

Christine Gölz

**Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des
20. Jahrhunderts**

aus:

Europäische Lyrik seit der Antike

14 Vorlesungen

Herausgegeben von Heinz Hillmann und Peter Hühn

S. 309–350

Impressum

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

Die Online-Version dieser Publikation ist auf der Verlagswebsite frei verfügbar (*open access*). Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar.

Open access verfügbar über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press – <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Archivserver Der Deutschen Bibliothek – <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-937816-14-3 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

Rechtsträger: Universität Hamburg, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	vii
<i>Heinz Hillmann und Peter Hühn</i>	
Alt-Hebräische Lyrik	13
<i>Tim Schramm</i>	
Aspekte griechischer und lateinischer Lyrik	41
<i>Gerhard Lohse</i>	
Deutsche Lyrik I	77
Religiöse Lyrik seit der Reformationszeit. Zum Diskurs des Gedichts	
<i>Heinz Hillmann</i>	
Englische Lyrik I	103
Identität in Liebe und Religion in der frühen Neuzeit	
<i>Peter Hühn</i>	
Englische Lyrik II	135
Natur und Kultur in der Romantik	
<i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik II	171
Liebeslyrik von der Anakreontik zur Romantik	
<i>Heinz Hillmann</i>	
Deutsche Lyrik III	197
Nationale Lyrik im 19. Jahrhundert	
<i>Heinz Hillmann</i>	
Französische Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	235
<i>Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann</i>	

Englische Lyrik III	271
Das Alte und das Neue im 19. Jahrhundert und in der Moderne <i>Peter Hühn</i>	
Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts	309
<i>Christine Gölz</i>	
Englische Lyrik IV	351
Individuum und Kollektiv im 20. Jahrhundert <i>Peter Hühn</i>	
Deutsche Lyrik IV	389
Die Stadt und der Krieg in der Lyrik der frühen Moderne <i>Heinz Hillmann</i>	
Hispanoamerikanische Lyrik des 20. Jahrhunderts	419
<i>Klaus Meyer-Minnemann</i>	
Keine europäische Lyrik: Ein Blick nach China	455
<i>Michael Friedrich</i>	
Beitragende	483

Vom Sprechen und Schweigen in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts

Christine Gölz

Die russische Lyrik ist ganz unbestritten anders als die englische oder deutsche Lyrik, eben russisch. Und sie ist uns in der Regel fremd, aber nicht – so wage ich zu behaupten – weil sie anders „anders“ wäre als die finnische, griechische oder portugiesische Dichtung im Vergleich zu anderen europäischen Dichtungen. Wir kennen sie nur einfach weniger gut. Wir blicken ja in der Regel angestrengt nach Westen, was hingegen in den Literaturen in unserem Osten vorgeht, davon wissen wir wenig. Dabei bezieht sich auch die russische Literatur wie die anderen europäischen Nationalliteraturen auf eine abendländische Tradition, hat ihre Wurzeln in der Antike und speist sich aus einem christlichen Bilderschatz. Über Jahrhunderte wird sie zudem von einer Schicht getragen, die es uns gleich tut in ihrer Ausrichtung auf den Westen. Der Adel und die Bildungsschicht sprechen bis in die erste Hälfte des vergangenen Jahrhunderts mehrere Sprachen, vor allem Französisch (lange Zeit sogar vor dem Russischen), häufig auch Deutsch. Entsprechend weit ist der Lektüreradius in die anderen europäischen Literaturen gespannt, auch aus Gründen einer gewissen Verspätung in der Entwicklung der eigenen. Doch nicht darum soll es uns im Folgenden gehen, auch ich werde punktuell, an einzelnen Texten, Lyrikspezifisches aufzuzeigen versuchen. Allerdings in der Hoffnung, trotz der eben erst heraufbeschworenen europäischen Gemeinsamkeit dennoch einen Eindruck von der russischen Spezifik vermitteln zu können. Da diese Eigenheit aber auch etwas mit dem jeweiligen historischen Kontext und der Stellung der Literatur innerhalb einer Kultur zu tun hat, werde ich mir die eine oder andere Bemerkung zu den Autorinnen und Autoren erlauben, die über die Einzeltexte und ihre Analyse hinausgehen. Die Vortragsreihe ist in ihrer chronologischen Vor-

gehensweise inzwischen im 20. Jahrhundert angekommen, daher werde auch ich hier einsetzen, in der klassischen Moderne also.

Da ich mich nun in meinem Beitrag nicht für eine Widerlegung oder im Gegenteil für einen Beleg der „Andersartigkeit der russischen Lyrik“ entschieden habe, benötige ich einen anderen „Aufhänger“. Dieser wurde mir von Peter Hühn geliefert. Er zeigt in seinem Beitrag „Englische Lyrik I“ anhand der Kommunikationssituation in den englischen Sonetten des 16. und 17. Jahrhunderts, wie sich das Verhältnis des sprechenden Ich im Gedicht zu der angesprochenen Person, seiner Geliebten, wandelt. Aus einer idealisierten, in ihrer Reinheit und Vollkommenheit für den Sprecher unerreichten Wunschgestalt wandelt sich das imaginierte weibliche Gegenüber zur ebenbürtigen Gespielin. Sie durchschaut nun zum Vergnügen des Sprechers und zu ihrem eigenen die Regeln des schönen Trugs im Spiel der Liebe und sie beherrscht sie ebensogut wie dieser selbst. Nur ein Unterschied ließ sich noch ausmachen: Während „Er“ dies alles im Gedicht mitteilt, schweigt „Sie“. Doch auch das ändert sich: Schon in Heinz Hillmanns Darstellung der deutschen Liebeslyriker der Romantik läßt Eichendorff die Figur „Maria“ selbst ihre Wünsche äußern. Und in der gemeinsamen Vorlesung von Heinz Hillmann und Klaus Meyer-Minnemann zur französischen Lyrik ist von Baudelaires „Bénédiction“ die Rede gewesen, – ebenfalls ein Gedicht, in dem auch die Frau eine Stimme erhält: als Inversion der Mutter Maria und als ewig verführerische Eva.

Doch selbst in diesen Beispielen ist die Rede der Frauen zitierte Rede in der des Sprechers. Die Rede der Frauengestalten in diesen Gedichten entspricht somit der Personenrede in der Prosa, sie ist intradiegetische Erzählung und vom jeweiligen primären Erzähler dieser direkten Rede abhängig. Heinz Hillmann hat ja bereits verschiedentlich gezeigt, daß an den Dichtern ein gewisser Hang zu beobachten ist, sich die Dinge untern zu machen, und darunter fällt neben der Natur auch Gott und die Frau – die sich damit keineswegs in schlechter Gesellschaft befindet.

Doch muß dies nicht so sein, Lyrik kann durchaus als primäre weibliche Rede gestaltet werden, auch wenn dies allerdings zugestandenermaßen selten in von männlichen Autoren verfaßten Texten geschieht. Wenn diesen Beitrag nun eine Frau verfaßt, sollen diesmal neben Dichtern auch Dichterrinnen zu Wort kommen. Das ist natürlich nicht zuletzt dem 20. Jahrhundert geschuldet, in dem schreibende Frauen einen leichteren Zugang zum Literaturbetrieb erhielten und dann auch kanonisiert wurden, und verfälscht

womöglich die Spezifik der russischen Dichtung; könnte doch der Eindruck entstehen, dort hätten Frauen grundsätzlich mehr zu sagen. Um dem gleich vorzubeugen, möchte ich für meine Darstellung der russischen Dichtung den Kontext nicht aus den Augen verlieren, in dem Frauen während dieser Vorlesungsreihe bisher in den Gedichten wortwörtlich zur Sprache kamen (oder eben gerade nicht): also Stummheit, Verstummen oder Verschwiegenwerden. Diese Problematisierung des Sprechens, faßt man sie nun allgemeiner und nicht nur auf die weiblichen Figuren der Dichtung oder die Produzentinnen dieser Dichtung beschränkt, ist immer eng korreliert mit der Problematisierung des Dichtens als einer Form des Sprechens und eignet sich daher als Bezugspunkt für eine Darstellung, der es um das Spezifische der Dichtung zu tun ist. Das besonders in der klassischen Moderne deutlich empfundene Spannungsfeld zwischen Sprechen und Nichtsprechen wird die thematische Klammer sein, die die hier zur Analyse ausgewählten Gedichte zusammenhält.¹ Die im Folgenden zur Sprache kommenden Positionen im Feld der Sprachskepsis oder Sprachkritik sind exemplarisch ausgewählt und durchaus unterschiedlich, und die Darstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die einzelnen Gedichte beleuchten vielmehr disparate, individuelle Aspekte der Möglichkeiten und „Un-Möglichkeiten“ von Sprache in der Dichtung.

1. Trotzdem sprechen (Achmatova)

Beginnen möchte ich mit Anna Achmatova, einer Dichterin, die von sich sagte: „Ich bin die Stillste“ und die heute dennoch als eine der ganz wichtigen Stimmen der russischen Dichtung des 20. Jahrhunderts gelten kann. Gut ein halbes Jahrhundert lang schrieb sie Gedichte, von denen bereits die allerersten in den 10er Jahren ihren literarischen Ruhm begründeten. Waren ihre frühen Gedichte noch in aller Munde, blieben die weiteren bis in die späten 80er Jahre, also bis zur Perestrojka, nur noch für die, die hören konnten, vernehmbar. Zeit ihres Lebens und darüber hinaus waren Achmatova und dann

¹ Zur Einführung in die Sprachskepsis um die Jahrhundertwende des 19. zum 20. Jahrhundert siehe Griminger; zum Thema „Dichtung und Schweigen“ siehe Schmitz-Emans.

ihr Werk staatlichen Repressalien ausgesetzt. Ihre Gedichte überdauerten viele Jahre nur im Gedächtnis weniger Auserwählter und später dann im sogenannten Samizdat (Selbstverlag), den inoffiziell kursierenden Abschriften. In Rußland war Dichten – und dies nicht erst während der Sowjetunion – alles andere als ein „Scherzen“ oder ein „Spiel“. Dies mag für die anakreon-tische deutschsprachige Dichtung gegolten haben, in der, wie das Heinz Hillmann zeigt, neue Positionen ohne weitreichende Konsequenzen ausprobiert werden konnten. In Rußland hingegen hatte der Dichter für das gedich-tete Wort schon immer einzustehen, auch mit seinem Leben.

a. Ingeborg Bachmanns Widmungsgedicht „Wahrlich“

Um nun aber auch die europäische Dimension der hier fokussierten Thematik vom Sprechen und Schweigen zu belegen, soll Anna Achmatova mit dem Gedicht einer Zeitgenossin eingeführt werden, mit dem Widmungsgedicht „Wahrlich“ (1964) von Ingeborg Bachmann.²

Wahrlich
Für Anna Achmatova

Wem es ein Wort nie verschlagen hat,
und ich sage es euch,
wer bloß sich zu helfen weiß
und mit den Worten –
5 dem ist nicht zu helfen.
Über den kurzen Weg nicht
und nicht über den langen.

² Die Sprachlosigkeit der Dichter vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts reflektierte Bachmann unter anderem wie folgt: „In unserem Jahrhundert scheinen mir diese Stürze ins Schweigen, die Motive dafür und für die Wiederkehr aus dem Schweigen darum von großer Wichtigkeit für das Verständnis der sprachlichen Leistungen, die ihm vorausgehen oder folgen, weil sich die Lage noch verschärft hat. Die Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz steht nun zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber“ (Bachmann, Bd. 4, 60; 188).

- Einen einzigen Satz haltbar zu machen,
 auszuhalten in dem Bimbam von Worten.
- 10 Es schreibt diesen Satz keiner,
 der nicht unterschreibt.³

Ingeborg Bachmann überschreibt ihr Widmungsgedicht an die Dichterin Anna Achmatova mit einem Titel, der die hier entfaltete Rede als Verkündigung kennzeichnet. Eine Verkündigung mit einem Wahrheitsanspruch. Dieser Wahrheitsanspruch ist legitimiert durch seine der biblischen Verkündigungsrede äquivalente Gestaltung. Nimmt man den zweiten Vers „und ich sage es euch“ mit hinzu, wird dies noch deutlicher: „Wahrlich, wahrlich ich sage euch, wer an mich glaubt, der hat das ewige Leben“ (Joh. 6,37). (Also nicht nur Dichter usurpieren in ihrer Redehaltung die Position, die einmal Gott zukam.) Doch die biblische Rede ist nicht die einzige, mit der hier über das rechte Sprechen gesprochen wird. Die zweite Quelle, aus der sich Bachmanns Gedicht speist, ist die Alltagsrede. Formeln und Floskeln, abgegriffene Metaphern, mit denen über die Dinge hinweggeredet wird: „jemandem verschlägt es die Sprache“, „sich zu helfen oder nicht zu helfen wissen“, „über kurz oder lang“, „den langen Weg nehmen, wo's der kurze auch getan hätte“, „das unterschreib ich dir“ und so fort. Diese beiden Reden, die biblische Rede, die Wahrheiten und Gesetze verkündet, und die banale Alltagsrede, die wortreich nichtssagend ist, sind hier ineinander verflochten und gehen eine oxymorale Verbindung ein. Die Zweistimmigkeit, die der einen hier sprechenden Stimme inhärent ist, wird bereits in der alternierenden Klanggestalt des Gedichts abgebildet. Die Verszeilen scheinen wie ineinandergeschoben. Dieser Eindruck entsteht durch die zwei alternierenden Parallelismen, von denen der eine mit einem Pronomen („Wem“, „Wer“, „dem“) einsetzt, der andere mit der Konjunktion „und“. Hin und her gehen die Verse: „Wem es ein Wort nie verschlagen hat, *und ich sage es euch*, wer bloß sich zu helfen weiß und mit den Worten – dem ist nicht zu helfen.“ Allerdings lassen sich die Reden nicht mehr einfach auseinanderdividieren.

