

„POÈMA BEZ GEROJA“
VON
ANNA A. ACHMATOVA

Variantedition und Interpretation
von Symbolstrukturen

Von
Elisabeth von Erdmann-Pandžić



1987

BÖHLAU VERLAG KÖLN WIEN

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und der Wissenschaftlichen Gesellschaft in Freiburg i. Br.

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Erdmann-Pandžić, Elisabeth von:

Poëma bez geroja von Anna A. Achmatova : Variantened. u.

Interpretation von Symbolstrukturen / von Elisabeth von

Erdmann-Pandžić. – Köln ; Wien : Böhlau, 1987

(Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven ; Bd. 25)

Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1986

ISBN 3-412-05887-4

NE: Achmatova, Anna: Poëma bez geroja; GT

D 25

Copyright © 1987 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln

Alle Rechte vorbehalten

Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Werk unter Verwendung mechanischer, elektronischer und anderer Systeme in irgendeiner Weise zu verarbeiten und zu verbreiten. Insbesondere vorbehalten sind die Rechte der Vervielfältigung – auch von Teilen des Werkes – auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, der tontechnischen Wiedergabe, des Vortrags, der Funk- und Fernsehendung, der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, der Übersetzung und der literarischen oder anderweitigen Bearbeitung.

Printed in Germany

Gesamtherstellung: Hans Richarz Publikations Service, Sankt Augustin

ISBN 3-412-05887-4

INHALT

Vorbemerkung	VII
Edition	XIII
Анна Ахматова: „Поэма без героя“	
Editio cum notis variorum	XV
Zu den Redaktionen des <i>Poems</i>	XVII
Sigla et Compendia	XXII
„Поэма без героя“ (Text und Varianten)	XXV
Appendix	LXXI
Interpretation	1
I. Zu Forschung und Methode	3
I.1. Arbeitsziel	3
I.2. Das Verhältnis der Arbeit zur bisherigen Forschung	4
I.3. Methodische Standortbestimmung	10
II. Symbole	30
II.1. „... без героя“	30
II.2. „Поэма ...“	52
II.3. Das Ritual	57
II.4. Der Spiegel	63
II.5. „Вино“	96
II.6. „Чаровница“	105
II.7. Der Integrationsvorgang des Beschwörungs- resultats und des lyrischen Ich	121
III. Die Schuld-Vergeltung-Konstellation	128
III.1. Die Don-Juan – Donna Anna – Schablone	128
III.2. Einbau der Schablone dieser Konstellation in das Symbolsystem des <i>Poems</i>	132
III.2a. Der „двойник“	137

III.2b. „Сон“ und „тишина“	146
III.3. Die Perspektive des lyrischen Ich als Donna Anna auf seinen Traum: „молодость наша“	180
III.4. Die Methode der Vergegenwärtigung: „память“	187
III.5. Der Aufbewahrungsort des Resultates von „память“, „молодость“, „И вино, как отрава, жжет“: „дом“	196
IV. Schlußbemerkung	208
Literaturverzeichnis	213
Personenverzeichnis	232

VORBEMERKUNG

Achmatovas „Поэма без реоря“ soll auf der Grundlage einer der Arbeit vorangestellten Variantenedition unter Einbezug intertextueller Verbindungen interpretiert werden.

Die methodische Grundlage für diesen Versuch wird in Kapitel I,3 expliziert. Kapitel II ordnet das *Poem* mehr nach einzelnen Symbolen, d.h. nach einem überwiegend formalen Kriterium an, während Kapitel III Symbole und ihre anordnende Wirkung innerhalb der inhaltlichen Hauptkonstellation des *Poems* untersucht.

Um die Lesbarkeit des Textes nicht unnötig einzuschränken, werden Versbelege überwiegend in die Anmerkungen verlegt, die in Form von Fußnoten gebracht werden. Um Fußnoten zu sparen, wurde bibliographiebezogen zitiert. Verszitate im Text werden aus platzsparenden Gründen durchgehend unter Markierung der Versgrenzen durch einen Schrägstrich gebracht. Auslassungszeichen geben lediglich Auskunft darüber, daß Verse nicht zitiert wurden, jedoch nicht über die Anzahl der ausgelassenen Verse. Die bekannten Namen russischer Dichter sowie der größeren russischen Städte erscheinen im laufenden Text und teilweise in Anmerkungen in lateinischer Transkription. Die überwiegend zum Zitieren benützte Werkausgabe Achmatovas: *Сочинения*, том I, II, III, Paris-München, 1967, 1968 und 1983 werden in den Belegen mit S I, II und III abgekürzt. Die Versnumerierung des *Poems* geschieht in Form von römischen Ziffern für den Teil und mit arabischen Ziffern für Kapitel und Vers, z.B. I,4,443.

Der russische Buchstabe *ë* wird entsprechend der in den Werkausgaben benutzten Schreibweise auch in den Zitaten als *e* wiedergegeben.

Die Arbeit wurde als Dissertation vom Gemeinsamen Ausschuß der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. im Sommersemester 1986 unter dem Titel „Poem ohne Held“ von Anna A. Achmatova: Variantenedition und Interpretation von Symbolstrukturen“ angenommen. Sie wird hier in der durchgesehenen Fassung veröffentlicht.

Ich bedanke mich bei Prof. Dr. A. Měšťan in Freiburg für die Unterstützung und Betreuung der Arbeit sowie bei PD Dr. P. Drews (Freiburg) und Prof. Dr. H. Haumann (Freiburg) für die freundliche Übernahme der Korreferate.

Bei Prof. Dr. H. Rothe (Bonn) und Prof. Dr. H.-B. Harder (Marburg) bedanke ich mich für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe „Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven“.

Mein Dank gilt auch Herrn N. Struve und YMCA-Press für die liebenswürdige Erlaubnis, die Redaktion des Poems in S II als Vergleichsgrundlage für die Variantenedition benutzen zu können.

Ich bedanke mich bei der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und beim Kuratorium der Wissenschaftlichen Gesellschaft in Freiburg i. Br. für die Gewährung von Druckkostenzuschüssen.

Last not least danke ich der Konrad-Adenauer-Stiftung für das Promotionsstipendium, das die Arbeit ermöglichte.

Freiburg i. Br. im September 1987 Elisabeth von Erdmann-Pandžić

ἔπειτα δεῖ εἰδέναι, ὡς οὐχ ἀπλῶς τὸ δρώμενον μιμοῦνται,
ἀλλ' ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους, ἐξ ὧν ἡ φύσις.

"Sodann muß man wissen, daß die Künste das
Geschehene nicht schlechtweg nachmachen,
sondern sie steigen hinauf zu den rationa-
len Formen, aus denen die Natur kommt."

PLOTIN, V 8 1,34 sqq.

"Was in der Poesie geschieht, geschieht nie
oder immer. (...) Man darf nicht glauben
sollen, daß es jetzt wirklich geschehe."

F. SCHLEGEL, KA Bd. II, S. 180

Z.,

' u b i l j e g h a r n o s t i '

E D I T I O N

А н н а А . А х м а т о в а

П О Э М А Б Е З Г Е Р О Я

EDITIO CUM NOTIS VARIORUM

A. Achmatova arbeitete am *Poem* seit 1940 über 20 Jahre lang. Währenddessen erschienen bereits Auszüge und Varianten sowohl in der Sowjetunion als auch im Ausland. Deshalb besteht keine Einigkeit über den endgültigen Text des *Poems*, um so mehr als Achmatova auch dann, wenn sie eine Version für die endgültige erklärt hatte, noch weiter am *Poem* arbeitete.¹ In ihren Prosabemerkungen zum *Poem* schreibt Achmatova über den vermutlichen Zeitpunkt der ersten Anfänge ihrer Beschäftigung mit dem *Poem*, die demnach in das Jahr 1917 zurückreichen.² Zunächst plante Achmatova einen Zyklus mit dem Titel "Шаг Времени" als großes *Poem*, das noch die Zeit Dostoevskijs umfassen und Rußland gewidmet sein sollte. Es ähnelte in der Konzeption A. Bloks "Возмездие". Dieser Zyklus wurde als solcher nicht verwirklicht, doch fanden bereits existierende Fragmente Eingang in das *Poem*, in "Северные Элегии" und andere Zyklen.³ Das *Poem* hat somit eine lange Entstehungs- und Editions-geschichte.⁴

Die Frage nach dem einen endgültigen Text des *Poems* ist nicht lösbar. Zunächst entspräche die Festlegung auf einen kanonischen Text wohl auch kaum der Konzeption des *Poems*. "Многовариантность можно считать существенной композиционной особенностью поэмы: все ее версии имеют самостоятельное значение..." (Т.В. Цивьян 1971:257.) Es müssen daher mehrere Versionen als vollständig akzeptiert werden. Abgesehen davon ist eine kritische Textausgabe auch insofern nicht möglich, als eine Reihe von Handschriften und Abschriften des *Poems* im Laufe der Zeit Verbreitung fanden, da das *Poem* viele Jahre lang nicht veröffentlicht werden konnte. Deren Zahl und Be-

¹ Cf. "Из Письма К Н", "Поэма без героя", S II:97-98.

² "Определить, когда она начала звучать во мне, невозможно. То ли это случилось, когда я стояла с моим спутником на Невском (после генеральной репетиции 'Маскарада' 25 февраля 1917 г.),..." А. Ахматова, "Заметки к 'Поэме без героя'", S III:158. - Erste Vorboten des *Poems* können in "Новогодняя баллада" (1923) und "Русский Трианон" aus dem gleichen Zeitraum gefunden werden. Vgl. S II:357.

³ Cf. ib:359.

⁴ Cf. Анна Ахматова, Стихотворения и поэмы (Ленинград, 1976, Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание). 512-13, n. 648. - A. Naight 1976:208-9. - S II:361-65. - Б. Филиппов 1961.

stand sind weder Überblick- noch einsehbar. Es bleibt zu hoffen, daß das geplante Achmatova-Museum in Пушкин einiges in dieser Richtung beisteuern wird. Der erste Text, der sich darauf berufen konnte, von Achmatova als endgültig bezeichnet worden zu sein, erschien 1966 in Turin auf russisch und in einer von der Dichterin autorisierten italienischen Übersetzung.⁵ Eine weitere vollständige Redaktion wurde 1967 in Slavonic and East European Review veröffentlicht.⁶ Die quantitativ umfassendste Redaktion, die von der Dichterin jedoch nicht mehr autorisiert werden konnte, befindet sich in S II (1968).⁷ 1976 bezeichnet A. Haight die von K. Verheul und J. van der Eng-Liedmeier 1973 herausgebrachte Redaktion als die wahrscheinlich erste vollständige Form des *Poems*.⁸ Sie

⁵ Anna Achmatova, Poema Senza Eroo E Altre Poesie, Prefazione e traduzione di Carlo Riccio, Collezione Di Poesia 33 (Nachdruck, Torino: Giulio Einaudi, 1980 <¹1966>). "Il testo di Poema bez geroja, sul quale è condotta la nostra versione, rappresenta una fase successiva e più completa rispetto alle varie pubblicazioni sovietiche... e alle due redazioni edite senza il consenso dell'autrice... Pertanto la nostra versione è basata su una redazione che si può considerare pressoché definitiva... In russo Poema bez geroja, viene quindi pubblicata integralmente nella sua ultima stesura per la prima volta da noi." Ib., 21.

⁶ Anna Achmatova, "Поэма без героя", Slavonic and East European Review, 45 (1967), 476-496. Die Herausgeberin A. Haight, beruft sich ebenfalls darauf, eine endgültige, autorisierte Fassung zu veröffentlichen.

⁷ Die Korrekturen von Л. Чуковская wurden in dieser Redaktion nur teilweise berücksichtigt und fanden, da sie erst nach Drucklegung des Bandes den Herausgebern vorlag, nur in "Приложение восьмое", S II:603-5, Erwähnung. Ein Prinzip der Redaktion ist zweifellos die Quantität, der Einschluß möglichst aller dafür in Betracht kommender Textfragmente. In ihr ist deshalb auch "Из Письма К Н.", ein Prosateil, der in den übrigen Redaktionen nicht aufgenommen ist, enthalten. A. Haight, 1976:208 sq. bemerkt zu diesem Brief, daß er nicht in den Text des *Poems* gehöre. Л. Чуковская, auf welche Achmatova A. Haight bei der Herausgabe des *Poems* 1967 in Slavonic Review, verwiesen hatte, korrigierte die Redaktion von 1967, die den Brief nicht aufnahm. Aus Л. Чуковская, "Записки об Анне Ахматовой" (Paris, 1980), 81 geht hervor, daß Achmatova den Brief jedenfalls um das Jahr 1955 zum *Poem* dazurechnete.

⁸ Cf. A. Haight, 1976:208.- В. Жирмунский, 1969:249 erachtet als erste vollständige Redaktion des *Poems* die am 26.-27. Dezember 1940 in Leningrad begonnene und am 18.-19. August 1942 in Taschkent vollendete Variante. Sie wird in Анна Ахматова, Стихотворения и поэмы (Ленинград, 1976), 431-442 angeführt.

stimmt im wesentlichen mit der in der von В. Жирмунский bearbeiteten und kommentierten, in der Sowjetunion erschienenen Werkausgabe Achmatovas von 1976 unter "Другие редакции и варианты" in extenso aufgeführten Variante überein.⁹ Die in derselben Ausgabe veröffentlichte Redaktion charakterisiert der Herausgeber als von Achmatova unterschriebene sowie mündlich als letzte und endgültig bezeichnete Version.¹⁰ Achmatovas Idee, aus dem ersten Teil des *Poems* das Libretto zu einem Ballett zu formen, ging dieser letzten Redaktion voraus und findet teilweise Eingang in sie.¹¹

Seine wesentlichen Charakteristika zeigte das *Poem* von Beginn an. Es expandierte jedoch von innen. Der historische Bezug der *dramatis personarum* wurde dabei immer offenkundiger. Das Werk ist somit nicht als ein geschlossenes Ganzes, sondern mehr als ein literarischer Prozess zu verstehen. Der zyklische Charakter, der sich in immer wiederkehrenden Variationen desselben Themas darstellt, macht das *Poem* fast unbegrenzt aufnahmefähig für Erweiterungen.¹² Diese Eigenschaft bedingt auch die Intertextualität des *Poems*. Die Hauptveränderungen trafen den ersten Teil.¹³ Der zweite und dritte Teil wurden von der Dichterin etwas konservativer behandelt.¹⁴ Achmatova äußerte sich mehrfach dahingehend, daß sie die Beschäftigung mit dem scheinbar fertigen

⁹ Cf. ib.

¹⁰ Ib:513.- Als einziger Literaturwissenschaftler hatte В. Жирмунский uneingeschränkten Zutritt zu den Archiven Achmatovas in Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, Центральный государственный архив литературы и искусства und Рукописный отдел Государственной библиотеки СССР им. В.И. Ленина. Die Ausgabe erschien 5 Jahre nach dem Tod von В. Жирмунский. Dieselbe Redaktion des *Poems* befindet sich in Анна Ахматова, Стихотворения и поэмы (Ленинград: Советский писатель, 1984) sowie in А. Achmatova, Poem ohne Held: Poeme u. Gedichte:russ. u. dt. (Hrsg.von F. Mierau, Leipzig, 1979).

¹¹ В. Жирмунский, 1973:168.

¹² Cf. hierzu K.Verheul, 1973a:135-41.

¹³ Z.B. die zunehmende Historizität der Gestalten, historische Details, die Einfügung des "Гость из Будущего" u.ä.m.

¹⁴ Änderungen betreffen hier den Einbezug politischer Themen, z.B. des Krieges.

Poem als Zwang empfand.¹⁵ Den Vorgang der ständigen Veränderungen beschreibt sie in den "Заметки к 'Поэме без героя'".¹⁶ Diese Beschreibung weist erneut auf die Intertextualität des *Poems*, auch bezüglich noch seiner potentiellen Möglichkeiten.

Aus den vorangegangenen Bemerkungen soll ersehen werden, daß sich eine Interpretation auf keinen kanonischen Text berufen kann, da ein solcher bisher nicht zusammengestellt worden ist und ein dahingehender Versuch wesentlichen Eigenschaften des *Poems* zu widersprechen scheint oder ihnen zumindest nicht gerecht würde.¹⁷ Eine Interpretation muß deshalb die verschiedenen Varianten und Redaktionen berücksichtigen sowie das Libretto und eine Reihe von nicht in das Variantensystem des *Poems* aufgenommenen Strophen in ihre Betrachtungen miteinbeziehen, um das Textganze möglichst vollständig erfassen zu können.¹⁸ Dies gilt um so mehr, als zwischen den Varianten eine polemische oder konnotative Beziehung bestehen kann. Die Intertextualität des *Poems* bezieht sich durchaus nicht nur auf eigene und fremde Referenztexte, sondern auch auf einzelne Varianten seiner selbst.

Als quantitativ vollständigste, d.h. längste, allerdings nicht autorisierte Redaktion wird die in S II veröffentlichte Version als Vergleichsgrundlage für die übrigen Redaktionen eingesetzt. Die im Anhang aufgeführten Varianten wurden übernommen,¹⁹ mußten jedoch, vor allem was die vollständigen Redaktionen betraf, über-

¹⁵ Z.B. im *Poem* selbst: "Из Письма К Н."

¹⁶ S III:156sqq.

¹⁷ F. Mierau, 1975:78 bemerkt zu diesem Problem: "Möglicherweise wird die Edition aller dazugehörigen Arbeiten (darunter des Librettos für ein Ballett nach dem 1. Teil des *Poems*) zeigen, daß kein kanonischer Text zu isolieren, sondern ein Variantensystem zu akzeptieren ist."

¹⁸ Cf. J. Strelka, 1978:74: "Die Kenntnisse verschiedener Versionen eines Textes und der vom Autor vorgenommenen Veränderungen können oft von größter Wichtigkeit für die Interpretation der Endfassung sein, weil sie Einblick in die Intentionen des Verfassers geben." Dies gilt um so mehr, als hier keine Endfassung im eigentlichen Sinn auszumachen ist.

¹⁹ S II:371-379.

prüft und erweitert werden. Spätere Redaktionen wurden auf Varianten hin durchgesehen. Die in der sowjetischen Achmatova-Ausgabe von 1976 angeführten Varianten sind insofern besonders interessant, als es sich dabei um Manuskripte handelt, die sonst nicht zugänglich sind.²⁰ Sie wurden, obgleich sie keine Veröffentlichungen sind, in den Variantenbestand der *editio cum notis variorum* eingefügt, jedoch als Manuskripte gekennzeichnet.

Nach Fertigstellung der Arbeit erschien in der Sowjetunion eine weitere *Poema*-Ausgabe Achmatovas,²¹ die eine Veröffentlichung des Manuskriptes zu Бег Времени (1965) ist. Von diesem Manuskript wurde 1965 nur Teil I veröffentlicht, der unter den Varianten bei S II aufgeführt und in der vorliegenden Edition mit elg bezeichnet ist. Жирмунский berücksichtigt in seiner Ausgabe der Werke Achmatovas (1976) einige Varianten dieses Manuskriptes (s. u. e7c ms). Die neue Veröffentlichung unterscheidet sich nur selten wesentlich, sondern nur in zahlreichen Kleinigkeiten von der Redaktion des *Poems* von 1976. Sie wird deshalb in die *editio cum notis variorum* einbezogen.

In den Textbestand der *editio* fanden ebenfalls die Entwürfe zu einem Ballettlibretto des *Poems* Eingang, da sie in engster Beziehung zum *Poem* stehen: "Иногда она вся устремлялась в балет (два раза), и тогда ее было ничем не удержать. Я думала, что она там и останется навсегда."²²

Ebenfalls in die *editio* wurden die nicht aufgenommenen Fragmente zum *Poem*, allerdings gesondert am Ende, einbezogen.

²⁰ А. Ахматова, Стихотворения и поэмы, 427 - 430.

²¹ Анна Ахматова, Сочинения, в двух томах (Москва: Художественная литература, 1986).

²² Ib., т. 2, 222.

SIGLA ET COMPENDIA

Die durch e gekennzeichneten und bis zur Nr. 12 durchnummerierten Redaktionen sind Ausgaben des *Poems* mit dem Anspruch auf Vollständigkeit, welche zum überwiegenden Teil von der Dichterin selbst als endgültig autorisiert wurden. Ihre Unterschiede einschließlich der Auslassungen wurden auf der Vergleichsgrundlage der in S II veröffentlichten Edition des *Poems* vollständig erfaßt. Die unter e1 mit kleinen Buchstaben des Alphabets bezeichneten Veröffentlichungen sind mehr oder minder große Fragmente des *Poems*. Abweichungen dieser Fragmente von der Vergleichsgrundlage wurden aus den Разночтения и варианты in S II: 371 sqq. übernommen. Diese Angaben berücksichtigen weder Auslassungen noch Unterschiede in der Interpunktion (cf. ib.). Der Versbestand dieser Veröffentlichungen ist *Поэма без героя* in S II: 361-364 zu entnehmen. Die ebenfalls mit kleinen Alphabetbuchstaben unter e7 aufgelisteten und zusätzlich mit ms. bezeichneten Versionen übernehmen die in Анна Ахматова, Стихотворения и поэмы (Ленинград, 1976), 427-430 gesammelten Varianten unveröffentlichter Manuskripte. Vervollständigt wurde das Material der Lesarten und Varianten aus der Sekundärliteratur.

- e1 Анна Ахматова, "Поэма без героя", Сочинения, Т. II (München, 1968), 95-133.
- e1a "Отрывок", Ленинград (1944), № 10-II.
- e1b "'Тысяча девятьсот тринадцатый' из цикла 'Шаг времени'", Ленинградский Альманах, Лениздат (1945), 211-212.
- e1c "Петроград. 1916", Литературная Москва, 1956, Сборник I, ГИХЛ (Москва, 1956), 537.
- e1d "Отрывки из поэмы", Антология Русской Советской Поэзии в 2 томах. 1917-1957, Т I, ГИХЛ (Москва, 1957), 323-234.
- e1e "Отрывок", Анна Ахматова, Стихотворения, ГИХЛ (Москва, 1958), 90-92.
- e1f "Из поэмы 'Триптих'", Москва (1959), № 7, 143-144.
- e1g "Девятьсот тринадцатый год: Петербургская повесть", Анна Ахматова, Бег времени. Стихотворения. 1909-1965 (Москва-Ленинград: Советский Писатель, 1965), 309-335.
- e1h Н. Струве, "На смерть Ахматовой", Вестник Русского Студенческого Христианского Движения (Париж, 1966), № 80, 48.
- e1i А. И. Павловский, Анна Ахматова: Очерк творчества, Лениздат (1966), 154, 160, 161, 163-164, 173.
- e1k "1913 год", Анна Ахматова: Стихотворения. 1909-1960, Библиотека Советской Поэзии, ГИХЛ (Москва, 1961), 236-244.
- e1l "К поэме", День Поэзии. 1962 (Москва: Советский Писатель, 1962), 43.
- e1m "Тысяча девятьсот тринадцатый год", День Поэзии. 1962 (Москва-Ленинград: Советский Писатель, 1962), 26-28.
- e1n "Поэма без героя: Триптих", День Поэзии. 1963 (Москва: Советский Писатель, 1963), 84-91.

- e2 "Поэма без героя", J. van der Eng-Liedmeier, K. Verheul, Tale without a Hero and Twenty-two Poems by Anna Akhmatova (The Hague:Mouton, 1973), 115-134.
- e3 "Поэма без героя", А. Ахматова, Стихи и Проза, Лениздат (1977), 431-466.
- e4 "Поэма без героя", The Slavonic and East European Review, V. 45 (London, 1967), 476-496.
- e5 "Поэма без героя", А. Ахматова, Стихотворения (Москва: Советская Россия, 1977), 475-511.
- e6 "Поэма без героя", Анна Ахматова, Избранное (Москва, 1974), 413-440.
- e7 "Поэма без героя", Анна Ахматова, Стихотворения и поэмы (Ленинград:Советский Писатель, 1976), 352-377.
- e7a ms. Авторизованная машинопись "Поэмы без героя", подаренная А. Ахматовой А. И. и С. С. Гитович.
- e7b ms. Авторизованная машинопись "Поэмы без героя", принадлежащая Т. В. Цивьян.
- e7c ms. Рукописная авторская редакция Бега времени: Стихотворения (М.-Л., 1965).
- e7d День поэзии (Москва, 1963), 88.
- e7e ms. ЦГАЛИ,* Черновой автограф
- e7f ms. ЦГАЛИ, Другой автограф
- e7g Литературная Москва I (1956), 537.
- e7h Москва, 7 (1959), 143.
- e7i ms. ЦГАЛИ, Автограф
- e7k Анна Ахматова, Стихотворения. 1909-1960 (Москва, 1961).
- e8 "Поэма без героя", Анна Ахматова, Стихотворения и поэмы, "Библиотека Поэта", Большая серия (Ленинград, 1976), 431-442.
- e9 "Поэма без героя", Воздушные Пути, Альманах I (New York, 1960), 5-42.
- e10 "Поэма без героя", Воздушные Пути, Альманах II (New York, 1961), 111-152.
- e11 "Поэма без героя", Anna Achmatova, Poema senza eroe e altre poesie, Collezione di poesia 33 (Torino, 1966), 56-121.
- e12 "Поэма без героя", Анна Ахматова, Сочинения, в двух томах (Москва:Художественная литература, 1986), т. I, 273-300.

