Holthusen, "Petersburg als literarischer Mythos", 2-12.



Tradition bietet.<sup>390</sup> Das Motiv von Petersburg als 'Wahnstadt' (*petersburgskij bred*) geht auf Puškins *Mednyj vsadnik* zurück. Hier ist der Wahn Evgenijs eine Folge des Machtwahns Peters des Großen, der die Stadt an der Mündung der gefährlichen Neva aufbauen ließ und sie so der Gefahr häufiger Überschwemmungen aussetzte. Die rationalistische Herausforderung erhebt den Anspruch, das Chaos als Kosmos zu ordnen. Die in der Stadtarchitektur hervortretende Statue Peters des Großen symbolisiert diesen Stolz, der rasch in die Desintegration umschlagen kann: "*Kto nepodvižno vozvyššajsja / Vo mrake mednoju glavoj, / Togo, č'ej volej rokovoju / Pod morem gorod osnovalsja ...* [...] *O moščnyj vlastelin sud'by! / Ne tak li ty nad samoj bezdnoj / Na vysote, uzdoj železnoj / Rossiju podnjaj na dyby?*" (A.S. Puškin, *Mednyj vsadnik*, V, 147)<sup>391</sup>

Die Natur zerstört in *Mednyj vsadnik* die kleine Welt Evgenijs (vgl. den Bezug zur räumlichen Semantik Mandel'stams und zur Zersplitterung eines geschlossenen Raums im Motiv 'Häuslichkeit'). Darauf bezieht sich Mandel'stam in *Egipetskaja marka*, wenn er die Figur Evgenijs wiederaufnimmt (hier ist auch auf die Kontamination des Zitats Puškins mit dem Gogol'schen Motiv des Petersburger 'Beamten' hinzuweisen): "*Itak domoj prišed Evgenij / Strjachnul šinel', razdelsja, leg. [...] O čem že dumal on? o tom, / Čto byl on beden, čto trudom / On dolžen byl sebe dostavit' / I nezavisimost' i čest'; / Čto mog by bog emu pribavit' / Uma i deneg.*" (ebd., 139); "*A kolležskie ašessory, kotorym 'mog Gospod' pribavit' uma i deneg.*" (*EM*, II, 37)

Auch die nur scheinbare Festigkeit Petersburgs als 'Stein auf dem Wasser' und die rasche Umkehrung in eine sinkende Stadt ist als Verschiebung vom Rationalistisch-Künstlichen ins Phantastisch-Wahnsinnige zu erklären.<sup>392</sup> Bei Gogol' verbindet sich die für Petersburg typische Antithese 'rational-wahnsinnig' mit der Opposition zwischen dem Wahrscheinlichkeitsprinzip im Realismus (*pravdopodobie*) und dem Phantastischen in der Romantik (s. vor allem die Erzählung *Nevskij prospekt*). Im Epilog der Erzählung wird der illusorische Charakter Petersburgs betont. In *Nos* kommt dieses Motiv in einer

---

<sup>390</sup> Aus diesem Grund gehört dieses Werk zum Hintergrund von *Egipetskaja marka*, auch wenn der Roman in der Erzählung nicht ausdrücklich erwähnt oder signalisiert wird. Zur Stellung von A. Belyjs *Petersburg* in der russischen Prosatradition und zu seinen intertextuellen Strategien vgl. R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 88-125.

<sup>391</sup> Das Denkmal Peters des Großen von Falconet (1782) zeigt den Zaren auf einem Pferd reitend, das die Vorderbeine in die Höhe gerissen hat und mit den Hinterhufen eine Schlange zertritt. Die Auftraggeberin des Denkmals, Katharina die Große, erblickte darin ein Symbol für den Willen des Zaren, jeder Schwierigkeit Herr zu werden. Später ist das Denkmal in der Literatur als Symbol der Tyrannei interpretiert worden; Puškins *Mednyj vsadnik* ist als der erste Ansatz zu einer solchen Umdeutung anzusehen (vgl. dazu: J. Holthusen, "Petersburg als literarischer Mythos", 19-22). Belyj nimmt die Symbolik Puškins wieder auf, wenn auch auf personifizierte Weise; der Tyrann verfolgt die Stadtbewohner durch das "Gehirnspiel": "*Peterburg, Peterburg! Osaždajas' tumanom, i menja ty presledoval prazdnoju mozgovoju igroj: ty - mučitel' žestokoserdyj; ty - nepokojnyj prizrak [...]*" (A. Belyj, *Peterburg*, 55).

<sup>392</sup> Ju. M. Lotman weist auf die verschiedenen Texte zum Entstehungsmythos von Petersburg hin, in denen der Kampf zwischen Natur und Kultur als Antithese zwischen 'Wasser' und 'Stein' (*antiteza vody i kamnja*) realisiert wird. Der Petersburger Stein ist in diesem Fall ein semiotisierter Stein; die Dynamik dieses Kampfes führt zum Motiv des 'sich bewegenden Unbewegbaren' (*dvižuščegosja nepodvižnogo*), wie es z.B. an der Austauschbarkeit und Grenzverschiebung zwischen innerem und äußerem Raum (das ins Zimmer eindringende Wasser; vgl. dazu Mandel'stams Gedicht Nr. 86) deutlich wird.

grotesken Variante vor; auch der 'phantastische Schluß' (*fantastičeskoe okončanie*) von *Šinel'* ist in diesem Rahmen zu sehen.

In *Zapiskij iz podpol'ja* verbindet Dostoevskij den hyperrationalistischen und abstrakten Charakter der Stadt mit den philosophischen Abstraktionen des Untergrundmenschen: Petersburg erweist sich für den 'bewußten' russischen Idealisten der vierziger Jahre als eine schicksalhafte Stadt: "*Kljanus' vam, gospoda, čto sliškom soznavat'- éto bolezn', nastojaščaja, polnaja bolezn'.*" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, V, 101)

Der emanzipierte, moderne Mensch wohnt in der "abstraktesten" Stadt des russischen Reiches, was aus der Sicht Dostoevskijs das größte Unglück darstellt: "[...] *imejuščego suguboe nesčast'e obitat' v Peterburge, samom otvlečennom i umyšlennom gorode na vsem zemnom šare. (Goroda byvajut umyšlennye i neumyšlennye).*" (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja*, V, 101)

In *Podrostok* wird die Verschiebung vom Rationalen ins Irrationale als Übergang vom 'Prosaischen' ins 'Phantastische' bezeichnet. Die Stadt selbst scheint ein Traum zu sein: "*No mimochodom, odnako, zameču, čto sčitaju peterburgskoe utro, kazalos' by samoe prozaičeskoe na vsem zemnom šare, - čut' li ne samym fantastičeskim v mire. [...] podymetsja s tumanom i isčeznet kak dym, i ostanetsja prežnee finskoe boloto, a posredi ego, požaluj, dlja krasny, bronzovyj vsadnik na žarko dyšaščem, zagnannom kone? [...] možet byt', vse éto čej-nibud' son, i ni odnogo-to človeka zdes' net nastojaščego, istinnogo, ni odnogo postupka dejstvitel'nogo? Kto-nibud' vdrug prosnetsja, komu éto vse grezitsja, - i vse vdrug isčeznet.*" (F.M. Dostoevskij, *Podrostok*, XIII, 113)

Der Spiegel als Element der Stadtarchitektur soll schließlich auf das Illusorische hinweisen (vgl. *EM*, II, 19). Er wird von Belyj in *Peterburg* eingesetzt, um die gesamte literarische Poetik des Phantastischen wiederaufzunehmen bzw. teilweise zu verfremden: "*Peterburg - éto son. Koli ty vo sne byval v Peterburge, ty bez somnenija znaeš' tjaželovesnyj pod-ezd: tam dubovye dveri s zerkal'nymi steklami; stekla éti prochožie vidjat; no za steklami étimi nikogda ne byvajut oni.*" (A. Belyj, *Peterburg*, 347)<sup>393</sup>

Außerdem wird die betreffende Opposition in *Peterburg* auch in dem Gegensatz von logisch geplantem Stadtzentrum und drohender Präsenz der Inselbewohner realisiert ("*žitel' ostrova*", "*obitatel' chaosa*", A. Belyj, *Peterburg*, 21).

Die Verschiebung vom Rationalismus zum Wahn wird in *Egipetskaja marka* nicht nur durch die Dezentrierung der traditionellen Knoten des Petersburger Grundrisses, sondern auch durch die Assoziation mit dem Krankheitsmotiv realisiert; Petersburg ist ein Alptraum, eine Halluzination oder eine Kinderkrankheit: "*Ved' i deržus' ja odnim*

<sup>393</sup> Der Illusionseffekt verbindet sich auch mit der Vorstellung von der Stadt Petersburg als Theater bzw. Bühne (*teatral'nost', prizračnost'*). Nach Ju.M. Lotman stützt sich eine solche Vorstellung einerseits auf Dostoevskijs Petersburger Entstehungsmythos: Diesem Mythos zufolge wäre Petersburg nach den vergeblichen Versuchen verschiedener Baumeister, den sumpfigen Boden zu befestigen, in der Luft gebaut und dann erst auf den unbefestigten Boden gesetzt worden. Andererseits verweist der dekorative Aspekt der Stadtarchitektur (*oščuščenie dekoracii, ogromnye ansambly*) auf die Bühnenmäßigkeit (*teatral'nost'*) der Stadt. Lotman spricht von der Trennung zwischen dem Raum auf der Bühne und dem Raum hinter den Kulissen ("*razdelenie na 'sceničeskiju' i 'zakulisnuju' časti*") als einer Haupteigenschaft des Petersburger Stadtmythos'. In der 'Stadt-Theater' hat man das Gefühl, daß ein Beobachter ständig anwesend ist (*prisutstvie zritelja*) und daß das Sein mit dem Scheinhaften versetzt wird ("*zameny suščestvovanija 'kak by suščestvovanie'*").

*Peterburgom - koncertnym, želтым, zloveščim, nachochlennym, zimnim. [...] Prokljatyj son! Prokljatye stogny besstyžego goroda!*" (EM, II, 25-26); "*On dumal, čto Peterburg - ego detskaja bolezn' [...]*" (EM, II, 37).

Der Halluzinationscharakter von Petersburg wird auch im Phänomen der weißen Nächte (*belaja noč'*) deutlich: "*Dal'se belet' bylo nekuda: kazalos' - ešče minutka i vse navaždenie raskoletsja, kak molodaja prostokvaša.*" (EM, II, 30)<sup>394</sup>

Die menschenfeindliche Oppression des 'Stadt-Tyranns' wird in *Egipetskaja marka* durch die Darstellung der Stadt als 'Rabenmutter' realisiert ("*Peterburg, ty otvečaeš' za bednogo tvoego syna!*", EM, II, 30); die Beziehung zwischen Rationalismus, Wahn und Macht wird sowohl durch den Hinweis auf die Dekadenz des römischen Imperiums (die Zeit Neros) als auch durch die Personifizierung des Machtwahns Peters des Großen (die steinerne Dame) ausgedrückt: "*Strašnaja kamennaja dama 'v botikach Petra Velikogo' chodit po ulicam [...]*" (EM, II, 30).