³ Ingeborg Bachmann. *Werk*, hrsg. C. Koschel, I. von Eidenbaum, C. Münster (München, Zürich, 1978).

Die eine liefert die Wörter und Wendungen, die andere die der einfachen Sprache kontrastierende Syntax. Diese Syntax drängt sich nicht nur in die gewohnten Wendungen und verfremdet sie – und wird so selbst als Abweichung wahrnehmbar –, sondern sie zeichnet sich zudem durch fehlende Kohärenz der Syntagmen aus. Im Gedicht, in diesem anderen Sprechen ist möglich, was in der Alltagssprache (und auch in der narrativen Prosa) undenkbar ist. Die Verseinteilung löst die kausallogische Abfolge der Sinneinheiten ab und macht die Aussage zu einer vieldeutigen Mitteilung: Zum Beispiel Vers 3 und 4, die mit einer scheinbar beordnenden Konjunktion verbunden sind: „wer bloß sich zu helfen weiß / und mit den Worten“, lassen uns nicht einfach wiedererkennen, was hier gesagt wird. Durch die unerwartete syntaktische Positionierung und durch die lexikalische Ausfaltung verschlissener Redewendungen erhalten die hier verwendeten Metaphern ihre verschüttete, ursprüngliche Semantik zurück und damit nicht etwa ihren alten, sondern einen neuen Sinn.

Ein Beispiel zur Illustration: Der erste Vers „Wem es ein Wort nie verschlagen hat“ meint nicht mehr allein die Reaktion auf ein spektakuläres Ereignis, dessen Außergewöhnlichkeit durch die Metapher der Sprachlosigkeit zum Ausdruck gebracht wird. Hier rückt vielmehr durch die Ersetzung des Lexems „Sprache“ durch „Wort“ der Vorgang des Sprachverlusts in den Vordergrund. Dieses Artikulationsproblem wird durch die verfremdete Metapher, in der ja von „Schlagen“ die Rede ist, als gewalttätiger Akt verstehbar, als Kampf, als ein Ringen nach oder um Worte. Das Wort wird „verschlagen“, „weggeschlagen“, es steht dem hier gemeinten Dichter/der Dichterin, der oder die um die wahre, Hilfe und letztlich Erlösung bringende Sprache ringt, nicht mehr oder nicht mehr so einfach zur Verfügung. Eine zusätzliche Motivation für dieses Schlagen findet sich in der drittletzten Zeile. Hier wird das Klimpern der Alltagsrede mit dem Schlagen einer Glocke, einem „Bimbam“, verglichen.

Die abgenutzte Sprache scheint es zu sein, die den Dichter um Worte ringen läßt. Die banale Alltagsrede spricht nicht nur über die Dinge hinweg, ohne sie zu benennen, sie schlägt förmlich dem hier imaginierten Sprecher die Sprache aus dem Mund. Und doch formuliert das Gedicht eine verbale Aufgabe, es verlangt dem Dichter/der Dichterin die Niederschrift wenigstens eines ewigen Satzes ab und verspricht dafür die Errettung. Und das Gedicht verkündet dies, indem es sich in unüberhörbarer Weise des „Bim-

bams“ eben dieser Sprache bedient – über die Lexik bis zum Hin und Her der klanglichen Vergestaltung.

Dieses Zusammenspannen unvereinbarer Gegensätze, dieser darin zum Ausdruck gebrachte logische Widerspruch, findet sich gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen dieses Gedichts: die beiden Redeweisen, die hohe, biblische und die banale, automatisierte Sprache, die keine Hilfe ist und die doch letztlich Rettung bringt; Sprachlosigkeit, die – so suggeriert zumindest die Versfolge im Gedicht – zur Voraussetzung für die sprachlich artikuliert Kunst der Dichtung wird. Das Paradoxon: die antizipierte Möglichkeit eines anderen, die Alltäglichkeit überdauernden Sprechens trotz einer problematischen Sprache und trotz der Schwierigkeiten, des Ringens und des hohen Preises, den die Dichter und Dichterinnen zu bezahlen haben – denn einzustehen haben sie für dieses Sprechen, für das sie mit ihrer Unterschrift bürgen, dieses Paradoxon ist es, das Ingeborg Bachmann Anna Achmatova als Wahrheit zuschreibt.

b. Achmatovas oxymorale „Miniatur-Versnovellen“

Nicht nur „Ich bin die Stillste“ läßt Achmatova die lyrische Sprecherin in ihrer großen Versdichtung „Poem ohne Held“ („Poëma bez geroja“, 1940er–1960er Jahre) sagen. Die dort als Autorin attribuierte lyrische Heldin sagt: „Ich bin die Stillste, ich bin die Einfache“. Einfachheit – ein Topos, mit dem die Dichterin häufig charakterisiert wird. Diese Einfachheit, hinter der sich eine komplexe Vielschichtigkeit und Rätselhaftigkeit verbirgt, hängt eng mit ihrer akmeistischen Sprachkonzeption zusammen. Akmeismus, so nannte sich die literaturhistorische Formation, zu der Achmatova zählte. Die Akmeisten (von griechisch „akmē“, Spitze, Blüte) lösten gemeinsam mit ihren großen Konkurrenten, den Futuristen, den Symbolismus im Rußland des beginnenden 20. Jahrhunderts ab. In der symbolistischen Dichtung hatte die Sprache nicht mehr die Funktion gehabt, auf den direkten Referenten zu verweisen. Das Wort sollte vielmehr, verstanden als indexikalisches Zeichen einer anderen Welt, das Unaussprechliche, die Welt hinter den Dingen, die Transzendenz heraufbeschwören. Die Akmeisten nun wollten die Sprache wieder in der ihr eigenen diesseitigen Einfachheit in ihre Rechte setzen. Nicht eine göttliche Jenseitigkeit galt es zu evozieren, vielmehr sollten die irdischen Dinge erneut bei ihrem Namen

genannt werden. Nicht zufällig bezeichnete sich der Kreis um Achmatova in der Anfangszeit auch als Adamisten, was den Spott der zeitgenössischen Kritik hervorrief. Die verbat sich den Krakeel dieser unausgewachsenen Adams und der dürren Eva.

Wie Bachmann im angeführten Beispiel aus der einfachen Alltagssprache Dichtung mit einem quasireligiösen Wahrheitsanspruch werden läßt, so nimmt auch Achmatova die Dingwelt und die sie bezeichnende Sprache zur Grundlage einer tiefschichtigen Dichtung. Solchen scheinbar einfachen Motiven wie „Weg“ und „Glockenläuten“, die auch in Bachmanns toten Metaphern auftauchen, werden wir im unten aufgeführten Analysebeispiel wiederbegegnen. (Man denke nur im Kontrast dazu an die katachretischen Bilder zum Beispiel bei Paul Celan.) In einem metapoetischen Gedicht heißt es (übrigens mit der für Achmatova typischen Konjunktion „und“ als Versbeginn – wunderbar von Bachmann beobachtet und in „Wahrlich“ nachgebildet): „Und wüßten Sie, wie ohne jede Scham / Gedichte wachsen, und aus welchem Müll! / Wie durch das Zaunloch gelber Löwenzahn, / Wie Melde und Dill.“ („Was sollen mir der Oden endloses Heer“ [„Mne ni k čemu odičeskie rati“], 1940, übersetzt von Rainer Kirsch).

Die paradoxe Vereinigung von Hohem und Niedrigem ist ein Grundzug der Achmatovaschen Dichtung – im Boudoir und gleichzeitig im Betstuhl sei diese angesiedelt, merkte die böswillige Kritik an. Und die Literaturwissenschaft, die russische formale Schule, charakterisierte schon in den 10er Jahren Achmatovas lyrische Persona als „Verkörperung eines Oxymorons“ (Ejchenbaum). Bereits damals wurden die gerade erst sich entwickelnden Begrifflichkeiten der Erzählforschung auf eben ihre Lyrik angewandt. Man empfand sie als „episch“, besonders im Unterschied zu den „lyrischen“ Symbolisten, und beschrieb ihre kurzen Gedichte als kleine Novellen (Žirmunskij). Ihre Genese sah man nicht etwa in der russischen Dichtung, sondern im komplexen psychologischen Realismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts, also in den Romanen Tolstojs, Turgenevs und Dostoevskijs (Mandel'stam, „Brief zur russischen Poesie“ [„Pis'mo o russ-koj poëzii“]). Dieser prosaische Eindruck wurde allerdings nicht oder nicht allein auf Achmatovas prosaische Sprache zurückgeführt, sondern auf den quasisujethaften, erzählenden Charakter, den eine Reihe ihrer Gedichte aufweisen – und dies bei extremer Kürze. (Sujet meint in der russischen Erzählforschung die in einer Erzählung linearisierte Fabel, also das, was in der französischen Forschung im

Unterschied zu *histoire* – *discours* oder *récit* genannt wird, oder im Englischen *plot* oder *story* im Unterschied zu *fabula*.)

Bei Achmatova aber werden, anders als in einem Narrativ, die Ereignisse nicht in ihrem Verlauf dargestellt – auch wenn manchen Forschern die *short story* als Vorbild für Achmatovas „Miniatur-Versnovellen“ dient (Žirmunskij, „Preodolevšie simvolizm“). In einem Gedicht, das eben nicht dem Kohärenzgebot der Prosa unterliegt, kann anders erzählt werden. Hier finden wir ein spezifisches Sujet, also eine lyrikspezifische Verknüpfung von Geschehensmomenten – ein „lyrisches Sujet“ werden wir es nennen. In Achmatovas Gedichten werden nur die „Ränder“ der Sujetglieder mitgeteilt: begleitende Gesten, einführende Redeformeln, indirekt mit dem Geschehen verbundene Umstände, Reaktionen auf nicht genannte Geschehensmomente usw. Und dies geschieht zudem häufig an den „Rändern“ des lyrischen Textes, im Titel, im Schlußvers, im Motto und vor allem in den angespielten oder zitierten Subtexten.

Außerdem bewegt sich Achmatovas lyrisches Sujet „in Antithesen“ (Ėjchenbaum). Dieser von den Formalisten früh festgestellte oxymorale Charakter ihrer Dichtung, der in Bachmanns Gedicht als Motivation für das Zusammenspannen von Unvereinbarem gedient haben mag, wurde in der Folge auf die Dichterin selbst übertragen. 1946, nach Jahren erschwerter Publikationsbedingungen, wurde das endgültige Anathema gegen Achmatova ausgesprochen. Es sollte selbst Stalins Tod um beinahe ein Jahrzehnt überdauern. Diese Dichterin, „halb Nonne, halb Hure“ (Ždanov), habe keine Daseinsberechtigung in der sowjetischen Literatur. Ein Verdikt, das der Beschuldigten nicht nur in der Literatur, sondern auch im Alltag die Existenzgrundlage entzog. Achmatova wurde wortwörtlich für die Oxymoralität ihrer lyrischen Persona, für ihre paradoxe Poetik zur Verantwortung gezogen. Offensichtlich war es ihr gelungen, wenigstens den einen haltbaren Satz niederzuschreiben, von dem Bachmann spricht.