*ЦГАЛИ-Центральный государственный архив литературы и искусства

a:b el	- b pro a ponit el
add.	
<...>	- addidit, addiderunt
(in) app.	- (in) appendice, appendix
cett.	- ceteri
cf.	- confer
dub.	- dubius, dubia
e	- editio
eti.	- etiam
fin.	- finis, (in) fine
ib.	- ibidem
id.	- idem, eadem, idem
incl.	- inclinatae (-is)
ins.	- inseruit, inseruerunt
interpung.	- interpungit
litt.	- litterae (-is), (-as)
marg.	- margo, in margine, marginem
ms.	- manu scripta
n.	- nota
nr.	- numerus, numero
om.	
>...<	- omisit, omiserunt, omisum
p.	- pagina
pos.	- positio
s.	- sub
sq(q).	- sequens, sequentes
transp.	- transposuit, transposuerunt
v.	- vide
vac.	- vacat, vacuum
verisim.	- verisimile

Opera in hac editione citata:

- Л. Чуковская, 1976 - Л. Чуковская, "Полумертвая и немая", Континент 7 (1976).
- Л. Чуковская, 1980 - Л. Чуковская, Записки об Анне Ахматовой II (Париж, 1980).
- Б. Филиппов, 1961 - Б. Филиппов, "Заметки к поэме А. Ахматовой", Воздушные пути II (Нью-Йорк, 1961), 167-183.
- A. Haight, 1976 - A. Haight, A. Achmatova: A Poetic Pilgrimage (New York, 1976).
- Тименчик/Топоров/Цивьян, 1978 - Р. Тименчик/В. Топоров/Т. Цивьян, "Ахматова и Кузмин", Russian Literature, 3 (1978), 213-305.
- Р. Тименчик, 1980 - Р. Тименчик, "Achmatova's Macbeth", Slavic and East European Journal, V. 24, No. 4 (1980), 362-368.
- Р. Тименчик, 1984 - Р. Тименчик, "Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой", Известия Академии наук СССР: Серия литературы и языка, т. 43, № 1 (1984), 65-76.

ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ

Триптих

1940 — 1962

Ленинград-Ташкент-Москва

*Di rider finirai
Pria dell'aurora.*

Don Giovanni

Поэма без героя om. e1g.- Триптих om. e1g, e2.- 1940-1962
om. e1g, e2, e5, e6, e9, e10, e11.- Ленинград-Ташкент-Москва
om. e1g, e2, e5, e11.- Di rider finirai/Pria dell'aurora. Don
Giovanni om. e1g, e5, e9, e10 cf. A. Haight, 1976:209 : "Deus
conservat omnia" (Девиз в гербе Фонтанного Дома) e7, e12 (в гер-
бе: на гербе).- "Deus conservat omnia" (Девиз на гербе дома,
в котором я жила, когда начала писать поэму) e11 : Deus
conservat omnia* Девиз в гербе на воротах Фонтанного Дома, в ко-
тором я жила, когда начала писать поэму e8 : Tout le monde a
raison/Rochefoucault e2 : "Heaven knows what she has known."
(Macbeth V,1) P. Тименчик, 1980:364 : "... в такую эпоху, как
наша, когда оркестр всемирной истории ещё только настраивает
инструменты для будущего концерта, а потому все они пока звучат
вразброд, невероятно визжат и свистят..." (Jean-Paul Richter, Sie-
benkäs) P. Тименчик, 1984:71-72.-

ИЗ ПИСЬМА К Н.

... Вы, зная обстановку моей тогдашней жизни, можете судить об этом лучше других.

<5> Осенью 1940 года, разбирая мой старый (впоследствии погибший во время осады) архив, я наткнулась на давно бывшие у меня письма и стихи, прежде не читанные мною («Бес попутал в укладке рыться»). Они относились к трагическому событию 1913 г., о котором повествуется в «Поэме без героя».

<10> Тогда я написала стихотворный отрывок «Ты в Россию пришла ниоткуда» в связи с стихотворением «Современница». Вы даже, может быть, еще помните, как я читала Вам оба эти стихотворения в Фонтанном Доме в присутствии старого шереметевского клена («а свидетель всего на свете...»).

<15> В бессонную ночь 26-27 декабря этот стихотворный отрывок стал неожиданно расти и превращаться в первый набросок «Поэмы без героя». История дальнейшего роста поэмы кое-как изложена в бормотании под заглавием «Вместо предисловия».

<20> Вы не можете себе представить, сколько диких, нелепых и смешных толков породила эта «Петербургская повесть».

<25> Строже всего, как это ни странно, ее судили мои современники, и их обвинения сформулировал в Ташкенте Х., когда он сказал, что я свожу какие-то старые счета с эпохой (10-е годы) и людьми, которых или уже нет, или которые не могут мне ответить. Тем же, кто не знает некоторые «петербургские обстоятельства»,

Litt. om. cett. praeter ei et eio cf. A. Haight, 1976:209.-
 1 ... Вы...и Вы Л. Чуковская, 1980:91, п. 90.- 10 в связи
 с стихотворением "Современница": (второй из портретов моих со-
 временниц - первый назывался "Современница") id.- inter 19
 et 20 (Набросок этот я читала на моем вечере в Союзе писателей
 в марте 1941 года). ins. id.- 24 sq. в Ташкенте Х.,: может
 быть точнее других Х., id.- 28 некоторые "петербургские об-
 стоятельства", :этих счетов, id.-

поэма будет непонятна и неинтересна.

- <30> Другие, в особенности женщины, считали, что «Поэма без героя» — измена какому-то прежнему «идеалу», и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов «Четки», которые они «так любят».

- <35> Так в первый раз в жизни я встретила вместо потока потоки искреннее негодование читателей, и это, естественно, вдохновило меня. Затем, как известно каждому грамотному человеку, , и я совсем перестала писать стихи, и все же в течении 15 лет эта

- <40> поэма неожиданно, как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь и вновь настигала меня (случалось это всюду — в концерте при музыке, на улице, даже во сне), и я не могла от нее оторваться, дополняя и исправляя повидимому оконченную вещь.

- <45> (Но была для меня та тема,
Как раздавленная хризантема
На полу, когда гроб несут».

- <50> «Я пила ее в капле каждой
И, бесовскою черной жаждой
Одержима, не знала, как
Мне разделаться с бесноватой»).

И не удивительно, что Х., как Вам известно, сказал мне: «Ну, Вы пропали, она Вас никогда не отпустит».

Но... я замечаю, что письмо мое длиннее, чем ему следует быть, а мне еще надо...

<55>

1955, 27 мая, Москва

29 fin. <...> id.- 35 inter потоки et искреннее иногда пре-
вращающего поэта в идиота, ins. id.- 36-38 затем - же om. id.
36-37 затем - и om. А. Ахматова, Сочинения (М., 1986), т. 2, 223
ante я ... ins. id.- "Второе письмо" ponit id., 224-226.- 40
и вновь om. Л. Чуковская 1980:9I, п. 90.- 40 - 42 (случалось -
сне), om. id.- 44 - 46 "Но - несут". om. id.-

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Deus conservat omnia.

Девиз на гербе Фонтанного Дома

Иных уж нет, а те далече.

<5> Первый раз она пришла ко мне в Фонтанный Дом в ночь на 27 декабря 1940 года, прислав как вестника еще осенью один небольшой отрывок.

Я не звала ее. Я даже не ждала ее в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы.

<10> Ее появлению предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями.

ante Вместо Предисловия Deus Conservat Omnia Девиз в гербе Фонтанного Дома ins. e4.- Вместо Предисловия - Ноябрь 1944 года om. e19, e2.- Вместо Предисловия - 35: Вместо Предисловия Она пришла ко мне в ночь с 26-ого на 27-ое декабря 1940, прислав, как вестницу, еще осенью отрывок ("Ты в Россию пришла ниоткуда - Вижу танец придворных костей"). Я не звала ее. Я даже не ждала ее в тот холодный темный день моей последней ленинградской зимы. Появлению ее предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями. В ту ночь я написала два куска I-ой части и посвящение. Через несколько дней я, почти не отрываясь, написала "Решку", а в Ташкенте - "Эпилор", ставший третьей частью поэмы. Всю эту поэму я посвящаю памяти ее первых слушателей, погибших в Ленинграде во время осады.** Их голоса я слышу теперь, когда читаю вслух мою поэму, и этот тайный хор стал для меня навсегда ее фоном и оправданием. 8 апреля 1943 e8.- ad во время осады. marg. Этому не противоречат первоначальные посвящения, которые продолжают жить в поэме своей жизнью. e8.- Вместо Предисловия - 25 cf. Л. Чуковская, 1980:20, n. 17.- Deus - Дома om. e7, e8, e11 cf. A. Naight, 1976:209.- Девиз - Дома: Девиз на гербе на воротах дома, в котором я жила, когда писала поэму. e9, e10 : Девиз на гербе дома, в котором я жила, когда начала писать поэму. e11.- inter Вместо Предисловия et Deus conservat omnia Di rider finirai/Pria dell'aurora. Don Giovanni ins. e5.- Иных уж нет, а те далече. om. e8 cf. Л. Чуковская, 1980:309, n. 302.- post далече. Пушкин ins. e12.- inter Вместо Предисловия et Первый Ah! distinctly I remember/ It was in the bleak December. ins. Тименчик/Топоров/Цивьян:1978:282, n. 68 (pos.dub.).- 4-5 Первый - декабря: Она пришла ко мне в ночь на 27 декабря e9 :Первый раз она пришла ко мне в ночь на 27 декабря e11.- 5 post прислав, ins. e7.- 6 post отрывок ("Ты в Россию пришла ниоткуда..."). ins. e7.-

В ту ночь я написала два куска первой части («1913» и «Посвящение»). В начале января я почти неожиданно для себя написала «Решку», а в Ташкенте (в два приема) — «Эпилог», ставший третьей частью поэмы, и сделала несколько существенных вставок в обе первые части.*)

Я посвящаю эту поэму памяти ее первых слушателей — моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады.

Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи.

8 апреля 1943 года
Ташкент

*) Работу над поэмой я продолжала и после возвращения в Ленинград, т.е. [после] 1 июня 1944 г.

post 17 marg. om. sett. praeter e1, e9, e10.- 21 Их - их: Их голоса я слышу и вспоминаю их отзывы теперь, e9, e10.- inter 23 et 24 Анна Ахматова ins. e9, e10.- inter 23 et 24 Все это ни в какой мере не отменяет первоначальные (НЕ УКАЗАННЫЕ) посвящения, которые продолжают жить в поэме своей жизнью. ins. Л. Чуковская, 1980:20, п. 17.-

До меня часто доходят слухи о нелепых толкованиях «Поэмы без героя». И кто-то даже советует сделать мне поэму более понятной.

Я воздержусь от этого.

<30> Никаких третьих, седьмых и двадцать девятым смыслов поэма не содержит.

Ни изменять, ни объяснять ее я не буду.

«Еже писах — писах».

Ленинград

<35>

Ноябрь 1944 года

ПЕРВОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ

Памяти Вс. К.

... а так как мне бумаги не хватило,
я на твоём пишу черновике.
И вот чужое слово проступает,
5 и, как тогда снежинка на руке,
доверчиво и без упрёка тает.
И темные ресницы Антиноя
вдруг поднялись — и там зелёный дым,
и ветерком повеяло родным...

26 - 35 от. e1n, e4 cf. A. Naight 1976:209.- 26 - 27 До - героя": До меня часто доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях "Поэмы без героя". e9, e11.- 27 inter советует et сделать мне ins. e11.- 32 ee om. e11.- 34: 35 e9, e10.- Первое от. e11.- Первое Посвящение: 27 декабря 1940 Посвящение e7. Посвящение 27 декабря 1940 e12.- Памяти от. e11, e12.- Памяти Вс. К. от. e7 cf. Л. Чуковская 1980:75, п.74.- Вс.К.:В.К. e9, e10.- 1 от. e2, e8, e9, e10.- 2 хватило: хватало e4.- 5: И, как снежинка на моей руке, e8.- 5 тогда: всегда, e9.-

ТРЕТЬЕ И ПОСЛЕДНЕЕ

*Раз в крещенский вечерок...**Жуковский*

- Полно мне леденеть от страха,
лучше кликну Чакону Баха,
а за ней войдет человек,
он не станет мне милым мужем,
5 но мы с ним такое заслужим,
что смутится Двадцатый век.
Я его приняла случайно
за того, кто дарован тайной,
с кем горчайшее суждено.
10 Он ко мне во дворец Фонтанный
опоздает ночью туманной
новогоднее пить вино.
И запомнит Крещенский вечер,
клен в окне, венчальные свечи
15 и поэмы смертный полет...
Но не первую ветвь сирени,
не кольцо, не сладость молений —
он погибель мне принесет.

5 января 1956 (Le Jour des Rois)

ВСТУПЛЕНИЕ

- из года Сорокового,
как с вашни, на все гляжу.
как будто прощаюсь снова
с тем, с чем давно простилась,
5 как будто перекрестилась
и под темные своды схожу.

25 августа 1941 г.

Осажденный Ленинград

Третье и Последнее - (Le Jour des Rois) om. e2, e8, e9 cf. Л. Чуковская, 1980:356.- inter Третье и Последнее et Раз в Крещенский вечерок... (Le jour des rois) ins. e7, e12.- Жуковский om. e7, e10.- 3 ней:нею e10 ,: e10 ,:... e12 6 смутится:случится e10.- 9 кем: ним id.- 13 И: Но id.- 16 Но: И id.- 17 сладость: трепет id.- 5 января 1956 (Le Jour des Rois) om. id. : 1956 e6.- ante Вступление Во мне еще, как песня, или горе/Последняя зима перед войной "Белая стая" ins. e2.- Вступление et epigr. post Часть Первая Девятьсот Тринадцатый Год transp. e2.- 25 августа 1941 г. Осажденный Ленинград: 1941. Август/Шер^{еметевский} Дом/(воздушная тревога) e2, e8 : 1941 год./Август/(Осажденный Ленинград). e9, e10.-

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ДЕВЯТЬСОТ ТРИНАДЦАТЫЙ ГОД

Петербургская повесть

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Новогодний праздник длится пышно,
Влажны стебли новогодних роз.

Четки

С Татьяной нам не ворожить...

Пушкин

In my hot youth — when George the Third was king...

Don Juan

Новогодний вечер. Фонтанный Дом. К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени тринадцатого года под видом ряженых. Белый зеркальный зал. Лирическое отступление — «Гость из Будущего». Маскарад. Поэт. Призрак.

Девятьсот тринадцатый год: I9I3 e9, e10 : Тринадцатый год (I9I3) e2 : Тысяча девятьсот тринадцатый год e8.- Петербургская повесть om. e2, e8 cf. Л. Чуковская, 1980:47.- post Петербургская повесть Di rider finirai/Pria dell'aurora "Don Giovanni" ins. e2, e7, e8, e9, e10, e12.- post "Don Giovanni" Новогодний праздник длится пышно/Влажны стебли новогодних роз... I9I4 ins. e11.- post "Don Giovanni" Epigr. et Вступление et Посвящение ins. e2 cf. n. ad Вступление.- Глава Первая: I e2.- Четки:I9I4 e12 Новогодний - Четки om. e2, e9, 10.- Пушкин:"Онегин" e7 С Татьяной - Пушкин om. e2, e9, e10.- In my - Don Juan om. e1n, e7, e11 :Новогодний - I9I4 e12 Don Juan:Byron e2.- Новогодний вечер - Призрак om. e2, e8.- post автору , om. e12.- тринадцатого года:прошлого e9, e10.- Белый зеркальный зал. om. e9, e10.-

- Я зажгла заветные свечи,
 Чтобы этот светился вечер,
 И с тобой, ко мне не пришедшим,
 Сорок первый встречаю год.
- 5 Но...
- Господняя сила с нами!
 В хрустале утонуло пламя
 «И вино, как отравы, жжет».)¹⁾
- Это всплески жесткой беседы,
 10 Когда все воскресают бреды,
 А часы все еще не бьют...
 Нету меры моей тревоге,
 Я сама, как тень на пороге,
 Стерегу последний уют.
- 15 И я слышу звонок протяжный,
 И я чувствую холод влажный,
 Каменею, стыну, горю...
 И, как будто припомнив что-то,
 Повернувшись вполборота,
 20 Тихим голосом говорю:
 «Вы ошиблись: Венеция дождей —
 Это рядом... Но маски в прихожей,
 И плащи, и жезлы, и венцы
 Вам сегодня придется оставить.
- 25 Вас я вздумала нынче прославить,
 Новогодние сорванцы!»
 Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,
 Дапругутто, Иоканааном;
 Самый скромный — северным Гланом
 30 Иль убийцею Дорианом,
 И все шепчут своим Дианам
 Твердо выученный урок.

2 от. e2, e8.- 3 с тобой: вдвоем e2, e8, e9, e10.- 7 post пламя, ins. e7, e12.- 8 marg. <Отчего мои пальцы словно в крови/И вино, как отравы, жжет? ("Новогодняя баллада", 1923 г.)> e5, e7, e9, e10, e11, e12.- 8 >" "< e2.- 9 жесткой: жуткой e2, e8 : жестокой e1m, e4.- 13: Я, как тень, стою на пороге, e2, e8, e9, e10.- 17 Каменею: холодею e2.- 18 post И, от. e12.- 28 - 32 от. e2, e8, e9, e10.- 28 cf. Тименчик/Топоров/Цивьян, 1978:301, n. 188 et Л. Чуковская, 1980:444.- 31 Дианам: дианам e7, e12 : Светланам Л. Чуковская, 1980:445 cf. ib.-

А какой-то еще с тимпаном
Козлоногую приволок.

- 35 И для них расступились стены,
Вспыхнул свет, завыли сирены,
И, как купол, вспух потолок.
Я не то что боюсь огласки...
Что мне Гамлетовы подвязки!
- 40 Что мне вихрь Саломеиной пляски,
Что мне поступь Железной Маски!
Я сама пожелезней тех...
- И чья очередь испугаться,
Отшатнуться, отпрянуть, сдаться
- 45 И замаливать давний грех?..
Ясно все:
не ко мне, так к кому же!?)
Не для них здесь готовился ужин,
И не им со мной по пути.
- 50 Хвост запрятал под фалды фрака...
Как он хром и изящен...

Однако...

Я надеюсь, Владыку Мрака
Вы не смели сюда ввести?..

33 - 34 om. e7, e11, e12 cf. A. Naight, 1976:209.- 35 И:А
e7, e11, e12.- 35:Вдалеке завыли сирены e2, e8.- 36 , om. e7,
e12.- 38 om. e9, e10.- 39 !:., e7, e12.- 38 - 45 om. e2, e8.-
41 !:., e7, e12.- 42 сама:еще e1g, e7, e11, e12.- 45 ?...!..
e9, e10.- 45... om. e7, e11, 12.- 46: 46 + 47 e2, e9.- 47 !:?
e9, e10.- 47 marg. <Три "к" выражают замешательство автора.>
e5, e7, e9, e10.- 48 готовился: готовится e10.- 49 И не
их собирались простить. e2, e8.- 50 - 51: Прячет что-то под
фалды фрака/Тот, кто хром и любезен. Однако e7a ms., e7b ms.
: Прячет что-то под фалдой фрака/Тот, кто хром и любезен. ...
e9, e10 : Ловко прячет рожок под ухо/Тот, что хром и кашляет
сухо. Тименчин/Топоров/Цивьян:247 : Арлекин, плясун, забияка,
id:248 : Вежлив, прячет что-то под ухо/Тот, кто хром и кашляет
сухо. Л. Чуковская, 1980:84 cf. ib.- 50 om. e2, e8.- 51:
Хром последний, кашляет сухо, e2 : Хром последний, кашляет
сухо... e8.- 52 Владыку Мрака: нечистого духа e2, e8 : не-
чистого Духа Л. Чуковская, 1980:84 cf. ib.- 53 сюда: ко мне
id.- 52 ... om e7, e12.- 53 ? om. e9.-

- 55 Маска это, череп, лицо ли —
 Выражение злобной боли,
 Что лишь Гоя смел передать.
 Общий баловень и насмешник, —
 Перед ним самый смрадный грешник —
- 60 Воплощенная благодать . . .
 Веселиться — так веселиться! —
 Только как же могло случиться,
 Что одна я из них жива?
 Завтра утро меня разбудит,
- 65 И никто меня не осудит,
 И в лицо мне смеяться будет
 Закопная синева.
 Но мне страшно: войду сама я,
 Кружевную шаль не снимая,
- 70 Улыбнусь всем и замолчу.
 С той, какою была когда-то,
 В ожерельи черных агатов,
 До долины Иосафата³⁾
 Снова встретиться не хочу . . .
- 75 Не последние ль близки сроки? . . .
 Я забыла ваши уроки,
 Краснобаи и лжепророки,
 Но меня не забыли вы.
 Как в прошедшем грядущее зреет,
- 80 Так в грядущем прошлое тлеет —
 Страшный праздник мертвой листвы.

55 - 60 от. e2, e8, e9, e10 cf. Л. Чуковская, 1980:308, п. 302.- 55 - 60: Пусть глаза его, как озера, /От такого мертвею взора, /Для меня он, как смертный час. /Общий баловень и насмешник /Перед ним самый смрадный грешник /Лучезарнее, чем алмаз. Тименчик/Топоров/Цивьян, 1978:248 cf. ib. : И с ухватками византийца/С ними там Арлекин - убийца, /А по здешнему мэтр и друг - /((Он глядит как будто с картины /И под пальцами клавишины /И безмерный уют вокруг . . .) id.:249 cf. ib.- 56 - 57: Но такое по крайней мере/Гою должен изобразить. id.:299, п. 168 cf. ib.- 57 смел:мог e1g, e6, e7, e9, e12.- 58 - от. e11, e12.- 61-67 от. e2, e8.- 61 !-: e7, e12.- 62 Только:Ну, а e9, e10.- 63 из них:среди всех e9.- 64 утро: утром e9, e10.- 65 от. e9, e10.- 68 войду: выйду e9, e10.- 68 - 75 от. e2, e8.- 69 Кружевную шаль: Шаль турецкую e7a ms., e9 : Шаль воспетую e7b ms., e10.- 72 от. e9, e10 ожерельи:ожерелье e7, e12.- 73 marg. <Долина Иосафата - предполагаемое место страшного суда.> e9, e10.- 75 от. e9, e10.- 77 Краснобаи:Злые Фаусты Тименчик/Топоров/Цивьян, 1978:299, п. 167 ,:! e7 ,:!- e12.-

- Б Звук шагов тех, которых нету,
 Е По сияющему паркету,
 Л И сигары синий дымок.
 85 Ы И во всех зеркалах отразился
 Й Человек, что не появился
 И проникнуть в тот зал не мог.
 З Он не лучше других и не хуже,
 А Но не веет Летейской стужей,
 90 Л И в руке его теплота.
 Гость из Будущего! — Неужели
 Он придет ко мне в самом деле,
 Повернув налево с моста?
 ... С детства ряженных я боялась,
 95 Мне всегда почему-то казалось,
 Что какая-то лишняя тень
 Среди них «без лица и названья»
 Затесалась ...
 Откроем собрание
 100 В новогодний торжественный день!
 Ту полночную Гофманиану
 Разглашать я по свету не стану
 И других бы просила ...
 Постой,
 105 Ты как будто не значишься в списках,
 В калиострах, магах, лизисках,⁴⁾
 Полосатой наряжен верстой, —
 Размалеван пестро и грубо —
 Ты ...

82 - 93 om. e2, e8.- 87 в тот зал: сюда e1m, e7a ms., e7b ms.,
 e9, e10.- 92 Он придет: Вы придете e10.- 92: Не пройдет и
 четыре недели - e9.- 93: Мне подарит его темнота. e9.- 82 -
 93 sine litt. incl. e9, e10.- 94: Только ряженных ведь я боялась:
 e8 :Только ...ряженных ведь я боялась: e2 ... om e7, e9, e10, e11,
 e12.- 97 >" "< e2, e8, e9, e10.- 98 ... om. e2, e8.-
 98: 98 + 99 e2, e8.- 101 Ту: Но e9.- 103: 103 + 104 e2.-
 106: В капуцинах, паяцах, лизисках, e2.- : В колдунах, звездо-
 четах, Лизисках - e8.- 107 - om.e7, e12.- 108 Размалеван:
 Размалеванный e9, e10.- 109 ...:- e2, e8.- 109:109+110 e2, e8.-

- 110 ровесник Мамврийского дуба,
Вековой собеседник луны.
Не обманут притворные стоны,
Ты железные пищешь законы;
Хаммураби, ликурги, солоны
- 115 У тебя поучиться должны.
Существо это странного нрава,
Он не ждет, чтоб подагра и слава
Влопыхах усадили его
В юбилейные пышные кресла,
- 120 А несет по цветущему вереску
По пустыням свое торжество.
И ни в чем не повинен: ни в этом
Ни в другом и ни в третьем...
Поэтам
- 125 Вообще не пристали грехи.
Проплясать пред Ковчегом Завета
Или согнуть!..
Да что там! Про это
Лучше их рассказали стихи.
- 130 Крик петуший нам только снится,
За окошком Нева дымится,
Ночь бездонна и длится, длится —
Петербургская чертовня...
В узких окнах звезды не видно,
- 135 Гибель где-то здесь, очевидно,
Но бездумна, легка, бесстыдна
Маскарадная болтовня...
Крик:
«Героя на авансцену!»
- 140 Не волнуйтесь: дылде на смену
Непреренно выйдет сейчас

Verisim. inter 111 et 116 Не кружился в Европах, /Рисовал оленей
на скальных, /Гильгамеш ту, Геракл, Гессер- /Не поэт, а миф о поэте,
/Взрослым был уже на рассвете /Отдаленнейших стран и вер. ins. Ти-
менчик 1984а:69.- 113 ;:, e7, e12.- 120 цветущему вереску:
цветущим верескам, e9.- 129 их рассказали: сами расскажут
e7c ms. :саму сказали e1g, e11.- 120, ins. e7, e12.-
130 - 137 om. e2, e8.- 131 om. e9.- 134 В узких окнах: В
черном небе e1g, e1i, e3, e5, e7, e10, e11, e12.- 135 om. e9.-
136: И удушлива, пряна, бесстыдна e7a ms. e9 : Но беспечна, пря-
на, бесстыдна e1g, e5, e6, e7, e9, e11.- 41 post сейчас ... ins.
e2.-

- И споет о священной мести . . .
 Что ж вы все убегаете вместе,
 Словно каждый нашел по невесте,
 145 Оставляя с глазу на глаз
 Меня в сумраке с черной рамой,
 Из которой глядит тот самый,
 Ставший наигорчайшей драмой
 И еще не оплаканный час.
 150 *Это все наплывает не сразу,*
 Как одну музыкальную фразу,
 Слышу шепот: «Прощай! Пора!
 Я оставлю тебя живою,
 155 *Но ты будешь м о е й вдовою,*
 Ты — Голубка, солнце, сестра!»
 На площадке две слитые тени . . .
 После — лестницы плоской ступени,
 Вопль: «Не надо!» и в отдаленьи
 Чистый голос:
 160 *«Я к смерти готов».*

Факелы гаснут, потолок опускается. Белый (зеркальный) зал снова делается комнатой автора. Слова из мрака:

Смерти нет — это всем известно,
 Повторять это стало пресно,
 А что есть — пусть расскажут мне.