### 9.1.2. Die Neva und ihre Semantik

Ein weiteres, hochsemantisiertes Element der urbanen Landschaft von Petersburg ist die Neva. Mandel'stam führt im Gedicht Nr. 170 die Assoziation 'Neva-Tod' (ein Selbstmörder liegt am Flußufer) als Kernbild für die weitere Entwicklung der Neva-Semantik ein. Diese Assoziation wird in dem Gedicht auch durch die Realisierung des Anagramms '*Neva-vena*' erweitert (der Fluß ist die Ader des Stadtkörpers - jene Ader, die beim Selbstmord zerschnitten wird): "*Neva - kak vzduvšajasja vena... [...] I s beskonečnoj čelobitnoj / O spravedlivosti ljudskoj / Černeet na skam'e granitnoj / Samoubijca molodoj.*"

Im Gedicht Nr. 86 wird das obengenannte Bild weiter entfaltet: Die Neva wird als blaues Blut bezeichnet ("*I golubaja krov' struitsja iz granita*"), und der Mensch trinkt den Tod wie Wasser aus der Neva ("*Vsju smert' ty vypila*"). Ein neues Element ist hier die Neutralisierung der Grenzen zwischen innerem und äußerem Raum: "*Net, ne solominka v toržestvennom atlase, / V ogromnoj komnate nad černoju Nevoj, / Dvenadcat' mesjacev pojut o smertnom čase, / Struitsja v vozduche led bledno-goluboj. // Dekabr' toržestvennyj struit svoe dychan'e, / Kak budto v komnate tjaželaja Neva.*"

Diese Raumverschiebung wird auch im Gedicht Nr. 110 im Rahmen einer veneziani-

<sup>394</sup> Die ungesunde Lage der Stadt und die hohe Sterblichkeitsrate können als historisch-klimatischer Hintergrund für die Verbindung des Krankheitsmotivs mit Petersburg angesehen werden (Vgl. V.N. Toporov, "Peterburg i peterburgskij tekst", 21). Wenn in *Dvojniki* die klimatische Motivation des Motivs 'Krankheit' noch zu erkennen ist, wird die Assoziation von Petersburg mit einer Krankheit von Belyj als Ergebnis einer starken Literarisierung dargestellt: "*Noč' byla užasnaja, nojabr'skaja, - mokraja, tumannaja, doždliвая, snežlivaja, črevataja fljusami, nasmorkami, lichoradkami, žabumi, gorjačkami vseh vozmožnych rodov i sortov - odnim slovom, vsemi darami peterburgskogo nojabrja.*" (F.M. Dostoevskij, *Dvojniki*, I, 138); "*Peterburgskaja ulica osen'ju pronicaet ves' organizm: ledenit kostnyj mozg i ščekočet drognuvsij pozvonočnik: no kak skoro s nee popadaeš ty v teploe pomeščenie. Peterburgskaja ulica v žilach tečet lichoradkoj.*" (A. Belyj, *Peterburg*, 29)

schen Szenerie dargestellt, wobei Petersburg mit Venedig assoziiert wird.<sup>395</sup>

In Mandel'stams Zyklus von 'Petersburg als Persephonestadt' wird schließlich das Motiv des Todes auf die Stadt selbst übertragen (sterbende Stadt); dadurch wird die Neva mit dem Hadesfluß des antiken Unterweltmythos gleichgesetzt:<sup>396</sup> "No, kak meduza, nevsckaja volna / Mne otvraščē'e legkoe vnušaet." (Nr. 88); "My v každom vzdochē smertnyj vozduch p'em, / I každyj čas nam smertnaja godina." (Nr. 89)

Die Ausdehnung der Neva auf die ganze Stadt (Überschwemmung) kommt dann in dem erwähnten Bild des in der Luft schwimmenden *Admiraltejstvo* vor: "Čudoviščnyj korabl' na strašnoj vysote / Nesetsja, kryl'ja raspravljaet - / Zelenaja zvezda, v prekrasnoj niščete / Tvoj brat, Petropol', umiraet. // Prozračnaja vesna nad černoju Nevoj [...]" (Nr. 101).

In *Egipetskaja marka* tritt die obengenannte Neva-Semantik in der Darstellung des Fontanka-Kanals auf, der der Ort der Haupthandlung der Erzählung (Ertränken des Uhrendiebes) ist. Hier ist die schon festgestellte Herabminderung eines früheren Motivs zu beobachten: die Neva ist nun ein prosaischer, fast grotesker Todesfluß: "Vot i Fontanka - Undina barachol'sčikov i golodnych studentov s dlinnymi sal'nymi patlamī, Loreleja varených rakov, igrajuščaja na grebenke s nedostajuščimi zub'jami [...]" (EM, II, 20).

### 9.1.3. Petersburg als 'Unterweltstadt'

Unabhängig von der Herabminderung des Unterweltmotivs entwickelt sich die Assoziation von Petersburg und Unterwelt<sup>397</sup> in der Erzählung in zwei verschiedene Richtungen: Einerseits ist Petersburg die pagane Unterweltstadt des Hades, andererseits ist sie die christliche Hölle, deren Darstellung mit dem Motiv der 'Apokalypse' verbunden wird. Die pagane, antike Variante der Unterwelt ist durch das 'Schweigen' und die 'Kommunikationslosigkeit' charakterisiert, die die griechische Unterwelt als Reich der Schatten (*besplotnost'*) kennzeichnen: "Ne govornite po telefonu iz petersburgskich aptek: trubka šelušitsja i golos obescvečivaetsja. Pomnite, čto k Prozerpine i k Persefone telefon eščē ne proveden." (EM, II, 20; vgl. auch die Kommunikationssemantik von *Egipetskaja marka* und das schon erwähnte Bild von Petersburg als nicht funktionierendem Informationsbüro).

<sup>395</sup> Zur Rolle Venedigs in der Stadtsemantik Mandel'stams und zur Überschneidung Venedigs mit Petersburg vgl. S.L.S. Leiter, *The City Visions*, 170-177. Mit Venedig befassen sich insbesondere die Gedichte Nr. 86 I-II und Nr.110.

<sup>396</sup> Vgl. Ju.M. Lotman, "Simvolika Peterburga", 39-41. Bei Belyj wird die von Lotman formulierte feindliche Bedeutung des Neva-Motivs ("prevraščēnie normal'nogo mira v perevernutyj") mit dem Krankheitsmotiv in Verbindung gebracht ("O, zelenye, kiščasčie bacillami vody!", A. Belyj, *Peterburg*, 55).

<sup>397</sup> Der griechische Name "Petropolis" (*Petropol'*) für Petersburg tritt in der russischen Literatur zum erstenmal im 18. Jahrhundert auf, und zwar in den klassizistischen Werken Sumarokovs. Mandel'stam verwendet diese Bezeichnung dann wieder, um die Beziehung der Stadt zum griechischen Unterweltmythos hervorzuheben (vgl. dazu: J. Holthusen, "Petersburg als literarischer Mythos", 17). Zum Motiv des Todes der Stadt vgl. R. Przybylski, "An Essay on the Poetry of Osip Mandel'stam", 126-147.

Diese "griechische" Variante wird im Motiv 'Petersburg' als 'Stadt-Utopie' (*utopija ideal'nogo goroda buduščego*)<sup>398</sup> fortgesetzt, im Gegensatz zum historischen, realen Petersburg. Die Opposition 'nicht-inkarniert vs. inkarniert' (*besplotnost'-plotnost'*) bzw. 'Hades' (Reich der Schatten) vs. 'Welt' (Reich des Fleisches) wiederholt sich hier als Gegensatz von utopischer und realer Stadt.<sup>399</sup> Die utopische Stadt ist eine Stadt aus Glas.<sup>400</sup> Bei Mandel'stam ist die Transparenz als Gegenbegriff zu *voploščenie* (Inkarnation) das Grundmerkmal des Antihellenismus als 'Fleischlosigkeit' (*besplotnost'*), wobei die Transparenz auf die 'Leere' des referenzlosen Zeichens verweist. Der Rationalismus des 18. Jahrhunderts ist gerade durch die Transparenz charakterisiert: "*Vosemnadcatyj vek pochož na ozero, s vysočšim dnom: ni glubiny, ni vlagi, - vse podvodnoe okazalos' na poverchnosti.*" (II, 293)

In der Transparenz des Glases wird in *Egipetskaja marka* gerade das Merkmal der Leere mit seiner obengenannten Semantik aktiviert: "*Žizn' [...] sdelannaja iz pustoty i stekla.*" (EM, II, 40) Der Gegensatz zur kompakten 'Steinwelt', zum 'vollen', d.h. semantisch dichten und referentiellen Zeichen ist hier offensichtlich und weist auf jenen Prozeß der Entleerung der Zeichen und die daraus folgende Unmöglichkeit einer Sinngebung hin, die für die in *Egipetskaja marka* thematisierte Semiosphäre charakteri-

<sup>398</sup> Ju.M. Lotman, "Simvolika Peterburga", 39-41; zu Petersburg als 'Hadesstadt' vgl. die Gedichte Nr. 88, 89, 101.