Das lyrische Wort, und nicht nur das Achmatovas, kann also solche Kraft besitzen, daß es von der Staatsmacht als reale Bedrohung erlebt und sanktioniert wird. Dies ist besonders in Rußland der Fall, wo die Lyrik im Gattungsgefüge die Königsdisziplin ist und im kollektiven Bewußtsein den höchsten Platz in der Kultur einnimmt. In einer Gesellschaft, in der traditionell „der Dichter mehr als nur ein Dichter ist“ (Evtušenko), sind es die Dichter, die man fürchtet und an denen man Exempel statuiert. Der Konflikt: trotzdem zu sprechen, auch wenn einem die Möglichkeit dazu ge-

nommen ist, wird von Achmatova in vielen Gedichten gestaltet und soll nun an einem exemplarisch vorgeführt werden.

c. Mit zugeschnürter Kehle dennoch sprechen (Teil 1)

Ein Verfahren für ein solches verstecktes Sprechen kann das indirekte Sprechen sein, also Tropen, die den Inhalt in Sinnbilder verschieben. Doch ist das für die „einfache“ Achmatova ein wenig übliches Vorgehen. Ihre Texte setzen vielmehr bevorzugt die Möglichkeiten von Intertextualität ein. Mit Hilfe von Allusionen werden im eigentlichen Text Subtexte evoziert, in denen sich das Nichtauszusprechende „ausgelagert“ findet. Im nachfolgenden Beispiel, dem Gedicht „Dritte Začat’evskijgasse“ („Tretij Začat’evskij“, 1940) werden auf diese Art und Weise (wenigstens) drei Geschichten erzählt: die private Geschichte einer Eifersucht, die allgemeinere Geschichte der Dichter im Stalinismus und die überindividuelle Geschichte von der Verzweiflung des Menschen im Angesicht des eigenen Todes.

Nur die Lyrik kann eine solche Spannweite von Themen in sechzehn Zeilen unterbringen. Und dabei ist es nicht eigentlich die hier sprechende Stimme, die erzählt, sondern die Struktur des lyrischen Textes evoziert die Erzählungen, die genauer betrachtet Varianten unterschiedlicher Extension ein und derselben Geschichte sind. Dabei handelt es sich nicht um ein durchgehendes Sujet, sondern um eines, das die Formalisten „gestrichelt“ oder „gepunktelt“ nannten. Die Leerstellen eines solchen lyrischen Sujets füllen wir in der Lektüre durch Interpretation aus. Dieses Ausziehen der Sujetlinien ist allerdings kein beliebiges Unterfangen, vielmehr gibt uns die Struktur des Textes die Richtung vor. Die Lyrik birgt die Möglichkeit aufgrund ihrer formalen Überstrukturiertheit synchron mehrere Ereignisse zu erzählen, ein und dasselbe Element kann zum Punkt oder Strich verschiedener Sujetlinien auf unterschiedlichen Ebenen gleichzeitig werden. „Ein Döschen mit dreifachem Boden“ nennt Achmatova die Dichtung daher auch. Lassen Sie uns die einzelnen Ebenen und ihre punktierten Sujets in den Blick nehmen:

Dritte Začat'evskijgasse

Seitengasse, Seitenga...

Die Kehle hat er mir mit der Schlinge zugezogen.

Vom Moskva-Fluß zieht Frische,

In den Fenstern wärmen sich Lichter.

- 5 Die verrottete Laterne hat sich schiefgestellt
Vom Glockenturm kehrt der Küster heim ...

Ob nun nach links: eine Öde,

Oder nach rechts: ein Kloster,

Und gegenüber: ein hoher Ahorn,

- 10 Von der Abendröte eingefärbt.

Und gegenüber: der hohe Ahorn

Hört nachts ein langes Stöhnen.

Könnst' ich nur die kleine Ikone finden,

Denn meine Stunde ist nah,

- 15 Hätt' ich nur wieder mein schwarzes Tuch,
Hätt' ich nur einen Schluck Neva-Wasser.⁴

Die Stimme in diesem Gedicht gehört einer Frau, was sich zum einen über den hierin eindeutigeren Zykluskontext rekonstruieren läßt, zudem über den Subtext, wie wir ein wenig später sehen werden, und über eine gewisse Gendermarkierung innerhalb dieses lyrischen Textes, über das schwarze Tuch. Dieses Ich, das als solches erst im letzten thematischen Block des Gedichts, in den Strophen 7 und 8, direkt genannt wird, ist innerhalb des hier entworfenen Raums ganz genau verortet. Ähnlich wie ein homodiegetischer Erzähler in der Prosa, der, da an der Handlung beteiligt, eine festgelegte räumliche Perspektive hat, sieht diese Sprecherin die Welt nicht etwa souverän und allwissend, sondern eingeschränkt aus einem ganz bestimmten Punkt innerhalb dieser Welt heraus. Die räumliche Deixis ist hier also,

⁴ Anna Achmatova. *Sočinenija v dvuch tomach*. (Hg. von V. Černych). Tom 1 (Moskva, 1990). Eigene Übersetzung.

narratologisch gesprochen, personal, da das Sprechende und das Erlebende beziehungsweise handelnde Ich in eins zu fallen scheinen.

Schon im Titel finden wir eine konkrete Ortsbeschreibung, einen Straßennamen, die Dritte Začat'evskijgasse. In dieser Gasse steht ganz offensichtlich die Sprecherin und beschreibt von Strophe 2 bis 5 in einer gleichzeitigen Erzählung, also im Präsens, was sie spürt und sieht, wenn sie nach links und rechts und nach vorne blickt. Diese für die Lyrik ungewöhnliche Realitätsanalogie der Raumgestaltung ist so mimetisch, daß sie sich empirisch überprüfen läßt. Und wirklich riecht man förmlich den Fluß Moskva, steht man in Moskau in dieser Gasse. Steht man mit dem Blick nach Osten und schaut dann nach links, ist dort bis heute eine öde, unbebaute Fläche, während sich rechts die roten Mauern des Začat'evskij-Frauenklosters erheben, hinter denen der Glockenturm des Klosters zu sehen ist. Nur der Ahorn ist heute nicht mehr auszumachen. Und doch unterliegt die Raumgestaltung des Gedichts lyrischen Gesetzmäßigkeiten, sie ist mythologisch aufgeladen. Doch dazu gleich im Zusammenhang mit den weiteren Sujetlinien.

Denn noch gilt es die Behauptung einzulösen, wir hätten es hier mit der Erzählung eines Eifersuchtsdramas zu tun. In der Diegese allerdings, die zumindest auf der Textoberfläche reine Deskription ist, finden wir erst einmal gar kein Ereignis. Denn dieses Ereignis ist in die Vorgeschichte verschoben, die uns die erste Strophe liefert. Der erste Zweizeiler berichtet im Präteritum von einem Gewaltakt. Hier ist jemandem mit einer Schlinge die Kehle zugeschnürt worden. Die temporale Modellierung dieser Strophe ist nun allerdings, ganz anders als die räumliche Gestaltung des Gedichts, alles andere als realitätsanalog. Heinz Hillmann würde ein solches Phänomen vermutlich „surreal“ nennen. Das Gedicht setzt zwar noch realitätsanalog ein, indem es einen Ort, offensichtlich den des Geschehens, benennt: die Seitengasse, um dann von dem Ereignis zu berichten, das sich dort zugetragen hat. Die Rede, in der die Benennung geschieht, bildet nun aber zudem den in der Vergangenheit liegenden Vorgang des Gewürgtwerdens in der Gegenwart im Redevollzug ab. Die Stimme und das Wort verstummen, noch bevor der Grund für das Abbrechen der Rede genannt wurde. Die lyrische Sprecherin kann also gleichzeitig die Vergangenheit erzählen und diese Vergangenheit performativ als präsentisch im Erzählen erleben. Mit zugeschnürter Kehle spricht es sich nun einmal schlecht, also verstummt das Gedicht, kaum begonnen, auch erst einmal wieder in den drei Punkten, in die das nicht zu Ende gesprochene Wort „Nebengasse“ graphisch überführt wird.

Wie schon diese Überlappung von Vergangenheit und Gegenwart sind auch die weiteren zeitlichen Parameter des Gedichts weniger eindeutig. Auch sie werden nicht dergestalt intradiegetisch perspektiviert, wie es der Raum (die Gasse und ihre topische Ausstattung) in diesem Gedicht ist. Diese temporale Mehrdeutigkeit beginnt bereits beim Paratext, der Entstehungsangabe für dieses Gedicht. In seiner letzten von Achmatova autorisierten Publikation trägt das Gedicht als Datum „1922“. In einigen Publikationen findet sich hingegen die Jahreszahl „1918“ als Untertitel, und in Achmatovas Handschriften und in den rezenten wissenschaftlichen Ausgaben ist das wahre Entstehungsdatum „1940“ unter den Text gesetzt. Zur Manipulation der Daten, die ebenfalls eine Überlappung unterschiedlicher Zeiten zur Folge haben, ein wenig später, im Moment nur soviet: „1918“ bezeichnet die Monate um den Jahreswechsel 1918/1919, in denen die Petersburgerin Achmatova mit ihrem damaligen Mann Vol'demar Šilejko in Moskau in eben der hier beschriebenen Gasse lebte. Doch zurück zu einer textimmanenten Beschreibung des Gedichts.

Die temporalen Angaben innerhalb des Gedichts lassen sich nur zu Beginn eng an die personale räumliche Deskription binden. Die Sprecherin steht in der abendlichen Kühle auf der Wegkreuzung: Die Beleuchtung wird hinter den Fenstern eingeschaltet, der Ahorn ist von der roten Abendsonne beschienen, der Küster kehrt vom Abendläuten zurück. Aber schon mit der nächsten Zeitangabe wird das nächtliche Stöhnen nicht nur als durativ gekennzeichnet („lang“), sondern es ist zudem eine immer wiederkehrende Begleiterscheinung der Nacht („nachts“). Die zeitliche Perspektive stimmt nicht mehr mit der räumlichen Wahrnehmung der Sprecherin überein. Dieses Auseinanderdriften von Raum und Zeit wird sich im weiteren Verlauf des Gedichts noch steigern.

Wie in der analeptischen Vorgeschichte ein Ereignis angedeutet wird, so auch in den Schlußversen, allerdings diesmal vorausschauend in der Zeit. Die beiden letzten Strophen gestalten eine Prolepse, sie haben den eigenen Tod in der nahen Zukunft und drei dadurch motivierte Wünsche zum Gegenstand. Die allerdings sind mehr oder weniger explizit auf die Vergangenheit gerichtet: „Jenes“ bestimmte Ikonenbild möchte die lyrische Heldin finden, und das schwarze Tuch wünscht sie sich „erneut“. Die auf den ersten Blick so klare Chronologie des Gedichts: Vorgeschichte, Handlungsgegenwart, Nachgeschichte ist also nicht nur auf das Ereignis hin gesehen, das ja bereits in der Vorgeschichte geschehen ist, problematisch, auch die

eng mit der Vergangenheit verbundene prospektivische Nachgeschichte unterläuft diese zeitliche Ordnung.

Mit den beiden Wünschen „Ikone“ und „Tuch“ sind zwei ganz gegensätzliche Accessoires genannt, ein religiöser Kultgegenstand und einer der weiblichen Toilette. Beide zusammengenommen aber funktionieren als Emblem für Achmatovas oxymorale lyrische Heldin, die der Formalist Ėjchenbaum folgendermaßen charakterisiert hat: „Das Bild der Heldin ähnelt einmal einer ‚Dirne‘ mit heftigen Leidenschaften, dann wieder einer armen Betschwester, die Gott um Verzeihung bitten kann“. Dorthin zurück wünscht sich die Sprecherin in diesem Gedicht also, in die frühen 10er Jahre, die Zeit dieser lyrischen Heldin. Auch der dritte Wunsch weist dorthin in die Vergangenheit: Der Schluck Wasser soll nicht aus dem Fluß in der Nachbarschaft kommen, sondern aus dem der anderen Stadt, aus St. Petersburg, der Stadt, mit der Achmatovas lyrische Persona traditionell assoziiert ist.

Die drei Teile des Gedichts: Vorgeschichte mit Ereignis, präsentische Deskription nach dem Ereignis und vor dem Ereignis, das die Nachgeschichte vorausdeutend erzählt, und eben diese Nachgeschichte stehen nicht nur in einer chronologischen Folge, sondern gleichzeitig auch in einer metonymisch motivierten Äquivalenzbeziehung. Ge- oder erwürgt werden, Stöhnen und naher Tod können als *pars pro toto* ein und desselben Ereignisses verstanden werden – und zwar in umgekehrter chronologischer Reihenfolge. Mit diesem Tod, den das Ich am Ende des Gedichts in der Vorausschau als ein Ereignis der nahen Zukunft imaginiert, hatte das Gedicht ja eigentlich begonnen, indem es ihn als Ereignis in der Vergangenheit erzählt und gleichzeitig in der Gegenwart über das Verstummen in der strukturellen Performanz des Gedichts vorgeführt hat.