142 om. e2.- 146 черной: этой e2, e8, e9, e10.- 148 om. e2, e8, e9, e10.- 149: До сих пор неоплаканный час? e9, e10 : До сих пор неоплаканный час. e2, e8 :? e7, e12.- 153:Слышу несколько сбивчивых слов. e2, e8 : Слышу несколько сбивчивых слов . . . e9, e10.- 153 - 156 om. e2, e8, e9, e10.- 157 - om. e8.- 157 -: . . . e2.- 158 Вопль:"Не надо!": Вспышки газа e2, e8 : Вспышка газа e9 Запах розы e7b ms., e10 post " - ins. e12 отдаленьи:отдаленье e12.- 159:Ясный голос: e2, e8, e9, e10 :159+160 e2, e4, e8, e9, e10.- 150-160 post 179 transp. sine litt. incl. e8.- 150-160: (150 - 160) e9, e10.- 150 - 160 sine litt. incl. e2.- Факелы гаснут, - из мрака: om. e2, e8, e9, e10.- 161 - 163 om. e2, e8.-

Кто стучится?

- 165 Ведь всех впустили.
 Это гость зазеркальный. Или
 То, что вдруг мелькнуло в окне ...
 Шутки ль месяца молодого,
 Или вправду там кто-то снова
 170 Между печкой и шкафом стоит?
 Бледен лоб, и глаза открыты ...
 Значит, хрупки могильные плиты,
 Значит, мягче воска гранит ...
 Вздор, вздор, вздор! — От такого вздора
 175 Я седею сделаюсь скоро
 Или стану совсем другой.
 Что ты манишь меня рукою?!
- За одну минуту покоя
 Я посмертный отдам покой.*

Через площадку

(Интермедия)

Где-то вокруг этого места («... Но бездумна, легка, бесстыдна, маскарадная болтовня...») бродили еще такие строки, но я не пустила их в основной текст:

164 - 179 от. е2.- 164 - 167 от. е8.- 166: Это гость зазеркальный или е9.- 166 Или от. е10 .: ? е7, е12.- inter 166 et 167 или ins. е10.- inter 167 et 168 ... ins. е9, е10.- 168: Молодого ль месяца шутки?! е8.- 169 снова: жуткий е8.- 171: Бледен лоб и глаза закрыты. е8, е9, е10.- 177 !: .. е8.- 177 рукою?!: рукой!.. е9, е10.- inter 177 et 178 ins. е9.- post 197 150 - 160 ins. е8 cf. n. ad 150 - 160.- Через площадку - 220 от. е2, е8, е9, е10.- Где-то - текст: от. е19, е4, е5, е6 cf. А. Naight, 1976:209 et Тименчик/Топоров/Цивьян, 1978: 249.- бездумна, легка:беспечна, пряна е3, е7, е12.-

- 180 «Уверяю, это не ново...
 Вы дитя, синьор Казанова...»
 «На Исакьевской ровно в шесть...»
 «Как-нибудь побредем по мраку,
 Мы отсюда еще в 'Собаку'».
- 185 «Вы отсюда куда?» —
 «Бог весть!»
- Санчо Пансы и Дон-Кихоты
 И, увы, содомские Лоты
 Смертоносный пробуют сок,
- 190 Афродиты возникли в пены,
 Шевельнулись в стекле Елены,
 И безумья близится срок.
 И опять из Фонтанного Грота,
 Где любовная стынет дремота
- 195 Через призрачные ворота
 И мохнатый и рыжий кто-то
 Козлоногую приволок.
 Всех наряднее и всех выше,
 Хоть не видит она и не слышит —
- 200 Не клянет, не молит, не дышит,
 Голова Madame de Lamballe,
 А затейница и красотка,
 Ты, что козью пляшешь чечетку,
 Снова гулишь нежно и кротко:
- 205 «Que me veut mon Prince Carnaval?»

180 - 205 om. e2, e8, e9, e10 cf. n. ad Через площадку.- <По совершенно непроверенным слухам в рукописи за этим стихом шла следующая строфа> + 180 - 186 ut marg. ad 137 transp. e7a ms., e7b ms., e9, e10 cf. Анна Ахматова, Стихотворения и поэмы (Ленинград, 1976), 514 sq.- 184 ...ins. e7, e12.- 187 Санчо Пансы: Санчо Панчо e1n, e4.- 194 стынет: стонет e1g, e6, e7, e11, e12, ins. e7, e12.- 201 Madame deLamballe, : герцогини Ламбаль... e7a ms., e7b ms., e9.- 201: Та, кого никому не жаль, e1n, e7d.- 202: А смиренница - голубица e7a ms., e7b ms., e9 : А смиренница и красотка e1g, e1n, e3, e7, e10, e11, e12.- 203 om. e7a ms., e7b ms. e9, e10.- 204: Гулит, синие вскинув ресницы: e7a ms., e7b ms. e9, e10 : Снова гулишь томно и кротко: e1g, e1n, e7, e12.- 205: "Пусть к вину подадут миндаль". e1n, e7d.- Еще менее достоверно: + 198 - 205 ut marg. ad 137 transp. e7a ms., e7b ms., e9, e10 cf. Анна Ахматова, Стихотворения и поэмы (Ленинград, 1976), 514 sq. et Л. Чуковская, 1980:90.-

И в то же время в глубине залы, сцены, ада или на
вершине гётевского Брокена появляется Она же (а
может быть, ее тень):

- Как копытца топочут сапожки,
Как бубенчик звенят сережки,
В бледных локонах злые рожки,
Окаянной пляской пьяна, —
210 Словно с вазы чернофигурной,
Прибежала к волне лазурной,
Так парадно обнажена.
А за ней в шинели и в каске
Ты, вошедший сюда без маски,
215 Ты, Иванушка древней сказки,
Что тебя сегодня томит?
Сколько горечи в каждом слове,
Сколько мрака в твоей любви,
И зачем эта струйка крови
220 Берedit лепесток ланит?

И в то же время - 220 от. e2, e8, e9, e10 cf. n. ad Через площадку.- быть;:быть- e7, e12.- 206 post копытца, ins. e7, e12.- 209 Окаянной:Сумасшедшей e7e ms.- 212 inter Так et парадно <нарядно> ins. id.- 212 парадно: нарядно e11.- 209 - 212 cf. Л. Чуковская, 1980:396.- 215: Ты - царевич из древней сказки, e7f ms.- 217 Сколько: Столько e7f ms.- 218 Сколько мрака: Столько срама e7f ms.- 215 - 219: Перережен, как в древней сказке,-/Нет, то твой обычный вид./Чести друг ты и раб любви./Отчего ж эта капля крови e7e ms.-

ГЛАВА ВТОРАЯ

*Иль того ты видишь у своих колен,
Кто для белой смерти твоей покинул плен?*

«Голос памяти», 1913

Спальня Героини. Горит восковая свеча. Над кроватью три портрета хозяйки дома в ролях. Справа она — Козлоногая, посередине — Путаница, слева — портрет в тени. Одним кажется, что это Коломбина, другим — Донна Анна (из «Шагов Командора»). За мансардным окном арапчата играют в снежки. Метель. Новогодняя ночь. Путаница оживает, сходит с портрета, и ей чудится голос, который читает:

Распахнулась атласная шубка!

Не сердись на меня, Голубка,

Что коснусь я этого кубка:

Не тебя, а себя казню.

225 Все равно подходит расплата —

Видишь — там, за вьюгой крупчатой

Мейерхольдовы арапчата

Затевают опять возню.

А вокруг старый город Питер, —

230

Что народу бока повытер,

(Как тогда народ говорил).

В грибах, в сбруях, в мучных обозах,

В размалеванных чайных розах

И под тучей вороньих крыл.

235 Но легит, улыбаясь мнимо,

Иль того - "Голос памяти", 1913: Ты сладострастней, ты телесней/Живых, блистательная тень! Баратынский e2, e3, e7, e8.- "Голос памяти", om. e11 "Голос памяти":1913 e12.- Спальня Героини. - который читает: om. e2, e8.- Спальня Героини. - Новогодняя ночь. om. e9, e10.- Метель. Новогодняя ночь. om. e11.- Новогодняя ночь.: Новогодняя полночь. e7.- Путаница - читает: : С портрета сходит героиня в костюме Путаницы. Автор говорит с ней и о ней. Полночь. e9, e10.- inter 221 et 222 ins. e9.- 223 om. e2, e8.- 223 я: и e4, e9, e10.- 223 коснусь я: коснулась и e11.- 225 om. e2, e8.- 225 - om. e9, e10.- 225 подходит: приходит e1b, e9.- 226: Видишь, там, за вьюгой крупчатой, e2.- 227: Театральные арапчата e1b, e2, e8.- 222 - 228: "222 - 228" e10.- 229 - 238 om. e2, e8.- 229 - om e7, e12.- 230:(230 e9, e10.- 231 .:,- e7, e12.- 232 в сбруях:сбруях e9, e11.-

- Над Мариинской сценой prima,⁵⁾
 Ты — наш лебедь непостижимый,
 И острит опоздавший сноб.
 Звук оркестра как с того света, —
 240 (Тень чего-то мелькнула где-то),
 Не предчувствием ли рассвета
 По рядам пробежал озноб?
 И опять тот голос знакомый,
 Будто эхо горного грома, —
 245 Наша слава и торжество!
 Он сердца наполняет дрожью
 И несется по бездорожью
 Над страной, вскормившей его.⁶⁾
 Сучья в иссиня-белом снеге ...
 250 Коридор Петровских коллегий
 Бесконечен, гулок и прям
 (Что угодно может случиться,
 Но он будет упрямо сниться
 Тем, кто нынче проходит там).
 255 До смешного близка развязка:
 Из-за ширм Петрушкина маска,
 Вкруг костров кучерская пляска,
 Над дворцом черно-желтый стяг ...
 Все уже на местах, кто надо;

236 Мариинской: Маринскую e3, e7, e9 cf. A. Haight, 1976:
 209.- 236: Осиянна, непостижима e7a ms., e7b ms., e9
 : Осиянно, непостижимо e1b, e1c.- : Над Мариинской сце-
 ной прима e1b, e1d, e9 cf. Л. Чуковская, 1980:309, п. 302.-
 237 post, - ins. e7, e12.- 238 опоздавший:запоздавший e1g, e9.-
 239 - 242 om. e2, e8.- 239 post оркестра, ins. e7, e12.-
 240 om. e9, e10.- 243 - 248 om. e2, e8, e9.- 245: Не по-
 следнее ль торжество! e7.- 248 вскормившей: родившей e1k,
 e10.- 244 - 248: Словно эхо горного грома-/Ужас, смерть,
 прощенье, любовь.../Ни на что на земле не похожий,/Он несется,
 как вестник божий,/Настигая нас вновь и вновь. e7b ms. cf. Л.
 Чуковская, 1980:180.- 249 - 254 om. e2, e8.- (252: (252)
 e9.- 253: И он будет до смерти сниться e9.- 254: Тем, что
 нынче проходят там e9, e10.- 254 (om. e9.- 255 - 262 om.
 e2, e8.- 256 om. e9, e10.- 256 ширм: ширмы e11.- 256
 marg. Вариант: Чрез Неву за пятак на салазках, ins. e3, e7.-
 257 кучерская; извозчицья e9.- 258 ... om. e9.- 259 местах:
 мостах e9 ;:, e12 ;:: e7.-

- 260 Пятым актом из Летнего сада
Пахнет... Призрак цусимского ада
Тут же. — Пьяный поет моряк.
Как парадно звенят полозья,
И волочится полость козья...
- 265 Мимо, тени! — Он там один.
На стене его твердый профиль.
Гавриил или Мефистофель —
Твой, красавица, Паладин?
Демон сам с улыбкой Тамары,
- 270 Но такие таятся чары
В этом страшном дымном лице:
Плоть, почти что ставшая духом,
И античный локон над ухом —
Все таинственно в пришлеце.
- 275 Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале,
Или все это было сном? ..
С мертвым сердцем и мертвым взором,
Он ли встретился с командором,
- 280 В тот пробравшись проклятый дом!
И его поведано словом,
Как вы были в пространстве новом,
Как вне времени были вы —
И в каких хрусталях полярных,
- 285 И в каких сияньях янтарных
Там, у устья Леты — Невы.
Ты сбегала сюда с портрета,
И пустая рама до света
На стене тебя будет ждать.

261: Веет... e1k, e9 : Веет... Призрак цусимского ада e1g, e5, e6, e12 Пахнет... e1c, e1d, e7a ms., e7b ms., e7g, e10.-
262: Пьяный поет моряк e1k, e7a ms., e7b ms., e9, e10 : Звонко поет моряк. e1c, e1d : ... Звонко поет моряк. e7g.- 262: 262... e3, e7, e11.- 266 твердый: тонкий e2, e8, e9 post профиль - e10.- inter 268 et 269 ins. e9, e10.- 269 - 286 om. e2, e8.- 270 такие:какие e11.- 271 : : ... e9, e10 : - e5, e6, e11, e12.- 275 - 279 om. e9 cf. Л. Чуковская, 1980:298.- 275 , om. e7, e12.- 277 ... om. e3, e4, e5, e6, e7, e11.- 278 , om. e7, e12.- 279 встретился: встретится e4, e10, e11 командором:Командором e7, e12.- 280 !: ? e7, e12.- 281: И поведано чьим-то словом, e9, e10.- 283 -:,- e7, e12.- 286 устья:берега e9.- 287 сюда:ко мне e2, e8, e9.-

- 290 Так плясать тебе — без партнера.
 Я же роль рокового хора
 На себя согласна принять.
- На щеках твоих алые пятна;
 Шла бы ты в полотно обратно;*
- 295 *Ведь сегодня такая ночь,
 Когда нужно платить по счету...
 А дурманящую дремоту
 Мне трудней, чем смерть, превозмочь.*
- ... Ты в Россию пришла ниоткуда,
 300 О мое белокурое чудо,
 Коломбина десятых годов:
 Что глядишь ты так смутно и зорко,
 Петербургская кукла, актерка,
 Ты — один из моих двойников.
- 305 К прочим титулам надо и этот
 Приписать. О подруга поэтов,
 Я наследница славы твоей.
 Здесь под музыку дивного метра
 Ленинградского дикого ветра
- 310 И в тени заповедного кедра
 Вижу танец придворных костей...
 Оплывают венчальные свечи,
 Под фатой поцелуйные плечи,
 Храм гремит: «Голубица, гряди!»
- 315 Горы пармских фиалок в апреле —
 И свиданье в Мальтийской капелле,
 Как проклятье в твоей груди.
 Золотого ль века виденье
 Или черное преступленье

290 плясать тебе: пляши одна e2, e8.- 290 - om. e2, e3, e4, e8, e9, e10 .:! e7, e12.- 291 рокового:античного e8, e9, e10.- 293 - 298 om. e2, e8.- 293 - 298 sine litt. incl. e4, e9, e10.- 293 - 298: (293 - 298) e3, e4, e9, e10.- 297: А дурманящую дремоту/Очень трудно всем превозмочь- Л. Чуковская, 1980:74.- 299 ... om. cett. praeter e4.- 302 cf. Л. Чуковская 1980: 72 sq. .:! e7, e12.- 303 marg. Было:Козлоногая кукла, актерка, ins. e7, e10 marg. Вариант:Козлоногая, кукла, актерка, ins. e3.- 307 .:, e7, e12.- 308 - ins. e12 , ins. e7.- 310 om. e2, e8, e9, e10.- 310 заповедного: келломягского e11.- 311 e2.- 317 проклятье:отрава e2.- 313 поцелуйные плечи,:"поцелуйные плечи," e7, e12.- 317 твоей: своей e4.- 318 - 325 om. e2, e8.- 318 - 320 om. e9, e10.- 318 ль om. e4.-

- 345 Твоего я не видела мужа,
 Я, к стеклу прикивавшая стужа...
 Вот он, бой крепостных часов...
 Я крестами дома́ не мечу, —
 Выходи ко мне смело навстречу —
 350 Гороскоп твой давно готов...

345 post мужа, - ins. e9, e10.- 346 ... om. e9, e10.- 347
 Вот он: Или e2, e8 : Слышишь,... e9.- 347 post часов ...
 om. e9, e10.- 348: Ты не бойся - дома не мечу, e3, e4, e7,
 e9, e10 :Ты не бойся - дома не мечу,- e12 :Ты не бойся,
 дома не мечу e2, e8.-

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

*И под аркой на Галерной...**А. Ахматова**В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем.**О. Мандельштам**То был последний год...**М. Лозинский*

Петербург 1913 года. Лирическое отступление: последнее Воспоминание в Царском Селе. Ветер, не то вспоминая, не то пророчествуя, бормочет:

- Были Святки кострами согреты,
И валялись с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью
355 По Неве иль против течения, —
Только прочь от своих могил.
На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
360 Над серебряным веком стыл.

inter Глава Третья et Петербург 1913 года. Падают Брянские, растут у Манташева./Нет уже юноши, нет уже нашего. В. Хлебников ins. e8 Падают Брянские, растут у Манташева./Нет уже юноши, нет уже нашего. Велемир Хлебников ins. e2 v. ЩАЛИ, ф. 2164, оп. 4, ед. хр. 2 cf. Р. Тименчик, 1970:43, п. 5.- И под аркой на Галерной ... А. Ахматова om. e1g, e2, e8 : В Петербурге - О. Мандельштам e11.- И под - Ахматова: Ведь под - Ахматова e5, e9, e10, e11.- В Петербурге мы сойдемся снова,/ Словно солнце мы похоронили в нем. О. Мандельштам om. e2, e8 : Любовь прошла, и стали ясны/И близки смертные черты. Вс. Князев (1913) e9 cf. Л. Чуковская, 1980:309.- То был последний год ... М. Лозинский om. e2, e8.- Петербург 1913 года. - бормочет: om. e2, e8 : Петербург в 1913 году. Лирическое отступление: "Воспоминание в Царском Селе". Развязка. e9, e10 : Петербург в 1913 году. Лирическое отступление: "Воспоминание о Царском Селе". Развязка. e1g, e3, e5, e6, e7, e11.- Воспоминание:воспоминание e7, e12.- 355 иль:или e11.- 357 om. e2, e8.-

- Оттого, что по всем дорогам,
 Оттого, что ко всем порогам
 Приближалась медленно тень —
 Ветер рвал со стены афиши,
 365 Дым плясал вприсядку на крыше
 И кладбищем пахла сирень.
 И царицей Авдотьей заклятый,
 Достоевский и бесноватый
 Город в свой уходил туман,
 370 И выглядывал вновь из мрака
 Старый питерчик и гуляка.
 Как пред казнь бил барабан ...
 И всегда в духоте морозной,
 Предвоенной, блудной и грозной,
 375 Непонятный таился гул ...
 Но тогда он был слышен глухо,
 Он почти не касался слуха
 И в сугробах невских тонул.
 Словно в зеркале страшной ночи
 380 И беснуется и не хочет
 Узнавать себя человек, —
 А по набережной легендарной
 Приближался не календарный —
 Настоящий Двадцатый Век.

361-371 om. e2, e8.- 363 -: e7, e12.- 364-365: Становилось темно в гостинной, /Жар не шел из пасти каминной, e9 cf. Л. Чуковская, 1980: 260 sq.- 366: И в кувшинах вяла сирень. e9.- : И в кувшине вяла сирень. e7a ms.- 367 - 371 om. e9.- 368 - 369: Само- держа град бесноватый /В свой уже уходил туман, elf, e7h.- 371 .: e3, e5, e6, e7, e11, e12.- 371 .: .: e4, e10.- 372 om. e2, e8, e9.- 368 - 373 cf. Л. Чуковская, 1980: 260 sq.- 373 - 381: Словно память "народной воли". /Тут уже до Горячего поля, /Вероятно, рукой подать. /И смолкает мой голос вещей, /Тут еще чуда похлеще, /Но уйдем - мне некогда ждть. //За заставой воев шарманка, /Водят мишку, пляшет цыганка /На заплыванной мостовой / (Матерится мастеровой) //Паровик идет до Скорбящей, /Дальше только сумрак смердящий, /У тюрьмы - гигант - часовой. e7e.- 375: Потаенный носился гул ... e1b, e2, e8 : Жил какой - то будущий гул... e1g, e1i, e12 : Жил какой-то будущий гул, e3, e11 : Жил какой - то будущий гул. e7.- 376 Но: И e11.- 376 глухо: глуше e1g, e3, e5, e6, e7, e11, e12.- 377: Он почти не тревожил души e1g, e3, e5, e6, e7, e11, e12.- 379-384 om. e2, e8.- 379, ins. e12.- 381 - om. e3, e7, e11.- 381, om. e4, e9, e10.- 383 Приближался: Приближается e1c, e1d, e4, e9, e11.- 383 - om. e9.-

- 385 *А теперь бы домой скорее*
 Камероновой галереей
 В ледяной таинственный сад,
 Где безмолствуют водопады,
 Где все девять⁸ мне будут рады,
- 390 *Как бывал ты когда-то рад.*
 Там за островом, там за садом,
 Разве мы не встретимся взглядом
 Наших прежних ясных очей?
 Разве ты мне не скажешь снова
- 395 *Победившее*
 смерть
 слово
 И разгадку жизни моей?

385 - 398 om. e2.- 385 - 398 sine litt. incl. e9, e10.-
 385 - 398: (385 - 398) e4, e9, e10.- 385 теперь: сейчас
 elf, e8, e9, e10.- 386 галереей: Галереей e7, e12.- 389 post девять marg.
 Музы ins. e3, e7, e8, e9, e10, e11.- 390 ты: он e9- 390 .:, e9.- inter
 390 et 391 Что над юностью встал мятежной, / Незабвенный мой
 друг и нежный, / Только раз приснившийся сон. / Чья сияла юная
 сила, / Чья забыта навек могила, / Словно вовсе и не жил он.
 ins. e9 cf. Л. Чуковская, 1980:75, п. 76.- 391: Здесь
 за островом, здесь за садом e9.- 393: Не глядевших на казнь
 очей? e8 : Не выдавших казни очей? Л. Чуковская, 1980:72
 cf. ib.- 394: Разве он мне не скажет снова e9.- 395:
 395 + 396 + 397 e3, e4, e5, e6, e7, e11.-

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ И ПОСЛЕДНЯЯ

*Любовь прошла, и стали ясны
И близки смертные черты.*

Вс. К.

Угол Марсова поля. Дом, построенный в начале XIX века братьями Адамиными. В него будет прямое попадание авиабомбы в 1942 году. Горит высокий костер. Слышны удары колокольного звона от Спаса-на-Крови. На поле за метелью призрак дворцового бала. В промежутке между этими звуками говорит сама Тишина:

Кто застыл у померкших окон,
400 На чьем сердце «палевый локон»,
У кого пред глазами тьма?
«Помогите, еще не поздно!
Никогда ты такой морозной
И чужою, ночь, не была!»
405 Ветер, полный балтийской соли,
Бал метелей на Марсовом поле
И невидимых звон копыт...
И безмерная в том тревога,
Кому жить осталось немного,
410 Кто лишь смерти просит у Бога
И кто будет навеки забыт.
Он за полночь под окнами бродит,
На него беспощадно наводит
Тусклый луч угловой фонарь, —

Глава четвертая и последняя - Тишина: от. е9, е10 : . . . е2
:- е8.- Глава четвертая и последняя: IV е4.- поля: Поля е7, е12.- дворцового:
Зимнедворцовского е11.- 399 - 411 от. е2, е8.- 401 ? : :-
е9, е10 ? : ?- е3, е5, е5, е12.- "402 - 404": 404-404 е9, е10.-
406 поле: Поле е7, е12.- 410 просит: молит е10.- 410 от. е9.-
411 навеки: навек е19, е3, е7, е9, е10, е11, е12.- 412 Он: Кто е2,
е8, е9.- 413 него: кого е2, е8, е9.-

- 415 И дождался он. Стройная маска
 На обратном «Пути из Дамаска»
 Возвратилась домой... не одна!
 Кто-то с ней «без лица и названья»...
 Недвусмысленное расставанье
- 420 Сквозь косое пламя костра
 Он увидел. — Рухнули зданья...
 И в ответ обрывок рыданья:
 «Ты, Голубка, солнце, сестра!»
 Я оставлю тебя живую,
- 425 Но ты будешь мо е й вдовою,
 А теперь...
 Прощаться пора!»
 На площадке пахнет духами,
 И драгунский корнет со стихами
- 430 И с бессмысленной смертью в груди
 Позвонит, если смелости хватит...
 Он мгновенье последнее тратит,
 Чтобы славить тебя.
- Гляди:
- 435 Не в проклятых Мазурских болотах,
 Не на синих Карпатских высотах...
 Он — на твой порог!
 Поперек...
 Да простит тебя Бог!