<sup>399</sup> In Belyjs Roman wird die Künstlichkeit des 'Stadt-Hades' nicht ohne Ironie mit der künstlichen Bürokratie der Hauptstadt des gespenstischen russischen Reiches assoziiert: "[...] *stoličnyj naš gorod [...] prinadležit k strane zagrobnogo mira, - govorit' ob étom ne prinjato kak-to pri sostavlenii geografičeskich kart, putevoditelej [...]*" (A. Belyj, *Peterburg*, 296); "*Ne prekrasnaja Prozerpina unositsja v carstvo Plutona čerez stranu, gde kiplt beloju penoj Kočit: každydnevno unositsja v Tartar počiščennyj choronom senator na vsklokočennyh, vzmylennyh, voronogrivyh konjach: nad vratami pečal'nogo Tartara borodataja povisaet kariatida Plutona. Pleščutsja flegetonovy volny: bumagi.*" (ebd., 333)

<sup>400</sup> Die Glas-Semantik entwickelt sich in Mandel'stams Werk in zwei verschiedene Richtungen. In der frühen Lyrik stellt das 'Glas' die formlose, gleichgültige Ewigkeit dar (vgl. den Himmel als *chrustal', steklo*), auf dem sich die personale Existenz als eine Atemspur abzeichnet (s. Nr. 2, 8, 13, 92). Außerdem ist das 'Glas' der Hintergrund, auf dem das Werk des Künstlers seine Spur hinterläßt. Die zweite Richtung der Glassemantik bezieht sich auf den Persephone-Mythos (Nr. 88, 89, 110, 112, 114, 125). Das Charakteristikum des Hades ist die Transparenz (*prozračnost'*). Die obengenannten konnotativen Bedeutungen von 'Glas' (erstarrte, leblose Ewigkeit der Unterwelt) werden in den Gedichten der zwanziger Jahre auf die moderne Stadt übertragen: Die moderne, urbane Welt wird zur Unterwelt; die Bahnhöfe aus Glas und die Stadt selbst werden zum Totenreich: "*Ogromnyj park. Vokzala šar stekljannyj.[...] Gde pod stekljannym nebom nočevala / Rodnaja ten' v kočujuščich tolpach.*" (Nr. 125)

Das gläserne Gebäude ist in diesem Rahmen auch eine Metapher für das utopische, zukünftige gesellschaftliche Gebäude. Hier greift Mandel'stam auf die literarische Tradition, genauer auf Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja*, zurück. Die Opposition 'gläsernes Gebäude - Hühnerstall' (*chrustal'noe zdanie - kurjatnik*) bezeichnet im Werk Dostoevskijs die kalte, tote sozialistische Utopie im Gegensatz zur Wärme der konkreten gesellschaftlichen Dimension: "*Vy verite v chrustal'noe zdanie, naveki nerušimoe, to est' v takoe, ktoromu nel'zja budet ni jazyka ukradkoj vystavit', ni kukiška v karmane pokazat'. [...] Vot vidite li: esli vmesto dvorca budet kurjatnik i pojdet dožd', ja, možet byt', i vlezu v kurjatnik, čtob ne zamočit'sja, no vse-taki kurjatnika ne primu za dvorec [...]*" (F.M. Dostoevskij, V, 120).

stisch ist.

Die Darstellung von Petersburg als 'Hölle', die an die christlich-apokalyptische Tradition anknüpft, wird vor allem im Motiv 'Feuer' realisiert. Davon gibt es in den Gedichten Mandel'stams nur wenige Beispiele. Wie schon gezeigt, ist im Gedicht Nr. 118 ein deutlicher Hinweis auf dieses erst in *Egipetskaja marka* entfaltete Motiv zu finden: Petersburg erscheint hier als apokalyptische Stadt (*konec zemli*). Diese zweite Variante wird mit dem folkloristischen 'Ende'-Mythos von Petersburg verbunden, dem zufolge die Stadt vom Kosmos ins Chaos zurückfallen wird.<sup>401</sup> In dieselbe Richtung weist auch die von Belyj wiederaufgenommene kamevaleske und apokalyptische Tradition, die in seinem Roman gleichzeitig entblößt oder, besser gesagt, entlarvt (*obličenie*) wird, und zwar sowohl auf der Ebene der literarischen Verfahren als auch auf der Ebene der Motive (vgl. "*begstvo krasnogo domina s pripodnjatoj na lob maskoj*", A. Belyj, *Peterburg*, 167).

#### 9.1.4. Petersburg als semiotisches System

In der literarischen Tradition wurde Petersburg oft als semiotisches System dargestellt, in dem verschiedene Kodes und Texte kombiniert sind (z.B. der Kosmopolitismus der Stadt, das Straßen- und Geschäftesystem usw.).<sup>402</sup> Diese Eigenschaft charakterisiert einerseits die urbane Welt als solche, andererseits sind die Hervorhebung und die Radikalisierung des Kontrastes zwischen den verschiedenen Kodes und Sprachen für Petersburg typisch. Diese Kollision wird zum Prinzip der Stadt Petersburg selbst. Dadurch erweisen sich der Relativismus (konventioneller Charakter der semiotischen Systeme) und der darausfolgende Illusionscharakter (*prizračnost'*) als wahre Natur der Stadt, was in Gogol's *Nevskij prospekt* beispielhaft dargestellt wird. Die Erzählung beginnt mit der Beschreibung des Stadtlebens zu verschiedenen Tageszeiten, was an der Tätigkeit unterschiedlicher sozialer Schichten vorgeführt wird (die Stunde der Kaufleute, der Beamten, der Lieferanten usw.). Die Tätigkeit der Händler weist auf den nominalen Wert der semiotischen Systeme hin, die in der Stadt wirksam sind, und sie wird verallgemeinernd auf die ganze Stadt bezogen ("[...] *merkantil'nyj interes, ob-emljuščij ves' Peterburg*", N.V. Gogol', *Nevskij prospekt*, III, 9).

Auch die Sprache der Mode, die auf der Konventionalität basiert, stellt eine Variante

---

<sup>401</sup> Nach Toporov markieren die Entstehungsmythen (*mify načala*) den Übergang vom Chaos zum Kosmos, der Endmythos (*mif konca*) hingegen den entgegengesetzten Prozeß vom Kosmos ins Chaos. Toporov identifiziert den geographisch-klimatischen Hintergrund dieses Motivs mit der ungesunden, sumpfigen Lage Petersburgs, die die Stadt zu einer Nekropole macht. Das apokalyptische Motiv des Endes wird später, am Anfang unseres Jahrhunderts, durch die Werke der Symbolisten und der Akmeisten wesentlich erweitert. Das Ende der Stadt ist hier eine Folge der Revolution und bedeutet das Ende der Kultur. Dem Schriftsteller wird so die Funktion eines Zeugen des Endes (*svidetel' konca*) oder Gedächtnisträgers (*nositel' pamjati*) zuerkannt (vgl. V.N. Toporov, "Peterburg i peterburgskij tekst", 15).

<sup>402</sup> Lotman spricht von der "Mehrsprachigkeit" der Stadt ("*poliglottizm goroda*"), d.h. von der Stadt als "Cocktail von Texten und Kodes" ("*koktel tekstov i kodov*"). Die Stadt ist das Feld von semiotischen Kollisionen ("*raznoobraznych semiotičeskich kollizij*", vgl. Ju.M. Lotman, "Simvolika Peterburga", 35 ff).

des obengenannten Motivs dar: "*Tysjači sortov šljapok [...]; serdцем vašim ovladeet robost' i strach, čtoby kak-nibud' ot neostorožnogo daže dychanija vašego ne perelomilos' prelestnejšee proizvedenie prirody i iskusstva. A kakie vstretite vy damskie rukava na Nevskom prospekte!*" (ebd., 12-13)

Die Sprache der Mode wird zum Ausdrucksmittel der Stadt selbst, die als "schönes Mädchen" (*Peterburg-krasavica*) bezeichnet wird. Parnok ist in dieser Hinsicht der typische Petersburger (*nenužnyj čelovek*): "*Kamennooostrovskij - éto legkomyslennyj krasavec, nakrachmalivšij svoi dve edinstvennye kamennye rubaški, i veter s morja svistit v ego tramvajnoj golove. Éto molodoj i bezzabotnyj chlyšč, nesuščij pod myškoj svoi doma, kak bednyj ščegol' svoj vozdušnyj paket ot prački.*" (EM, II, 14)

Auch Belyj setzt die Gogol'sche Linie fort: "*Nevskij prospekt est' vseobščaja komunikacija Peterburga*" (N.V. Gogol', *Nevskij Prospekt*, III, 9); "*Nevskij prospekt obladaet razitel'nym svojstvom: on состоit iz prostranstva dlja cirkuljacii publiky [...]*" (A. Belyj, *Peterburg*, 9); "*Esli že Peterburg ne stolica, to - net Peterburga: Éto tol'ko kažetsja, čto on suščestvuet.*" (ebd., 10)

Diese von Lotman betonte, diachrone Veränderung der Stadtkodes in Petersburg wird zur Zeit der Revolution besonders aktuell; vor diesem Hintergrund gewinnt Mandel'stams Gleichsetzung der *Dvorcovaja Ploščad'* mit einem nicht funktionierenden Informationsbüro ihre volle Bedeutung: Das semiotische *Black out* der Stadt und ihrer bedeutendsten Orte (die *Dvorcovaja ploščad'* hat bezüglich jedes revolutionären Ausbruchs eine besondere symbolische Bedeutung) signalisiert die Krise des kulturellen Systems insgesamt. In diesem Zustand der *epoché* ist es wegen der Auflösung der semiotischen Systeme der Vergangenheit nicht mehr möglich, neue Texte zu produzieren. Das knüpft an den in der Erzählung mehrfach thematisierten Bruch zwischen Vergangenheit und Gegenwart an, der die lebendige Gedächtnisfunktion der Kultur verhindert und zur 'archäologischen' Funktion reduziert.

Im folgenden wird das Gedicht Nr. 142 vollständig zitiert, da in ihm, wie schon für andere semantische Reihen festgestellt wurde, viele Elemente der urbanen Welt Petersburgs thematisiert werden, die später in *Egipetskaja marka* wiederzufinden sind. Die meisten davon haben mit der Motivsemantik der Vorjahre wenig gemeinsam und treten hier als *byt*-Elemente auf. In der Erzählung werden sie dann innerhalb anderer Motive wieder semantisiert.<sup>403</sup>

*Vy, s kvadratnymi okoškami nevysokie doma -  
Zdravstvuj, zdravstvuj, peterburgskaja nesurovaja zima.*

*I torčat, kak ščuki rebrami, nezamerzšie katki,  
I ešče v prichožich slepen'kich valjajutsja kon'ki.*

*A davno li po kanalu pyl s krasnym obžigom gončar,  
Prodal s granimnoj lesenki dobrosovestnyj tovar.*

*Chodjat boty, chodjat serye u gostinogo dvora,  
I sama soboj sdiraetsja s mandarinov kožura.*

<sup>403</sup> Zur semantischen Ambivalenz dieses Gedichts in bezug auf die nachrevolutionären Erinnerungen Mandel'stams vgl. S.L.S., Leiter, *The City Visions*, 143-145.