Eine Erklärung für diese paradoxe Verschränkung der Zeit in diesem Gedicht, die ja in gewisser Weise das Sprechen einer gewaltsam zu Tode Gekommenen über ihren eigenen Tod inszeniert, und auch die Motivation für dieses Verbrechen läßt sich in einem Subtext zu diesem Gedicht finden. Die auffällige Strophenform, der paarreimende Zweizeiler, sowie der durchgehende männliche Versschluß imitieren trotz metrischer Abweichung den russischen Balladenvers. Die Erwähnung des schwarzen Tuchs spielt darüber hinaus auf eine konkrete Ballade Aleksandr Puškins an, die literaturhistorisch eben diese Strophenform kanonisiert hat und die ein schwarzes Tuch im Titel trägt.

d. Exkurs zur Intertextualität in der russischen Literatur

Auch wenn wir nun schon ganz nahe am Eifersuchtsdrama sind, möchte ich Ihre Geduld noch einmal auf die Probe stellen und hier einen kleinen Exkurs zur Intertextualität (im Genetteschen Sinne) einschieben, also zur effektiven Präsenz eines oder mehrerer Texte in einem aktuellen Text, eine Präsenz, die mittels Zitat, Anspielung oder Plagiat erreicht wird. Die russische Literatur ist in hohem Maße intertextuell organisiert, ganz besonders die Lyrik des 20. Jahrhunderts. Dabei handelt es sich um eine von den Autoren und Autorinnen intendierte Intertextualität. Da Dichtung nicht nur für den individuellen Dichter oder die Dichterin diesen bereits erwähnten exklusiven Stellenwert hat, sondern auch im kollektiven Gedächtnis tief verankert ist, konnte und kann damit gerechnet werden, daß die adressierte Leserschaft in der Lage ist, die Anspielungen, Polemiken, Zitate zumindest zu großen Teilen zu erkennen und zur Sinngenerierung in der Lektüre einzusetzen. Dies ist ganz sicher ein russisches Spezifikum. Die sowjetische Intertextualitätstheorie wurde deshalb nicht etwa am modernistischen und postmodernen Roman entwickelt, wie das in Frankreich zum Beispiel der Fall war, sondern eben an lyrischen Texten, vor allem an denen der Akmeisten. Bis vor wenigen Jahren noch gab es außerdem einen klar definierten, verbindlichen, offiziellen Literaturkanon und dazu einen Gegenkanon, der je nach politischer Haltung kleiner oder größer war. Beide zusammen stellten den allgemeinen Fundus von Texten dar, der der Kultur zur Verfügung stand. Und da die russische Dichtung auch im 20. Jahrhundert über ein sehr traditionelles Formbewußtsein verfügte, konnten in dieses intertextuelle Spiel auch formale Merkmale, Vers- und Strophenformen, Genre- und Gattungszugehörigkeiten mit einbezogen werden. Puškins Onegin-Strophe zum Beispiel ist auch dann für den russischen Leser oder die Leserin identifizierbar, wenn in der Parodie nicht der Inhalt auf Evgenij Onegin verweist, sondern ausschließlich die Strophenform und das Metrum.

Für die Akmeisten, ganz besonders für Achmatova und für Osip Mandel'stam, von dem noch die Rede sein wird, war die bewußt eingesetzte Intertextualität Teil ihrer kulturosophischen Poetik. Dichten war für sie Gedächtnisarbeitsweise, besonders in Zeiten der Kulturvernichtung. Das Gedicht sollte als Speicher dienen, in dem die Kultur, die eigene und die so fern gerückte fremde, aufbewahrt und vereint werden kann. Dahinter stand die

Hoffnung, wenigstens in der Dichtung die „Sehnsucht nach der Weltkultur“ (Mandel’štam) zu befriedigen.

e. Mit zugeschnürter Kehle dennoch sprechen (Teil 2) – Puškins Ballade „Der schwarze Schal“

Nun aber zurück zu unserem konkreten Beispiel: Die von Achmatova intertextuell aktivierte Ballade „Černaja šal“ (genau übersetzt: „Schwarzes Schultertuch“) von 1820 gehört nicht gerade zu den Meisterwerken Aleksandr Puškins. In ihrer stereotypen Gestaltung der untreuen Griechin, des leidenschaftlichen Armeniers und des geldgierigen Juden ist sie wenig typisch für den russischen Nationaldichter, in dessen byronistische Phase dieses Gedicht fällt. Literaturhistorisch ist dieser Text aber durchaus von Bedeutung. In ihm greift der Dichter nämlich ein Versmaß und eine Strophenform auf, die Vasilij Žukovskij in seiner Übertragung der Ballade „Die Rache“ von Ludwig Uhland 1816 zum ersten Mal als dem Stoff und dem Genre „Ballade“ angemessen eingeführt hatte.

Der schwarze Schal

Starr ruht, wie im Wahnsinn, mein Blick auf dem Schal,
Am eiskalten Herzen nagt glühende Qual.

Jung war ich, leichtgläubig und munter mein Sinn –
Da gab ich mich ganz einer Griechenmaid hin.

5 Das liebliche Mädchen liebte mich treu –
Doch eilte auf Flügeln mein Unglück herbei.

Einst saß ich mich Freunden beim Traubenblut,
Da pocht an der Tür der verächtliche Jud’

10 Und flüstert: ‚Indes sich vergnügt euer Kreis,
Verrät dich die Griechin auf schmähliche Weis’.

Ich fluchte dem Juden, doch gab ich ihm Geld,
Und schnell ward mein treuester Diener bestellt.

Wir sprengten auf flüchtigen Rossen dahin,
Und jegliches Mitleid war fremd meinem Sinn.

- 15 Kaum hatt' ich die Schwelle der Griechin gesehn –
 Da trübte mein Blick sich, um mich war's geschehn ...
- Ich schleiche mich fort durch die Dunkelheit –
 Da minnt ein Armenier die treulose Maid.
- Da blitzte mein Auge, da blitzte mein Stahl –
- 20 Noch küßte der Bube mein schönes Gemahl.
- Ich trat mit den Füßen den kopflosen Leib
 Und blickte voll Hohn auf das treulose Weib.
- Noch hör' ich ihr Flehen, ich hör' ihren Schmerz ...
 Doch tot ist die Griechin, und tot ist mein Herz!
- 25 Ich riß ihr vom Kopfe den schwarzen Schal
 Und trocknete schweigend den blutigen Stahl.
- Mein Diener versenkte in nächtiger Stund'
 Die leblosen Körper im Donagrund ...
- Nun küß' ich kein Auge seit jener Zeit,
- 30 Und fremd ist mir nächtliche Seligkeit.
- Starr ruht, wie im Wahnsinn, mein Blick auf dem Schal,
 Am eiskalten Herzen nagt glühende Qual ...⁵

Da den Zeitgenossen Puškins die Geschichte vom Eifersuchtsmord offensichtlich viel besser gefallen hat, als sie es uns heute tut, wurde die Ballade bald als „Kantate“ vertont, 1831 sogar als Ballett aufgeführt und auf den Jahrmärkten in der Vorform des Kinos, den Holzschnittbögen des russischen Lubok, erzählt. Zudem rief sie eine ganze Reihe von Gegenentwürfen hervor, die sich des Themas annahmen, also der leidenschaftlichen Liebe und der tödlichen Eifersucht, des Verrats und der Rache, und die dabei die von Žukovskij gefundene und von Puškin kanonisierte Balladenform fortschrieben (vgl. hierzu Vachtel').

⁵ Übersetzung von F. Fiedler. In: Alexander Puschkin. *Gedichte – Poeme – Eugen Onegin*, hrsg. W. Neustadt (Berlin, 1947).

Allerdings zeigt der Vergleich mit den Parodien und Varianten eine in der Nachfolge nicht aufgegriffene Raffinesse der Puškischen Ballade, die sie auch narratologisch interessant macht. Puškin läßt nämlich seinen Mörder in einer autodiegetischen Erzählung die Ereignisse selbst berichten und zu seinen Gunsten bewerten, ohne daß die ethisch ja überaus fragliche Perspektivierung mit Hilfe eines vorgeschalteten Erzählers beziehungsweise lyrischen Sprechers relativiert würde.

Und hier setzt Achmatovas Gedicht an und erzählt eine originelle Variante dieser Geschichte. Wird bei ihr doch das Ereignis aus der Perspektive der bei Puškin nicht nur mundtot gemachten Protagonistin wiedergegeben, samt der damit verbundenen paradoxen Verwicklungen. Diesen Versuch, den stummen Frauengestalten der Weltliteratur eine Stimme zu verleihen, unternimmt die Dichterin nicht nur hier, sondern auch in einer Reihe weiterer Gedichte.

In Puškins Rollengedicht bleibt nur das schwarze Tuch von der aus Eifersucht erstochenen und in der Donau versenkten griechischen Geliebten in der Erzählgegenwart zurück. Achmatova hingegen läßt nicht etwa den Mörder, sondern das Opfer in eben dieser Gegenwart während, nach oder vielleicht auch vor der Tat sprechen. Bei Puškin stehen die Emotionen des gekränkten Liebhabers im Vordergrund, und die untreue Geliebte wird mit einem schnellen Dolchstoß bestraft. Bei Achmatova hingegen wird die ausgedehnte Agonie, das Würgen, Stöhnen und die Todesgewissheit, fokussiert. In Puškins Gedicht sind die Rollen eindeutig verteilt – er: der kaltblütige, zu neuer Liebe unfähige und sich daher selbst bemitleidende Rächer, sie: die leichtsinnige Treulose, die ihren Tod durch ihr Verhalten selbst verschuldet hat, und beider Verbrechen werden, gebrochen durch die Perspektive des Mörders, explizit und augenfällig ausgeführt. Bei Achmatova tauchen die Themen der eifersüchtigen Rache und des Liebesverrats nur auf der Ebene eben dieser intertextuellen Allusion auf, der Hergang des Geschehens und die Involviertheit der beiden Akteure bleiben unausgeführt. Die Sujetlinie des Eifersuchtsdramas ist im Phänotext, dem Gedicht „Dritte Začat'evskijgasse“, nur über die intertextuellen Marker greifbar, die eine Reihe von Motiven auf der Folie der Ballade lesbar machen.

Etwas Entsetzliches scheint der aktuellen Handlung, die ja lediglich aus Deskription besteht, vorausgegangen zu sein, daher auch der Wunsch nach der Zeit vor der tödlichen Gewalttat, als in der Motivik Puškins die Ermordete noch am Leben und das Tuch noch in ihrem Besitz war. In Achmato-

Das Gedicht scheinen Tuch und Protagonistin allerdings bereits im Leben getrennt, auch wenn sich dieser Zustand „Leben“ durch die „surreale“ Zeitgestaltung gar nicht als solcher mehr verstehen läßt. Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit sind hier ja bereits vom Tod affiziert.

Natürlich läßt sich dieses Gedicht biographisch lesen, dies legen die Peritexte nahe: Titel, Datum im Untertitel und auch der Zyklus, zu dem das Gedicht gehört. Dort sind sechs Gedichte vereint, die dem maßlos eifersüchtigen Ehemann, der Achmatova das Dichten verbot, gewidmet sind. Aber selbst in dieser verkürzten Lesart stellt das Gedicht ein „Trotzdem“ dar. Erst recht behauptet es in der Polemik mit Puškin und seiner unter Gewaltanwendung zum Schweigen gebrachten Griechin die Möglichkeit, selbst im Tod – oder in der Todesnähe – auch als Frau und Opfer sprechen zu können. Allerdings ist dies ein Sprechen ganz spezifischer Art, das einem Verstummen oder Schweigen sehr nahe kommt. Denn hier wird dieses Sprechen ja lediglich in der Form von Andeutungen vorgeführt, als Allusionen auf in andere Texte ausgelagerte Erzählungen.

Hierin läßt sich auch eine Parallele zur zeitgeschichtlichen Situation der Dichter unter Stalin ziehen, das war Achmatova sehr wohl bewußt. Auch ihnen wurde die Luft zum Atmen genommen, die Kehle zugeschnürt, auch sie befanden sich in einem Zustand, in dem Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft die gleiche Todesnähe zu bedeuten schienen. 1940 verfaßt, also nach mehreren Jahren stalinistischem Terror, dessen Säuberungswellen neben vielen anderen auch dem Sohn Lagerhaft und dem engen Freund Mandel'stam den Tod gebracht hatten, konnte sie dieses Gedicht nicht mit seinem wahren Entstehungsdatum publizieren.