415: Тот и видел, как стройная маска e2, e8, e9 : И он видел, как стройная маска e10.- 418 - 420 om. e2, e8, e9, e10.-
 420 fin. interpung. e11.- 421-427 om. e2, e8, e9, e10.- 423 "Ты,:"Ты- e12
 ::"Ты e7 сестра!:сестра!- e12.- 428:Уж на лестнице пахнет духами, e2, e8.-
 429 драгунский:гусарский e2, e8.- 431 ... om. e2, e7, e8.- 432 последнее: последние e10.- 432 ,: ... e9.- 433 .: ... e9.- 432 - 434:
 Он тебе, он своей Травяте,/Поклониться пришел. Гляди. e2, e8.-
 434 : : ... e9, e10.- 436 ... om. e9, e10.- 438 ...: . e3,
 e5, e6, e7, e11, e12.- 439 тебя:тебе e4, e10, e11 Бог:бог e7, e12.-

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Интермеццо

РЕШКА

My future is in my past

*Я воды Леты пью,
Мне доктором запрещена унылость.
Пушкин*

Место действия — Фонтанный Дом. Время — 5 января 1941 года. В окне призрак оснеженного клена. Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года, разбудив безмолвье великой молчалиницы-эпохи и оставив за собою тот свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок — дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры... В печной трубе воеет ветер, и в этом вое можно угадать следующие строфы. О том, что мерещится в зеркалах, лучше не думать.

*... жасминный куст,
где Данте шел и воздух пуст.
Н. К.*

Интермеццо от. e3, e7, e9, e12 cf. A. Naight, 1976:209.- post Решка Интермеццо transp. e2.- post Интермеццо В.Г. Гаршину ins. e2.- My future is in my past от. e2, e3, e9, e10, e11.- e7, e12.- Я воды Леты: ...Я воды Леты e12 : я воды e7.- Пушкин: "Домик в Коломне" e8.- inter Пушкин et Место действия В.Г. Гаршину ins. e8 In my beginning is my end. T.S. Eliot ins. e3, e7, e11, e12.- Место действия - где Данте шел и воздух пуст. Н. К. от. e2, e8.- Время - думать.: Время - январь 1941 года. Автор говорит о поэме "1913 год" и о многом другом, в частности, о романтической поэме начала XIX века ("Столетняя царовница"). Автор ошибочно полагал, что дух этой поэмы ожил в его петербургской повести. e9, e10.- 5 января: начало января e3.- безмолвие: безмолвие e3, e5, e6, e7, e11, e12.- post сувениры ... от. e11, e12.- и в этом вое: и в этом все e4.- следующие строфы.: очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема. e3, e7, e11, e12.- мерещится от. e7, e11.- ... жасминный - Н.К. от. e9 cf. Л. Чуковская, 1980:180.-

I

- Мой редактор был недоволен,
 Клялся мне, что занят и болен,
 Засекретил свой телефон
 И ворчал: «Там три темы сразу!»
 5 Дочитав последнюю фразу,
 Не поймешь, кто в кого влюблен.

II

- Кто, когда и зачем встречался,
 Кто погиб, и кто жив остался,
 И кто автор, и кто герой, —
 10 И к чему нам сегодня эти
 Рассуждения о поэте
 И каких-то призраков рой».

III

- Я ответила: «Там их трое —
 Главный был наряжен верстою,
 15 А другой как демон одет, —
 Чтоб они столетьям достались,
 Их стихи за них постарались ...
 Третий прожил лишь двадцать лет,

IV

- И мне жалко его». И снова
 20 Выпадало за словом слово,
 Музыкальный ящик гремел.
 И над тем флаконом надбитым
 Языком кривым и сердитым
 Яд неведомый пламенел.

4: Как же можно! — три темы сразу. e2, e8 : Бормотал: "Там три темы сразу! e9, e10.- 5 Дочитав: Прочитав e2, e8.- 6 поймешь: понять e2.- 7 - 12 om. e2.- 7 когда и зачем: зачем и когда e8.- 8 жив: цел e8.- 12 "?:" e7, e12.- 13-18 om. e2, e8.- 14 Главный был: Был один e7a ms., e7b ms., e9, e10, e11.- 17 ...: e7, e12.- 18: Третий умер в семнадцать лет, - e7a ms., e9.- 19 post "его". ... ins. e9, e10, e11.- 19: Я сначала сдалась, но снова e2, e8.- 22: И над тем надбитым флаконом e2, e7a ms., e8, e9.- 23: Языком прямым и зеленым e2, e8, e9 : Языком кривым и зеленым Л. Чуковская 1980:180, п. 190.- 24: Неизвестный мне яд горел. e2, e8, e9.-

V

- 25 А во сне все казалось, что это
Я пишу для кого-то либретто,
И отбоя от музыки нет.
А ведь сон — это тоже вещьца,
Soft embalmer⁹), Синяя Птица,
30 Эльсинорских террас парапет.

VI

- И сама я была не рада,
Этой адской арлекинады
Издаля́ка слышав в ой.
Все надеялась я, что мимо
35 Белой залы, как хлопья дыма,
Пронесется сквозь сумрак хвой.

VII

- Не отбиться от ружляди пестрой.
Это старый чудит Калиостро —
Сам изящнейший сатана,
40 Кто над мертвым со мной не плачет,
Кто не знает, что совесть значит
И зачем существует она.

VIII

- Карнавальной полночью римской
И не пахнет. Напев Херувимской
45 У закрытых церковей дрожит.
В дверь мою никто не стучится,
Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит.

25 все: мне e2.- 26 кого - то: *** e11.- ad 26 ut Примечания редактора Я пишу для *** либретто add. e7b ms.- 35: Пронесется, как хлопья дыма e2, e5, e6, e8, e9, e10, e11, 36: Сквозь таинственный сумрак хвой. e2, e5, e6, e8, e9, e10, e11.- 38 Это: Этот e4, e10, e11.- 39 - 42: За мою к нему нелюбовь./И мелькают летучие мыши,/И бегут горбуны по крыше,/И цыганочка лижет кровь. e2, e8.- ad 42 marg. "У цыган" Н. Гумилева: Девушка, смеясь, с полосы кремневой/Узким язычком слизывает кровь. ins. e2, n. 4.- 45: За высоким окном дрожит. e2, e8 : У ампириных дверей дрожит. e7a ms. : У ампириных церковей дрожит. e4, e9, e10.-

IX

И со мною моя «Седьмая»

- 50 Полумертвая и немая,
 Рот ее сведен и открыт,
 Словно рот трагической маски,
 Но он черной замазан краской
 И сухою землей набит.

X

- 55

И проходят десятилетия:

- 60 Пытки, ссылки и казни — петь я,
 Вы же видите, не могу.

XI

И особенно, если снится

- То, что с нами должно случиться:
 Смерть повсюду — город в огне,
 И Ташкент в цвету подвенечном . . .

- 65 Скоро там о верном и вечном

Ветр азийский расскажет мне.

49 - 54 от. e2, e8, e9, e10.- 49 - 54 vac. e3, e7 cf. Л. Чуковская, 1980:286 sq.- 49 мною: мной e4.- 49 моя: Моя e11, ins. e12.- 55-60 от. e2, e8, e9 vac. e7, e11.- 55-57 vac. e3, e4, e5, e6, e10 : Враг пытал: А ну, рассказы - ка,/Но ни слова, ни стопа, ни крика/ Не услышать ее врагу. Л. Чуковская, 1976:434 58 ante И ... ins. id.- 59: Войны, смерти, рожденья-петь я, e3, e4, e5, e6, e10, e12.- : о войне, рожденьях и смертях Л. Чуковская, 1976:433.- 59 -: . id.:430, e3.- 60: это тоже времянка, заслон. Л. Чуковская, 1976:433 : В этом ужасе не могу. id., e3 : Сами знаете, не могу. e5, e6, e12.- post 60 marg. Пропущенные строфы - подражание Пушкину. См. "Об Евгении Онегине": "Смирненно сознаюсь также, что в Дон Жуане есть две выпущенные строфы" писал Пушкин. ins. e10.- ad 61 eandem marg. ins. e4, "Об Евгении: "О Евгении.- inter 60 et 61 Ты спроси у моих современниц:/Каторжанок, стоятниц, пленниц-/И тебе порасскажем мы,/Как в беспамятном жили страхе,/ Как растили детей для плахи,/Для застенка и для тюрьмы.//Посинелые стиснув губы,/Обезумевшие Гекубы/И Кассандры из Чухломы,/Загремим мы безмолвным хором:/(Мы увеченные позором)"/По ту сторону ада мы"... ins. Л. Чуковская, 1976:434 sq. v. eti. S III:116.- 61 - 66 от. e2, e3, e4, e7, e8, e9, e10, e11.- 61 - 63: ... e11.- 64 - 66: 58 - 59 fin >, < + В этом ужасе не могу. e11.- ad могу marg. Пропущенные строфы - подражание Пушкину. См. "Об Евгении Онегине": "Смирненно сознаюсь также, что в Дон Жуане есть две выпущенные строфы", писал Пушкин. ins. e11 cf. n. ad. marg. post 60.- 64 - 66 vac. e4.- 61 - 66 (62 с нами: скоро, 64 ... : ., 65: О безбольном, верном и вечном) ut 25 - 30 in "Примечания редактора" e7b ms. cf. Анна Ахматова, Стихотворения и поэмы, Ленинград (1976), 523 cf. eti. A. Haight, 1976:209.-

XII

-¹⁰⁾

 70

XIII

- Я ль растаю в казенном гимне?
 Не дари, не дари, не дари мне
 75 Диадему с мертвого лба.
 Скоро мне нужна будет лира,
 Но Софокла уже, не Шекспира.
 На пороге стоит — Судьба.

XIV

- И была для меня та тема,
 80 Как раздавленная хризантема
 На полу, когда гроб несут.
 Между «помнить» и «вспомнить», други,
 Расстояние, как от Луги
 До страны атласных баут.¹¹⁾

XV

- 85 Бес попутал в укладке рыться . . .
 Ну, а как же может случиться,
 Что во всем виновата я?
 Я — тишайшая, я — простая,
 «Подорожник», «Белая стая» . . .
 90 Оправдаться . . . но как, друзья?

67 - 72 om. e2, e3, e7, e8, e9, e10, e11.- 73 - 78 om. e2, e8, e9, e10 cf. Л. Чуковская, 1980:363.- 73 казенном гимне?: казенной глине? e4.- inter 78 et 79 Не боюсь ни смерти, ни срама, / Это тайнопись, криптограмма, / Запрещенный это прием. / Знают все, по какому краю / Лунатически я ступаю, / И в какой направляюсь дом. ins. e7i ms., Л. Чуковская 1980:315, n. 309 (Знают: Видят, И в какой направляюсь дом.: Как по солнечному ковру.)- 79 И: Но e2, e7, e8, e9, e10, e11.- 83 ,: - e7.- 86 как: все e2, e8, e9, e10, e11.- 86 может: могло А. Naight, 1976:209.-

XVI

Так и знай: обвинят в плагиате...

Разве я других виноватей?

Впрочем, это мне все равно.

Я согласна на неудачу

95 Я смущенье свое не прячу...

У шкатулки ж тройное дно.

XVII

Но сознаюсь, что применила

Симпатические чернила,

Что зеркальным письмом пишу,

100 И другой мне дороги нету, —

Чудом я набрела на эту

И расстаться с ней не спешу.

XVIII

Чтоб посланец давнего века

Из заветного сна Эль Греко

105 Объяснил мне совсем без слов,

А одной улыбкою летней,

Как была я ему запретней

Всех семи смертельных грехов.

XIX

И тогда из грядущего века

110 Незнакомого человека

Пусть посмотрят дерзко глаза,

Чтобы он отлетающей тени

Дал охапку мокрой сирени

В час, как эта минет гроза.

92 ... ins. e2.- 92 ? : . e9.- 93 Впрочем: Правда e2.-
 93 мне все равно: в последний раз e2, e8, e9.- 94 , ins. e12.- 95 Я: И
 e2, e7, e8.- 95 ... om. e2, e8, e12 : . e5, e6 : , e9, e10,
 e11.- 96: Под укромный противогаз. e2, e8 : У шкатулки ж
 двойное дно e7i ms. cf. Л. Чуковская, 1980:309 : Чем, как
 будто, смущаю вас. e9.- 97 - 102 om. e2.- 98, om. e9, e10,
 e11 : ... e4, e7.- 99 Что: И e4, e9, e10, e11 : Я e3,
 e7.- 100: Что другой дороги мне нету - e9.- 100 ,-- - e3,
 e4, e7, e10, e11.- 103 - 108 om. e2, e7, e8, e9, e10 in
 app. ins. e7.- 109 - 114 om. e2, e8, e9.- 109 - 112: Что-
 бы в ночь под сиянием Веги/На туманном западном берегу/Кто - то
 <вновь опустил> дерзко поднял глаза, /И мне вновь, мимолетной
 тени, e7i ms.- 109: Чтоб сюда из чужого века e10.- 111: По-
 глядели ярко глаза, e10.- 112: Чтоб он мне, отлетевшей тени,
 e10 : И он мне, отлетевшей тени, e7, e11.- 113: Даст охап-
 ку мокрой сирени e7, e11, e12 : Дал бы ветку мокрой сирени e7i ms.,
 e10.- 114: <114> e7i ms.-

XX

- 115 А Столетняя чаровница
 Вдруг очнулась и веселиться
 Захотела. Я не при чем.
 Кружевной роняет платочек,
 Томно жмурится из-за строчек
 120 И брюлловским манит плечом.

XXI

- Я пила ее в капле каждой
 И, бесовскою черной жаждой
 Одержима, не знала, как
 Мне разделаться с бесноватой:
 125 Я грозила ей Звездной Палатой
 И гнала на родной чердак, —

XXII

- В темноту, под Манфредовы ели,
 И на берег, где мертвый Шелли,
 Прямо в небо глядя, лежал, —
 130 И все жаворонки¹²⁾ всего мира
 Разрывали бездну эфира
 И факел Георг¹³⁾ держал.

115 А: Та е9.- ad 115 marg. Романтическая поэма. ins. е3.-
 117 не: ни е2, е3, е5, е6, е7, е8.- ad 126 marg. Место, где,
 по представлению читателей, рождаются все поэтические произведе-
 ния. ins. е3, е7 126 - om. е12.- 127-132 om. е11.- 129 - om. е2, е8.-
 132: И Байрон факел держал. Л. Чуковская, 1980:75 cf. ib.,
 n. 75.-

XXIII

Но она твердила упрямо:

«Я не та английская дама

- 135 И совсем не Клара Газуль,
Вовсе нет у меня родословной,
Кроме солнечной и баснословной,
И привел меня сам Июль.

XXIV

А твоей двусмысленной славе,

- 140 Двадцать лет лежавшей в канаве,
Я еще не так послужу.
Мы с тобой еще попируем,
И я царским моим поцелуем
Злую полночь твою награжу».

3-5 января 1941 года.

Фонтанный дом, и в Ташкенте, и после.

134 - 144 >" "< e4, e8, e9, e10.- 3 - 5 января: 5 января e3, e7, e12 : 1941. Январь (3 - 5 ого днем) e2 : 1941. Январь (3-е - 5-е) e8.- Фонтанный дом, и в Ташкенте, и после.: Фонтанный Дом и в Ташкенте и после. e4 : Фонтанный дом. e9 : Фонтанный Дом и в Ташкенте. e10, e11 : Фонтанный Дом в Ташкенте и после e7 : Фонтанный Дом; в Ташкенте и после e3.- cf. A. Naight, 1976:209 : Ленинград Фонтанный Дом Переписано в Ташкенте 19 янв. 1942 (ночью во время легкого землетрясения). e2 : Фонтанный Дом Ленинград (днем) e8.-

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ЭПИЛОГ

Люблю тебя, Петра творенье!
Медный всадник
Быть пусты месту сему . . .

Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета
Анненский

Белая ночь 24 июня 1942 г. Город в развалинах. От Гавани до Смольного видно все как на ладони. Кое-где догорают застарелые пожары. В Шереметевском саду цветут липы и поет соловей. Одно окно третьего этажа (перед которым увечный клен) выбито, и за ним зияет черная пустота. В стороне Кронштадта ухают тяжелые орудия. Но в общем тихо. Голос автора, находящегося за семь тысяч километров, произносит:

Моему городу

Так под кровлей Фонтанного Дома,
 Где вечерняя бродит истома
 С фонарем и связкой ключей, —

Часть Третья от. e2.- post Часть Третья Городу и Другу ins. e2
 e2 <Городу и Другу> ins. e8.- Люблю тебя, - всадник: Быть
 пусты месту сему . . . e3, e7 post сему . . . Евдокия
 Лопухина ins. e12.- Медный всадник: "Медный всад-
 ник" e5, e6, e9, e10.- Люблю тебя, - Анненский от. e2 :
 <"Я уверена, что с нами случится все самое ужасное" I suppose
 all sorts of dreadful things will happen to us. Hemingway> e8
 cf. Л. Чуковская, 1980:84.- Быть пусты месту сему . . . от.
 e4, e9, e10 : Да пустыни немых площадей, / Где казнили людей
 до рассвета Анненский e3, e7, e12.- Да пустыни немых площадей, /
 Где казнили людей до рассвета Анненский от. e9, e10 : Люблю
 тебя, Петра творенье! Пушкин e3, e7, e12.- post Анненский Моему
 городу ins. e3, e7, e8, e12.- Белая ночь-произносит: от. e2, e8,
 e9, e10.- 1942 г.: 1942 года e5.- видно от. e7.- Шере-
 метевском: Шереметьевском e4.- выбито: видимо e11.- В сто-
 роне - произносит: от. e4.- Моему городу: Городу и Другу
 e8.-

- Я аукалась с дальним эхом,
 5 Неуместным смущая смехом
 Непробудную сонь вещей;
 Где, свидетель всего на свете,
 На закате и на рассвете
 Смотрит в комнату старый клен
- 10 И, предвидя нашу разлуку,
 Мне иссохшую черную руку,
 Как за помощью, тянет он.
 А земля под ногой гудела,
 И такая звезда*) глядела
- 15 В мой еще не брошенный дом,
 И ждала условного звука...
 Это где-то там — у Тобрука,
 Это где-то здесь — за углом.
 Ты не первый и не последний
- 20 Темный слушатель светлых бредней,
 Мне какую готовишь месть?
 Ты не выпьешь, только пригубишь
 Эту горечь из самой глубли —
 Этой нашей разлуки весть.
- 25 Не клади мне руку на темя —
 Пусть навек остановится время
 На тобою данных часах.
 Нас несчастье не минует,
 И кукушка не закукует
- 30 В опаленных наших лесах...

5 смущая: тревожа e2.- 6 ;:, e7, e12.- inter 12 et 13 ... ins. e2.- 13
 гудела: горела e1a, e1d, e2, e8.- 13 A: Но e3, e4, e7, e11
 13 ногой: ногами e9, e10.- 14 ad звезда marg. Марс летом
 1941 г. ins. e3, e7, e10, e11.- 19 - 30: (19 - 30) e7, e9,
 e10.- 19 - 26: Ты мой грозный и мой последний/Светлый слу-
 шатель темных бредней,/Упованье, прощенье, честь!/Предо мной
 ты горишь, как пламя,/Надо мной ты стоишь, как знамя/И целуешь
 меня, как лесть./Положи мне руку на темя./Пусть теперь остано-
 вится время e2, e8.- 19 - 21: Ты мой грозный и мой последний
 /Светлый слушатель темных бредней,/Упованье, прощенье, честь
 ... e1a.- 24: Это - вечной разлуки весть. e1d, e9, e10 Этой: Это e12.-
 25: Положи мне руку на темя. e1d.- 26 навек: теперь e1d
 : оно e9, e10.- 30 ... om. e2, e8.-

- А за проволокой колючей,
 В самом сердце тайги дремучей —
 Я не знаю, который год —
 Ставший горстью лагерной пыли,
 Ставший сказкой из страшной были,
 35 Мой двойник на допрос идет.
 А потом он идет с допроса,
 Двум посланцам Девки безносой
 Суждено охранять его.
 40 И я слышу даже отсюда —
 Неужели это не чудо! —
 Звуки голоса своего:
 За тебя я заплатила
 Чистоганом,
 45 Ровно десять лет ходила
 Под наганом,
 Ни налево, ни направо
 Не глядела
 А за мной худая слава
 50 Шелестела.
- А не ставший моей могилой,
 Ты, гранитный, кромешный, милый,
 Побледнел, помертвел, затих.
 Разлучение наше мнимо:
 55 Я с тобою неразлучима,
 Тень моя на стенах твоих,
 Отраженье мое в каналах,
 Звук шагов в Эрмитажных залах,
 Где со мною мой друг бродил,
 60 И на старом Волковом Поле,
 Где могу я рыдать на воле
 Над безмолвьем братских могил.
 Все, что сказано в Первой части
 О любви, измене и страсти,
 65 Сбросил с крыльев свободный стих,

31 - 50 om. cett. praeter e1, e4 : ... e7, e12.- 31 - 36 cf.
 Л. Чуковская 1980:286 sq. 45 Ровно: Целых e1h.- 51 ante
 А ... ins. e3.- 52: Ты кромольный, опальный, милый, e3, e7,
 e11, e12.- 59:И на гулких дугах мостов, e2, e8 : И на гулких
 сводах мостов, e1a, e1d.- 59 мною:мною e4, e11.- 61 - 62:
 Где могу я плакать на воле/В чаще новых твоих крестов. e1a,
 e1d, e2, e8.- 63 - 68 om. e2, e8, e9.- 65: Превратилось
 сегодня в прах. e10 : Обратившись сегодня в прах. e7k.-

- И стоит мой город зашитый . . .
 Тяжелы надгробные плиты
 На бессонных очах твоих.
 Мне казалось, за мной ты гнался,
 70 Ты, что там погибать остался
 В блеске шпилей, в отблеске вод.
 Не дождался желанных вестниц . . .
 Над тобой — лишь твоих прелестниц,
 Белых ноченек хоровод.
 75 А веселое слово — дома —
 Никому теперь незнакомо,
 Все в чужое глядят окно.
 Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке,
 И изгнания воздух горький,
 80 Как отравленное вино.
 Все вы мной любоваться могли бы,
 Когда в брюхе летучей рыбы
 Я от злой погони спаслась,
 И над полным врагами лесом,
 85 Словно та, одержимая бесом,
 Как на Брокен ночной неслась.*)
 И уже предо мною прямо
 Леденела и стыла Кама,
 И Quo vadis?!) кто-то сказал.
 90 Но не дал шевельнуть устами,
 Как тоннелями и мостами
 Загремел сумасшедший Урал.

66 . . . om. e4, e10.- 66 зашитый: защитный e10.- 66 - 68
 om. e2, e8, e9 cf. n. ad. 63 - 68.- 67: И лежат надгроб-
 ные плиты e10.- 67 надгробные: могильные elk.- 68: На
 бессонных твоих очах. elk, e4, e10.- 70 погибать: умирать
 e2.- 72 . . . : - e8 : , e2.- 73 - om. e2, e4, e8, e9, e10,
 e11.- 75 post дома - om. e2.- 75 ante дома - om. e3.- 76 незнакомо:
 не знакомо e7, e12.- 78: Кто в Ташкенте, а кто в Нью-Йорке,
 e3, e5, e7.- inter 80 et 81 . . . ins. e8.- 84: И над Ладогой
 и над лесом, ele, elk, e2, e5, e6, e8, e9, e10.- 86.: . . . e3, e8.-
 86 ad неслась. marg. om. e2, e4, e5, e6, e7, e8.- 86 marg.
 После этого следовало "первоначальное окончание поэмы": :
 Первоначальное окончание поэмы: e9, e10, e11.- 86 marg.
 post пир . . . : , e9, e10, e11.- 86 - 105:
 marg. А за мною, тайной сверкая/И назвавши себя - Седьмая,/ /
 На неслышанный мчалась пир,/Притворившись нотной тетрадкой,/ /
 Знаменитая ленинградка/Возвращалась в родной эфир. e2, e8
 (post Седьмая , om. et post тетрадкой , om. e2).- inter 86
 et 87 ins. e11.- 89 . . . : , e3, e4, e7, e9, e10, e11.-
 92 . . . : . . . e6, e12.-

- И открылась мне та дорога,
 По которой ушло так много,
 95 По которой сына везли,
 И был долг путь погребальный
 Среди торжественной и хрустальной
 Тишины
 Сибирской земли.
 100 От того, что сделалось прахом,
 Обуянная смертным страхом
 И отмщения зная срок,
 Опустивши глаза сухие
 И ломая руки, Россия
 105 Предо мною шла на восток.**)

Окончено в Ташкенте 18 августа 1942 г.

*) После этого следовало «первоначальное окончание поэмы»:
 А за мною, тайной сверкая
 И назвавши себя «Седьмая»,¹⁴⁾
 На неслыханный мчалась пир...
 Притворившись нотной тетрадкой,
 Знаменитая ленинградка
 Возвращалась в родной эфир.