*I v mešočke kofij žarenyj, prjamo s cholodu domoj,  
Ėlektričeskoju mel'nicej smolot mokko zolotoj.*

*Šokoladnye, kirpičnye, nevysokie doma.  
Zdravstvuj, zdravstvuj, peterburgskaja nesurovaja zima.*

*I priemnye s rojaljami, gde po kreslam rassadiv,  
Doktora kogo-to potčujut vorochami starych 'Niv'.*

*Posle bani, posle opery, vse ravno, kuda ni šlo.  
Bestolkovoe poslednee tramvajnoe teplo.*



## LITERATURVERZEICHNIS

- AFANAS'EV A.N., *Poëtičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, I-III, Moskva 1865-1869.
- ANNENSKIJ I.F., *Knigi otraženij*, Moskva 1979.
- Apollon*, S-Peterburg - Petrograd, 1909-1917, (Nachdruck, Den Haag 1968).
- Ars poetica I. Sbornik stat'ej*, Moskva 1927.
- Ars poetica II. Stichi i proza*, Moskva 1928.
- AVERINCEV S., "Morfologija kul'tury Osval'da Špenglera", in: *Vorposy literatury*, 1 (1968), 131-151.
- "Konfessional'nye tipy christianstva u rannego Mandel'stama", in: *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam*, Moskva 1991, 287-298.
- AZADOVSKIJ K.M., MEC A.G., "Vnutrennie recenzii i predislovija dlja izdatel'stva 'Vremja'", in: *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam*, Moskva 1991, 7-27.
- BAAK J.J., *The Place of Space in The Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space with an Analysis of the Role of Space in I.E. Babel's "Konarmija"*, Amsterdam 1983.
- BABAEV E., "Mandel'stam kak tekstologičeskaja problema", in: *Voprosy literatury*, 4 (1988), 201.
- BACHTIN M.M., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*, Moskva 1965.
- *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva 1972.
- BAEVSKIJ V.S. "Ne luna a svetlyj ciferblat. Iz nabljudenij nad poëtikoj O. Mandel'stama", in: O.G. LASUNSKIJ (Hg.), *Žizn' i tvorčestvo Mandel'stama*, Voronež 1990, 315-321.
- BAINES J., *The Poetry of Mandel'stam*, Oxford 1973.
- BARNSTAD J.A., "Mandel'stam and Kuzmin", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 18 (1986), 47-81.
- BARTEL' M., *Zavojuem mir!*, Leningrad-Moskva 1925 (Vorwort und Übersetzung von O.É. Mandel'stam).
- BARTHES R., *Introduction à l'analyse des récits*, Paris 1966.
- BELYJ A., *Simvolizm. Kniga statej*, Moskva 1910.
- *Masterstvo Gogolja. Issledovanie*, Moskva-Leningrad 1934.
- *Peterburg*, Moskva 1981.
- BEM A.L., "Das Schuldproblem im künstlerischen Schaffen von Dostoevskij", in: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 12 (1935), 151-157 (russ.: *Dostoevskij. Psichoanalitičeskie ètjudy*, Berlin 1938).
- BERGSON H., *Oeuvres*, Paris 1970.
- BERKOVSKIJ N., "O prozaikach", in: *Zvezda*, 12 (1929), 147-156.
- *Tekuščaja literatura. Stat'i kritičeskie i teoretičeskie*, Moskva 1930.
- BLINOV V., "Vjačeslav Ivanov i vozniknovenie akmeizma", in: F. MALCOVATI (Hg.), *Cultura e memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a Vjačeslav Ivanov*, II, Firenze 1988, 13-25.
- BLOK A.A., *Sobranie sočinenij*, I-VIII, Moskva-Leningrad 1960-1963.
- BLOM E. (Hg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London 1954.
- BLUMENBERG H., *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main, 1981.

- BOOTH W., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-London 1961.
- BRJUSOV V. Ja., *Sobranie sočinenij*, I-VII, Moskva 1973-75.
- BROJTMAN S.N., "Venicejskie strofy Mandel'stama, Bloka i Puškina (k voprosu o klassičeskom i neklassičeskom tipe chudožestvennoj celostnosti v poezii)", in: *Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poëtiki*, Kemerovo 1990, 81-96.
- BROWN C., "The Prose of O.É. Mandel'stam", in: O.É. MANDEL'STAM, *The Noise of Time, Theodosia, The Egiptian Stamp*, (übersetzt von C. Brown), New York 1965, 3-65.
- "On Reading Mandel'stam", in: O.É. MANDEL'STAM, *Sobranie sočinenij*, I, New York 1967.
- *Mandel'stam*, Cambridge 1973.
- BROWNING G.L., "Russian Ornamental Prose", in: *Slavic and East European Journal*, 23 (1979), 346-352.
- BROYDE S.J., *O. Mandel'stam and His Age. A Commentary on the Theme of War and Revolution in the Poetry 1913-1923*, Cambridge/Mass. 1975.
- "Osip Mandel'stam's 'Našedšij podkovu'", in: *Slavic Poetics. In Honor of K. Taranovsky*, The Hague 1973, 49-66.
- BUŠMAN I., *Poëtičeskoe iskusstvo Mandel'stama*, München 1964.
- BUŠMIN A.S. et.al., *Istorija russkogo romana*. I-II, Moskva 1962-64.
- CASSIRER E., *Die Philosophie der symbolischen Formen*, I-III, Berlin 1923-1929.
- CELAN P., *Gesammelte Werke*, I, Frankfurt am Main 1983.
- ČERAŠNJAJA D.I., "'Našedšij podkovu' (analiz sub-ektnoj organizacii liričeskogo sjužeta)", in: *Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poëtiki*, Kemerovo 1990, 65-70.
- CHALSMA H.W., *Russian Acmeism: its Theory, Doctrine and Poetry*, Seattle 1967.
- CHLEBNIKOV V., *Sobranie sočinenij*, (Nachdruck) München 1968.
- CHRISTIANSEN B., *Philosophie der Kunst*, Hanau 1909.
- CIRES B., *Chudožestvennaja forma*, Moskva 1927.
- CIV'JAN T.V., "K analizu 'akmeističeskoj prozy': Mandel'stam", in: *Osip Mandel'stam. Poëtika i tekstologija*, Moskva 1991, 44-46.
- CONRAD B., *I.F. Annenskij's poetische Reflexionen*, München 1976.
- CRONE A.L., *Rozanov and the End of Literature*, Würzburg 1987.
- "Echoes of Nietzsche and Mallarmé in Mandel'stam's Metapoetic 'Petersburg'", in: *Russian Literature*, 30/5 (1991), 405-429.
- ČUDAKOVA M.A., "Archiv M.A. Bulgakova. Materialy dlja tvorčeskoj biografii pisatelja", in: *Zapiski otdela rukopisej G.L.B.*, 37, Moskva 1976, 25-151.
- ČYŽEVSKIJ D., "Zum Doppelgängermotiv bei Dostoevskij. Versuch einer philosophischen Interpretation", in: *Dostoevskij-Studien*, Reichenberg 1931, 19-50.
- DARVIN M.N., "'Kamen'' O. Mandel'stama: poëtika zaglavija", in: *Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poëtiki*, Kemerovo 1990, 57-65.
- DELEUZE G., *H. Bergson. Zur Einführung*, Hamburg 1989.
- DERRIDA J., *Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie*, Wien 1985.
- DILAKTORSKAJA O.G., "Fantastičeskoe v povesti N.V. Gogolja 'Nos'", in: *Russkaja literatura*, 1 (1984), 153-165.

- DIOLETTA SICLARI A., "Aleksandr Afanas'evič Potebnja", in: dies. (Hg.), *Poetiche ed estetiche del primo Novecento in Russia*, Parma 1993, 19-50.
- DOLEŽEL L., "Towards a Structural Theory of Content in Prose Fiction", in: S. CHATMAN (Hg.), *Literary Style: A Symposium*, London-New York 1971, 95-110.
- "Narrative Composition: a Link between German and Russian Poetics", in: *Russian Formalism*, Edinburgh 1973, 73-84.
- DÖRING I.R., SMIRNOV I.P., "Realizm: diachroničeskij podchod", in: *Russian Literature*, 8 (1980), 1-39.
- "'Istoričeskij avangard' s točki zrenija evoljucii chudožestvennyh sistem", in: *Russian Literature*, 8 (1980), 403-468.
- DOSTOEVSKIJ F.M., *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XXX, Moskva 1972-1990.
- DRIVER S., "Acmeism", in: *Slavic and East European Journal*, 12/2 (1968), 141-156.
- DRUZIN V., "Proza O. Mandel'stama", in: *Žizn' iskusstva*, 41 (1928), 4-5.
- *Stil' sovremennoj literatury*, Leningrad 1929.
- DUBOIS J. et.al., *Allgemeine Rhetorik*, München 1974.
- DUTLI R., *Osip Mandel'stam. Dialog mit Frankreich. Ein Essay über Dichtung und Kultur*, Zürich 1985.
- ĖJCHENBAUM B., *Moloděj Tolstoj*, Berlin 1922.
- "Problemy poëtiki Puškina", in: ders., *Skvoz' literaturu*, Leningrad 1924 (Nachdruck: The Hague 1962).
- *Literatura. Teorija, kritika i polemika*, Leningrad 1927.
- "Poëzija i proza", in: *Trudy po znakovym sistemam*, 5 (1971), 476-480.
- "Konspekt reči o Mandel'stame", in: ders., *O literature*, Moskva 1987.
- ENG-LIEDMEIER J. v. der, "Mandel'stam's poem 'V Peterburge my sojdemsja snova'", in: *Russian Literature*, 7/8 (1974), 181-201.
- ESAULOV I.A., "Idilličeskoe u Mandel'stama", in: *Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poëtiki*, Kemerovo 1990, 38-56.
- ESHELMANN R., "Mandel'stam and Mystification: Notes on His Early Concept of Intertextuality", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 12 (1983), 163-180.
- ĖTKIND E., "Cvety kak metafory", in: ders., *Forma kak soderžanie*, Würzburg 1973, 199-226.
- "Osip Mandel'stam - trilogija o veke", in: *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam*, Moskva 1991, 240-270.
- FASTING S., V.G. *Belinskij. Die Entwicklung seiner Literaturtheorien*, Bergen/Oslo/Tromsø 1972.
- FEDOTOV A., "O sovremennom perevode", in: *Zvezda*, 9 (1929), 192.
- FEJNBERG A., "Kamennooostrovskij mif", in: *Literaturnoe obozrenie*, 1 (1991), 40-46.
- FEVRE-DUPEGRE A., "Bergsonovskoe čuvstvo vremeni u rannego Mandel'stama", in: *Osip Mandel'stam. Poëtika i tekstologija*, Moskva 1991, 27-31.
- FLORENSKIJ P., "Imeslavie kak filosofskaja predposylka", in: *Studia Slavica Ung.*, 34 (1988).
- "Magičnost' slova", in: *Studia Slavica Hungaricae*, 34 (1988).
- FOUCAULT M., *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1971 (frz. *Les Mots et les Choses*, Paris 1966).