Diese Taktik, die Lesererwartung durch die Rahmentexte in eine unverfänglichere Interpretationsrichtung zu lenken, setzte Achmatova immer wieder ein. Ein sehr eindrückliches Beispiel hierfür ist ihr mit „Urteil“ („Prigovor“) überschriebenes, kurzes Gedicht, das mit diesem Titel, seinem wahren Entstehungsdatum 1939 und im Kontext des Zyklus „Requiem“, zu dem es gehört, erst 1987 in der Sowjetunion veröffentlicht werden konnte. Ohne Titel, mit einem nach außen hin mehr oder weniger unverfänglichen Datum (Achmatova nannte später die erste Hälfte der Dreißiger „die vegetarischen Jahre“ im Vergleich zu dem, was Ende der Dreißiger kommen sollte) und in der Umgebung von weiteren Liebesgedichten erzählt dieser kleine Text von der schmerzhaften Zeit direkt nach einer Trennung. Erst der Titel und 1939, ein Datum, das auf den Höhepunkt der Verhaftungswel-

len verweist, denen der Sohn zum zweiten Mal und nun schon für Jahre zum Opfer fiel, lassen das Wort, das in diesem Gedicht die eben noch lebendige Brust trifft, zum Urteilsspruch werden und entfalten die ganze Gewaltsemantik der Motive.

Achmatovas „Dritte Začat’evskijgasse“ läßt sich nun aber *noch* allgemeiner verstehen. Im Kontext eines überzeitlichen, nämlich mythologischen Textsystems, des Märchens, erzählt dieses Gedicht von einer ausweglosen Situation eines Menschen, den nur noch der Tod erwartet. Drei Wünsche hat die Sprecherin hier, zwischen drei Wegen kann sie wählen, Situationen, die aus dem Märchen wohlbekannt sind. Vermutlich kennen Sie die russischen Märchen, in denen ein Recke, oft geleitet durch den Faden eines Zauberknäuels, einen das Leben symbolisierenden Weg durch eine Reihe von Abenteuern zurücklegen muß, bevor er mit allen Wohltaten auf einmal belohnt wird, mit Königstochter, Zarenreich und köstlichem Met. Doch bevor er am Ziel angekommen ist, findet sich ein solcher Märchenheld häufig unerwartet auf einem Kreuzweg und weiß nicht wohin. Doch damit nicht genug, ein Stein kündigt dort davon, daß, gleich wohin der Held sich wendet, ihn überall Gefahr und Unbill erwarten: „Wer da reitet geradeaus, der hat Hunger und Frost. Wer da reitet nach rechts, der bleibt gesund, doch hin ist das Pferd. Wer da reitet nach links: tot ist der bald, doch das Pferd bleibt gesund“ – so oder ähnlich tönt es. Aber ganz gleich, wie groß auch die Gefahr sein mag, der Recke entscheidet sich und reitet los, am liebsten dorthin, wo es am gefährlichsten ist. Anders in unserem Gedicht. Achmatova zitiert zwar die Märchenformeln, aber ein wirklicher Ausweg eröffnet sich hier nicht. Schon der Weg ist nicht der weite Lebensweg, sondern eine enge Nebengasse, und die Alternativen führen nicht in die Gefahr, sondern einfach nirgendwohin: nach links in die wüste Leere, nach rechts hinter die geschlossenen Klostermauern. Und geradeaus geht es erst gar nicht, da steht der rote Ahorn, der Baum aus den slawischen Mythen, in den die Mütter in der Folklore ihre unerzogenen Kinder verwünschen, aus dessen Holz die Musikinstrumente sind, die von den ungesühnten Toten künden, und der traditionell auf das Grab gepflanzt wird. So vom Tod umzingelt ist das einzige, was das Ich hier noch tun kann, *trotzdem* zu sprechen. Mit dem klein wenig Luft, die ihr die Schlinge läßt, lockt sie mit Hilfe der intertextuellen Verfahren die Literaturgeschichte in Gestalt der Puškinschen Ballade herbei, die eigene Geschichte in der Literatur in Gestalt ihrer lyrischen Heldin und die Lebensgeschichte in Form des Mär-

chens, einen ganzen Kosmos von Texten also als Trost in dieser ausweglosen Situation. Erinnern im Medium der Dichtung, poetische Gedächtniskunst in der Gewißheit, daß diese das Individuum überlebt.

2. Dichten trotz Sprechen (Cvetaeva)

Für Marina Cvetaeva, die zweite große Dichterin der russischen Literatur im 20. Jahrhundert, hat die Stille im hier angeführten Beispiel von 1926 eine geradezu umgekehrte Bedeutung. Für diese Dichterin ist sie nicht dem Tod assoziiert, sondern vielmehr das ersehnte Paradies, *A Room of One's Own*. Thema der neun Vierzeiler ist hier das Dichten selbst, das Dichten unter erschwerten Bedingungen. Wir haben es also mit einem explizit metapoetischen Gedicht zu tun. Aber auch bei Cvetaeva wird diese Selbstreflexivität mit Hilfe einer kleinen Geschichte realisiert, der Geschichte einer um ihren Raum für das Dichten kämpfenden Mutter. Zu dieser lyrischen Geschichte kurz die biographische Vor- und Nachgeschichte.

1922 hatte Cvetaeva, nachdem sie nur eine ihrer beiden Töchter durch die Hungerjahre nach der Revolution hatte retten können, auf den Spuren ihres Mannes das Land verlassen und war über Berlin und Prag nach Paris emigriert. Hier lebte sie zur Zeit der Niederschrift dieses Textes mit ihrer inzwischen wieder vierköpfigen Familie in einem einzigen kleinen Zimmer. Nicht nur ihre materielle Lage war desolat, sie fühlte sich zudem völlig isoliert. Man schnitt die eigenwillige Dichterin in den Kreisen der russischen Emigration, hatte sie doch Kontakt zu in der Sowjetunion verbliebenen Literaten und hielt zu allem Überfluß den Sänger der Revolution, Vladimir Majakovskij, für einen genialen Dichter. 1939 wird sie daher mit ihrem Sohn in die Sowjetunion zurückkehren. Dort wird es allerdings noch viel schlimmer kommen. Die einige Monate früher repatriierte Tochter wird bereits im Arbeitslager verschwunden sein, Cvetaevas Mann und ihre Schwester werden kurz nach Cvetaevas Ankunft ebenfalls verhaftet, ihr Mann wird 1941 erschossen werden. Die Dichterin findet auch in ihrer Heimat weder Anerkennung noch die vier Wände, in denen es sich in Ruhe hätte arbeiten lassen. Die Zeiten waren nicht danach. 1941 in Jelabuga, ihrem Evakuierungsort, während die deutsche Wehrmacht auf Moskau zog, erhängte sich Marina Cvetaeva, 49-jährig.

- Still, Lob!
 Nicht mit den Türen schlagen,
 Ruhm!
 Die Tisch-
- 5 Ecke – und der Ellbogen.
 Durcheinander, stopp!
 Herz, sei ruhig!
 Ellbogen – und Stirn.
 Ellbogen – und Gedanken.
- 10 Jugend – um zu lieben,
 Alter – um sich zu wärmen:
 Keine Zeit – *um zu sein*,
 Nirgendwohin, um einen Platz zu finden.
 Wär' doch ein Plätzchen –
- 15 nur ohne weiteres!
 Hähne – tropfen,
 Stühle – scharren,
 Münder sprechen:
 Brei im Mund
- 20 Danken sie:
 „Für die Schönheit.“
 Wenn ihr wüßtet,
 Nah- und Fernstehender,
 Wie mir's um den eigenen
- 25 Kopf leid tut –
 Ein Gott in der Horde!
 Steppe – Kasematte –
 Paradies – dort, wo
Nicht gesprochen wird!
- 30 Schürzenjäger – Vieh –
 Budenverkäufer – Kleinigkeit!
 Gott wird mir der sein, –
 Der mir gibt

– Nicht trödeln!
 35 Die Tage sind gezählt! –
 Für die Stille –
 Vier Wände.⁶

Das Gedicht setzt ein mit zwei merkwürdigen Imperativen, die beide dazu auffordern, Stille einkehren zu lassen, von denen aber unklar ist, an wen sie sich richten. Werden hier Lob und Ruhm angesprochen, oder sind Lob und Ruhm der Grund, warum hier die angesprochenen anderen um Ruhe gebeten werden? Die zweieinhalb Verse, die ja auch durch den auffälligen Zeilenbruch vom restlichen Gedicht wie abgesetzt wirken, stellen so etwas wie eine Leseanleitung dar. In ihnen verschränken sich zwei Stilebenen, eine niedrige: Verhaltensappelle aus dem Alltag einer angespannten Mutter, und eine hohe: die Anrufung der angenehmen Folgen eines erfolgreichen Dichterdaseins. Offensichtlich sind diese beiden Ebenen – Alltag und Dichten – hier unentscheidbar und unscheidbar miteinander verbunden.

Ganz unterschiedliche Redeweisen alternieren in diesem Gedicht, Aufforderungen wechseln mit Deskriptionen, Wunsch und Versprechen mit konstatierenden Redeakten. Die ungewöhnliche metrische Gestaltung aber macht aus all diesen unterschiedlichen Redeakten wütende Aufschreie der lyrischen Sprecherin. Die für die russische Dichtung untypische, extrem kurze Verszeile läßt den Logaöd, das Aufeinanderprallen von zwei ungleich betonten Zweisilbern (betont – unbetont, unbetont – betont), ganz besonders stark wirken. Dieses für alle hier aufgehäuften Redeakte geltende energiegeladene rhythmische Potential unterstreichen die Ausrufezeichen, mit denen nicht nur die Appelle enden, sondern auch die konstatierenden oder deskriptiven Zeilen. Das ist um Beispiel in der 7. Strophe der Fall: „Steppe – Kasematte – / Paradies – dort, wo / *Nicht* gesprochen wird! (Step’ – kazemat – / Raj – èto gde / *Ne* govorjat!)“ oder in der folgenden 8. Strophe, in der auch die Aufzählung Appellcharakter erhält: „Schürzenjäger – Vieh – / Bodenverkäufer – Kleinigkeit! (Jubočnik – skot – / Lavočnik – častnost’!)“. Selbst die Substantive bekommen in dieser rhythmischen Umgebung einen dyna-

⁶ Marina Cvetaeva. *Sobranie sočinenij v semi tomach*. T. 2 (Moskva, 1994). Eigene Übersetzung.

mischen Charakter und bringen die Dringlichkeit zum Ausdruck, die hinter der lyrischen Rede steht.

Der Eindruck von der Enge des Raums, in dem hier die lyrische Heldin spricht, wird mit Hilfe einer besonderen räumlichen Perspektivierung erreicht. Es wird lediglich ein winziger Ausschnitt eines Raums fokussiert, die Tischecke. Und wie mit Nahaufnahme einer Kamera wandert dann der Blick von dieser Ecke, die durch Inversion und durch das auffällige Enjambement im Russischen („Die Tisch- / Ecke“ – „Stola / Ugol“) besonders eckig wirkt, zur nächsten spitzen Ecke, dem Ellbogen auf dieser Tischecke. Dann geht es den Ellbogen entlang zum aufgestützten Kopf und den darin befindlichen Gedanken. Dabei kann der Blick, der hier diese Anordnung: Tischecke, aufgestützter Arm und nachdenkende Frau fixiert, die Szene von außen und von innen beschreiben. Er sieht die Stirne und weiß von dem Gedanken dahinter. Die hier sitzende und um ihren Raum kämpfende, nachdenkende, blickende und dichtend sprechende Frau sieht sich selbst also von außen und von innen. Dieser fehlende Raum ist auch zeitlich zu verstehen, dies gestaltet die 3. Strophe. In ihr heißt es von der Jugend und vom Alter, sie seien ausgefüllt mit spezifischen Tätigkeiten, die auch dazwischen keinen Platz lassen, an dem es sich sein ließe.

So reduziert Raum und Zeit hier auch sind, so angefüllt sind sie mit Geräuschen, mit Rede und Lärm. Trotz ihres hohen Realitätsgehalts werden die aufgezählten Details (die tropfenden Wasserhähne, die scharrenden Stühle, die plappernden Kindermünder) in einer gar nicht mimetischen Art und Weise präsentiert, nämlich alle gleichzeitig – was sie um so lauter und störender macht: Die Geräusche der Dinge verschmelzen mit der inneren Rede: „Herz, sei ruhig! (Serdce, ujmis'!)“ und dem Sprechen der anderen, aber auch mit dem eigenen lauten Sprechen der lyrischen Heldin („Durcheinander, stopp!“ – „Sutoloč', stop!“). Sie werden zu einer den engen Raum völlig ausfüllenden Geräuschkulisse. Aber auch hier liegen die beiden Ebenen, der störende Alltag der Mutter und die gestörte Inspiration der Dichterin direkt aufeinander auf. Die breigefüllten Münder danken ja nicht für das Essen, sondern für die Schönheit (Strophe 5).