**) После этого в ряде редакций следовало:
 И себе же самой навстречу
 Непреклонно в грозную сечу,
 Как из зеркала наяву,
 Ураганом — с Урала, с Алтая,
 Долгу верная, молодая,
 Шла Россия спасать Москву.

93 - 99 om. e6, e9.- 95 ; . e10, e11.- 100: Не сраженная
 бледным страхом e1e.- 100 От того: Оттого e9.- 101: Не
 сраженная смертным страхом e5, e6 : Но сраженная смертным
 страхом В. Филиппов, 1961:178 : Не сраженная бледным стра-
 хом elk : И отмщения зная срок, e1e.- 102: Опустивши глаза
 сухие e1e.- 103: И сжимая уста, Россия e1e.- 104: И сжимая
 уста, Россия elk, e5, e6 : От того, что сделалось прахом,
 e1e.- 105: В это время шла на восток. e1e, e5, e6.- post
 105 И себе же самой навстречу/Непреклонно в грозную сечу,/Как
 из зеркала наяву,/Ураганом - с Урала, с Алтая,/Долгу верная,
 молодая,/Шла Россия спасать Москву. add. e5, e6, e12 (post на-
 яву, - ins.) marg. om. e7.- ad 105 восток marg.: marg.
 Раньше поэма кончалась так: А за мною, тайной сверкая/И
 назвавши себя "Седьмая",/На неслыханный мчалась пир,
 /Притворившись нотной тетрадкой,/Знаменитая ленинградка/Воз-
 вращалась в родной эфир. e3 ut marg. ad marg.** ad Москву
 e12 (post пир, ;....) ut marg 28 e7 (post себя - ins.) om.
 sett.- Окончено в Ташкенте 18 августа 1942 г. om. e3, e12
 :1940 - 1960 e5, e6 :1942 Ташкент (окончено 18 августа) e8
 :Окончено 19 августа 1942 Ташкент e2.-

ПРИМЕЧАНИЯ К ПОЭМЕ

- 1) «Отчего мои пальцы словно в крови
И вино, как отравы, жжет».
(Новогодняя баллада)
- 2) Три «к» выражают замешательство автора.
- 3) Долина Иосафата — предполагаемое место Страшного Суда.
- 4) Лизиска — псевдоним императрицы Мессалины в римских притонах.
- 5) Анна Павлова.
- 6) Шаляпин.
- 7) Скобарь — обидное прозвище псковичей.
- 8) Девять муз.
- 9) Soft embalmer — см. сонет Китса «К сну»:
O, soft embalmer of the still midnight
- 10) Пропущенные строфы — подражание Пушкину. См. «Об Евгении Онегине»: «Смиренно сознаюсь также, что в Дон Жуане есть две выпущенные строфы», писал Пушкин.
- 11) Баута — венецианская полумаска.
- 12) Жаворонки — знаменитое стихотворение Шелли To the skylark («К жаворонку»):
Слава тебе, веселый дух,
Птицей ты никогда не был,
Что с небес или возле них.
- 13) Георг — лорд Байрон.
- 14) Марс летом 1941 г.
- 15) Quo vadis? — «Камо грядеши?» — «Куда идешь?»
- 16) «Седьмая» — 7-я «Ленинградская» симфония Шостаковича. Первая часть этой симфонии вывезена автором на самолете из осажденного города (1. X. 1941).

Примечания к поэме: Примечания автора к поэме e3, e5, e6 : Примечания e10 : Примечания редактора e7 cf. Анна Ахматова, Стихотворения и поэмы, Ленинград (1976), 519 от. e9.- Примечания к поэме 1 - 16 от. e2, e4, e8, e11.- ad Первое Посвящение 7 s. nr. 1 Антиной - античный красавец. add. e3, e7.- ad Второе Посвящение 1 s. nr. 2 "Ты ли, Путаница..." героиня одноименной пьесы Юрия Беляева. add. e7 "Ты ли, Путаница - Психея" - героиня одноименной пьесы Юрия Беляева. add. e3.- ad Третье и последнее (Le jour des rois) s. nr. 3 Le jour des rois - канун Крещения: 5 января. add. e7 Le jour des rois (франц.) - канун Крещения: 5 января. add. e3.- ad I,1,8 примечание I от. e3, e7, e9, e10.-

ad I,1,28 s. nr. 4 Дапертутто - псевдоним Всеволода Мейерхольда add. e3, e7.- ad I,1,28 s. nr. 5 Йоканаан - святой Иоанн Креститель. add. e3, e7.- ad I,1,47 примечание 2 om. e3, e7, e9, e10.- ad I,1,73 примечание 3 om. e9, e10.- ad I,1,73 примечание 3 s. nr. 6 transp. e3, e7.- ad I,1,106 примечание 4 в римских притонах: в римских публичных домах e9, e10.- ad I,1,106 примечание 4 s. nr. 7 transp. e3, e7 s. nr. 1 transp. e9, e10.- ad I,1,110 s. nr. 8 Мамврийский дуб - см. Книгу Бытия add. e3, e8.- ad I,1,114 s. nr. 9 Хамураби, Ликург, Солон - законодатели. add. e3, e7.- ad I,1,126 s. nr. 10 Ковчег Завета - библ. add. e7 Ковчег Завета - см. Библию. add. e3.- ad I,1,137 s. nr. 2 По совершенно непроверенным слухам, в рукописи за этим стихом следовала следующая строфа: "Уверяю, это не ново... /Вы дитя, сеньор Казанова..."/"На Исакьевской ровно в шесть..."/Как -нибудь побредем по мраку, /Мы отсюда еще в "Собаку".../Вы отсюда куда?" - Бог весть!" // Еще менее достоверно: Всех наряднее и всех выше, /Хоть не видит она и не слышит - /Голова герцогини Ламбаль.../А смиренница - голубица/Гулит, синие вскинув ресницы:/Que me veut mon prince Carnaval?// add. e9, e10.- ad prosam зал inter I,1,160 et 161 s. nr. 11 Зал - Белый зеркальный зал в Фонтанном Доме (работы Кваренги) через площадку от квартиры автора. add. e3 (ante в Фонтанном Доме (работы Кваренги) transp.), e7.- ad I,1,184 s. nr. 12 "Собака" - "Бродячая собака", артистическое кабаре десятых годов add. e7 "Собака" - "Бродячая собака", артистическое кабаре в десятых годах (1912 - 1914 до войны). add. e3.- ad I,1,188 s. nr. 13 Содомские Лоты (см. "Бытие", гл. (XIX)). add. e7 Содомские Лоты - см. Книгу Бытия. add. e3.- ad I,1,193 s. nr. 14 Фонтанный Грот - построен в 1757 г. Аргуновым в саду Шереметевского дворца на Фонтанке (так называемый Фонтанный Дом), разрушен в начале десятых годов (см. Лукомский, стр. (?)). add. e7 Фонтанный грот - построен в 1757 г. Аргуновым в саду Шереметевского дворца; был разрушен в начале 10-х годов. add. e3.- ad I,2,236 примечание 5 om. e3, e7, e9, e10.- ad I,2,248 примечание 6 om. e3, e7, e9, e10.- ad I,2,332 примечание 7 s. nr. 19 transp. e3, e7 s. nr. 3 transp. e9, e10.- ad I,2,250 s. nr. 15 Коридор Петровских Коллегий - коридор Петербургского университета. add. e3, e7.- ad I,2,256 s. nr. 16 Петрушкина маска - "Петрушка", балет Стравинского. add. e3, e7.- ad I,2,314 s. nr. 17 "Голубица гряди!" - церковное песнопение. Пели, когда невеста ступала на ковер в храме. add. e3 (post песнопение : ;), e7.- ad I,2,316 s. nr. 18 Мальтийская Капелла - построена по проекту Кваренги (с 1798 г. до 1800 г.) во внутреннем дворе Воронцовского дворца, в котором помещался Пажеский корпус. add. e7 Мальтийская капелла - построена по проекту Кваренги в 1798 - 1800 гг. во внутреннем дворе Воронцовского дворца, в котором потом помещался Пажеский корпус. add. e3.- ad I,3,389 примечание 8 om. e3, e7, e9, e10.- ad II,29 примечание 9: Soft embalmer (англ.) - "нежный утешитель" - см. сонет Китса "To the Sleep" ("К сну") e3, e5 (post утешитель" -: . e3, e5), e7 s. nr. 20 transp. e3, e7 s. nr. 4 transp. e9, e10.- ad II, 67 примечание 10 выпущенные: пропущенные e3.- ad II,67 примечание 10 om. e9, e10 s. nr. 21 transp. e3, e7.- ad II,84 примечание II: Баута - маска с капюшоном. e7 : Баута - в Италии - маска с капюшоном. e3

: Баута - венецианская маска с капюшоном. e5 s. nr. 22 transp. e3, e7 s. nr. 5 transp. e9, e10.- ad II,125 s. nr. 23 Звездная Палата (англ.) - тайное судилище, которое помещалось в зале, где на потолке было изображено звездное небо. add. e7 : Звездная Палата - тайное судилище в Англии, которое помещалось в зале, где на потолке было изображено звездное небо. add. e3.- ad II,130 примечание I2: См. знаменитое стихотворение Шелли "To the skylark" ("К жаворонку") e7 : См. знаменитое стихотворение Шелли "To the skylark" (англ.) - "К жаворонку" e3 s. nr. 24 transp. e3, e7 s. nr. 6 transp. e9, e10.- примечание I2 inter Жаворонки - et знаменитое см. ins. e5, e6.- ad II,132 примечание I3 s. nr. 25 transp. e3, e7 s. nr. 7 transp. e9, e10.- ad II,135 s. nr. 26 Клара Газуль - псевдоним Мериме. add. e3, e7.- ad III,14 примечание I4 om. e3, e7, e9, e10.- ad III,60 s. nr. 27 Волково Поле - старое название Волкова кладбища. add. e3, e7.- ad III,89 примечание I5 om. e3, e7 : Quo vadis? - "Куда идешь?" e9, e10 s. nr. 8 transp. e9, e10 s. nr. 16 transp. e5, e6.- примечание I6: "Седьмая" - симфония Шостаковича. e9 : "Седьмая" - Ленинградская симфония Шостаковича. Первую часть этой симфонии автор вывез на самолете из осажденного города 29 сентября 1941 г. e3 : "Седьмая" - Ленинградская симфония Шостаковича. Первую часть этой симфонии автор вывез из осажденного города 29 сентября 1941 г. e7 s. nr. 28 transp. e3 s. nr. 15 transp. e5, e6 s. nr. 9 transp. e9, e10 ut marg. ad marg. 28 transp. e7.- примечание I6 (I.X. 1941): 29 сентября 1941 г. e5.- ad III,105 s. nr. 28 Раньше поэма кончалась так: А за мною, тайной сверкая/И назвавши себя - "Седьмая",/На неслышанный мчалась пир,/Притворившись нотной тетрадью,/Знаменитая Ленинградка/Возвращалась в родной эфир. add. e7.- ad "Седьмая" ut marg. примечание I6 ins. e7 cf. n. ad примечание I6.- ad pos. dub. (versim. ad II,61 - 66) s. nr. 10 Откуда - то выпала бумажка и на ней (Решка): + II,61 - 66 add. e10.- *

* Der Примечания-Bestand von e7 und e12 entspricht sich weitgehend bis auf einige unbedeutende Abweichungen. Im folgenden werden die Abweichungen der Anmerkungen von e12 im Vergleich zu den Anmerkungen von e7 aufgeführt: Nr 10 библи.:См. Библию.- Nr. 13 (см. "Бытие", гл. <XIX>):См. Книгу Бытия.- Nr. 14 на Фонтанке - Дом), om. post Дом), ;был ins. (см. Лукомский, стр.<?>). om.- Nr. 18 (с 1798 г до 1800 г):в 1798 - 1800 гг. post котором потом ins.- Nr 23 (англ.) om. post судилище, в Англии, ins.- Nr. 28: "Седьмая" - Ленинградская симфония Шостаковича. Первую часть этой симфонии автор вывез на самолете из осажденного города 29 сентября 1941 г.

<APPENDIX>

Либретто балета ¹

I. На темной сцене освещен только стол - два прибора. Свечи. X - спиной к зрителю в длинной черной шали, сидит, облокотившись на стол. Часы. - Без пяти полночь. Разговор с непришедшим. (Он - портрет или бюст или тень). Звонки. Все меняется. Стол во всю сцену - огромный пиршественный зал. Толпа ряженных. Все танцуют: Демон, Дон Жуан с окутанной трауром Анной, Фауст (старый) с мертвой² Гретхен, Верстовой Столб (один), Козлоногая ведет вакхическое шествие, как бы на чернофигурной вазе. X - отрывается от всех и больше всего от себя, самой молодой, в воспелой шали. "Гость из будущего" выходит из одного зеркала, traverse la scène и входит в другое. Все в ужасе. Банальнейший танец Коломбины, Арлекина и Пьеро. Ложное благополучие. Хиромант или Распутин <"Лишняя Тень"> и все вокруг нее. <Во фраке хромает.> Показывает всем их будущее. Вдруг появляется на голову всех выше, в черном плаще, в маске. Сбрасывает плащ, снимает маску - это драгун-мальчик. Лишняя Тень отказывается ему гадать, тот настаивает, в глубине сцены возникает на мгновение сцена самоубийства...³

II. (Сон драгуна: прошлое и будущее). У Коломбины. Interieur O.⁴ Освещен уголок. На стенах портреты O., которые временами оживают, переглядываются, не выходя из рам. Верка - маленькая камеристка. Одевает и обувает Коломбину. Зеркало. В зеркале отражается Лишняя Тень ... Приносят записки, цветы. Столовая. Приезжает

¹ S III, 162-165. In der Anmerkung dazu (541) heißt es: "Составлено нами из черновых набросков, опубликованных Л.А. Мандрыкиной <Л.А. Мандрыкиной, "Незаписанная книга. Листки из дневника" А.А. Ахматовой", Книги. Архивы. Автографы. Обзоры, сообщения, публикации. (М.: Книга, 1973), 60 - 75> ... и Лямкиной <"Встречи с прошлым". Сборник материалов ЦГАЛИ., вып. 3 (М.: Советская Россия, 1978), изд. 2-е, исправленное 1980, 411-419>... "Mit dieser Zusammenstellung stimmt weitgehend überein: "Балетное либретто", Анна Ахматова, Сочинения, т. 2 (Москва: Художественная литература, 1986), 232-234. Unterschiede werden in den folgenden Anmerkungen gekennzeichnet.

² > < semper om.

³ Далее должны быть сцены, характеризующие Петроград 1920 года. <Завершающая записка>: "Нет, это не 20-й год, а 41-й, началась первая бомбежка. Все давно умерли". ins.

⁴ O.: O.<льгин>, <льгины>, <льга>.

драгун. Интимный завтрак. Его ревность. Он отнимает письмо и розы. Ее клятва. Полное согласие. *Pas de deux*. Зальце. Она отрезает свой "палевый локон" и дарит ему. (Встреча в Мальт>ийской< Капелле). *Requiem* Моцарта. Два арлекина - он гонит обоих. Прием. Опять спальня. Венерин алтарь. Но драгун уже забыт. О., лежа в кружевном чепчике и ночной рубашке, принимает гостей. Горят свечи в высоких стекл>янных< подсвечниках. "И в круглом зеркале постель отражена".

<И уже почти что забыт

Мальчик>...⁵

Ты ему, как стали - магнит.

Он бледнеет, видит сквозь слезы,

Как тебе протянули розы,

И как враг его знаменит.

Гости, Клюев и Есенин пляшут дикую, почти хлыстовскую, русскую. Демон. Она вся - ему навстречу. Черные розы. Первая сцена ревности драгуна. Его отчаяние. Стужа заглядывает в окно... Куранты играют. "Коль славен...". Хромой и учтивый пытается утешить драгуна, со-блазняя чем-то очень темным. "Башня" Вяч. Иванова - Хромой и учти-вый дома. Античность. Оживает Пергамский алтарь. Эдип - Антигона. Проклятие. Языческая Русь (Городецкий, Стравинский, Весна священ-ная, Толстой, ранний Хлебников). Они на улице. Таврический сад в снегу, вьюга. Призраки в вьюге. (М.б., даже - двенадцать Блока, но вдальке и не реально)...

III. Драгун у фонаря. Встречи: Вера с злой запиской, Генерал, его бросили, две девки зовут драгуна - он не идет. Она мерещится ему в окне в разных видах за тюлевой занавеской, как смерть (Одно мгновение!) Психея. Шум времени! Мятель.⁶ Марсово Поле. Бал при-зраков. Призрак военного периода.⁷ (Военная музыка). Марши. Про-езд. Лир>ическое< отступление. Все переплетается, как во сне. (Ольга в ложе смотрит кусочек моего балета "Снежная маска"). Дра-гун сочиняет стихи под фонарем, Факелы. Опять генерал в ник>ола-евской< шинели. Драгун, задумавшись, его не замечает. В глубине сцены взлетает второй занавес - страшная лестница, освещенная га-зом (синий свет)... С маскарада возвращается О., с ней Неизвест-ный...⁸ Сцена перед дверью. Драгун неподвижен в нише. Их прощание,

⁵ < > от.

⁶ Мятель:Метель

⁷ периода:парада

⁸ ...: .

которое не оставляет никаких сомнений. Поцелуй. О. входит к себе. Самоубийство драгуна... Выстрел. Гаснет свет. Панихида в музыке. Выходит О., становится на колени над телом. Дверь остается широко открытой, через нее видно все, что случится:⁹ и что мы знаем, и за ним неизвестное Грядущее. (18 дек. 1959 >Улица<¹⁰ Кр>асная< конница).¹¹

Распахивается дверь (расширяясь и вырастая). В длинном черном платке выходит Коломбина (со свечкой) и становится на колени у тела. Другая фигура в таком же платке и с такой же свечкой подымается по лестнице, чтобы также стать у тела. Звуки Шопена. 24. дек. 1959.¹²

Появляется на балу в I-ой картине. В белом домино и красной маске с фонарем и лопатой. У нее свита за кулисами, она свистом вызывает ее и танцует с ней. Все разбегаются. Во II-ой картине она заглядывает в окно комнаты Коломбины и отражается в зеркале двоясь, троясь и т. д. Зеркало разбивает¹³ вдребезги, предвещая несчастье.

В (третьей) III-ей картине выходит из кареты в бобровой шинели и в цилиндре, предлагает драгуну ехать с ним... Звезды - ветки Михайловского Сада. Он <драгун> качает головой и показывает палевый локон. Рукой в белой перчатке Л>ишняя< Тень хочет отнять локон. Он хватает Тень за руку - перчатка остается у него в руке, руки не было. Он в ярости <рвет перчатку>.

Бродячая Собака - вечер Тамары Карсавиной - она танцует на зеркале. Маскарад - топится большой камин. Вдруг все маски делаются Лишними Тенями (переглядываются, хохочут)...

...на этом маскараде были "все". Отказа никто не прислал. И не написавший еще ни одного любовного стихотворения, но уже знаменитый Осип Мандельштам ("Пепел на левом плече"), и приехавшая из Москвы на свой "Нездешний вечер" и все на свете перепутавшая Марина Цветаева... Тень Врубеля - от него все демоны XX в>ека<, первый он сам... Таинственный, деревенский Ключев, и заставивший звучать по-своему весь XX век великий Стравинский, и

⁹ : om.

¹⁰ >Улица< om.

¹¹ Кр>асная< конница: "Красная Конница".

¹² <Лишняя Тень>: ins.

¹³ <ся?> ins.

демонический Доктор Дапертутто >В.Э. Мейерхольд<, ¹⁴ и погруженный уже пять лет в безнадежную скуку Блок (трагический тенор эпохи), и пришедший как в "Собаку" Велимир I >Хлебников<... ¹⁵ И Фауст - Вячеслав Иванов, и прибежавший своей танцующей походкой и с рукописью своего "Петербурга" под мышкой - Андрей Белый, и сказочная Тамара Карсавина, И я не поручусь, что там в углу не поблескивают очки >В.В.< ¹⁶ Розанова и не клубится борода Распутина, в глубине залы, сцены, ада (не знаю чего) временами гремит не то горное эхо, не то голос Шалапина. Там же иногда пролетает не то царскосельский лебедь, не то Анна Павлова, а уж добриковский Маяковский, наверно, курит у камина... (но в глубине "мертвых" зеркал, которые оживают и начинают светиться каким-то подозрительно мутным блеском, и в их глубине одноногий старик-шарманщик (так наряжена Судьба) показывает всем собравшимся их будущее - их конец). Последний танец Нижинского, уход Мейерхольда. Нет только того, кто непременно должен был быть, и не только быть, но и стоять на площадке и встречать гостей... А еще:

Мы выпить должны за того,
Кого еще с нами нет. 17

<Из прим. № 648: А. Ахматова, Стихотворения и поэмы, Ленинград 1976, 519-521>: ¹⁸

Сегодня ночью я увидела (или услышала) во сне мою поэму как трагический балет. Это второй раз, первый раз это случилось в 1944 г. ¹⁹... Я помню все: и музыку, и декорацию, и костюмы, и

¹⁴ >В.Э. Мейерхольд< от.

¹⁵ >Хлебников<... от.

¹⁶ >В.В.< от.

¹⁷ 6 - 7 января 1962 ins.

¹⁸ Der Herausgeber schickt den Balletteilen folgende Bemerkung voraus: Параллельно с работой над расширением и завершением 'Триптиха' у Ахматовой к концу 50-х годов рождается новый творческий замысел - переработать первую, сюжетную часть поэмы в сценарий для балета или для кино. Замысел этот предшествовал по времени окончательной редакции 'повести' и частично был использован в ней, частично вносит в нее дополнительные черты, полнее раскрывающие художественные намерения автора. В 'Списке утраченных произведений' (ГПБ) = <Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина.> под № 9 отмечено 'Либретто к 'Поэме без героя' (интермедия - биография Колумбины...)".

¹⁹ Die hier aufgeführten Aufzeichnungen stammen aus "О поэме" vom Juni 1958.

большие часы (справа, кот<орые> били новогоднюю полночь ... Ольга танцевала la danse russe rêvée par Debussi <русскую пляску, преобразенную фантазией Дебюсси - франц.>, как сказал о ней в 13 г. К. В., и исполняла пляску козлоногой и какой-то танец в шубке, с большой муфтой, как на портрете Судейкина, и в меховых сапожках. Потом сбросила все и оказалась Психеей с крылышками и в густом теплом желтом сиянии. Кучера плясали, как в 'Петрушке' Стравинского, Павлова летела над Мариинской сценой (последний танец Нижинского), голуби ворковали в середине Гостиного двора, перед угловыми колоннами в зол<отых> окладах горели неугасимые лампы ... Блок ждал Командора... Бил барабан..."²⁰ Драма начинается с пролога (картина I). Канун Нового года. Поэтесса "в длинной черной шали" (вариант "в воспетой шали") ждет непришедшего гостя. Звонки. Появляется толпа ряженых в масках.²¹ "Все танцуют: Демон, Дон Жуан (с окутанной трауром Донной Анной), Фауст (старый) с мертвой Гретхен. Верстовой столб (один). Козлоногая ведет вакхическое шествие, как на <нрзб.> вазе. 'Гость из будущего' выходит из одного зеркала, traverse la scène <пересекает сцену - франц.> и входит в другое. Все в ужасе". "Банальный танец Коломбины, Арлекина и Пьеро". Появляется драгун в черном плаще и маске. После ряд неразработанных эпизодов - "видение: мертвый драгун 'между печкой и шкафом'". Действие открывается сценой у Коломбины (картина II), которую одевает и убирает "Верка", ее "маленькая камеристка". Приезжает драгун. "Интимный завтрак". Сцена ревности. Она клянется ему в верности, дает ему "палевый локон". Звучит Requiem Моцарта. Опять спальня. "Драгун уже забыт..." "Ольга, лежа в кружевном чепчике и ночной рубашке, принимает гостей. Ряд сцен между гостями, Коломбиной и драгуном. Открывается вид на ночной Петербург". "Они на улице. Таврический сад в снегу, вьюга. Призраки в вьюге (может быть, даже - двенадцать Блока, но вдальке и не реально)" Сцена в комнате Коломбины. Картина II имеет другой вариант: "Легкий (белый

²⁰ ЦГАЛИ

²¹ Die außerhalb von Anführungsstrichen stehenden Textteile sind keine direkten Zitate des Ballettentwurfes. Einige dieser Einschübe werden nicht aufgeführt. Die für den Zusammenhang der Aufzeichnungen wichtigen Überleitungen sind dagegen aufgenommen und stellen eine Zusammenfassung der Absicht der Autorin mit den Worten des Herausgebers dar.