- FOUCAULT M., *Die Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1973 (frz. *L'archéologie du savoir*, Paris 1969).
- FRANK M., *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, I, Frankfurt am Main 1982.
- FREIDIN G., *Time, History, Identity and Myth in the Writings of O. Mandel'stam*, Berkley 1978.
- *A Coat of Many Colors: O. Mandel'stam and His Mithologies of Self-Presentation*, Berkeley 1987.
- FREJDIN Ju.L., "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)*, Leningrad 1990, 28-31.
- "Zakon sochranenija energii", in: *Naše nasledie*, 1 (1991), 58-61.
- FREJDENBERG O., *Poëtika sjužeta i žanra. Period antičnoj literatury*, Leningrad 1936.
- *Mif i literatura drevnosti*, Moskva 1978.
- FRENZEL E., *Stoff-, Motiv-, und Symbolforschung*, Stuttgart 1963.
- GASPAROV M.L., "Trud i postojanstvo v poëzii O. Mandel'stama", in: *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam*, Moskva 1991, 371-388.
- GENETTES G., *Figures III*, Paris 1972.
- GERŠTEJN E., "Zabytie recenzii O. Mandel'stama", in: *Voprosy literatury*, 12 (1980), 241-261.
- *Novoe o Mandel'stame*, Paris 1986.
- GHIDINI M.C., "La parola e la realtà. Per una ricostruzione della filosofia della lingua di G. Špet", in: *Rivista di filosofia neoscolastica*, 1/2 (1991), 142-188.
- GILLIS D.C., "The Persephone Myth in Mandel'stam's 'Tristia'", in: *Californian Slavic Studies*, 9 (1976), 139-159.
- GINZBURG L., "Poëtika O. Mandel'stama", in: *Izvestija Akademii Nauk SSSR. (Serija lit. i jaz.)*, 31/4 (1972), 309-327.
- "Poëtika asociacij", in: dies., *O lirike*, Leningrad 1974.
- GOGOL' N.V., *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XIV, Leningrad-Moskva 1937-1952.
- GORBAČEV G., "Kritičeskoe obozrenie", in: *Krasnaja nov'*, 12 (1930), 147.
- *Polemika*, Leningrad 1931.
- GRIGOR'EV A., PETROVA N., "O. Mandel'stam. Materialy k biografii", in: *Russian Literature*, 1 (1984), 1-28.
- GRIŠUNIN A.L., "Blok i Mandel'stam", in: *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam*, Moskva 1991, 152-160.
- GRÜBEL R., "Die Geburt des Textes aus dem Tod der Texte. Strukturen und Funktionen der Intertextualität in Dostoevskijs Roman 'Die Brüder Karamazov' im Lichte seines Mottos", in: *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener Slavistischer Almanach*, Sb. 11 (1983), 205-271.
- GRÜBEL R. (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jh.*, Amsterdam 1984.
- GUMILEV N.S., *Sobranie sočinenij*, I-IV, Washington 1962-68.
- GUNTER M., "Proza poëta", in: *Literaturnyj sovremennik*, 1 (1936), 118-131.
- GJUGO V., *Devjanosto tretij god*, Leningrad 1927 (Vorwort und Übersetzung von O.É. MANDEL'STAM).

- HAARDT A., "Gustav Špet's 'Aesthetic Fragments' and Roman Ingarden's Literary Theory: Two Designs for a Phenomenological Aesthetics", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 27 (1991), 17-31.
- HANSEN-LÖVE A.A., "L. Lunc' Erzählung 'Nenormal' noe javlenie' als literaturtheoretische Parabel", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 1 (1978), 135-154.
- *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978.
- "Wissenschaftliche Theoretisierung künstlerischer Modelle und künstlerische Realisierung (Literarisierung) theoretischer Modelle - dargestellt am Beispiel des russischen Formalismus", in: *Wiener Slawistisches Jahrbuch*, 24 (1978), 60-107.
- "'Realisierung' und 'Entfaltung' semantischer Figuren zu Texten", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 10 (1982), 197-252.
- "Semantik der Evolution und Evolution der Semantik. Ein Forschungsbericht zu I.P. Smirnovs Modell einer diachronen Semiotik", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 6 (1980), 131-190.
- "Intermedialität und Intertextualität. Problem der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne", in: *Dialog der Texte, Wiener Slawistischer Almanach*, Sb. 11 (1983), 291-360.
- "Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung", in: R. GRÜBEL (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Stories. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert*, Amsterdam 1984, 1-45.
- *Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik* (Habil.), Wien 1984.
- "Zur Diskussion um die narrative Kurzform in der russischen Prosa der frühen zwanziger Jahre", in: *Miscellanea slavica (to Honor the Memory of J.M. Meijer)*, Amsterdam 1984, 317-339.
- "Die Entfaltung des 'Welt-Text' Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs", in: *V. Chlebnikov. A Stockholm Studies in Russian Literature*, 20, Stockholm 1985, 27-87.
- "Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne", in: N.Å. NILSSON (Hg.), *The Slavic Literature and Modernism. A Nobel Symposium. August 5-8 1985*, Stockholm 1986, 17-48.
- "V. Chlebnikovs poetischer Kannibalismus", in: *Poetica*, 19/1-2 (1987), 88-133.
- *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, I, Wien 1989.
- "Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne", in: *Poetika*, 22/3-4, (1990), 436-487.
- "Akmeizm kak sintetičeskij tip avangarda", Zagreb (in Druck).
- "Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus", in: R. GRÜBEL (Hg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. Jh.*, Amsterdam 1994.
- "Zur psychopoetischen Typologie der russischen Moderne", in: ders (Hg.), *Psychopoetik: Beiträge zur Tagung 'Psychologie und Literatur'*, München 1991, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sb. 31 (1992), 194-288.
- "Die Formal-philosophische Schule in der russischen Kunsttheorie der 20er Jahre", (in Druck).

- HARKINS W.E., "The Pathetic Heroe in Russian Seventeenth Century Literature", in: *American Slavic and East European Review*, 4 (1955), 512-517.
- HARRIS J.G., "Autobiographical Theory and the Problem of Aesthetic Coherence in Mandel'stam's 'Noise of Time'", in: *Poetics*, 9/2 (1984), 33-66.
- "An Inquiry into the Use of Autobiography as a Stylistik Determinant of the Modernist Aspekt of O. Mandel'stam's Literary Prose", in: *American Contribution to the Eighth International Congress of Slavists*, 2 (1978).
- HESSE P., *Mythologie und moderne Lyrik: O.É. Mandel'stam vor dem Hintergrund des "silbernen Zeitalters"*, Frankfurt am Main 1989.
- HETZER A., *V. Ivanovs Tragödie "Tantal"*, München 1972.
- HOLTHUSEN J., "Petersburg als literarischer Mythos", in: ders., *Rußland in Vers und Prosa*, München 1973, 9-34.
- *Tiergestalten und metamorphe Erscheinungen in der Literatur der russischen Avantgarde (1909-1923)*, München 1974.
- HUMBOLDT W. v., *Werke*, I-V, Darmstadt 1963.
- INGOLD P., *I. Annenskij: Sein Beitrag zur Poetik des Symbolismus*, Basel 1970.
- ISENBERG Ch., *Substantial Proofs of Being: Osip Mandel'stams Literary Prose*, Columbus/Ohio 1987.
- IVANOV V.I., *Sobranie sočinenij*, I-IV, Bruxelles 1971-1987.
- IVANOV V.V., "Dva primera anagrammatičeskich postroenij v stichach pozdnego Mandel'stama", in: *Russian Literature*, 3 (1972), 81-87.
- IVANOV V.V., Ju. LOTMAN, A.M. PJATIGORSKIJ, V.N. TOPOROV, B. USPENSKIJ, "Tezisy k semiotičeskemu izučeniju kul'tur (v primenenii k slavjanskim tekstam)", in: *Semiotika i struktura tekstu. Studia święcone VII międz. kongresowi slawistów*, Warszawa 1973, 9-32.
- IVERSON A.M., "The Ancient Greek 'Death' Aspekt of Spring in Mandel'stam's Poetry", in: *Slavic and East European Journal*, 20/1 (1976), 34-39.
- *Proust et Mandel'stam à la recherche du temps perdu: rapprochement des methodes employées par ceux deux écrivains dans leurs oeuvres*, Columbia 1963.
- JAKOBSON R., *Novejšaja russkaja poëzija. Nabr. pervyj. Chlebnikov*, Praha 1921, in: W.D. STEMPEL (Hg.), *Texte der russischen Formalisten. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*, II, München 1972, 18-135.
- *Selected Writings*, I-VIII, The Hague 1966-81.
- JENSEN P.A., *Nature as Code. The Achievements of B. Pilnjak (1915-1924)*, Copenhagen 1989.
- JONAS H., *Die mythologische Gnosis*, Göttingen 1934.
- KAC B., "V storonu muzyki (iz muzykovedčeskich primečanij k sticham O.É.Mandel'stama)", in: *Literaturnoe obozrenie*, 1 (1991), 68-76.
- KANTOR E., "V tolpokrylatom vozduche kartin. Iskusstvo i architektura v tvorčestve O.É. Mandel'stama", in: *Literaturnoe obozrenie*, 1 (1991), 59-68.
- KAVERIN V., *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, V, Moskva 1965.
- KAYSER W., *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Hamburg 1961.
- KERN G., "The Serapion Brothers: A Dialectics of Fellow Travelling", in: *Russian Literature Triquarterly*, 2 (1972), 223-247.

KLIMOV A., *Three Faces of Russian Acmeism: Gumilev, Achmatova and Mandel'stam*, Ann Arbor/Mich., 1974.

KOTT J., *Gott-Essen. Interpretationen zur griechischen Tragödie*, München 1975.

KOURBOULIS D., *A Concordance to the Poems of O.É Mandel'stam*, London 1974.

KOŽEVNIKOVA N.A., "O tipach povestvovanija v sovjetskoj prozi", in: *Voprosy jazyka sovremennoj ruskoj literatury*, Moskva 1971.

--- "Iz nabljudenij nad neklassičeskoj ('ornamental'noj') prozy", in: *Izvestija Akademii nauk SSSR (serija literatury i jazyka)*, 35/1 (1976), 55-66.

KUZMINA S., "Dva prevraščenija odnogo solnca (zametki k 'puškinskoj teme' Mandel'stama)", in: *Literaturnoe obozrenie*, 1 (1991), 37-40.

LACAN J., *Ecrits*, I-II, Paris 1966.

LACHMANN R., "Die Verfremdung und das 'Neue Sehen' bei V. Šklovskij", in: *Poetica*, 3 (1970), 226-249.

--- "Die Zerstörung der 'schönen Rede'. Ein Aspekt der Realismus-Evolution der russischen Prosa des 19. Jh.s", in: *Poetica*, 4 (1971), 464-477.

--- "Doppelgängerei", in: *Poetik und Hermeneutik*, 13 (1988), 421-439.

--- *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main 1990.