Im zweiten Teil des Gedichts wendet sich die Sprecherin nicht mehr nur an den Nächsten (neben der allgemeinen Bedeutung „Mitmensch“ kennt das Russische den Ausdruck „bližnjaja rodnja“ für die vertrauten Personen der Familie), sondern auch an die Fernen, die Nichtvertrauten, das Publikum, an das ihr Dichten adressiert ist. Wir haben es also auch bei dieser

Anrede mit der bereits vorgeführten Doppelung zu tun. Einerseits wendet sich die Sprecherin intradiegetisch an ihre den Lärm erzeugende Familie, gleichzeitig aber auch in einer Metalepse an einen im Text entworfenen, allerdings außerhalb der beschriebenen Welt stehenden Hörer oder Leser. Beiden Adressaten wird in den verbleibenden Strophen mitgeteilt, welchen Ort sich die gestörte Dichterin für ihren Gott, für ihren Kopf nämlich und die darin befindlichen Gedanken, herbeisehnt. Dabei ist nur das Merkmal „Stille“ ausschlaggebend und alles besser als dieser von Lärm erfüllte Raum, in dem sie ihren Kopf wie einen unter die Horde gefallenen Gott empfindet. Steppe, Gefängnis oder Paradies sind daher äquivalent, denn dort wird nicht gesprochen.

In ihrem das Gedicht beschließenden Versprechen, denjenigen zum Gott zu machen, der ihr einen Raum der Stille beschaffen kann, wird noch einmal die Verschränkung der beiden Ebenen vorgeführt und die eine in der anderen endgültig aufgehoben. Das Gedicht macht ja auch als Ganzes sichtbar, ähnlich wie bereits bei Bachmann, daß dieser drängende Wunsch nach Stille aus dem Lärm, der diese Stille verhindert, und aus der Alltagsrede Dichtung machen kann. Die letzte Strophe mit ihren identischen Reimen auf [i]/[y], die die vokalische Euphonie der Verse aufgreifen, tönt wie Fanfarenstöße, die endlich in der letzten Zeile, in den vier Wänden, auch rhythmisch zur Ruhe kommen („– Ne vremeni! / Dni sočteny! – / Dlja tišiny – / Četyre steny.“). Denn hier verschiebt sich das Metrum und hebt durch den Einschub einer zusätzlichen unbetonten Silbe zu Beginn der letzten Zeile die Spannung der kontradiktorischen Zweisilber auf. Allerdings findet dieses Um- oder Verschmelzen der normalen Sprache in Dichtung an einer existentiellen Grenze statt.

In das Versprechen der letzten sechs Verse, das ja Gott für die Stille einhandelt, ist die alltägliche Aufforderung der Mutter an das Kind, sich an die Arbeit zu machen, eingeflochten. Diese Alltagsrede wird hier nun ganz augenfällig auf die Ebene des hohen Stils gehoben und den lyrischen Strukturgegebenheiten der Strophe (Reim, Lautgestaltung, Rhythmus) unterworfen und somit zu Dichtung. Dieser Appell wird im dichterischen Sprechen zum Stoßgebet. Der neue Inhalt, nun nicht mehr bezogen auf das trödelnde Kind, sondern auf die an ihrer Arbeit gehinderte Dichterin, bezeichnet jetzt die dringliche Bitte um Eile, bevor jede Hilfe zu spät kommt.

3. Tönende Stille (Mandel'stam)

Nicht erst Cvetaeva suchte in der Stille die Rettung. Die enge Verbindung zwischen Dichten und Schweigen findet sich auch in der Poetik ihrer Zeitgenossen. Eines der programmatischsten Gedichte hierfür ist Osip Mandel'stams „Silentium“.⁷

Silentium

Sie ist noch immer ungeboren,
 Sie ist Musik und sie ist Wort –
 Und was da lebt, trägt unverloren
 Sie unzertrennbar mit sich fort.

- 5 Die Brust des Meers, ihr ruhiges Atmen,
 Doch wie ein Irrsinn hell der Tag,
 Der Schaum – ein Flieger, bläulich zarter,
 Der sein Gefäß leicht überragt.

- O könnt mein Mund es endlich finden
 10 Und dieses erste Schweigen sein,
 Den einen Ton, kristallen, singen
 Und von Geburt noch immer – rein.

- Du bleib der Schaum, o Aphrodite,
 Du Wort, kehr um – in die Musik,
 15 Dem Herzen nichts als Scham beschieden,
 Das seinem Lebensgrund entfliegt!⁸

⁷ Mit Mandel'stam sind wir, nach Achmatova und Cvetaeva, beim dritten aus der großen Quadriga der russischen Lyriker in der ersten Jahrhunderthälfte des 20. Jahrhunderts angelangt, die alle auf die ein oder andere Weise miteinander verbunden und verbandelt waren. Der vierte im Bunde, Boris Pasternak, wird hier unberücksichtigt bleiben, nicht weil man nicht auch bei ihm fündig würde, zum Beispiel mit „Waldgedicht“ („Lesnoe“) und „Die Stille“ („Tišina“) hat auch er Gedichte über die Grenzen des Sprechens verfaßt, sondern weil dies den Rahmen der Vorlesung sprengte.

⁸ Übersetzung von Ralph Dutli. In: Ossip Mandelstam. *Der Stein. Frühe Gedichte 1908–1915* (Zürich, 1988).

In diesem Gedicht von 1910 führt Osip Mandel'stam einen doppelten Dialog mit zwei Vorläufern, die beide Einfluß auf seine frühe Dichtung hatten. Der eine ist Fedor Tjutčev, ein Dichter philosophischer Lyrik, dessen Gedicht „Silentium!“ von 1833 Mandel'stam den Wunsch zu schweigen verdankt. Der andere ist Paul Verlaine mit seiner Forderung „De la musique avant toute chose“ aus dem Programmgedicht „Art poétique“ aus dem Jahr 1874. Hier ist es die Apotheose der Musik, die für Mandel'stam eine Anschlußmöglichkeit bietet. Aber sehen wir uns Mandel'stams Position in diesem Dialog erst einmal genauer an.

Dieses formstrenge Gedicht baut ganz auf die Möglichkeiten lyrischer Sinngenerierung. Hier wird also keine Geschichte erzählt, die sich syntagmatisch von Strophe zu Strophe fortentwickelt, sondern hier erzeugt die Struktur des Textes paradigmatische Verbindungen zwischen den einzelnen Elementen des Gedichts. Und auch wenn wir natürlich bei der Lektüre syntagmatisch vorgehen, entsteht der Sinn erst in dem Moment, wo wir die einzelnen Elemente in einer Art Gleichzeitigkeit zusammensehen. Daher beginne ich meine Analyse diesmal mit der letzten Zeile.

In diesem Gedicht spricht das Ich von seinem Wunsch nach der ursprünglichen Stille. In der Bitte, eins sein zu dürfen mit dem stummen Urgrund, endet das Gedicht. Dieser Bitte voraus geht die Beschreibung des ersehnten Urzustands. Dafür wird hier ein ganzes Paradigma von Metonymien entworfen, die für das ursprüngliche Schweigen stehen. Eine dieser Stellvertreterinnen (alles Feminina wie der Urgrund, „pervoosnova“, und die Stummheit, „nemota“) ist die nicht näher spezifizierte „Sie“ zu Beginn des Gedichts. In Korrespondenz mit dem Titel ist davon auszugehen, daß dieses „Sie“ das Schweigen, die Stummheit, die Stille – eben Silentium – vertritt. Nun wird von dieser „Sie“ gesagt, sie sei noch nicht geboren, und damit ist sie vor ihrem eigenen Anbeginn, also der absolute Urgrund. Im zweiten Vers wird sie dann genauer charakterisiert: Sie ist die ursprüngliche Vereinigung von Musik und Wort, von „muzyka“ und „poëzija“, und das Verbindungsglied (svjaz' f.) aller Dinge.

In der zweiten Strophe setzt das Gedicht ein erneutes Mal an. Diesmal wird metaphernreich das Bild einer friedlichen Meereslandschaft entworfen: Unten das ruhige Meer, die „matt-lazurne Schale“ (2, 4), darüber der strahlende Tag – deutlich getrennt durch das dem „ruhigen Atmen“ kontrastierende „von Sinnen sein“. Dazwischen ein verbindendes Element, der Schaum, der ja aus der Durchdringung von Luft und Wasser entsteht,

und der hier auch in seinen Eigenschaften diese Zwischenstellung einnimmt: nicht strahlend und auch nicht lazurfarben, sondern er wird dem Flieder, einem blassen Violett, verglichen. Auch der Schaum, auf russisch ein Femininum „pena“, gehört zum Paradigma ‚Urgrund‘, auch in ihm vereinigen sich zwei gegensätzliche Elemente, wie es in der Strophe I mit Musik und Wort im Schweigen der Fall war. Wie die unbenannte Stummheit ist auch der Schaum ein Verbindungsglied, hier zwischen unten und oben. Und auch aus ihm wird geboren, nämlich Aphrodite, deren Brüste im Russischen bereits in diesem Meer atmen (2,1). Hier ist also die Szenerie wiedergegeben, wie sie sich darstellt, bevor Aphrodite den Fluten entsteigt. Bei Hesiod heißt es: „... rings erhob sich weißer Schaum aus unsterblichem Fleisch“ (Theogonia 190 f.). Eine Motivation dafür, die ursprüngliche Stille, in der Musik und Dichtung noch nicht getrennt sind, mit einem Urzustand aus der antiken Mythologie gleichzusetzen, kann in der Ätiologie der Dichtkunst gesehen werden, die sich aus der „Kunst der Musen“ („musike technē“), der Einheit von Dicht-, Ton- und Tanzkunst, herausdifferenziert hat.

In der dritten und vierten Strophe befinden wir uns dann bereits *nach* dem Sündenfall – es sei mir erlaubt, in dieser antiken Bildlichkeit einen biblischen Vergleich zu bemühen. Das, was im Urzustand vereint war, ist nun getrennt. Aphrodite ist dem Schaum entstiegen, Musik und Wort haben sich aus ihrer Vereinigung gelöst und treten nun vereinzelt auf, das Ich steht mit seiner Rede der ursprünglichen Stummheit gegenüber. In dieser Situation der Trennung wünscht sich das Ich zurück in den Urgrund; sein unreines Sprechen möge die Klarheit der ursprünglichen Stummheit zurückerlangen, das Wort sich wieder mit der Musik vereinen.

Soweit Mandel'stams Antwort auf Tjutčev, dessen „Silentium!“-Gedicht keine Beschreibung, sondern eine Aufforderung an die anderen ist zu schweigen. Schon im Titel markiert dies das Ausrufezeichen, das Mandel'stam wohlweislich nicht mitzitiert. Denn bei Tjutčev steht hinter dieser Aufforderung nicht Mandel'stams Utopie einer Vereinigung des Disparaten, der Aufhebung von Widersprüchen – Musik und Dichtkunst können bei Mandel'stam ja *im* Schweigen sein – und schließlich auch nicht ein Aufgehen des Menschen im Urgrund. Bei Tjutčev ist es die Sprachskepsis der Romantik, die im ausgesprochenen Gedanken die Lüge sieht und der nur der pessimistische Ausgang einer solipsistischen Vereinzelung bleibt. „Wie soll das Herz sich offenbaren? / Wie soll ein anderer dich verstehen?“

beginnt die zweite Strophe, und dann in Vers 10: „Ein ausgesprochener Gedanke ist eine Lüge.“ Das führt zu Tjutčevs Aufforderung zu schweigen: „Verstehe, nur in dir selbst zu leben: / es gibt in deiner Seele eine ganze Welt / geheimnisvoll-zauberhafter Gedanken ... lausche ihrem Gesang – und schweige! ...“

Bei Mandel'stam ist ein anderes Schweigen gemeint, offensichtlich eine paradoxe, musikgleiche Rede ohne Worte. Denn schon in der dritten Strophe wird der Wunsch nach der ursprünglichen Stummheit mit einer Musikmetapher bebildert. Eine kristallklare Note soll die Rede sein. Und an das Wort ergeht die Aufforderung, in die Musik zurückzukehren, die damit über der Dichtkunst steht und dieser vorausgeht. In dieser Hochschätzung der Musik, mit der der junge Mandel'stam noch ganz dem Symbolismus verpflichtet ist, sah schon die zeitgenössische Kritik „ein kühnes Zuedersprechen von Verlaines ‚Art poétique‘“ (Gumilev). Aus Verlaines Präferenz der Musik und seiner Anleitung für eine „musikalische Dichtung“ zieht Mandel'stam die Konsequenz, ganz aus dem Wort in die Musik zurückzukehren, in eine Musik, die, von der Dichtkunst aus gesehen, „Schweigen“ ist. Letztlich tut er das natürlich nicht, sondern präsentiert diese Utopie in wenn auch klingenden Worten.