в мушку) занавес, неконченный портрет Коломбины-Путаницы на мольберте. С него сходит О. в шубке, которую она сбрасывает на руку одному из арапчат, кот<орые> вертятся вокруг. Х <этой буквой обычно обозначает себя поэтесса> берет с подноса бокал с вином, чокается с О. и показывает ей на что-то вдаль. Арапчата раздвигают занавес, и ... вокруг 'старый город Питер'. Новогодняя, почти андерсеновская, метель. Сквозь нее - видения (можно из 'Снежной маски'). Вереница экипажей: кареты, сани. Книжный Литейный - горбатые, бородатые букинисты и чудачки-книголюбы, ночная служба в церквях (барабанный бой - солдатская песня - кусок парада - гвардия под ружьем на льду Невы, Крещение). Вяземская лавра - 'дно'. Коломба вместе с 5-ю другими коломбинами пляшет русскую в Царскосельском дворце К. В. ... Танец с двойниками (все в масках)...". Продолжение действия переносится в "Бродячую собаку". "Вечер Карсавиной - она танцует (на зеркале). Маскарад - топится большой камин". Здесь, по видимому, центральное место должна была занимать сцена гадания. "Маг <вариант: шарманщик> предлагает всем, что бы узнать свое будущее, стучать в страшную дверь. Первый стучит Фауст - дверь открывается, выходит Мефистофель и уводит Фауста по лестнице вниз - страшная музыка. Стучит Дон Жуан, выходит Командор, и они вместе проваливаются. Больше никто не хочет стучать. Только драгун осмеливается - дверь распахивается, там на пьедестале - ожившая Психея, которую он принимает за Коломбину, бросается к ней, дверь с грохотом захлопывается. Траурная музыка...". Действие переносится опять на улицы "ночного Петербурга". Картина III происходит на Марсовом поле. Она также имеет несколько вариантов. "Драгун у фонаря..." "Шум времени. Метель. Все переплетается, как во сне". "Драгун сочиняет стихи под фонарем". В другом варианте: "Он старается вызвать "милые тени", мать, сестер - вместо них погубленные им невеста - институтка - монахиня и цыганка, мертвая. Круг все уже..." Затем следует заключительный эпизод - самоубийство: "В глубине сцены взлетает второй занавес - страшная лестница, освещенная газом (синий свет)... С маскарада возвращается О., с ней неизвестный... Сцена перед дверью. Драгун в нише. Их прощанье, не оставляющее никаких сомнений. Поцелуй. О. входит к себе. Самоубийство драгуна. Выстрел. Гаснет свет. Панихида в музыке". Финал также имеет разные варианты. В одном из них, озаглавленном "Finale из балета", "из дверей выходит Коломба в черной ве-

нецианской шали, становится на колени у тела, поднимает принесенную ей драгуном белую розу и кладет ее ему на грудь. Двери Ко-л<омбины> вырастают и распахиваются. Виден огромный пожар. Пылает не только дом Адамини". В процессе работы над сценарием рамки его оказались еще эластичнее, чем рамки поэмы: они легко раздвигались включением все новых персонажей и эпизодов, расширивших романтическую любовную повесть как типический случай до масштабов исторической картины века и представлявших этот век людей. Такими новыми эпизодами, которые остались неразработанными, могли явиться: картина призрачного парада царских войск на Марсовом поле ("военный Петербург"- "барабанный бой") или столкновение влюбленного корнета с генералом, который сажает его под арест за то, что он не отдал ему чести ("сон корнета" - реминисценция сцены в казарме в "Пиковой даме" Чайковского); отношения корнета к его невесте, "институтке", и к цыганке. Намечалась сцена в Суздале, в одном из примечаний взвешивалась возможность включить Настасью Филипповну Достоевского в число литературных персонажей маскарада ("призрак Настасьи Филипповны"). Имеется набросок²² сцены в художественном "Бюро Добычиной", где продавались в те годы картины модных художников "Мира искусств". Оживают развешанные по стенам известные их портреты: Шаляпин - "в шубе", Мейерхольд, Павлова - лебедь, Тамара Карсавина, Саломея Андроникова, Ахматова, Лурье, Кузмин, Мандельштам, Блок, молодой Стравинский, Хлебников, "Мяковский на мосту"; "видно, как Городецкий, Есенин ... Клычков пляшут 'русскую'; там 'Башня' Вяч. Иванова, будущая *bienheureuse Marie*. Лиза Караваева читает 'Скифские черепки'. Все смутно, отдаленно, еще случилось <нрзб.>, но в музыке еще все живет". В сцене гадания шарманщика, по замечанию автора, "читатель и зрители могут, по желанию, включить в это избранное общество, кого захотят. Например, Распутина, Вырубову, дипломатов того времени, себя самих, если они достаточно стары..." "Плохо, конечно, что в таком виде число этих персонажей ничем не ограничено. Каждый может почудиться прохожему в оснеженном волшебном новогоднем окне" (7 декабря 1961). Ахматова говорила о "Другой" - неосуществленной "трагической поэме", "обломки которой сохранились в Триптихе"²³. Этот исторический фон поэмы, оставшийся художественно нереализованным, служит очень важным комментарием к поэтическому замыслу автора.

²² ЦГАЛИ

²³ ЦГАЛИ

FRAGMENTA¹

В черноватом Париж тумане
И наверно опять Модильяни
Незаметно бродил за мной.
У него печальное свойство
Даже в сон мой вносить расстройство
И быть многих бедствий виной.

Но он мне - своей Египтянке...
Что играет старик на шарманке,
А под ней весь парижский гул,
Словно гул подземного моря, -
Этот тоже довольно горя
И стыда, и лиха - хлебнул.

Через 23 года

Я гашу те заветные свечи.
Мой окончен волшебный вечер, -
Палачи, самозванцы, предтечи,
И, увы, прокурорские речи -
Все уходит. - Мне снишься ты,
Доплывавший свое пред ковчегом.
За дождем, за ветром, за снегом
Тень твоя над бессмертным берегом,
Голос твой из недр темноты.
И по имени! Как неустанно
Вслух зовешь меня снова: Анна!
Говоришь мне, как прежде: ты

Комарово. 1963

13 мая

Холодно, сыро, мелкий дождь.²

Петербург в 1913 году

За заставой воеет шарманка,
Водят мишку, пляшет цыганка
На заплеванной мостовой.
Паровик идет до Скорбящей,
И гудочек его щемящий
Откликается над Невой.
В черном ветре злоба и воля.
Тут уже до Горячего Поля,
Вероятно, рукой подать.
Тут мой голос смолкает вещей,
Тут еще чудеса похлеще,
Но увидем - мне некогда ждать.

1961

¹ в. : S III:112-117; Анна Ахматова, Стихотворения и поэмы, Ленинград (1976), 522; Л. Чуковская, 1980:93, 315, 367; Р. Ти-менчик, 1984:73, 74, 76.-

² в. Анна Ахматова, Стихотворения и поэмы, Ленинград (1976), 522, п. 649.-

К "Поэме без героя"
(Блуждающая в списке 55 года строфа)

А за правой стенкой, откуда
Я ушла, не дождавшись чуда,
В сентябре в ненастную ночь -
Старый друг не спит и бормочет,
Что он больше, чем счастья, хочет
Позабыть про царскую дочь.

1955³

Что бормочешь ты, полночь наша?
Все равно умерла Параша,
Молодая хозяйка дворца,
Не достроена галерея -
Эта свадебная затея,
Где опять под сказку Борея
Это всё я для вас пишу.
Тянет ладаном из всех окон,
Срезан самый любимый локон,
И темнеет овал лица.

5 января 1941⁴

И уже, заглушая друг друга,
Два оркестра из тайного круга
Звуки шлют в лебединую сень.
Но где голос мой и где эхо,
В чем спасенье и в чем помеха,
Где сама я и где только тень.⁵
Как спастись от второго шага...

Вот беда в чем, о дорогая,
Рядом с нею идет другая.
Слышишь легкий шаг и сухой?
А где голос мой и где эхо, -
Кто рыдает, кто пьян от смеха -
И которая тень другой?

Институтка, кузина, Джульетта!..
Не дождаться тебе корнета,
В монастырь ты уйдешь тайком.
Нем твой бубен, моя цыганка,
И уже почернела ранка⁶
У тебя под левым соском.

³ v.: ib., n. 650; Л. Чуковская, 1980:367.-

⁴ v. Анна Ахматова, Стихотворения и поэмы, Ленинград (1976), 522, n. 651.-

⁵ v. ib.:523, n. 654.-

⁶ v. ib., n. 655.-

Строфы в "Решке", нумерованные X и XI:

>.....<⁷

Что над юностью встал мятежной,
Незабвенный мой друг и нежный,
Только раз приснившийся сон.
Чья сияла юная сила,
Чья забыта навек могила,
Словно вовсе и не жил он.

Вкруг него дорогие тени.
Но напрасны слова молений,
Милых губ напрасен привет.
И сияет в ночи алмазной,
Как одно виденье соблазна,
Тот загадочный силуэт. ⁸

И ты ко мне вернулась знаменитой,
Темно - зеленой веточкой повитой,
Изящна, равнодушна и горда...
Я не такой тебя когда - то знала,
И я не для того тебя спасала
Из месива кровавого тогда.

Не буду я делить с тобой удачу,
Я не ликую над тобой, а плачу,
И ты прекрасно знаешь почему.
И ночь идет, и сил осталось мало.
Спаси ж меня, как я тебя спасала,
И не пускай в клокочущую тьму.

6 января 1944 г,
Ташкент

Там я рада или не рада,
Что иду с тобой с "Маскарада",
И куда мы с тобой дойдем?
И наверно вокруг тот самый
Страшный город Пиковой Дамы, - ¹⁰
С каждым шагом все дальше дом.

ad дом in marg.

Но, наверно, вокруг тот самый
Старой ведьмы Пиковой Дамы
Город. Где наш с тобой дом?

ins. Анна Ахматова ¹¹

⁷ v. n. ad Решка inter 60 et 61.-

⁸ v. Л. Чуковская, 1980:315.-

⁹ v. ib.:93.-

¹⁰ v. Р. Тименчик, 1984:73 sq.-

¹¹ v. ib.:76.-

I N T E R P R E T A T I O N

I.1. Arbeitsziel

Die vorgelegte Arbeit ist eine Interpretation von Achmatovas "Поэма без героя" unter besonderer Berücksichtigung ihrer Intertextualität. Die zahlreichen Arbeiten mit komparatistischer Themenstellung weisen in eine Forschungsrichtung, die ein weites Arbeitsfeld eröffnet. "Толькования, или дешифровка 'Поэмы' - одна из наиболее актуальных тем в ахматоведении." (Топоров/Цивьян 1984:49, n.42.) Achmatova selbst wendet in ihren Puškinstudien das Hauptaugenmerk auf die Intertextualität der Werke Puškins. (Cf. S II:171-318; S III:197-276.) Die intertextuellen Beziehungen des Poems können in einer Interpretation nicht ausgeschöpft werden, da dies zu umfangreich würde. Der Akzent der Untersuchungen wurde entsprechend einem im Ballettlibretto zum Poem vorhandenen Hinweis gesetzt:

"Маг ... предлагает всем, чтобы узнать свое будущее, стучать в страшную дверь. Первый стучит Фауст - дверь открывается, выходит Мефистофель и уводит Фауста по лестнице вниз - страшная музыка. Стучит Дон Жуан, выходит Командор, и они вместе проваливаются. Больше никто не хочет стучать. Только драгун осмеливается - дверь распаивается, там на пьедестале - ожившая Психея, которую он принимает за Коломбину, бросается к ней, дверь с грохотом захлопывается. Траурная музыка..." (Стихотворения и поэмы 1976:520.)

Die drei erwähnten Konstellationen, zwei literarische und eine historische, werden als strukturierende Systeme, die sich das zu einem großen Teil aus dem übrigen Werk der Dichterin mitkonstituierte Symbolsystem des Poems für seine Anordnung nutzbar macht, betrachtet.

In I,1,27 treten die Masken des Faust und Don Juan gemeinsam unter den Gästen auf. Im Ballettlibretto werden sie als mit ihrer jeweiligen Partnerin tanzend ausdrücklich erwähnt. (S III:162; Стихотворения и поэмы 1976:520.) Das Gedicht "Гости" (Новоселье 2) von 1943 unterstreicht, daß das lyrische Ich Achmatovas die Gestalten von Faust und Don Juan zu einer Einheit verschmel-

zen läßt: "Состарившийся Дон Жуан/И вновь помолодевший Фауст/ Столкнулись у моих дверей-" Damit korrespondiert, daß in der Kritik die Beziehung zwischen Don Juan und Faust immer wieder bearbeitet wurde, wobei die Ergebnisse zwischen der Annahme einer Annäherung und dem Postulat einer antithetischen Beziehung beider Gestalten schwanken. "Die Vorstellung des Idealsuchers rückte Don Juan in die Nähe des Faust-Stoffes."¹ Ähnlich äußert sich Bloch.² Eine andere Position wird von Salvador de Madariaga vertreten. Er sieht Don Juan als Antithese zu Faust: "Don Juan ist Geschlecht ohne Gehirn; Faust ist Gehirn ohne Geschlecht."³ Da eine Untersuchung der Auswirkungen aller drei Schablonen den Rahmen der Arbeit sprengt, muß das Verhältnis des *Poems* zu Goethes Faust Gegenstand einer geplanten gesonderten Abhandlung werden. Zunächst wird das Symbolsystem des *Poems* in seinen wesentlichen Zügen durchschaubar gemacht. Parallel dazu erfolgt die Untersuchung des Einflusses historischer Ereignisse sowie der Strukturierung, welche die Don Juan-Konstellation zu bewirken imstande ist. Hierbei werden weitere intertextuelle Bezüge mitberücksichtigt. Nicht zuletzt zumöglichst tragfähigen Fundierung der interpretatorischen Bemühungen ist der Arbeit eine *editio cum notis variorum* des *Poems* vorangestellt. Gleichzeitig soll damit eine Konsultierung anderer Redaktionen des *Poems* überflüssig werden.

I.2. Das Verhältnis der Arbeit zur bisherigen Forschung

Eine synthetische Einbringung des von der Forschung bisher erarbeiteten Materials in eine umfassende Interpretation des

¹ Elisabeth Frenzel, "Don Juan", B. Wittmann 1976:5.

² "Die Verwandtschaft Don Juans mit Faust trat hervor, des radikalen Liebestriebs hier, des radikalen Erkenntnis- und Erfahrenstriebes dort. Ja, beide Leidenschaften blieben nicht einmal voneinander abgetrennt und so auf ihre Typen verteilt". E. Bloch, "Don Giovanni und die Hochzeit", ib :88.

³ "Don Juan und der Donjuanismus", ib :95. H. Mayer betrachtet beide Typen als großen Gegensatz. Cf. "Don Juans Höllenfahrt", ib : 347.

Poems steht noch aus. In vielen Arbeiten zum *Poem* wird zwar auf die Herkunft deutlicher Reminiszenzen verwiesen, ihnen und ihrer Bedeutung als *Subtext* des *Poems* jedoch nicht weiter nachgegangen. Es handelt sich bei diesen deutlich erkennbaren Hinweisen jedoch häufig um Andeutungen, daß vorhandene literarische Vorgaben im *Poem* auf eine spezifische Weise fortgeführt und weiterentwickelt werden. So begrenzen sich vorhandene Interpretationen mit Vorliebe durch die Implikationen biographischer und historischer Materialien, die in das *Poem* eingebaut sind, in ihrer Deutung.⁴ Der weitaus größte Teil der Arbeiten zum *Poem* ist Teilfragen gewidmet. Dabei richtet sich das Interesse besonders auf die Präsenz anderer Dichter im *Poem*. Auch hier werden häufig offensichtliche und versteckte Zitate ausfindig gemacht, deren Auswirkung auf die Sinnstruktur des *Poems* jedoch unterbewertet bleibt. Außerdem wird fast ausschließlich auf den Text rekurriert und die Ergebnisse zu wenig in bereits vorhandene Forschungsergebnisse eingebaut.⁵ Eine ganze Reihe von Arbeiten wissen die Auswirkungen der Ergebnisse ihrer Bemühungen auf die Sinnstruktur darzustellen und liefern damit gute Interpretationsbeiträge.⁶ Da sie jeweils auf ein Thema konzentriert sind, können sie über ihre Fragestellung hinausgehende Verflechtungen nur am Rande streifen. Die Ergebnisse werden so überwiegend mit dem Text in Beziehung gebracht, jedoch nicht untereinander. Da es im *Poem* eine Fülle von Untertexten gibt, kann die Untersuchung eines einzigen sowie eine Festlegung dadurch als Grundlage für eine Interpretation nicht ausreichen, um so mehr als auch die Untertexte untereinander in Beziehung stehen, sei es affirmativ, konnotativ oder polemisch. Die so charakterisierten Arbeiten sowie Erinnerungen und Essays

⁴ Добин 1966.- Riccio 1967.- Eng-Liedmeier van der 1968.- Филиппов 1968b.- Жирмунский 1969; 1973.- Mierau 1975.- Szymak-Reiferowa 1976.- Цивьян 1971.

⁵ Топоров 1970.- Цивьян 1971.- Первушин 1971.- Смирнов 1978.- Сауленко 1980.- Субботин 1983.- Тименчик 1973.

⁶ Мейлах/Топоров 1972.- Топоров 1973.- Тименчик 1974b; 1975b.- Тименчик/Топоров/Цивьян 1978.- Долгополов 1979; 1981.- Лихачев 1981.- Топоров/Цивьян 1984.- Childers/Crone 1984.

mit allgemeinerer Themenstellung⁷ liefern viele Materialien und Hinweise für eine Interpretation, denen in ihrer Bedeutung für die Sinnstruktur nachzugehen sein wird.⁸ Eine weitere Sorte von Arbeiten ist einzelnen Kunstgriffen und Verfahren wie der Versifikation der Poetik Achmatovas gewidmet.⁹ Die Behandlung eines Teils der lyrischen Welt Achmatovas als zusammenhängendes System wird von Щергов (1979, 1982, 1983) sowie ihres gesamten Werkes unter dem Primat des Zeitaspektes von Verheul (1971) vorgenommen.

Auf eine allgemeine Einführung zu Achmatova, ihrem Leben und Werk sowie speziell zu "Поэма без героя" kann verzichtet werden, da dies anderweitig ausreichend geschehen ist. Hier seien nur zwei Autoren hervorgehoben, zur Biographie Achmatovas Haight (1976) und zu ihrem Werk, besonders zu "Поэма без героя", Жирмунский (1973). Beide Wissenschaftler zeichnen sich u.a. dadurch aus, daß sie auch privat der Dichterin nahestanden und deshalb über ein hohes Maß an Authentizität verfügen.

Vom Standpunkt der vorliegenden Arbeit aus lassen sich folgende Kritikansätze aus der bisherigen Forschung abstrahieren:

1) In vielen Fällen wird der inhaltliche Eindruck, den das Poem macht, unter Einbezug mehr oder weniger fundierter Kenntnisse biographischer und historischer Hintergründe zusammengefaßt und mit einigen dazu passenden Zitaten aus dem Text versehen.

2) Das lyrische Ich nicht nur des Poems, sondern auch der anderen Gedichte Achmatovas wird mit der Person der Dichterin

⁷ Филиппов 1961.- Чуковский 1967.- Verheul 1971b.- Haight 1976.- Чуковская 1976b.- Косачев 1977.- Чуковская 1980.- Цивьян 1974.

⁸ Im Vorgriff auf die Überlegungen zur Intertextualität sei darauf verwiesen, daß zwar eine möglichst umfassende Textinterpretation angestrebt wird, jedoch die Beschaffenheit der Dichtung Achmatovas eine Ambition auf Vollständigkeit von vornherein verunmöglicht.

⁹ Топоров 1983 katalogisiert die Zitatsorten bei Achmatova und Mandel'stam. Цивьян 1979 behandelt die Funktion der bestimmten und unbestimmten Pronomen in der Lyrik Achmatovas. Hartman 1978 untersucht umfassend die Versifikation.

gleichgesetzt.¹⁰ Diese Identifikation wird als methodisch unpräzise und häufig in die falsche Richtung weisend betrachtet, da das lyrische Ich Achmatovas durchaus nicht immer der biographischen Person der Dichterin entspricht. Sie bewirkt zudem, daß die biographisch-historische Ebene methodisch zu früh die Dynamik eines Bezugssystems entwickelt und kupiert damit den Interpretationsprozess. Hierbei wird der zunächst eigenständige Charakter des Textes bzw. Textsystems unterdrückt. Das bedeutet, daß die Beziehung des lyrischen Ich zu sich selbst auf der Versebene und damit seine Dynamik und Geschichte, d.h. sein Symbolcharakter, der biographische und historische Materialien absorbiert und sich nicht frühzeitig, noch bevor er überhaupt nachvollzogen wurde, in ihnen einordnet und auflöst, nicht zum Zuge kommt. Die Bedeutung des lyrischen Ich wird vorzeitig festgelegt und damit wesentlicher Aspekte beraubt, die erst in ihrer Gesamtheit auf ihre Beziehung zu historischen Zusammenhängen befriedigend untersucht werden können. Im beschriebenen Stadium der Interpretation bietet die historische Ebene Material an, das eingebaut werden kann.

In der zu frühzeitigen Verwendung der Geschichte als Bezugssystem liegt vermutlich einer der Hauptgründe, warum

3) der Dialog des *Poems* mit Texten derselben Dichterin entweder ganz vernachlässigt oder stark unterbewertet wird, obwohl er dem Dialog mit werktranszendenten Texten prinzipiell vorzuzurechnen wäre.¹¹ Dies schließt allerdings nicht aus, daß der Dialog mit einem fremden Text in den Bedeutungsbestand eines Symbols

¹⁰ ЦИВЬЯН 1971 und Satin 1977 treffen z.B. keine Unterscheidung zwischen Achmatova und ihrer lyrischen Heldin. Die einzelnen Ebenen werden so nach außen und nicht auf ein Zentrum bezogen, als sei die Biographie des Autors Bezugspunkt und nicht Material. Haight 1976 kultiviert diese Identifikation: "slowly, during the course of her life, the word and the person giving the word utterance ceased any longer to be divided, so that the voice of the person Akhmatova can be heard speaking to us directly through her poetry, without intermediary and with the awesome authority of complete integrity." (21.) Hinzu kommt, daß Achmatova in ihren Studien zu Puškin diese Gleichsetzung zwischen dem Dichter und seinem Helden selbst vollzieht "... между Пушкиным и Онегиным можно поставить знак равенства." S III:204.

¹¹ Eine Ausnahme bildet Satin 1977.

der lyrischen Welt Achmatovas einzuschließen wäre, das dann als Ganzes wiederum in Dialog mit einem werkfremden Text tritt. Auffällig bleibt jedoch, daß der Symbolbestand der Dichterin gerade im *Poem* in der Forschung kaum oder ungenügend untersucht ist, während das in seinen Bedeutungen nicht durchschaubar gemachte Symbol in intertextuelle Bezüge gestellt wird.¹² Damit bleibt auch die intertextuelle Beziehung unvollständig bearbeitet. Es besteht also weitgehend eine methodisch in Kauf genommene Partialität der Bearbeitung des *Poems*.

Auf derselben Ebene wie die Gleichsetzung des lyrischen Ich mit der Person der Dichterin liegt

4) die Gleichsetzung auftretender Masken im *Poem* mit historischen Personen, die meistens Dichter sind. Ebenso werden Reminiszenzen aus dem Werk anderer Dichter gerne mit der Person des jeweiligen Dichters identifiziert. Obwohl die vielfach literarischen Traditionen entliehenen Masken ein Hinweis darauf sein könnten, daß das lyrische Ich auch eine literarische Maske ist, das sich über die Doppelgängerbeziehung noch andere Masken überstülpt, wird immer wieder viel Mühe darauf verwandt, die passenden historischen Personen hinter den jeweiligen Masken entdecken zu können.¹³ Dies wird besonders gern im Falle des Dichters Blok praktiziert, dessen Reminiszenzen statt auf seine lyrischen Helden, auf seine Person bezogen gesehen werden.¹⁴ Jedoch ebenso wie im Fall des lyrischen Ich des *Poems* verläuft hier eine Bezugsrichtung nicht zunächst von der lyrischen Ebene zur biographisch-historischen, sondern von der literarischen Ebene des einen Werkes

¹² Etkind 1984:361sq.: "Die Untersuchung der Poetik von Anna Achmatova und ihrer speziellen künstlerischen Weltanschauung ist eine Aufgabe, die der Zukunft angehört."

¹³ Achmatova sagte auf die Nachricht, daß K. Чуковский das Porträt Ol'gas als Psyche suche: "- Пусть Корней Иванович не слишком опирается на конкретную сторону Ольги Афанасьевны. Это ведь не совсем она, только физический облик ее, это героиня времени, а не она." Чуковская 1980:434.

¹⁴ Z. B. Holthusen 1984:104 handelt "von dem 'dämonischen' Gegenspieler, hinter dem sich der Dichter Aleksandr Blok verbirgt ..." Zuallererst handelt es sich dabei jedoch um den lyrischen Helden von Bloks Gedicht "Демон".

zu der des einbezogenen Textes. Hierbei ist die historische Ebene Materialspender für die literarische Ebene und insofern impliziert, d.h. der Dichter, seine Biographie und Geschichte finden in seine lyrischen Helden Eingang und über dieses Medium auch in die intertextuelle Beziehung. Die Einordnung eines Interpretamentes des Textes in historische Bezüge ist diesem Verfahren nachgeordnet, um möglichst adäquat sein zu können. Der entgegengesetzte Standpunkt der weitgehenden Ausblendung historischen Materials in einer intertextuellen Beziehung kann deshalb nicht geteilt werden.

"Die Doppelkodierung verhindert, da sie als Referenzbereich den fremden Text einspielt, daß ein außertextlicher, lebensweltlicher Bezug sich herstellt. Das gilt sowohl für die 'Lebensweltlichkeit' des fremden Textes, die im verarbeitenden Text sekundär wird, als auch für den außertextlichen Referenzbereich des gegebenen Textes, dessen Scheinbarkeit durch den Rekurs auf den fremden Text aufgedeckt wird." (Lachmann 1983:80-81.)