LASUNSKIJ O.G. (Hg.), *Žizn' i tvorčestvo Mandel'stama*, Voronež 1990.

LEITER S.L.S., *The City Visions of Osip Mandel'stam*, Ann Arbor/Mich. 1976.

--- "Mandel'stams Peterburg: early Poems of the City Dweller", in: *The Slavic and East European Languages*, 22 (1987), 473-483.

LEKAŠ B., *Radan velikolepnyj*, Leningrad-Moskva 1927 (Vorwort und Übersetzung von O. MANDEL'STAM).

LERMONTOV M.Ju., *Izbrannye proizvedenija*, I-II, Moskva-Leningrad, 1964.

LEVIN Ju.I., "O nekotorych čertach plana soderžanija v poētičeskich tekstach: Materialy k izučeniju poētiki O. Mandel'stama", in: *International Journal for Slavic Linguistics and Poetics*, 12 (1969), 106-164.

--- "Zametki k 'Razgovoru o Dante' O. Mandel'stama", in: *International Journal for Slavic Linguistics and Poetics*, 15 (1972), 184-197.

--- "O častotnom slovare jazyka poēta: imena suščestvitel'nye O. Mandel'stama", in: *Russian Literature*, 2 (1973), 5-36.

--- "Razbor odnogo stichotvorenija Mandel'stama", in: *Slavic Poetics. Essays in Honor of K. Taranovskij*, The Hague 1973, 267-276.

--- "O sootnošenii meždu semantikoj poētičeskogo teksta i vnetekstovoj real'nost'ju", in: *Russian Literature*, 10-11 (1975), 147-172.

--- "Neklassičeskie tipy povestvovanija načala XX veka v istorii rusckogo literaturnogo jazyka", in: *Slavica Hierosolymitana*, 6/7 (1981), 245-275.

LEVIN Ju.I. et.al., "Russkaja semantičeskaja poētika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma", in: *Russian Literature*, 7/8 (1974), 47-82.

LEVINTON G., "Mandel'stam i Tynjanov", in: *Četvertye tynjanovskie čtenija: Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, Riga 1988, 21-23.

--- "Marginalii k Mandel'stamu", in: *Osip Mandel'stam. Poētika i tekstologija*, Moskva 1991, 37-40.

LÉVI-STRAUSS C., *La pensée sauvage*, Paris 1962.

--- *Mythologica*, I-IV, Frankfurt am Main 1972.

- LIPPMAN E.A., *Musical Thought in Ancient Greece*, New York-London 1964.
- Literaturnye manifesty (ot simvolizma k "Oktjabrju")*, I, Moskva 1929.
- LOTMAN Ju.M., "O ponjatii geografičeskogo prostranstva v russkich srednevekovykh tekstach", in: *Trudy po znakovym sistemam*, 2 (1965), 210-216.
- "Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja", in: *Trudy po rusškoj i slavjanskoj filologii*, XI (1968), 5-50.
- "Stichotvorenija rannego Pasternaka i nekotorye voprosy strukturnogo izučenija teksta", in: *Trudy po znakovym sistemam*, 4 (1969), 206-238.
- *Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu literatury I*, Tartu 1970, 3-11.
- *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970 (dt. Übers., *Die Struktur des künstlerischen Textes*, München 1973).
- "O semiotičeskom mehanizme kul'tury", in: *Trudy po znakovym sistemam*, 5 (1971), 144-176.
- "O semiosfere", in: *Trudy po znakovym sistemam*, 17 (1984), 5-23.
- "Simbolika Peterburga i problemy semiotiki goroda", in: *Trudy po znakovym sistemam*, 18 (1984), 30-45.
- LOTMAN Ju.M., MINC Z., "Literatura i mifologija", in: *Trudy po znakovym sistemam*, 13 (1981), 35-55.
- LUNC L., "Cech poetov", in: *Knižnyj ugol'*, 8 (1922), 52-54.
- "Počemu my Serapionovy brat'ja", in: *Literaturnye zapiski*, 3 (1922).
- "Na zapad!", in: *Beseda*, 3 (1923), 259-274.
- MACHLIN V.L., "Architektonika kul'turno-istoričeskogo myšlenija O.Ė Mandel'stama", in: *Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poëtiki*, Kemerovo 1990, 4-14.
- MAGOMEDOVA D.N., "Mandel'stam i I.I. Dmitriev (k probleme vnešnego adresata teksta)", in: *Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poëtiki*, Kemerovo 1990, 76-80.
- MAJAKOVSKIJ V., *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XIII, Moskva 1955-61.
- MALMSTAD J.E., "Mandel'stam's 'Silentium': A Poet's Response to Ivanov", in: R.L. JACKSON, L. NELSON, *Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher*, New Haven 1986, 82-114.
- MANDEL'STAM N., *Vospominanija*, New York 1970.
- *Vtoraja kniga*, Paris 1972.
- MANDEL'STAM O.Ė., *Sobranie sočinenij*, I-IV, New York 1967- (hgg. von G.P. STRUVE und B.A. FILIPPOV).
- *Slovo i kul'tura*, Moskva 1987 (hgg. von P. NERLER).
- *Kamen'*, Leningrad 1990 (hgg. von L. Ja. GINZBURG).
- *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva 1990 (hgg. von P.M. NERLER und A.D. MIČAJLOVA).
- *Zakryt nam put' proverennykh orbit: vozvraščenie poëzii*, Moskva 1990 (hgg. von M. PINAEV).
- *Neizdannie fragmenty*, (hgg. von S. VASILENKO, Ju. FREJDIN) in: *Naše nasledie*, 1 (1991), 70-76.
- MANFRED A., "Egipetskaja marka", in: *Pečat' i revoljucija*, 15-16 (1929), 21-22.
- MARGOLINA S.M., "'Simvol neizmennogo bytija' (k semantike 'kamennogo' u Mandel'stama)", in: *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam*, Moskva 1991, 337-342



- MARGOLINA S.M., "O. Mandel'stam i A. Belyj: Polemika i preemstvennost'", in: *Russian Literature*, 30/5 (1991), 431-453.
- MEC A.G., SAŽIN V.N., "Recenzii O.Ė Mandel'stama dlja leningradskih izdatel'stv", in: *Kniga: materialy i issledovanija*, vyp. 56, Moskva 1988.
- MEIJER J.M., "The Early Mandel'stam and Symbolism", in: *Russian Literature*, 7 (1979), 521-536.
- "Pictures in Mandel'stam's Oeuvre", in: *Dutch Contribution to the Eighth International Congress of Slavists*, Lisse 1979, 330-337.
- MELETINSKIJ E., *Poëtika mifa*, Moskva 1976.
- MEREŽKOVSKIJ D.S., *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XVIII, Moskva 1900-1914.
- MERLEAU-PONTY M., *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945.
- MERSEREAU J., *Russian Roman Fiction*, Ann Arbor/Mich. 1983.
- MEYER H., "Der Akmeismus Mandel'stams als eine modernistische Neoklassik", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 28 (1991), 107-147.
- MICKIEWICZ D., *Towards a Definition of Acmeism*, in: *Russian Language Journal*, (Special Issue) 1975.
- MINDLIN E., *Neobyknovennye sobesedniki*, Moskva 1979.
- MOŠINSKAJA R.P., "Mandel'stamovskie podteksty romana Ju.N. Tynjanova 'Smert' Vazir-Muchtara'", in: *O. Mandel'stam. Poëtika i tekstologija*, Moskva 1991, 60-64.
- MUSATOV V.V., "Architektura, demon, kotoryj soprovoždal menja vsju žizn'", in: *Tvorčestvo pisatelja v literaturnom processe*, Ivanovo 1986, 155-170.
- "'Logizm vselenskoj idei' (k probleme tvorčeskogo samoopredelenija rannego Mandel'stama)", in: *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam*, Moskva 1991, 321-330.
- NERETINA S.S., "Edinstvo tvorčestva O. Mandel'stama", in: *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam*, Moskva 1991, 398-408.
- NERLER P., "Osip Mandel'stam v 'Moskovskom komsomol'ce'", in: *Literaturnaja učeba*, 4 (1982).
- *"I ty Moskva, sestra moja, legla"*, Moskva 1990.
- NERLER P., NIKITAEV A. (Hg.), *"Sochrani moju reč...". Mandel'stamovskij sbornik*. Moskva 1991.
- NETHERCOTT F., "Elements of Henry Bergson's 'Creative Evolution' in the Critical Prose of Osip Mandel'stam", in: *Russian Literature*, 30/5 (1991), 455-464.
- NEUMANN E., *Die große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewußten*, Freiburg i. Br., 1956.
- NILSSON N.Å., *Osip Mandel'stam: Five Poems*, Upsala 1974.
- "Osip Mandel'stam and his Poetry", in: *Scando-Slavica*, 4 (1963), 37-59.
- "The Dead 'Bees'. Notes on a Poem by N. Gumilev", in: *Orbis scriptus. D. Tschizevskij zum 70. Geburtstag*, München 1966, 573-580.
- "Ship Metaphors in Mandel'stam's Poetry", in: *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Seventeenth Birthday*, II, The Hague 1967, 1436-1444.
- "'Proslavim brat'ja' and 'Na kamennyh otrogach Pierii': Remarks on two Poems by O. Mandel'stam", in: *Slavic Poetics. Essays in Honor of K. Taranovskij*, The Hague 1973.
- "'To Cassandra'. A Poem by O. Mandel'stam from December 1917, in: *Poetica Slavica: Studies in Honor of Z. Folejewski*, Ottawa 1981, 105-113.