Ein Grund für Mandel'stams Wunsch nach einer Dichtung ohne Worte, die – frei von Semantik – ursprünglicher und reiner zu sein verspricht, mag im besonderen Status der Dichtung in Rußland gelegen haben. In einer Gesellschaft, in der es weder in der Politik noch in der Wissenschaft oder der Kunst freie Meinungsäußerung gab, hatte die Dichtung traditionell Funktionen zu übernehmen, die sonst der Philosophie, der Presse, der politischen Rede zukamen. Gerade die äsopische Sprache der Dichtung versprach, Dinge so verschlüsselt sagen zu können, daß sie das scharfe Auge des Zensors (der wie im Falle Puškins sogar der Zar selbst sein konnte) unbemerkt passierten. Der Dichter bekam daher neben dem Dichtersein noch eine Reihe weiterer Aufgaben aufgebürdet. Eine davon, die des Propheten, stellt Puškin in seinem Gedicht von 1826 mit diesem Titel dar („Prorok“). Um den in den bisherigen Ausführungen wenig vorteilhaft als der Sänger erstochener Griechinnen aufgetretenen Dichter ein wenig zu rehabilitieren, sei auch dieses Gedicht hier angeführt:

Der Prophet

- Getrieben von des Geistes Gier,
 Darbt' ich in Wüsten, als sich einigte
 Ein sechsflüglicher Seraph mir,
 Wo sich der Weg zum Kreuz verzweigte.
- 5 Und seines Fingers Lichtgebild
 Berührte meine Augen mild:
 Und Seheraugen, furchtlos-wahre,
 Erwachten wie erschreckte Aare,
 Und in mein Ohr sein Finger drang,
- 10 Und es erfüllte Schall und Klang;
 Und ich vernahm des Himmels Beben,
 Der Engel sternumwehten Flug,
 Des Meergetiers verborgnen Zug.
 Das Tasten erdenaher Reben.
- 15 Und er griff tief in meinen Schlund
 Und risst die Züge aus dem Mund,
 Die eitle, sündhafte und bange,
 Und durch erstarrter Lippen Rand
 Stieß seine blutbespritzte Hand
- 20 Den weißen Stachel ein der Schlange.
 Und meine Brust sein Schwert durchstob,
 Und ihr mein bebend Herz entrang er,
 Und in die offene Wunde schob
 Er eine Kohle, flammenschwanger.
- 25 Ich lag im Wüstensand wie tot,
 Und Gottes Stimme mir gebot;
 „Steh auf, Prophet, und sieh und höre,
 Verkünde mich von Ort zu Ort.
 Und wandern über Land und Meere,
- 30 Die Herzen brenn mit deinem Wort.“⁹

⁹ Übersetzung von W. Groeger. In: Alexander Puschkin. *Gedichte – Poeme – Eugen Onegin*, hrsg. W. Neustadt (Berlin, 1947).

Ohne dieses Gedicht näher zu untersuchen nur so viel: Hier wird in einer Art Bekehrungserlebnis der Dichter von einem Engel förmlich heimgesucht. In schrecklichen Operationen wird ihm die sündhafte Zunge gegen den weißen Stachel einer Schlange eingetauscht. Anstelle des Herzens erhält er eine glühende Kohle eingesetzt, und schließlich bekommt er von Gott persönlich einen Verkündigungsauftrag. Er möge hingehen und (und das ist eine wichtige Abweichung von den biblischen Propheten) ‚hören und sehen‘ und dann die Herzen ‚verbrennen mit seinen Worten‘. Diese besondere Verantwortung des Dichters nicht etwa für die Kunst, sondern für die Gesellschaft wird in der russischen Lyrik bis heute immer wieder neu formuliert. Evgenij Evtušenko, der schillernde Dichter der Tauwetterzeit, prägte die Formel: „In Rußland ist ein Dichter mehr als ein Dichter.“ Ein Jahrhundert früher hatte Nekrasov noch bescheidener an seine Dichterkollegen verlauten lassen: „Ein Dichter mußt du nicht sein, / aber Staatsbürger zu sein, bist du verpflichtet“. Und auch der reife Mandel’stam äußerte Achmatova gegenüber, daß Verse heutzutage „staatsbürgerlich“ sein müßten. Damit ist keineswegs „staatstreu“ gemeint, im Gegenteil, damit sind Gedichte gemeint, die Position beziehen, und die Mandel’stam die Verbannung, unbehaustes Leben ohne Wohnrecht in Moskau, Verhaftung und schließlich 1938 den Tod in einem Durchgangslager brachten.

4. Stilles Dichten (Die minimalistische Avantgarde)

Das in Mandel’stams Gedicht letztlich uneingelöst gebliebene Paradoxon einer Dichtung des Schweigens wurde in der russischen Literatur nicht nur wortreich bearbeitet. Ihm konnte auch voll Ironie und mit minimalistischen Formen begegnet werden. Der zeitgenössische konzeptualistische Dichter Lev Rubinštejn weist darauf hin, daß auch diese ironische Reflexion eine lange Traditionslinie hat. Er führt als Beleg einen alten, weisen Chinesen an, der folgendes gesagt haben soll: „Wer spricht, der weiß nichts, der Wissende schweigt. Dieser Ausspruch, den jeder kennt, stammt von Lao. Aber wenn das so ist, und wenn der verehrte Lao eben dieser Wissende ist, wie konnte es dann zugehen, daß er ein Buch mit fünftausend Wörtern verfaßt hat?“. Um zu belegen, daß es nun durchaus auch ein stilles, minimalistisches Dichten am Rande der Sprache geben kann, die folgenden Beispiele:

a. Das leere Blatt (Gnedov)

Das konsequenteste Beispiel hierfür liefert 1913 der Egofuturist Vasilisk Gnedov. Sein aus fünfzehn Poemen bestehender Zyklus mit dem Slogan als Titel „Der Kunst den Tod“ reduziert die Dichtung auf ihre Nullstufe. Doch weil diese Vorgehensweise innerhalb des Systems der Literatur stattfindet, ist auch das hier vorgeführte Nichts als ein Minuszeichen les- und verstehbar. Jedes dieser Poeme umfaßt einen Titel und einen Monovers. Diese Monoverse nun werden im Verlauf des Zyklus immer kürzer, verlieren zum Ende hin auch ihren Titel und bestehen im 10. und 14. Poem nur noch aus einem einzigen Laut. Das letzte Poem, das 15., trägt schließlich einzig einen Titel: „Endpoem“ („Poëma konca“). Ein weißes Blatt Papier steht als Zeichen für dieses Gedicht, das aus dem Schweigen *nach* dem Titel und *vor* der nächsten Rede oder dem nächsten gedruckten Buchstaben besteht (siehe Abbildung 1).



Abbildung 1: „Endpoem“. Das Gedicht ist auf der linken Seite abgebildet. Zu sehen ist außer dem Titel ein weißes Blatt.¹⁰

¹⁰ Vasilisk Gnedov. [Stichotvorenija]. In: *poëzija russkogo futurizma*, hrsg. A. S. Kušner u. a. (S-Peterburg, 1999), 394/395.

Dieses Ende der Kunst als Ende des Sprechens ließ sich auch inszenieren und war für einige Wochen ein Highlight im Nachtleben der literarischen Bohème. Aus der Erinnerung eines Zeitgenossen: „An literarischen Abenden rief man ihm zu: ‚Gnedov, das Endpoem! ... Vasilisk, Vasilisk!‘ Mit finsterner Miene, mit steinernem Gesicht ‚à la Chlebnikov‘ trat er vor, schwieg lange Zeit, hob dann langsam seine schwere Faust und sagte mit halber Stimme: ‚Schluß!‘“¹¹

Gnedov versuchte auch das Gegenteil, nämlich die Grenzen der Sprache durch eine Überfülle an Wörtern zu sprengen – doch hierin war er längst nicht so konsequent und erfolgreich wie mit seinem performativen Endpoem. In diesen Experimenten bezeichnete er die Auflösung nur sprachlich und führte sie selbst nicht im Gedicht vor. Zur Illustration die letzte Strophe eines solchen gigantomaniischen Unternehmens, bei der die Kunst in der Sprache erstickt werden sollte: „Shakespeare und Byron beherrschten gemeinsam / 80 Tausend Wörter / Der Hochgeniale Dichter der Zukunft / Vasilisk Gnedov beherrscht / allminütlich 80 000 000 001 Wörter im Quadrat.“

Quadrat liefert das Stichwort für eine Parallele der ‚abstrakten‘ Dichtung Gnedovs (besonders des ‚Endpoems‘) mit Malevičs ‚Schwarzem Quadrat‘ (1915). Gnedov war es gelungen, mit dem ‚Nichts‘ seines Gedichts ‚ein ganzes Etwas‘ zu sagen (Ignat’ev). So auch Malevičs ‚Schwarzes Quadrat‘, das in der darstellenden Kunst die radikalste Geste der Negation darstellt, und doch gleichzeitig ‚Summe und Rest‘ sein kann (Degot’). Diese Ikone der abstrakten Kunst ist nicht nur Verneinung der ganzen Welt, sondern sie ist auch das totale Bild, die Synthese von ‚allem‘ auf einem neuen Niveau, das Malevič *Suprematismus* oder *Überrealismus* nannte: „Mitternacht der Kunst hat es geschlagen ... Der Suprematismus preßt die gesamte Malerei in das Schwarze Quadrat auf weißem Grund“ (Malevič). In der Folge sollte Malevič noch konsequenter werden und weiße Quadrate auf weißem Grund malen.

Diese große Nähe von Malerei und Dichtung ist typisch für die Zeit. In der Avantgarde wurde das für den Symbolismus so charakteristische Paradigma *Musik und Dichtung*, das die beiden als ‚Geschwisterkünste‘ auffaßte,

¹¹ Georgij Adamovič. In: Felix Ph. Ingold. *Formzertrümmerung und Selbsterstörung. „Tod der Kunst!“*.

durch die Hinwendung der Dichtung zur darstellenden Kunst abgelöst. Das Gedicht wurde nunmehr nicht mehr (nur) als tönendes Lautgebilde wahrgenommen, sondern auch als gedrucktes Lautbild gesehen. Anstelle des auditiven Lauts tritt das visuelle Graphem. Viele der Avantgardisten sind Dichter und Maler zugleich, die Gedichte werden in eigens entworfenen Bildschriften fixiert, es wird mit visueller Poesie experimentiert.

b. Schweigendes Dichten (Ajgi)

In dieser Traditionslinie des „Stillen Dichtens“ steht auch der auf Russisch schreibende Tschuwasche Gennadij Ajgi, der der Hauptvertreter einer selbst noch für die Avantgardisten unter den russischen Lyrikern des 20. Jahrhunderts marginalen Erscheinung ist – des *vers libre*. Vom hohen Formbewußtsein und der bis heute den klassischen Formen verpflichteten Spezifik der russischen Dichtung war ja bereits die Rede. Für Ajgi ist „das Leben Stille. Dichtung – Schweigen“. In seinem hier als Beispiel dienenden minimalistischen Gedicht von 1960 wird die Stille daher auch nicht wirklich erzählt, sondern auf mehrfache Weise *dargestellt*.

UND: EINSCHLAFEND: WALD

und verstellend –
 mit der hand
 mit den lippen! ... –
 oh geheimnisvolle
 5 (irgendwo im nebel) –
 mit schlünden
 atmenden:
 leicht – kostbarkeit:
 in der herzlichkeit – als ob in die freiheit
 10 entlassene! ... –
 aus traurigkeit
 daß viel –

(fern
im nebel) –

15 mit der perle jener die einfach nur ein begriff –
die traurigste traurigkeit¹²

Zum einen findet die Darstellung der Stille hier auf der syntagmatischen Ebene statt. Ajgi löst in seinem Gedicht die Kohärenz zwischen den einzelnen Lexemgruppen, ja sogar zwischen den Lexemen einer Gruppe, eines Verses, völlig auf. Bisher war der freiere Umgang mit der Kohärenz, den wir als etwas Lyrikspezifisches kennengelernt haben, auf die *narrativen* Verknüpfungen bezogen gewesen. Die einzelnen Syntagmen, ja ganze Strophen waren in sich syntaktisch stimmig, ergaben nur nicht das uns aus der Prosa vertraute durchgehende Sujet. Hier nun löst sich das Gedicht in einzelne Motive auf, die keine eindeutigen Verbindungen mehr eingehen. Dies liegt vor allem an der Abwesenheit von Prädikaten und dadurch auch an den fehlenden beziehungsweise nicht artikulierten Agenten in diesem Gedicht.