Es besteht kein Grund zur Annahme, daß das eine das andere ausschließe. Es ist vielmehr zu bezweifeln, daß Intertextualität einen historisch luftleeren Raum schafft oder mit dem fremden Text nicht auch dessen historische Implikationen in den einbeziehenden Text übernommen werden. Im frühzeitigen Einsatz der historischen Ebene als anordnendes System scheint jedoch die Ursache für das weit verbreitete Merkmal der Forschungsliteratur zu liegen, nämlich daß

5) Reminiszenzen, Ähnlichkeiten usw. zwar aufgezählt werden, ohne daß ihren Auswirkungen auf die Struktur und möglichen Lesarten des *Poems* in vielen Fällen jedoch weiter nachgegangen würde.

Die als Schwachpunkte oder Unvollständigkeiten erachteten Eigenschaften der Rezeption des *Poems* lassen es als notwendig erscheinen, den methodischen Standpunkt, von dem aus diese Beurteilung vorgenommen wird, etwas ausführlicher darzulegen.

I.3. Methodische Standortbestimmung

Der rein nominelle Hinweis auf die oder jene Schule und Methode hätte nur heuristischen Wert und wird als nicht ausreichend erachtet, da innerhalb der Literaturwissenschaft kein einheitlicher Sprachgebrauch und auch kein einmütiges prinzipielles Verständnis des Gegenstandes Literatur bestehen. Zu Beginn solcher Betrachtungen erhebt sich jeweils die Frage, wodurch man ein literarisches Sprachgefüge in Abhebung vom nichtliterarischen Gebrauch von Sprache ausgezeichnet sieht. W. Weidlé betrachtet die Mimesis als ein wesentliches Kriterium der Dichtung, die zugleich darstellt, was sie ausdrückt, in dem sie mit dem Gesagten in eins fällt und den Sinn in Lautgestalt und Bedeutungsform klar werden läßt.¹⁵ Aus dieser Perspektive ergibt sich das Verständnis des literarischen Kunstwerkes als eines Phänomens mit ontologischer Eigenwürde, ein Phänomen, das mit der realen Welt zusammenhängt, da es aus ihr entsteht und auf sie wirkt.¹⁶ Die Interpretation soll auf dieser Grundlage erfolgen, die Frye weiter ausführt: "... the conception of literature as existing in its own universe, no longer a commentary on life or reality, but containing life and reality in a system of verbal relationships." (1957:122.) Frye verdeutlicht diese Literaturkonzeption durch einen Vergleich mit der Mathematik. Beide Disziplinen "proceed from postulates not facts; both can be applied to external reality and yet exist also in a 'pure' or selfcontained form." (Ib:352.)

¹⁵ Cf. W. Weidlé, "Die zwei 'Sprachen' der Sprachkunst", Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft XII, 2, 154-191, zitiert bei Strelka 1978a:5.

¹⁶ Cf. ib.- Cf. eti. den philosophischen Zugang von Beierwaltes 1985:300: "Wenn platonisch und neuplatonisch gedacht, der Kosmos das 'beste Lebewesen' ist... dann muß der literarische Text - dem Makrokosmos analog - einen in sich lebendigen Bezug der einzelnen, ihn konstituierenden Elemente auf ein Ganzes hin repräsentieren." Beierwaltes referiert die Meinung Plotins (V8,1, 35sq.), wenn er ausführt: "Kunst ist nicht auf 'äußere' Natur objektivierend bezogen, sondern stellt deren intelligible Struktur (logoi) dar." (297.)

Diesem Verständnis folgt als allgemeine Konsequenz für den Methodengebrauch, daß der hermeneutischen Tradition und der philosophischen Phänomenologie der Vorzug zu geben ist, da sie vom Werk ausgehen und im Erkenntnisakt immer auf das Werk als Hauptkriterium zurückprojizieren. Eine dem angepaßte Methode muß deshalb darauf achten, Reduktionen auf andere Disziplinen oder Teilqualitäten des Kunstwerkes zu meiden.¹⁷ Ihr Ausgangspunkt sind das literarische Sprachkunstwerk und seine Interpretation. Hierbei beschränkt sich die Methodik nicht auf werkimmanente Methoden, sondern bedient sich größerer Zusammenhänge oder der Ergebnisse anderer Disziplinen entsprechend ihrer eigenen Themenstellung, die nach dem besonderen literarischen Gebrauch der Sprache im Sprachkunstwerk fragt.

Als Ziel literaturwissenschaftlicher Bemühungen wird in der vorliegenden Arbeit demnach das Erkennen des literarischen Kunstwerkes mittels gegenstands- und themenadäquater Methoden gesehen, was den Einsatz sowohl empirischer als auch hermeneutischer Methoden erfordert, da sich die literarische Qualität eines Sprachkunstwerkes einem rein formalisierenden Zugriff entzieht, exakte textanalytische Befunde aber den Boden, auf denen Interpretationen eine gemeinsame Basis finden können, sind.¹⁸ Mit dem Einbezug hermeneutischen Vorgehens rückt die Erkenntnisweise der Hermeneutik in den Mittelpunkt des Interesses, weil die Reflexion auf die Bedingungen der Erkenntnis von Sinnstrukturen in den Erkenntnisakt eingebracht werden muß, da hierbei nicht nur das Verhalten der Sinnstruktur, sondern auch sowohl die gesellschaftliche Bedingtheit ihrer Entstehung als auch die Haltung des interpretierenden Bewußtseins sowie dessen Bedingtheit eine bedeutende Rolle spielen.¹⁹ Die Zirkelstruktur des Verstehens

¹⁷ So bewirkt Habermas kommunikationsbezogene Soziologie, die das literarische Werk als Mitteilung sieht, ebenso eine Partialität der Ergebnisse wie W. Iser's deutsche rezeptionsgeschichtliche Schule (cf. Die Appellstruktur der Texte, Konstanz, 1970), die den Akzent auf die Konkretisierung legt und das Werk selbst, die Frage nach den Grenzen des Spielraumes der Aktualisierungsmöglichkeiten vernachlässigt.

¹⁸ Cf. Kaiser 1971.

¹⁹ Cf. ib.

von größeren Zusammenhängen auf das Einzelne und zurück bezieht sich nicht nur auf das Erkenntnisobjekt, sondern auch auf das Erkenntnisobjekt als Zirkelstruktur der Geschichtlichkeit des Verstehens.²⁰

Die Interpretation ist somit einerseits determiniert durch den Text, andererseits durch das Bewußtsein des Interpreten, das aus der geschichtlichen Situation, in der die Interpretation geleistet wird, kommt und sich nicht nur auf den Text, sondern auch auf die geschichtliche Situation, in der der Text entstand, richtet, seine Methoden dementsprechend auswählt, anwendet und Schlüsse aus den Ergebnissen zieht. Hier liegt die Ursache für die Unausschöpfbarkeit des Textsinnes, der sich jeder Interpretationsversuch gegenübersteht. Kompliziert wird der hermeneutische Vorgang dadurch, daß sich nicht nur ein von seiner geschichtlichen Situation mitbedingtes Bewußtsein auf den Text richtet, sondern der Text gleichzeitig einer vergangenen geschichtlichen Situation angehört, aus der mittel- oder unmittelbar die geschichtliche Situation, aus der heraus interpretiert wird, entstand. Der Interpret ist gezwungen, so gut wie möglich den vergangenen Kontext zu rekonstruieren, was wegen des späteren Standpunktes allerdings nicht mit dem damaligen Kontext kongruent sein kann. Außerdem muß er das Ergebnis in den Kontext der eigenen geschichtlichen Situation setzen, der bei diesem Vorgang dann ebenfalls Modifikationen erfährt. Die von Heraklit gestellte Frage nach Identität und Differenz (praktisch beziehbar auf das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft), den einzelnen Teilen und dem Ganzen, ist heute noch aktuell. Die Problematik betrifft nicht nur die Literaturwissenschaften, sondern ist, von der Philosophie aufgeworfen, zumindest für die Geisteswissenschaften maßgeblich. Da jede Produktion und jedes Individuum aus geschichtlichen Situationen kommen und sich von solchen umgeben sehen, betrifft die Frage nach der genauen Beschaffenheit von Abhängig-

²⁰ Cf. E. Hirsch, Prinzipien der Interpretation (München, 1972).

keits- und Einflußverhältnissen nicht nur ein literarisches Kunstwerk. Sie kann daher, weil beim hier gestellten Thema und dem dazu eingenommenen Standpunkt das Sprachkunstwerk Auswahl, Anwendung und Akzentuierung der Methoden festlegt, als im Rahmen dieser Arbeit unspezifisch, jedoch die angewandte Interpretationspraxis relativierend präsent gehalten werden, wobei nicht zuletzt im Hinblick auf die widersprüchlichen Lösungsversuche dieser Frage darauf verzichtet werden muß, ein eindeutiges, in eine Richtung verlaufendes und damit die Arbeit vereinfachendes Abhängigkeitsverhältnis als Grundlage aller weiteren Bemühungen zu setzen. Aus diesem Grunde wurde die Verwendung biographisch-historischer Kontexte im Rahmen der Arbeit differenziert. Entsprechend dem Standpunkt, das Sprachkunstwerk als Bezugszentrum zu behandeln, dienen die genannten Kontexte während der eigentlichen Interpretation als Material zur Sinnanreicherung für die jeweils in Arbeit befindliche lyrische Einheit (Symbol). Obgleich damit eine gewisse Abhängigkeit der lyrischen Einheit von den biographisch-historischen Kontexten dokumentiert ist, entwickelt bei dem Verfahren zweifellos die lyrische Einheit die absorbierende Dynamik, die nicht nur Materialien aus der historischen Ebene, sondern Sinn auch aus anderen Bereichen assimiliert. Dieses Verfahren diktiert die vieldeutige Beschaffenheit der lyrischen Welt Achmatovas, wie im Verlaufe der Arbeit zu sehen sein wird.²¹ In einem zweiten, die eigentliche Interpretation fast schon transzendierenden Schritt, läßt sich das Ergebnis der interpretatorischen Bemühungen, z.B. das in seinem Sinn durchschaubar gemachte Symbol oder Symbolsystem in den Bezugsrahmen des historisch-biographischen Kontextes setzen, wodurch es mit seinem Standort darin noch eine Sinndimension erhält. Notwendig dazu sind sowohl das als eigenständig behandelte Symbol als auch der Kontext. Das Gefälle der Absorption oder Abhängigkeit bestimmt die Perspektive, die wahrscheinlich immer einseitig unter Vernachlässigung des anderen urteilt, sofern sie nicht

²¹ Cf. Achmatovas Aussage zum *Poem* in den "Заметки к 'Поэме без героя'": "... что до дна объяснить ее я не могу и не хочу..." S III:161.

bereit ist, eine Art nicht näher analysierbares dynamisches Gleichgewicht anzunehmen. Wahrscheinlich käme ein ständiger Wechsel der Perspektive dem Phänomen am nächsten.

Genau dieselbe Frage nach dem Verhältnis von Identität und Differenz erhebt sich noch einmal auf der Ebene des Sprachkunstwerkes, nämlich die Frage nach der Beziehung einzelner Teile zum Ganzen und umgekehrt.²² Auch sie ist, obwohl für das Thema spezifisch, da zudem, wie oben dargelegt, durch die unterschiedliche geschichtliche Eingebundenheit von Autor und Interpret kompliziert, nicht lösbar. Zur Beschreibung dieses Spannungsverhältnisses wird auf das traditionelle Modell des Zirkels rekuriert, zu dessen Erstellung die Teile wie das Ganze einer Untersuchung unterworfen und auf der Grundlage empirischer Befunde in ihrem Verhältnis zueinander und zu der sich ergebenden Sinnstruktur gedeutet werden.

Entsprechend dem oben dargelegten Standpunkt bietet sich der Begriff des Symbols als zentraler Strukturbegriff sowohl für ein Kunstwerk als Ganzes als auch für kleinere Einheiten als besonders geeignet an.

"Das künstlerische Bild hat auch eine mehr oder weniger ausgeprägte Verweisfunktion, insofern, als es meistens auch auf eine außerhalb des Kunstwerks liegende Realität verweist. Zugleich entfaltet es aber ein von dieser Verweisfunktion unabhängiges Eigenleben, indem die einzelnen Elemente des Bildes sich auf sich selbst beziehen, wodurch das entsteht, was man eine eigenständige Struktur nennen kann. In diesem Spannungsfeld zwischen Verweisfunktion und Strukturautonomie bewegt sich nicht zuletzt die literarische Kunst, und durch diese Spannung scheint ein großer Teil der Wirkung von Kunst auf den Empfänger bedingt zu sein." (Sørensen 1977:84)²³

Zudem entspricht die Erkenntnisweise der Hermeneutik, die das Einzelne aus dem Ganzen und das Ganze aus dem Einzelnen zu ver-

²² Cf. Beierwaltes 1985:299: "Das Ganze eines literarischen Produktes muß von seinen Teilen her aufschließbar sein, in den Teilen aber spiegelt sich zugleich das Ganze."

²³ Cf. ib:298: " - insofern wäre 'symbolische Mimesis' in der Tat eine Antizipation des romantischen Symbol-Begriffs... der sich von dem der Allegorie dadurch abscheidet, daß er nicht immer 'Anderes' sagt, sondern 'das Selbe': Symbol als 'Tautegorie'."

stehen sucht, der Struktur eines so verstandenen Symboles, das hier im Sinne von Frye als "any unit of any literary structure that can be isolated for critical attention" charakterisiert werden kann.²⁴ Das Symbol hat also im hier verwendeten Sinn eine reale Existenz als Sprachgebilde mit dem Verweischarakter der Sprache auf verschiedene semantische Bereiche. Seine Bestandteile beziehen sich außerdem aufeinander und bilden so eine eigene Struktur von gestaltetem Sinn, in den das Verweispotential der Sprache miteingegangen ist, mit dem es jedoch nicht identisch gesetzt werden kann, da ebenso Sinn durch die Beziehung der einzelnen Teile zueinander und zum Ganzen sowie des Ganzen zu den einzelnen Teilen geschaffen wird. Daraus ergibt sich eine Sinnstruktur, die als Sinn jedoch nur empfunden wird, indem sie wiederum auf etwas verweist, was jedoch, trotz mehr oder minder ausgeprägter Ähnlichkeit nicht mit bekannter Realität verwechselt werden kann, da ihr Sinn ja gleichzeitig mit der neu geschaffenen Sinnstruktur identisch ist. In das Symbol sind Sprache und Realität eingegangen. Es bildet durch seine Struktur, die aus der Spannung von Verweisfunktion und Strukturautonomie entsteht, eine eigene Realität, die ihrerseits wieder auf die bekannte Realität zurückwirkt und durch die Leser an diese assimiliert wird. Größeres Gewicht als auf die Verweisfunktion, deren Erkenntnis und Ausarbeitung innerhalb des Kontextes des Interpretieren, d.h. seiner geschichtlichen Situation erfolgt und die deshalb durchaus nicht mit der bei der Entstehung des Werkes intendierten ganz identisch, sondern ihr höchstens angenähert sein kann, muß noch auf die Strukturautonomie des Symbols gelegt werden. "...die Zeichen-Werte von Symbolen werden ihrer Bedeutung als einer Struktur untereinander verbundener Motive

²⁴ 1957:71.- Cf. Hayes 1969:277, n. 8: "...the modern critics, ... are concerned with the mode of existence of literary art as such, and from their viewpoint every piece of imaginative literature, including even the most naturalistic, is 'symbolic'." Von diesem Standpunkt aus operierende Kritiker sind z.B. Frye 1957.- K. Burke, The Philosophy of Literary Form and Language as Symbolic Action.- S. Langer, Feeling and Form.- K. Hamburger, Die Logik der Dichtung u.a.m.

untergeordnet."²⁵ Doch bleibt nichtsdestoweniger die wörtliche Bedeutung, die Referenz der Worte gewahrt, da symbolisches Verstehen pragmatisches Verstehen voraussetzt. Aber "das Symbolisierte ist selbst kein pragmatisch empirisches Element, sondern stets eine lebensweltliche, psychische und moralische Bedeutsamkeit."²⁶ Das Verhalten des Gegenstandes rechtfertigt ein solches Verständnis von Symbolen nur zum Teil. zum anderen Teil ist es

²⁵ N. Frye, *Analyse der Literaturkritik* (Stuttgart 1964), 77. An dieser Akzentuierung läßt sich die Diskussion um den Unterschied zwischen Symbol und Allegorie festmachen. "It was Goethe who introduced symbol and allegory as aesthetic categories in the sense that is most commonly accepted today..." Hayes 1969:274.- Goethe verstand beide Strukturbegriffe als antithetische Konzepte. Sørensen 1977 schlägt vor, eine Skala von Bildformen zu entwickeln, je nachdem ob "intrinsic meaning" (Strukturautonomie) oder "extrinsic meaning" (Verweisfunktion) überwiegt. Die idealtypischen Pole der Skala sind dann Symbol und Allegorie.(Cf. ib.85).- Eine Allegorie wäre demnach ein Element, bei dem die Verweisfunktion klar überwiegt, das sich durch eindeutige Bezugsverhältnisse auszeichnet und zwischen dessen Sein und Sinn eine Diskrepanz besteht. Das Herder Lexikon, Literatur (Freiburg/Basel/Wien, 1974) charakterisiert die Allegorie als "bewußte Umsetzung eines begrifflichen Zusammenhang in eine bildliche Darstellung, dabei wird das Bild nicht aus sich heraus auf seine Bedeutung hin durchsichtig (wie beim Symbol), hat also kein Eigenleben, sondern wird nur vom gemeinten Begriff her verständlich." (s. Allegorie, 10.).- Der hier verwendete Symbolbegriff hat nicht die Allegorie als Gegenüber, sondern den nichtliterarischen Gebrauch der Sprache. Da oben die neben dem Verweischarakter der Sprache bestehende Strukturautonomie eines Sprachkunstwerkes als die konstituierende Eigenschaft literarischen Sprachgebrauches angesehen wird und so konstituierte Elemente mit dem Begriff des Symboles bezeichnet werden, stellt sich der Gegensatz dieses Symbolverständnisses mit der Allegorie innerhalb des Sprachkunstwerkes nicht. Es steht außer Zweifel, daß die nach außen weisende Komponente stärker sein kann als die nach innen gerichtete. Um jedoch dem spezifischen Charakter eines Sprachkunstwerkes im Unterschied zum nichtliterarischen, verweisenden Sprachgebrauch gerecht zu werden, muß das Gewicht der Interpretation mehr noch als auf den Verweis auf die Einbringung der Verweise in die Eigenstruktur gelegt werden, selbst wenn die Verweisfunktion überwiegen sollte, denn die Struktur ist als das hier spezifische dem Verweischarakter methodisch übergeordnet. Von diesem Standpunkt her kann die Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie vernachlässigt werden.

²⁶ Kurz 1982:75.- C.G. Jung gibt vom psychologischen Standpunkt folgende Erklärung: "Die Symbole funktionieren als Umformer, indem sie Libido aus einer 'niedereren' Form in eine höhere überleiten." Jung 1977:295. Seiner Meinung nach folgt die Umformung in der Psyche eingebetteten Strukturvorgaben.

Ausfluß einer Erwartungshaltung und Weltanschauung. "Ob etwas ein S<ymbol> sei oder nicht, hängt zunächst von der Einstellung des betrachtenden Bewußtseins ab, eines Verstandes z.B., der den gegebenen Tatbestand nicht bloß als solchen, sondern auch als Ausdruck von Unbekanntem ansieht." (Jung 1976:517.) Dies liegt an der bereits angedeuteten Eigenschaft der Konjunktion verschiedener Bereiche im Symbol. "...symbolic signs are 'opaque', the obvious meaning points analogically to the second meaning and the second meaning is given only in the first..." (Adams 1983:374.) Goethe beschreibt diese Eigenschaft der Symbole in dem berühmt gewordenen Satz, der das Symbolverständnis bis heute geprägt hat: "Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen."²⁷

²⁷ Goethe, Maximen No. 314, Gedenkausgabe der Werke, 532. Es bedarf noch der Differenzierung, daß mit dem hier verwendeten Symbolbegriff nicht das Symbol der Symbolisten koinzidiert, trotzdem sie sich auf Goethe als Vorläufer beriefen. Das Symbol, wie es die Symbolisten theoretisch verstanden, hatte eine harmonische Zeichenfunktion auf die hinter ihm liegende "höhere Wirklichkeit". Cf. Вя. Иванов, Бороzды и межи (Moskwa, 1916), 133sq. Der aus Realität bestehende Körper des Symbols war in diesem Verständnis entwertet, zumindest aber weniger wichtig, da keine Konjunktion mit "höheren" Realitäten im Symbol eingegangen, sondern mit dem Symbol als Entsprechung darauf verwiesen wurde. Das Symbol als Ganzes ist so mehr Zeichen als Verkörperung und unterscheidet sich insofern von Goethes Auffassung ebenso wie von der oben dargelegten. Cf. Peters 1981:1-5.- Das symbolistische Symbol und besonders das Symbolgefüge bilden also ein Netz von Entsprechungen. Der Akmeismus, dem Achmatova angehörte, suchte sich hingegen von den auf eine "höhere Wirklichkeit" weisenden Symbolen des Symbolismus zu distanzieren. Mickiewicz 1975b:64 hebt als Charakteristikum der Akmeisten hervor: "...freedom to crossrelate words pertaining to unrelated matters...", d.h. ihre symbolischaffende Tätigkeit. Er bezeichnet als poetische Arbeit der Akmeisten: "Transferring salient features from the representative of one realm to that of another and, thus, pointing at poetic or real identicalness of distant realms becomes a topic which lends itself to philosophical interpretation." Ib:66. Den Unterschied zwischen symbolistischer und akmeistischer Dichtung sieht Mickiewicz in folgendem: "Radically different, ... is the direction in which the attention is moved during the reading ...: it either leads away from the terms via ready-made correspondences, or it leads to each term, to find which of its properties are potentially tied to which outside associations." Ib:68sq. Anders als die Symbolisten, die das Wort als Kanal oder Zwischenträger zur "höheren Wirklichkeit"

Das Symbol verbindet das literarische Kunstwerk nicht allein mit der Lebensrealität, sondern auch mit anderen literarischen Werken. Frye (1957:100) sagt hierzu: "A symbol is bound to expand over many works into an archetypal symbol of literature as a whole." Der Archetypus, verstanden als "associative cluster" (Ib:102), "connects one poem with another and thereby helps to unify and integrate our literary experience." (Ib:99.)

Beim Archetypus handelt es sich generell zunächst nicht um einen inhaltlich bestimmten Faktor, sondern um ein Formprinzip, das Jung im Bereich der Psychologie als Energie, welche Assoziationen konzentrisch anzuordnen vermag, wobei das Zentrum selbst im Dunkeln bleibt, während seine Ausstrahlung auf die angeordneten Elemente deutlich festzustellen ist, charakterisiert. (Cf. Jung 1976:451-7.) Dieses Modell trifft ebenfalls auf den Tatbestand der literarischen Sinnstruktur zu. Die Untersuchungen zur Intertextualität müssen deshalb am Symbol ansetzen. Das Selbstverständnis Achmatovas und Mandel'stams sowie die Beschaffenheit ihrer Texte lassen, wie bereits dargelegt, eine solche Untersuchung nicht nur gerechtfertigt, sondern notwendig erscheinen.²⁸ Die Symbole bilden innerhalb des Werkes ein Gefüge, indem sie wie jede Realität im Raum und in der Zeit auf der inhaltlichen wie der formalen Ebene, jedoch auf spezifisch literarische Weise angeordnet werden. In diese Anordnung bringen sie, wie schon ausgeführt, die ihnen eigenen Verweise auf Realität, andere literarische Werke usw., die durch diesen Vorgang zentriert und damit modifiziert werden, ein. Für ein so entstehendes Gebilde, das mit

auffaßten, betrachteten die Akmeisten die Worte als Entitäten, die von außen kommen und häufig unter Auslassung logischer Verbindungen zu einem polyfunktionalen mehrlinigen Netz verknüpft werden, das die Aufmerksamkeit nicht auf Dahinterliegendes, sondern auf sich selbst zieht, dessen Bedeutung sich jedoch nicht in sich selbst erschöpft. Neben dem, dem Gegenstand Literatur allgemein eigenen, oben dargelegten Symbolcharakter, weist sich also der durch O. Mandel'stam und A. Achmatova vertretene Akmeismus als diesem allgemeinen Verständnis noch besonders entgegenkommend aus.