- OLCHOVYJ V., "O poputničestve i poputničkov (stat'ja vtoraja)", in: *Pečat' i revoljucija*, 6 (1929), 7-9.
- Osip Mandel'stam (k 100-letnju so dnja roždenija). *Poëtika i Tekstologija. Materialy naučnoj konferencii 27-29 dekabnja 1991 g.*, Moskva 1991 (hgg. von Ju. L. FREJDIN).
- "O vychode romana 'Egipetskaja marka'", in: *Na literaturnom postu*, 22-23 (1927), 153.
- OULANOFF H., *The Serapion Brothers*, The Hague 1966.
- PAPERNO I., "O prirode poëtičeskogo slova (bogoslavskie istočniki spora Mandel'stama s simbolizmom)", in: *Literaturnoe obozrenie*, 1 (1991), 29-36.
- PARNIS E.A., "Štrichi k futurističeskemu portretu O.Ė Mandel'stama", in: *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam*, Moskva 1991.
- PASSAGE Ch.E., *Characters Names in Dostoevsky's Fiction*, Ann Arbor 1982.
- PETROVSKIJ M.S., "Kievskij roman Osipa Mandel'stama", in: *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam*, Moskva 1991, 204-222.
- PLATEK Ja. P., *Ver'te muzyke*, Moskva 1989, 67-130.
- POLJAKOV M., "Kritičeskaja proza O. Mandel'stama", in: O.Ė MANDEL'STAM, *Slovo i kul'tura*, Moskva 1987, 3-36.
- POLJAKOVA S.V., "'Šinel'' Gogolja v 'Egipetskoj marke' Mandel'stama", in: *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam*, Moskva 1991, 457-459.
- POTEBNJA A.A., *Ėstetika i poëtika*, (Nachdruck) Moskva 1976.
- *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Odessa 1922.
- POULET G., *Marcel Proust: Zeit und Raum*, Frankfurt am Main 1966.
- *Etudes sur le temps humain*, I-IV, Paris 1976-77.
- "Proza poëta", in: *Volja Rossii*, 2 (1929), 163-164.
- PROPP V.Ja., *Morfologija skazki*, Leningrad 1928.
- PRZYBYLSKI R., "Arcadia O. Mandel'stama", in: *Slavia Orientalis*, 13/3 (1964), 242-262.
- "O. Mandel'stam i muzyka", in: *Russian Literature*, 2 (1972), 103-125.
- *An Essay on the Poetry of Osip Mandel'stam. God's Grateful Guest*, Ann Arbor 1987.
- PUŠKIN A.S., *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XVII, Moskva 1937-1959.
- RACINE J., *Oeuvres complètes*, I, Paris 1950.
- RANKE-GRAVES R., *Griechische Mythologie, Quellen und Deutungen*, I-II, Reinbek bei Hamburg 1968.
- REALE G., *Storia della Filosofia antica*, I-V, Milano 1983.
- REYER W., *Einführung in die Phänomenologie*, Leipzig 1926.
- RICHARD J.-P., *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris 1961.
- *Proust et le monde sensible*, Paris 1974.
- RIPELLINO A.M., *Majakovskij und das russische Theater der Avangarde*, Köln 1964.
- ROHDE E., *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, I-II, Tübingen 1925.
- ROMEN Ž., *Kromdejr staryj*, Leningrad-Moskva 1925 (Vorwort und Übersetzung von O.Ė. MANDEL'STAM).
- *Obormoty*, Leningrad 1925 (Vorwort und Übersetzung von O.Ė. MANDEL'STAM).

- RONEN O., *Mandel'stam's Kaščeji. Studies Presented to Prof. R. Jakobson by His Students*, Cambridge/Mass. 1968.
- "Leksičeskij povtor, podtekst, i smysl v poëtike O. Mandel'stama", in: *Slavic Poetics: Essays in Honor of K. Taranovsky*, The Hague 1973, 367-388.
- "A Beam upon an Axe: Some Antecedents of O. Mandel'stam's 'Umyvalsja noč'ju na dvore'", in: *Slavica Hierosolymitana*, 1 (1977), 58-116.
- "The Dry River and the Black Ice: Anamnesis and Amnesia in Mandel'stam's Poems 'Ja slovo pozabyl, čto ja chotel skazat''", in: *Slavica Hierosolymitana*, 1 (1977), 177-184.
- *An Approach to Mandel'stam*, Jerusalem 1983.
- "Osip Mandel'stam", in: *Literaturnoe obozrenie*, 1 (1991), 3-18.
- ROSCHER W.H., *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I-VII, Leipzig 1886-1889 (1977-1978)?.
- ROZANOV V.V., *Izbrannoe*, München 1979.
- ROZENTAL' S., "Teni starogo Peterburga", in: *Zvezda*, 1/7 (1933).
- RUDNEVA E.P., "Obraz 'černogo solnca' v poëtike Mandel'stama", in: *Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poëtiki*, Kemerovo 1990, 71-75.
- RUSINKO E., "Intertextuality: The Soviet Approach to Subtext", in: *Dispositio*, IV/11-12 (1979), 213-235.
- "Acmeism, Post-Symbolism and H. Bergson", in: *Slavic Review*, 41 (1982), 494-510.
- Russkie sovetskie pisateli. Poëty*, XIII, Moskva 1990.
- SCHLOTT W., *Zur Funktion antiker Göttermythen in der Lyrik O. Mandel'stams*, Frankfurt am Main 1981.
- SCHMIDT E., *Ägypten und ägyptische Mythologie. Bilder der Transition im Werk A. Belyjs*, München 1986.
- SCHMID W., "Die narrative Ebene 'Geschehen', 'Geschichte', 'Erzählung' und 'Präsentation der Erzählung'", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 9 (1982), 83-110.
- "Diegetische Realisierung von Sprichwörtern und Redensarten und semantischen Figuren in Puškins 'Povesti Belkina'", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 10 (1982), 163-195.
- "Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs", in: R. GRÜBEL (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Stories. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert*, Amsterdam 1984, 79-118.
- "Narratives Erinnern und poetisches Gedächtnis in realistischer und ornamentaler Prosa", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 16 (1985), 99-110.
- "Mythisches Denken in ornamentaler Prosa", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, Sb. 20 (1987), 371-397.
- SEGAL D.M., "O Nekotorych aspektach smyslovoj struktury 'Grifel'noj ody O. Mandel'stama". in: *Russian Literature*, 5 (1972), 49-102.
- "Mikrosemantika odnogo stichotvorenija", in: *Slavic Poetics. Essays in Honor of K. Taranovskij*, The Hague 1973, 345-405.
- "Pamjat' zrenija i pamjat' smysla. (Opit semantičeskoj poëtiki. Predvaritel'nye zametki)", in: *Russian Literature*, 7/8 (1974), 122-131.
- "Fragment semantičeskoj poëtiki O.É. Mandel'stama", in: *Russian Literature*, 10/11 (1975), 59-146.

- SEGAL D.M., "Voprosy poëtičeskoj organizacii semantiki v proze Mandel'stama", in: *Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium at UCLA. Sept. 22-26 1975*, Columbus/Ohio, 1983, 325-352.
- SELIVANOVSKIJ A., "Očerki ruskoj poëzii XX veka. Raspad akmeizma", in: *Literaturnaja učeba*, 8 (1934), 23-35.
- SEMENKO I., "Razvitie metafor v 'Grifel'noj ode' Mandel'stama (ot červovych variantov k okončatel'nomu tekstu)", in: *A. Blok i ego okruženie. Blokovskij sbornik*, Tartu 1985, 117-136.
- ŠINDIN S.G., "Gorod v chudožestvennom mire Mandel'stama: prostranstvennyj aspekt", in: *Russian Literature*, 30/4 (1991), 481-500.
- ŠKLOVSKIJ V., *Sentimental'noe putešestvie. Vospominania*, Leningrad 1924.
- "Sovremenniki i sinchronisty", in: *Russkij sovremennik*, 3 (1924), 232-237.
- *Technika pisatel'skogo remesla*, Moskva-Leningrad 1927.
- *O teorii prozy*, Moskva 1929.
- "Put' k setke", in: *Literaturnyj kritik*, 5 (1933), 113-117.
- *Žili-Byli. Memuarnye zapiski o vremeni s konca XIX veka po 1962*, Moskva 1974.
- Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam (Issledovanija i materialy)*, Moskva 1991.
- SMIRNOV I.P., "Ot skazki k romanu", in: *Trudy otdela drevnerusskoj literatury*, 27 (1972), 284-320.
- *Chudožestvennyj smysl i evoljucija poëtičeskich sistem*, Moskva 1977.
- "Dva tipa rekurentnosti: poëzija vs. proza", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 15 (1985), 255-90.
- "Logiko-semantičeskie osobennosti korotkich narrativov", in: R. GRÜBEL (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert*, Amsterdam 1984, 47-63.
- SOLA A., "Mandel'stam, poëticien formaliste?", in: *Revue des études slaves*, 50/1 (1977), 37-54.
- SOLOGUB F., *Stichotvorenija*, Leningrad 1975.
- *Neizdannoe i nesobranoe*, (hgg. von G. Pauer), München 1989.
- SOLOV'EV V., *Sobranie sočinenij*, I-IX, Peterburg 1911-1914 (Nachdruck: Bruxelles 1966).
- ŠPET G., *Ėstetičeskie fragmenty*, I-III, Pgd 1922-23.
- *Vnutrennjaja forma slova. Ėtjudy i variacii na temy Gumbol'ta*, Moskva 1927.
- STAROBINSKI J., *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971.
- *L'oeil vivant*, I-II, Paris 1975-78.
- *Porträt des Künstlers als Gaukler*, Fankfurt am Main 1985.
- STEINER P., "Poem as Manifesto: Mandel'stam's 'Nôtre Dame'", in: *Russian Literature*, 5/2 (1977), 239-256.
- "On Semantic Poetics: O. Mandel'shtam in the Discussion of the Soviet Structuralists", in: *Dispositio*, 1/3 (1976), 339-348.
- STEMPEL W.D. (Hg.), *Texte der russischen Formalisten. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache*, II, München 1972.
- STENDER-PETERSEN A., "Gogol' und die deutsche Romantik", in: *Euphorion*, 24 (1922), 6298-6653.