Zum zweiten wird das in Stille übergehende Sprechen auch paradigmatisch eingelöst, denn selbst die Semantik beginnt sich in diesem Gedicht aufzulösen. Durch die fehlende grammatikalische Kohärenz und die Umfunktionalisierung der Satzzeichen ist es bei einer ganzen Reihe von Lexemen unmöglich, sie semantisch eindeutig zu bestimmen. Die Verbaladverbien „einschlafend“ und „einzäunend“ zum Beispiel können sich auf eine, aber auch auf mehrere Personen beziehen, „einzäunend mit der hand“ läßt sich noch vorstellen, aber schon das nächste Syntagma, „mit den lippen“ kann man nicht mehr mit dem vorangehenden Segment sinnvoll verknüpfen und damit auch eigentlich nicht verstehen. Vers 7: „atmende“ sind Personen und die Eigenschaft der Schlünde gleichzeitig und so fort. Die Bedeutung der Sprache schwimmt, wie die Welt im Nebel, während des Einschlafens

¹² И: ЗАСЫПАЯ: ЛЕС // и загораживая — / рукою / губами!.. — // о тайная / (где-то в тумане) — // с зевами / дышащими: // слегка — драгоценность: // в сердечности — словно на волю / отпущенной!.. — // из грусти / что много — // (далёко / в тумане) — // жемчужиной той или лишь только понятие — // самая грусть (Genadij Ajgi. *Razgovor na rasstojanii. Stat'i. ésse, besedy, stichi* (S-Peterburg, 2001). Eigene Übersetzung.

oder bei der Zurücknahme der Lautstärke, beim Übergang zur Stille. Es läßt sich hier eigentlich nur noch von semantischen Einfärbungen sprechen.

Und zum dritten geht auch dieses Gedicht, wie Gnedovs „Endpoem“, performativ vor und präsentiert das Verstummen oder die Stille graphisch durch eine Art Notationssystem, das zudem das Hörbarmachen des Gedichts in der Lektüre lenkt. Dafür setzt Ajgi Satzzeichen und typographische Markierungen ein, die Sprechpausen bezeichnen: Gedankenstriche, drei Punkte, Zeilenumbrüche, Freizeilen. Und er verschachtelt die lyrischen Redesegmente ineinander mittels Doppelpunkten, besonders deutlich in der Überschrift – wodurch die Redeweise immer indirekter wird, das Zitat einer zitierten Rede einer zitierten Rede ... Außerdem sind da noch Klammer-einschübe, die sich als Anleitung zu einer Art Zur-Seite- oder In-sich-hinein-Sprechen verstehen lassen. Einige dieser Satzzeichen sind aber auch verbindender Art, der Doppelpunkt zum Beispiel oder der Strich (Janecek). Lautlich stumm und semantisch beinahe leer übernehmen nun diese Satzzeichen anstelle der Wortsemantik die Funktion, die einzelnen Versfragmente zusammenzuhalten.

Von einer Erzählung kann man hier nicht mehr sprechen, ja selbst von einer Beschreibung sind nur noch Fetzen, Teilchen, Überreste geblieben. Die Pausen zwischen ihnen trennen nicht nur die Verssegmente voneinander, sie verdecken ganz offensichtlich Unausgesprochenes. Dieses Nichtgesagte überwiegt den sichtbaren beziehungsweise hörbaren Teil des Gedichts. Die Pausen, die somit Auslassungen darstellen, lassen sich durch Rekonstruktionen nicht mehr überbrücken. Von einem Übergang vom Wachen in den Schlaf ist hier die Rede, von der Natur – einem Wald, vielleicht irgendwo im Nebel – von einer Hand, von Lippen und von Kostbarkeiten: einer Perle, der Freiheit, der Herzlichkeit und von Traurigkeit. Die sinnvolle Verknüpfung findet in diesem Gedicht im Unausgesprochenen und für uns Unhörbaren statt, der eigentliche Sinn liegt hier in der Stille.

c. Beredtes Schweigen (Saggir)

Wie ausdrucksstark, ja geradezu beredt Schweigen, also die Abwesenheit von Rede, sein kann, gestaltet auch Genrich Saggir in zwei aufeinander folgenden lyrischen Texten aus der Gedichtsammlung „Das Schweigen“

(„Molčanie“; 1963). Ähnliches hatte John Cage mit seiner Komposition 4'33'' aus dem Jahr 1952 erreicht. Bei diesem Stück sitzt der Pianist die vorgegebene Zeit ruhig vor dem Flügel, ohne zu spielen. Die so erzeugte Stille während eines Konzerts, also in einer Rahmung, die genau das Gegenteil erwarten läßt, füllt sich für den Zuhörer nach und nach mit sonst nicht wahrnehmbaren kleinen Geräuschen: das Rascheln der Anwesenden, Straßengeräusche, das eigene Herz.

Diesen Vorgang, das Bedeutsamwerden der nur scheinbar leeren Stille, stellt Sapgir in seinen Gedichten dar. Dabei läßt er in der Schwebe, ob es sich um eine Eigenschaft der Stille handelt oder um das Resultat der gesteigerten Aufmerksamkeitsleistung des Rezipienten beziehungsweise der Zuhölerin. Die lyrische Rede ist hier nämlich in ihrer kommunikativen Ausrichtung unentscheidbar gestaltet, sowohl konstativ als auch appellativ.

	Ruhig
	Noch ruhiger
	So
5	Noch ruhiger
	Völlige Beruhigkeit
	Genau so
	Und noch
	Ruhiger
10	Ruhe
	Ruhe
	Schnee
	...
	T-ss
	Hört ihr
15	Und noch mal
	Und das
	Und dort

Und ganz dahinten

...¹³
...

Wie Ajgi setzt auch Sapgir zur Bedeutungsgenerierung das Druckbild ein. Nimmt man also die graphische Anordnung ernst, bestehen die beiden Gedichte aus zwei beinahe gleich langen Segmenten trotz unterschiedlicher Versanzahl. Beide Teile enden mit stummen drei Punkten. Allerdings ist die Bedeutung, die hinter diesen identischen Zeichen steht, genau entgegengesetzt, obgleich sie beide Abwesenheit von Rede bezeichnen.

Der erste lyrische Text, oder der erste Teil, stellt das Abnehmen der Geräusche dar. Selbst die Aufforderung zum Schweigen beziehungsweise die Beschreibung des Vorgangs eines Stillwerdens wird immer kürzer. Sogar im Schriftbild ist es, als fielen die Buchstaben vom Wort ab und aus „Beruhigkeit“ („spokojstvie“) wird „ruhiger“ („spokojnee“) und schließlich „Ruhe“ („pokoј“). Fast ohne Motive kommt dieses Gedicht aus, nur das letzte gesprochene Wort vor der wortlosen Stille in der leeren Mitte zwischen den beiden Gedichten benennt den Schnee. In dieser minimalistischen Umgebung wirkt das einzige sichtbare Element, nämlich der weiße Schnee, um so metaphorischer. Nach all der Aufmerksamkeit auf das Auditive der hier vorgeführten Welt, die ja eigentlich einzig aus dem Paradigma von „Ruhe“ besteht, hier nun eine in ihrer Weiße fast merkmallose, dafür aber sichtbare Materie. Stille gleich Schnee – eine gedämpfte Landschaft, eine weiße Fläche, ein leeres Blatt Papier, der Tod lassen sich assoziieren. Der zweite Teil oder der anschließende lyrische Text füllt nun diese leere Fläche. In der evozierten Stille läßt sich etwas vernehmen, ganz leise nur und nicht wirklich in Worte zu fassen. Nur verwiesen werden kann auf das Unbenennbare, mit ganz kleinen deiktischen Wörtchen, „dort“, „hier“, „dahinten“. Und am Ende wieder diese Stille, die jedoch jetzt nicht leer ist, sondern die man hören kann.

¹³ Спокойно / Еще спокойней / Так // Еще спокойней / Совершенное спокойствие / Вот так // И еще / Спокойнее // Покой / Покой / Снег // ... ; Т-сс / Слышите // И еще // И это // И там // И далеко-далеко // ... (Genrich Sapgir. *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Т. 1 (N’ju-Jork; Moskva; Pariž, 1999). Eigene Übersetzung.

Den Abschluß dieser Ausführungen soll ein Beispiel bilden, das für sich selbst spricht. Es ist einem Zyklus von Arbeiten entnommen, mit denen der Konzeptkünstler Jurij Al'bert das Problem vom Sprechen, Schweigen, Hören und Sehen in anderen Sprachen als der natürlichen kommuniziert. Al'berts Ausweg aus dem Dilemma, mit dem auch Wittgenstein sein *Tractatus logico-philosophicus* schließt: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“ (so auch der Titel der Arbeit, aus der Serie „Elitär-demokratische Kunst“; Version für Taubstumme), kann man nicht hören, nur sehen (siehe Abbildung 2).



Abbildung 2: Konzeptkunst.

Bildnachweis

Abbildung 1: Christine Gölz, Hamburg.

Abbildung 2: Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Jurij Al'bert, Moskau; Köln.

Literaturverzeichnis

Textausgaben

Anna Achmatova. *Poem ohne Held. Russisch – deutsch*, Übersetzungen unter anderem von Rainer Kirsch (Leipzig, 1989).

Anna Achmatova. *Sočinenija v dvuch tomach*, hrsg. V. Černych (Moskva, 1990).

Genadij Ajgi. *Razgovor na rasstojanii. Stat'i, esse, besedy, stinchi* (S-Peterburg, 2001).

Gennadij Ajgi. *Beginn der Lichtung* (Frankfurt/Main, 1971).

Ingeborg Bachmann. *Werke*, hrsg. C. Koschel, I. von Eidenbaum, C. Münster (München u. Zürich, 1978).

Marina Cvetaeva. *Sobranie sočinenij v semi tomach. T. 2.* (Moskva, 1994).

Vasilisk Gnedov. [*Stichotvorenija*]. In: *poëzija russkogo futurizma*, hrsg. A. S. Kušner u. a. (S-Peterburg, 1999).

Nikolaj Gumilev. [Rezension der 2. Auflage von Mandel'stam, Kamen', 1915]. In: Osip Mandel'stam. *Kamen'* (Leningrad, 1990), 220–222.

Ossip Mandelstam. *Der Stein. Frühe Gedichte 1908–1915*, übertr. u. hrsg. Ralph Dutli (Zürich, 1988).

Ders. „Brief zur russischen Poesie“, deutsch von A. Frank. In: Ders. *Über Dichtung. Essays (1928)* (Leipzig u. Weimar, 1991), 114–119.

Alexander Puschkin. *Gedichte – Poeme – Eugen Onegin*, hrsg. W. Neustadt, übers. u. a. F. Fiedler u. W. Groeger (Berlin, 1947).

Lev Rubinštejn. *Slučaj iz jazyka* (S-Peterburg, 1998).

Genrich Sapgir. „Molčanie“ (Zyklus von 1963)., in: ders. *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. T. 1 (N^oju-Jork, Moskva, Pariž, 1999).

Marina Zwetajewa. *Vogelbeerbaum. Ausgewählte Gedichte* (Berlin, 1999).

Literatur

Horst Bieneck. „Wem es das Wort verschlägt“. In: Marcel Reich-Ranicki (Hg.). *Frauen dichten anders. 181 Gedichte mit Interpretationen* (Frankfurt/Main, Leipzig, 1998), 546–548.

Ekaterina Degot'. *Russkoe iskusstvo XX veka* (Moskva, 2000).

Boris Ėjchenbaum. „Anna Achmatowa. Opyt analiza“ (1923). In: Ders. *O poëzi* (Leningrad, 1969), 75–147.

Rolf Grimminger. „Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende“, in: Rolf Grimminger; Jurij Murašov, Jörn Stücrath (Hg.). *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert* (Reinbek bei Hamburg, 1995).

Felix Philipp Ingold. Kap. 27: Formzertrümmerung und Selbstzerstörung. „Tod der Kunst!“ (Wassilisk Gnedow; Iwan Ignatjew). In: Ders. *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913* (München, 2000), 166–170.

Gerald Janecek. „Poëzija molčanii u Gennadija Ajgi“, in: Miriam Goller, Georg Witte (Hg.). *Minimalismus* (Wien, 2001), 433–446.

Fritz Mierau. „Die Zeit der Achmatowa. Lyrik nach der Oktoberrevolution“. In: Hiltrud Gnüg, Renate Möhrmann (Hg.). *Frauen, Literatur, Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Stuttgart, 1985), 281–288.

Monika Schmitz-Emans. *Die Sprache der modernen Dichtung* (München, 1997).

Majkl Vachtel'. „Černaja šal'“ i ee metričeskij oreol. In: *Russkij stich. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika*. (Moskva, 1996), 61–80.

Andrej Ždanov. „Iz sokraščennoj i oboščennoj stenogrammy dokladov t. Ždanova na sobranii partijnogo aktiva i na sobranii pisatelej v Leningrade“. In: Anna Achmatova. *Requiem*, hrsg. R. Timenčik (Moskva, 1989), 236–238.

Viktor Žirmunskij. „Preodolevšie simvolizm“ (1916). In: Ders., *Teorija literatury. Poëtika. Stilistika* (Leningrad, 1977), 106–133.

Viktor Žirmunskij. *Tvorčestvo Anny Achmatovoj* (Leningrad, 1973).