- STRIEDTER J., "Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne", in: *Poetik und Hermeneutik*, II, München 1966, 263-296.
- STRIEDTER J. (Hg.), *Texte der russischen Formalisten. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, I, München 1969.
- STRUVE G., "Ital'janskije obrazy i motivy v poezii O. Mandel'stama", in: *Studi in onore di E. Lo Gatto e G. Maver*, Roma 1962, 601-614.
- STRUVE N., *O. Mandel'stam*, Paris 1982.
- ŠUMICHIN V., "Sud'ba archiva Mandel'stama", in: *Voprosy literatury*, 3 (1988), 257-280.
- SZILARD L., "Apollon i Dionis. K voprosu o ruskoj sud'be odnoj mifologemy", in: *Umjetnost' riječi*, 25 (1981), 155-172.
- "Ornamental'nost'/Ornamentalism", in: *Russian Literature*, 19 (1986), 65-78.
- TARANOVSKU K., "Stichosloženie Osipa Mandel'stama (s 1908 po 1925 god.)", in: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 5 (1962), 97-123.
- *Essays on O. Mandel'stam*, Cambridge/Mass. 1976.
- TARASENKO A., "O. Mandel'stam. Egipetskaja marka", in: *Na literaturnom postu*, 3 (1929), 72-73.
- TERRAS V., "Classical Motives in the Poetry of O. Mandel'stam", in: *Slavic and East European Journal*, 10/3 (1966), 251-267.
- "Osip Mandel'stam i ego filosofija slova", in: *Slavic Poetics. Essays in Honor of K. Taranovsky*, The Hague 1973, 455-460.
- THOMSON R.D.B., "Mandel'stam's 'Kamen'": The Evolution of an Image", in: *Russian Literature*, 30/5 (1991), 501-530.
- TIMENČIK R.D., "Zametki ob akmeizme", in: *Russian Literature*, 7/8 (1974), 23-46.
- "Zametki ob akmeizme II", in: *Russian Literature*, 5/6 (1977), 281-300.
- "Zametki ob akmeizme III", in: *Russian Literature*, 9 (1981), 175-190.
- "Tekst v tekste u akmeistov", in: *Trudy po znakovym sistemam*, 14 (1981), 65-75.
- "Tynjanov i nekotorye tendencii estetičeskoj mysli 1910-ch godov", in: *Tynjanovskij sbornik: Vtorye tynjanovskie čtenija*, Riga 1986, 78-102.
- "K simvolike telefona v ruskoj poezii", in: *Trudy po znakovym sistemam*, 22(1988), 155-163.
- TJUPA V.I., "Problema estetičeskogo adresata v tvorčeskom samoopredelenii Mandel'stama ('O sobesednike' i 'Kamen')", in: *Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poetiki*, Kemerovo 1990, 15-24.
- TJUTČEV F.I., *Lirika*, I, Moskva 1966.
- TODDES E.A., "Mandel'stam i Tjutčev", in: *International Journal for Slavic Linguistics and Poetics*, 17 (1974), 59-85.
- "Mandel'stam i opozovskaja filologija", in: *Tynjanovskij sbornik: Vtorye tynjanovskie čtenija*, Riga 1986, 78-102.
- "Stat'ja 'Pšenica čelovečeskaja' v tvorčestve Mandel'stama načala 20-ch godov", in: *Tynjanovskij sbornik: Tret'i tynjanovskie čtenija*, Riga 1988, 184-217.
- TOKAREV A.S. (Hg.), *Mify narodov mira*, I-II, Moskva 1980-1982.
- TOLSTOJ L.N., *Polnoe sobranie socinenij*, I-XC, Moskva 1935 -.
- TOMAŠEVSKU B., *Teorija literatury. Poetika*, Moskva 1927.
- TOPOROV V.N., "O strukture romana Dostoevskogo v svjazi s istoričeskim schemami mifologičeskogo myšlenija ('Prestuplenie i nakazanie')", in: J.V. DER ENG,

- M. GRYGAR (Hg.), *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague 1973, 225-302.
- "K otzvukam zapadnoevropejskoj poézii u Achmatovy (T.S. Eliot)", in: *International Journal for Slavic Linguistics and Poetics*, 16 (1973), 157-176.
- "Peterburg i peterburgskij tekst ruskoj literatury", in: *Semiotika goroda i peterburgskij tekst ruskoj literatury, Trudy po znakovym sistemam*, 18 (1984), 4-29.
- "O 'psicho-fiziologičeskom' komponente v poézii Mandel'stama", in: *Osip Mandel'stam. Poëtika i tekstologija*, Moskva 1991, 7-27.
- TROUSSON R., *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes; essai de méthodologie*, Paris 1965.
- TSCHIŽEVSKIJ P., "Über Platonismus in der russischen Lyrik", in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 203 (1966), 118-125.
- TUCKER J.G., *Annenskij and the Acmeist Doctrine*, Columbus/Ohio 1986.
- Tvorčestvo Mandel'stama i voprosy istoričeskoj poëtiki. Mežvusovskij sbornik naučnych trudov*, Kemerovo 1990.
- TYNJANOV Ju.I., "Serapionovy brat'ja", in: *Kniga i revoljucija*, 6 (1922), 62-64.
- "Literaturnoe segodnja", in: *Russkij sovremennik*, 1 (1924), 291-306.
- "O literaturnom fakte", in: *Lef*, 12 (1924), 101-116.
- "Promežutok", in: *Russkij sovremennik*, 14 (1924), 209-223.
- *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad 1924 (Nachdruck, Den Haag 1963).
- *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929.
- Universal Jewish Encyclopedia*, I, New York 1948.
- VERNADSKIJ V.I., *Razmyšlenija naturalista. Naučnaja mysl' kak planetarnoe javlenie*, II, Moskva 1977.
- VESELOVSKIJ A., *Istoričeskaja poëtika*, Leningrad 1940.
- WARTBURG W. von, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, I-XXV, Basel 1948 -.
- ZAVADSKAJA E.V., "V neobuzdannoj žažde prostranstva (poëtika stranstvij v tvorčestve O.É. Mandel'stama)", in: *Voprosy filosofii*, 11 (1991), 26-32.
- "Derevo slova", in: *Slovo i sud'ba. Osip Mandel'stam*, Moskva 1991, 342-350.
- ZIMA P., *Literarische Ästhetik*, Tübingen 1991.
- ZINGER, "Egipetskaja marka", in: *Izvestija*, Moskva 27/9/1928.
- ŽIRMUNSKIJ V., "Preodolovšie simvolizm", in: *Voprosy teorii literatury. Stat'i (1916-26)*, Leningrad 1928, 278-321.



## Slavistische Beiträge

Herausgegeben von Peter Rehder

- Bd. 312:** Poliwoda, Bernadette: FEKS – Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Vom Exzentrismus zur Poetik des Films in der frühen Sowjetkultur. 1994. 224 S., 1 Abb. 44.- DM. ISBN 3-87690-578-8.
- Bd. 313:** Eskin, Michael: Nabokovs Version von Puškins „Evgenij Onegin“. Zwischen Version und Fiktion – eine übersetzungs- und fiktionstheoretische Untersuchung. 1994. 151 S. 38.- DM. ISBN 3-87690-579-6.
- Bd. 314:** Koecke, Bernadette: Diminutive im polnisch-deutschen Übersetzungsvergleich. Eine Studie zu Divergenzen und Konvergenzen im Gebrauch einer variierenden Bildung. 1994. 331 S. 48.- DM. ISBN 3-87690-580-X.
- Bd. 315:** Junghanns, Uwe: Syntaktische und semantische Eigenschaften russischer finaler Infinitiveinbettungen. 1994. 227 S. 44.- DM. ISBN 3-87690581-8.
- Bd. 316:** Fleischer, Michael: Overground. Die Literatur der polnischen alternativen Subkulturen der 80er und 90er Jahre. (Eine Einsicht). 1994. 175 S., zahlr. Abb. 40.- DM. ISBN 3-87690-582-6.
- Bd. 317:** Дуличенко, Александр Д.: Русский язык конца XX столетия. Предисловие и подготовка к изданию Werner Lehfeldt. 1994. XII, 347 S. 58.- DM. ISBN 3-87690-583-4.
- Bd. 318:** Scheffler, Birgit: Elemente des Čechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama. 1994. X, 223 S. 44.- DM. ISBN 3-87690-584-2.
- Bd. 319:** Slavistische Linguistik 1993. Referate des XIX. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Kiel 21.–23.9.1993. Herausgegeben von Hans Robert Mehlig. 1994. 331 S. 48.- DM. ISBN 3-87690-5.
- Bd. 320:** Соболев, Андрей, Н.: Говор села Вратарница в восточной Сербии в исторической и ареальной освещении. (К постановке проблемы южно-славянской ч-, ц-зоны.) 1994. 230 S. 44.- DM. ISBN 3-87690-591-5.
- Bd. 321:** Becker-Nekvedavičius, Mechtild: Untersuchungen zur Bildlichkeit im Prosawerk A. A. Bestužev-Marlinskijs. 1994. X, 368 S. 56.- DM. ISBN 3-87690-592-3.
- Bd. 322:** Sergl, Anton: Literarisches Ethos. Implikationen von Literarizität am Beispiel des konservativen Publizisten V.V. Rozanov. (Mit einem abschließenden Exkurs zu A. P. Čechov.) 1994. 472. S. 58.- DM. ISBN 3-87690-593-1.
- Bd. 323:** Tchouboukov-Pianca, Florence: Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur. 1995. 140 S. 34.-DM. ISBN 3-87690-594-X.
- Bd. 324:** Lehfeldt, Werner: Einführung in die Sprachwissenschaft für Slavisten. 1995. 167 S. 30.- DM. ISBN 3-87690-606-7. (Studienhilfen. 3.)
- Bd. 325:** Bonola, Anna: Osip Mandel'stams „Egipetskaja marka“. Eine Rekonstruktion der Motivsemantik. 1995. 286 S. 46.- DM. ISBN 3-87690-607-5.
- Bd. 326:** Бирих, Александр: Метонимия в современном русском языке. (Семантический и грамматический аспекты.) 1995. II, 191 S. 40.- DM. ISBN 3-87690-608-3
- Bd. 327:** Schuster, Rudolf: Synonymität im Text. Eine Untersuchung an russischen Textbeispielen. 1995. 232 S. 44. DM. ISBN 3-87690-609-1

**S A G N E R S S L A V I S T I S C H E S A M M L U N G**

HERAUSGEGEBEN VON PETER REHDER

Band 14:

Петр Андреевич Гильтебрандт

**СПРАВОЧНЫЙ И ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ  
СЛОВАРЬ К НОВОМУ ЗАВЕТУ**

Nachdruck besorgt von Helmut Keipert und František Václav Mareš

Mit einer Einleitung „Zur Geschichte der kirchenslavischen Bibelkonkordanzen“ (Bd. I)  
 und einer Einführung in „Die neukirchenslavische Sprache des russischen Typus und ihr Schriftsystem“ (Bd. II)  
 1988-1989. Bd. I-V. Ln. 2538 S. – 860.- DM. (ISBN 3-87690-389-0)

Band 19:

Wolfgang Hock

**DER FLEXIONSAKZENT****IM MITTELBULGARISCHEN EVANGELIE 1139 (NBKM)****I: Akzentgrammatik · II: Akzentwörterbuch**

1992. Ln. I: 304 S. 56.- DM. — II: XII, 642 S. 115.- DM.

Teil I + Teil II: – 146.- DM. (ISBN 3-87690-531-1 bzw. -532-X)

Band 20:

Петр Андреевич Гильтебрандт

**СПРАВОЧНЫЙ И ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ  
СЛОВАРЬ К ПСАЛТИРИ**

Nachdruck der Ausgabe St. Petersburg 1898 mit einer Einleitung von Helmut Keipert

1993. Ln. 16+VIII+552 S. – 160.- DM. (ISBN 3-87690-553-2)

Band 21:

Sebastian Kempgen

**DIE KIRCHEN UND KLÖSTER MOSKAUS****Ein landeskundliches Handbuch**

1994. Ln. 698+C (= 798) S. – 135.- DM. (ISBN 3-87690-566-4).

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. – 120.- DM (ISBN 3-87690-570-2)

**V E R L A G O T T O S A G N E R D - 8 0 3 2 8 M Ü N C H E N**