²⁸ So können bereits die Gegenstände in der frühen Lyrik Achmatovas als Symbole betrachtet werden. Cf. Piotrowiak 1985:302sq.-XaH 1975 spricht über die zweifache Funktion der Gegenstände bei Achmatova, eine tatsächliche und eine symbolische. Cf. 58sq., 78.- Diese Tendenz verstärkte sich im Laufe der Zeit. Виноградов 1976 spricht ebenfalls von den Gegenständen Achmatovas als von Symbolen. Trotz aller übrigen Differenzen tut dies auch Смирнов 1972.

dem Begriff Mythos bezeichnet werden kann, gelten keinerlei Vorschriften, nach denen es sich der vertrauten Erfahrung beugen müßte. Wie die Konstituierung der Symbole und ihre Anordnung im einzelnen vonstatten gegangen ist, bildet neben der Sammlung von Referenzmaterialien ein Hauptthema der Interpretation. Erst die Kenntnis des Gefüges der Symbole ermöglicht ein weitgehendes Verständnis des einzelnen Symbols, genauso wie umgekehrt das Gefüge nur über die einzelnen Symbole zugänglich wird, weshalb hier in der Interpretation nach dem hermeneutischen Zirkel verfahren werden muß.²⁹

Frye ist also, wie schon angedeutet, der Auffassung, daß es über die einzelnen Textgrenzen hinaus ein Zentrum der Ordnung von Worten gibt und in diesem Zentrum eine Reihe von Archetypen, die er universal nennt, zu erwarten ist.³⁰ Als solche, allerdings auf niedriger Ebene befindliche Zentren werden in der vorliegenden Arbeit verschiedene im Poem vorkommende Symbole behandelt, indem zunächst im Rahmen der Werkgrenzen Achmatovas der These gefolgt wird, daß die Symbole von ihrem ersten Auftreten im Werk der Dichterin an als Ganzes präsent, d.h. auf das ihnen immanente Zentrum ausgerichtet sind, sich im Laufe der lyrischen Biographie entwickeln und selbst ausführen. Das bedeutet praktisch, daß ein Symbol nicht aus einem Text, z.B. dem Poem durchschaubar und verständlich gemacht werden kann. Der Interpret wird versuchen, die aus dem Medium Sprache geschaffene Sinnstruktur an bereits Bekanntes zu assimilieren. Hierbei kann ihm der jeweilige Text den Weg mehr oder minder deutlich weisen. Das Poem tut dies in ausgeprägtem Maß u.a. durch seine Intertextualität, d.h. der Sinnbestand von Symbolen kann nicht nur Text-, sondern auch Werkgrenzen überschreiten. Beim Einbezug fremder

²⁹ Emrich 1953:61 sagt zum Symbolverständnis: *"Die einzelnen Bilder öffnen keineswegs unmittelbar durch sich selbst oder durch spontan gefühlsmäßige Einstimmung des Lesers ihren Sinn. Der mystifizierende Anspruch, unmittelbar im Bilde bereits seinen Sinn zu empfangen, ist unerfüllbar, da das Symbol in sich vielschichtig, antinomisch, mehrdeutig ist, ... von immer neuen Seiten umkreist und in kontrastierenden Bezügen vom Dichter aufgebaut wird, ..."*

³⁰ Es können hier Parallelen zu den in der Psychologie, z.B. bei C.G. Jung erwähnten Archetypen und von da aus zu den Elementen der alten Mythen sowie zu Religions- und gnostischen Erkenntnisssystemen gezogen werden.

Werke wird jedoch das Symbol aus dem Werk Achmatovas als Bezugszentrum gewahrt. Das, worauf Frye letztlich anspielt, daß ein alle Texte und Werke transzendierendes Zentrum, welches Worte anordnende Symbole oder Archetypen enthält, existiere, ermöglicht wahrscheinlich die Intertextualität, d.h. eine durch ein gemeinsames Zentrum bewirkte enge Verständigung zwischen Symbolen verschiedener Werke, bleibt aber selbst unbekannt, da aus einem Text innerhalb seiner Werkgrenzen sowie seinen intertextuellen Bezügen selbstverständlich nicht zu orten. Einen Hinweis auf den Charakter dieses Zentrums könnten vom psychologischen Standpunkt formulierte Bemerkungen geben: *"Der Begriff des Archetypus, ... deutet das Vorhandensein bestimmter Formen in der Psyche an, die allgegenwärtig oder überall verbreitet sind."* (Jung 1978a:55.) Sie befinden sich im kollektiven Unbewußten. Dieses *"besteht aus präexistenten Formen, Archetypen, die erst sekundär bewußt werden können und den Inhalten des Bewußtseins festumrissene Form verleihen."* (Ib:56.) Es könnte also vermutet werden, daß es sich bei dem Zentrum um Strukturvorgaben handelt, die nicht nur, sondern auch die Anordnung von Worten vornehmen. An diesem Punkt, der die Wortkunst auf sich hinzuordnen scheint, wird gleichzeitig die Grenze der Wortkunst überschritten.

Mit dem u.a. mittels dieser Hypothese eines gemeinsamen Zentrums der Wortkunst faßbaren Phänomen der Intertextualität* bei den beiden akmeistischen Dichtern Achmatova und Mandel'stam befaßten sich ausführlich und systematisch Левин/Сегал/Тименчик/Топоров/Цивьян (1974):

"...фрагмент, на котором происходит выявление цитат...далеко не всегда ограничивается размерами данного стихотворения, поскольку существует явная установка на соотнесение со всеми остальными собственными произведениями, образующими единый поэтический текст, и, так сказать, с мировым поэтическим текстом..." (Ib:72.)

Der von diesen beiden Dichtern vertretene sogenannte Akmeismus strebte demnach "к осознанному составлению (...) некоего фрагмента 'мирового поэтического текста'..." (Цивьян 1974:103.) In dieser Richtung, jedoch ohne Zentrierung auf einen "мировой

* Der Begriff wurde von J. Kristeva, "Narration et transformation", Semiotica I(4), p. 443 eingeführt.

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ" zieht Satin (1977) ihre Schlußfolgerungen:

"Akhmatova and Mandel'shtam shared a genuine appreciation of European culture and felt ties to the great poets of all times who had also reflected their cultures and with whom they found common eternal values." (Ib:263.) "Finally, Akhmatova and Mandel'shtam relied heavily on tradition, on a continuity of world culture, in which they linked their own poetic works with others in an unbroken chain of human culture." (Ib:264.)³¹

Entsprechend diesem Anliegen wandte Achmatova in ihren Puškin-studien neben ihrem Interesse für biographisch-historische Hintergründe ihr Hauptaugenmerk auf Parallelen und Quellen sowohl aus Puškins eigenen als auch aus fremden Werken.³² Es gibt für die Intertextualität bzw. Zitathaftigkeit im Werk der Akmeisten eine Reihe von Indikatoren, die bereits Gegenstand von Untersuchungen waren.³³ Die Intertextualität der Akmeisten zeichnet sich neben den identifizierbaren Reminiszzenzen jedoch auch durch weitgehende Unbestimmtheit aus.³⁴ Diesem Konzept korrespondiert bei Achmatova die Kategorie der "определенности-неопределенности". (Cf. Цивьян 1979.) Diese Kategorie äußert sich grammatisch vorwiegend im Gebrauch bestimmter und unbestimmter Pronomen und in ihren syntaktisch teilweise verwirrenden Beziehungen sowie häufig der Norm nicht entsprechenden Referenzen. (Cf. ib:362.) Dadurch entsteht eine Unbegrenztheit der Semantik, die sich für alle möglichen Sinnimplikationen absorbierfähig erweist und damit die 'неограничения понятия' ermöglicht. (Ib:354.)

Mit einer allgemeinen Intertextualitätspoetik beschäftigt sich Lachmann (1983).³⁵ Dabei geht es vornehmlich "um die Bestimmung der in den Text eingespielten semantischen und ästhe-

³¹ Kurz sei hier auf Goethes Konzeption von der "Weltliteratur" verwiesen.

³² Cf. "'Каменный гость' Пушкина", S II:273.

³³ Einige seien hier erwähnt: z.B. Топоров 1983.- Тименчик 198Ib:133sq.- Левин/Сегал/Тименчик/Топоров/Цивьян 1974.

³⁴ Cf. Чуковская 1980:4II.- Тименчик 198Id:72 "...поэзия акмеистов тяготеет к анонимной чужой речи..."

³⁵ Diese Intertextualitätspoetik umfaßt die Reflexion des generellen Kontaktes zwischen den Texten, den Ausbau eines Analyseansatzes für Texte, die durch spezifische Intertextualitätsverfahren konstituiert sind, sowie die Entwicklung einer Typologie und Funktionsbestimmung intertextueller Literatur.

tischen Differenz, wie sie durch die 'Usurpation' fremder Texte, Textkonventionen und Gattungsschemata erzeugt wird..." (Ib:68.) Hierdurch kommt eine nicht mehr kontrollierbare Interaktion zwischen den Texten in Gang, die einen unendlichen Verstehensprozess initiiert. So beschaffene Texte konstituieren sich "durch einen intertextuellen Prozeß, der die Sinnmuster der anderen Texte absorbiert und verarbeitet und eine Kommunikation ermöglicht, die niemals einsinniges Einverständnis verlangt." (Ib:72.)³⁶ J. Borges' Vorstellung von der Ewigen Wiederkehr, von dem Buch, in dem alle Bücher enthalten sind, geht bis zur Leugnung des Originalkünstlers und damit auch von Textgrenzen. Stattdessen gibt es nur den archetypischen Künstler, der am archetypischen Kunstwerk arbeitet.³⁷

Die Leistung eines Kunstwerkes wird darin gesehen, "das Zeichenensemble, das eine Kultur hervorgebracht hat, durch die Zeitschichten hindurch neu lesbar zu machen." (Lachmann 1983:74.) Die Elemente des Textes verweisen sowohl auf die Syntax als auch auf absente Texte. "Brüche und Inkompatibilitäten ... funktionieren ... wie Abweichungen ... von der Norm des gegebenen Textkontinuums." (Ib:76.) Der Autor repräsentiert somit das kulturelle Gedächtnis.³⁸ Dieses Konzept fand nicht nur Anklang und Ausar-

³⁶ Adorno sieht, wenngleich aus anderen Gründen, im fragmentarischen Kunstwerk den Fortbestand der Kunst. Cf. Lachmann 1983:71. Er gründet aber damit wie Benjamin in Friedrich Schlegels Auffassung vom poetisch zu reflektierenden Unendlichen, das eigentlich nur als Ganzes widergespiegelt werden könnte. Da es aber als Ganzes unfixierbar und unabgeschlossen bleibt, kann jede Widerspiegelung nur ein Fragment sein. Das Verständnis der poetischen Reflexion des Universums als Fragment sowie die Anrede dieses Unendlichen als "Du" (Dialogizität) fußt also in der deutschen Romantik und nicht erst in der Buberschen phänomenologisch aufzufassenden "Dialogik", die sich bekanntlich um die Beschreibung der aktuellen Intersubjektivität bemüht.

³⁷ Cf. ib:73.- Cf. Frye 1957.- Cf. Левин/Сегал/Тименчик/Топоров/Цивьян 1974:68: "Поэтический универсум Ахматовой так же, как и у Мандельштама, может быть соотнесен с архетипической моделью мира..."

³⁸ Dies korrespondiert mit der großen Bedeutung, die "Память" in der poetischen Welt Achmatovas spielt.

beitung bei Achmatova und Mandel'stam,³⁹ sondern schon vor ihnen, z.B. bei Belyj, an dessen Roman *Петербург* Lachmann die Intertextualität exemplifiziert, Anwendung.⁴⁰ Die Literatur als kulturelle Institution wird "in der rekonstruierend-summierenden Gedächtnisarbeit bestätigt, in der spielerischen Dekonstruktion negiert..." (Lachmann 1983:107.) Da die Quellen, aus denen Achmatova schöpfte, ihrerseits wieder Verarbeitungen schon vor ihnen existierender archetypischer Themen sind, reichen die intertextuellen Bezüge nicht direkt zu den Ursprüngen, sondern zu deren Spiegelungen in der Weltliteratur.⁴¹ Strukturbildendes Charakteristikum solcher Texte ist die Doppelung, die Handlungsträger, Attribute usw. betrifft, da diese verschiedenen Texten gleichzeitig angehören und so "komplexe Konnotationsbündel" schaffen. (Lachmann 1983:94.) Die Auswechselbarkeit der Elemente sowie ihre Fähigkeit, ständig andere Verbindungen einzugehen, bedingen den Facettenreichtum der "Konnotationsbündel", wobei Anzahl und Beschaffenheit der Facetten dauerndem Wechsel unterworfen sind. Die Beziehung, die zwischen zwei Texten herrscht, unterteilt Lachmann in zwei Typen: Kontiguität, die als metonymische Beziehung bestimmt wird, entsteht, wenn ein Element des fremden Textes wiederholt wird und den Referenztext als Ganzes evoziert oder Strategien aufgenommen werden, die den fremden Text in seiner poetischen Konvention evozieren. Die zweite Art der Beziehung, die Similaritätsrelation ist metaphorisch und entsteht, "wenn konstitutive Elemente des manifesten Textes als Analogien zu identifizierbaren äquivalenten Elementen fremder Texte signalisiert werden." (Ib:99.) Das bedeutet, daß zum Stellenwert eines Elementes im Text noch sein Bezug zu einem

³⁹ Cf. die Bedeutsamkeit, die Achmatova dem Dichter und seinem Werk zuweist. Die eigene Aufgabe in der Geschichte bestand u.a. in folgendem: "Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом..." Ib:49.

⁴⁰ Lachmann 1983:104: "(Belyj bezeichnet den Schriftsteller als 'Sammelzitat')..." Seine Konzeption der Polyvalenz entwickelte Belyj in "СИМВОЛИЗМ" (1910).

⁴¹ Damit korrespondiert die Bedeutung des Spiegelsymbols im Werk Achmatovas.

fremden Text hinzukommt.⁴² Dieser Bezug verändert sowohl das Element als auch damit die Sinnstruktur des Textes. Zudem kann ein Text zwei sonst miteinander unverbundene Texte miteinander in ein Verhältnis treten lassen und somit auf diese Weise zum Ort von Intertextualität werden. (Cf. Schmid/Stempel 1983.)

Die in diesem Abschnitt charakterisierte Eigenschaft u. a. auch der Texte Achmatovas, begründet, ganz abgesehen davon, daß die in der Forschung bearbeiteten Themen in dieselbe Richtung weisen, warum die historisch-biographische Ebene in der Interpretation nur die Funktion eines Materialspenders erfüllen kann. Zudem erhellt es die Notwendigkeit einer Interpretation, um die einzelnen Elemente in ihrem weiten Bezugsrahmen annähernd zu erfassen und ihre durch die Ausarbeitung weiterer Bezüge entstehenden Modifikationen in die allgemeine Sinnstruktur einzubringen, die ihrerseits dadurch amplifiziert und modifiziert wird. Achmatova war sich dieser Eigenschaft ihres *Poems* nicht nur voll bewußt, sie erachtete sie auch als wichtig genug, darauf innerhalb des *Poems* in ihren Selbstkommentaren, wenn auch teilweise polemisch, einzugehen.⁴³ Interessante Bemerkungen befinden sich hierzu auch in den "Заметки к 'Поэме без героя'".⁴⁴ Zudem tritt Belyj, in dessen Werk Петербург Lachmann die Intertextualität als konstituierende Eigenschaft nachweist, in Achmatovas Libretto zum *Poem* unter den Gästen mit dem Manuskript zu seinem Roman auf.⁴⁵

⁴² Daneben sind die Bezüge zu biographischen und historischen Tatsachen nicht zu vernachlässigen. Cf. Цивьян 1974:104: "Собственная жизненная и творческая судьба, на которую проецировались классические литературные судьбы, становилась для Ахматовой повторением и воплощением бывшего и будущего; "

⁴³ Z.V. in "Вместо Предисловия": "Никаких третьих, седьмых и двадцать девярых смыслов Поэма не содержит."

⁴⁴ Z.V. "Поэма двоится. Все время звучит второй шаг. Что-то идущее рядом - другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой, ..." S III:156.

⁴⁵ S III:165: "... и с рукописью своего 'Петербурга' под мышкой - Андрей Белый, ..."

Die Anzahl der Referenztexte ist zunächst begrenzt.

"... В МПТ (Мировой поэтический текст) входило ограниченное число признанных шедевров, главным образом европейской литературы, притом не просто широко известных, но почти хрестоматийных, т.е. стоящих вне моды и вне какой бы то ни было экзотики." (Цивьян 1974:104.)

Es ist bei der Untersuchung von Intertextualität verschiedentlich die Rede davon, daß nicht immer die Kongruenz zwischen den produktionsästhetischen intertextuellen Bezügen, die der Aktualisierung durch den Leser nicht bedürfen, um zu existieren, und den intertextuellen Relationen der Rezeption gewahrt bleibt.

"... so gibt es andererseits intertextuelle Relationen der Rezeption, die durch keine produktionsästhetische Relation abgedeckt sind. Prinzipiell ist jedes Werk mit jedem korrelierbar... Jede Korrelation solcher Art ist ein vom Interpretieren in Gang gesetztes Experiment, das das Bewußtsein des Werks steigert... Experimente solcher Art sind geeignet, Stereotypen der Wahrnehmung aufzubrechen und das Werk in ungewohnte Beleuchtungen zu stellen."⁴⁶

In diesem Sinne schreibt Lachmann:

"Es können Subtexte auftreten, die bei der Herstellung des Textes nicht präsent waren; entscheidend für das scheinbar arbiträre Aufdecken der Subtextsemantik eines gegebenen Textes ist der Geltungsbereich des kulturellen Enthymemas, von dem die sinnzuweisende Tätigkeit des Rezipienten geprägt ist."⁴⁷

Dieser Standpunkt bewirkt, daß solche Experimente wie das "arbiträre Aufdecken der Subtextsemantik" das Gewicht vom zu interpretierenden Text mehr auf den in der unabhängigen Wahl der Subtexte zum Ausdruck kommenden ideologischen Horizont, den Bildungsstand und die geschichtliche Situation des Rezipienten, der sich seines Kontextes anhand eines für ihn überraschenden Sinnzuwachses durch einen Text, der sich darin auflöst, bewußt wird, verlagert. Da das Bezugszentrum zumindest nicht mehr allein der Text, sondern nun methodisch gleichberechtigt auch der Rezipient und sein Kontext ist, handelt es sich dabei bereits um das Verfahren jenseits von Interpretation, bei dem ein Text an ein Individuum und seine geschichtliche Situation assimiliert wird. Soll die

⁴⁶ K.-H. Stierle, "Werk und Intertextualität", Schmid/Stempel 1983:10.

⁴⁷ Lachmann 1984a:507.

Absorption adäquat vonstatten gehen, muß jedoch eine möglichst eng am Text orientierte Interpretation vorausgegangen sein, um abzugrenzen, was absorbiert wird. Nach einem solchen Schritt setzt der Text den durch ihn nicht mehr mitbestimmten Experimenten des Rezipienten jedoch vermutlich Widerstand entgegen. Experimente solcher Art werden nach einer vorausgegangenen Interpretation mit dem Text als Bezugszentrum methodisch für legitim, jedoch als wahrscheinlich nicht reibungslos verlaufend eingeschätzt. In der Themenstellung der vorliegenden Arbeit soll daher die Kongruenz zwischen den produktions- und rezeptionsästhetischen intertextuellen Bezügen, soweit dies möglich ist, gewahrt bleiben. Es werden keine Bezüge untersucht, auf die weder im Text noch in seinem Umfeld ein deutlicher Hinweis auffindbar ist. Es gibt im *Poem* zudem so viele Hinweise, daß bei weitem nicht allen nachgegangen werden kann. In der Entdeckung, Akzentuierung und Auswahl solcher Hinweise bei der Interpretation liegt hierbei die Antwort des Rezipienten, - *"der Überadressat der Zukunft zieht Bilanz, sichtet die semantische Akkumulation, die die eigene Antwort umschließt,"* (Lachmann 1984a:506.) - welche die Akmeisten sicherlich provozieren wollten.⁴⁸

"Die akmeistische Textarbeit, in ihrer Tendenz zu maximaler semantischer Besetzung jedes Elements, expandiert die semantischen Grenzen quasi über die Intentionen des Autors hinaus, d.h. die semantischen Grenzen sind tatsächlich weiter gesteckt als das mögliche Wissen jeder einzelnen Person (Autor, Leser, Kritiker), so daß der 'konkrete Subtext nur die Manifestation des Prinzips' ist." (Ib:506.)

Dies erlaubt, die Beziehung zwischen Text und Rezipient, selbst bei Wahrung des Textes als Bezugszentrum, dialogisch zu nennen. Dieselbe Eigenschaft scheint auch auf Text und Referenztext zuzutreffen.

"Es scheint, als affiziere die im Phänotext durch die Intertextualität gewonnene Sinnkomplexion auch den Referenztext, als erfasse der sinndynamisierende Prozeß beide Texte, die evozierend-evoziert miteinander in Kontakt treten." (Lachmann 1984b:136.)

⁴⁸ Ib:505sq. bezieht dies aus Mandel'stams Essay "О собеседнике", der vom "unbestimmten Leser als Koautor der Nachfolgezeit, der die 'Flaschenpost' des Gedichts finden und entschlüsseln wird", handelt.

Der dabei drohenden Gefahr der semantischen Inflation und des Verlusts des Phänotextes als Bezugszentrum scheint nur die methodische Disziplin bei der Untersuchung vielleicht unbegrenzter, zumindest aber nicht ausschöpfbarer Möglichkeiten entgegenzuwirken.

Intertextualität könnte als Kon-Zentrierungsarbeit eines Textes, der sich ihrer bedient, auf das hypothetische Zentrum aller Wortkunst hin verstanden werden. Der Text bündelt in sich andere, vor oder neben ihm liegende Texte auf seine spezifische Weise und wird seinerseits vielleicht in einem zukünftigen Text eventuell mit anderen Texten auf dessen Art und Weise weiter gebündelt. Er spielt also je nach Funktion die Rolle einer Zentrierungsstation auf dem Weg zum Zentrum oder die von Material, das seinerseits zusammen mit anderem Material in einer Zentrierungsstation zusammentrifft. In diesem Sinne ließe sich eine Beobachtung zum Raum zwischen Texten verstehen. "Текст у акмеистов апеллирует не столько к другому тексту, сколько к процедуре перехода от текста к тексту, к некому межтекстовому пространству, ..." (Тименчик 1981d:73.)

Die Hypothese eines die Wortkunst anordnenden Zentrums, das als solches natürlich unerreichbar bleibt, löst jedoch das Bezugsgefälle zwischen Referenztext und Text nicht notwendig auf. Eine solche Wirkung ist jedoch zunächst bei der Auffassung intertextueller Beziehungen als Dialog zwischen Texten, welcher unbegrenzte Semantik ermöglicht, und als Dialog zwischen Text und Leser, der nahezu unbegrenzte Verständnismöglichkeiten eröffnet sowie auch in der Hypothese eines "мировой поэтический текст" miteinzukalkulieren. Mit der Auffassung von Intertextualität als angeblich dezentrierender Kraft polemisiert Stierle, wenn er sagt:

*"Doch sind in dieser Relation beide Zusammenhänge nicht gleichwertig. Einer von beiden ist artikuliert denotativ gegeben, der andere unartikuliert konnotativ. ... Das Werk schafft sich einen Horizont, vor dem es sich in seiner Besonderheit darstellt."*⁴⁹

⁴⁹ "Werk und Intertextualität", Schmid/Stempel 1983:14.

Es bleibt deshalb für ihn klar:

*"Das Werk selbst ist das Zentrum eines Sinnes, der über es hinausreicht. Es konstituiert ein Sinnfeld, dessen Mittelpunkt es zugleich ist. Alles, was in diesem Feld erscheint, ist auf die Mitte zentriert, die das Werk selbst setzt."*⁵⁰

Ein ähnliches Verhältnis wie zwischen Text und Referenztext dürfte dann zwischen dem hypothetischen Zentrum der Wortkunst und den Texten angenommen werden. Dieses Verhältnis ist jedoch nicht demonstrierbar, da Anzahl und Beschaffenheit der zentrierenden Texte auch nicht annähernd überschaubar sind und das Zentrum, anders als der Phänotext, eine reine Formhypothese bleibt. Dieses Zentrum korrespondiert vermutlich mit dem Begriff des "мировой поэтический текст" und kann, sollte seine Hypothese als Bezugssystem gewählt werden, erst dann den einzelnen Texten ihre zentrierende Kraft nehmen, so wie diese es mit der zentrierenden Kraft eingespielter Referenztexte tun, wenn sie ihnen auf dem methodischen Weg zugestanden, d.h. ihnen die Chance, verstanden zu werden, gegeben wurde.

Die Beibehaltung des jeweiligen Textes als Bezugszentrum nimmt den intertextuellen Beziehungen nicht einfach den Dialogcharakter, jedoch legt fest, auf welcher Seite das dominierende Sinngewicht liegt. *"Jeder Text macht den hereingeholten Text zum Moment seiner eigenen Bewegung."*⁵¹ Dadurch gibt er dem hereingespielten Werk *"eine spezifische Konturiertheit, die es von sich selbst aus noch nicht hat."*⁵²

Der dialogische Charakter einer solchen Beziehung kommt jedoch erst bei einer Verlagerung des Bezugszentrums vom Text auf den Referenztext, welche den Referenztext zum Text und den vormaligen Text zur Rezeption macht, zum Vorschein oder könnte rein hypothetisch sichtbar werden, wenn das universale Zentrum aller Wortkunst bekannt wäre. Das angeführte Symbolverständnis und die

⁵⁰ Ib:14-15.

⁵¹ Ib:17.

⁵² Ib.

dargelegte Intertextualitätsproblematik widersprechen einander dann nicht, wenn dem Text soweit wie möglich die Bestimmung der Interpretationsrichtung überlassen wird und die Themenstellung nicht primär Assimilation des Textes an den historischen Horizont des Rezipienten, sondern seine Interpretation ist sowie nicht die Zentrierung des Textes auf ein nicht weiter faßbares hypothetisches Zentrum intendiert. Unter diesen Voraussetzungen wird die intertextuelle Ebene ebenso wie die historische zum Materialspender und nicht zum Absorbierer:

II. SYMBOLE

II.1. "...без героя"

Das erste Verständnisproblem stellt der Titel des *Poems*, der in der Kritik bereits zu diversen Spekulationen Anlaß gab.¹ Die Tatsache der Existenz dieser divergierenden Spekulationen läßt erkennen, daß es sich bei diesem Titel um eine Polemik mit der üblichen Titelpraxis handeln muß und er von daher ein geeigneter Einstieg in das *Poem* sein könnte. Da ein Kunstwerk möglichst viele Lesarten erzeugen soll oder auch will, stellt sich dem aber als Haupthindernis der Titel, der bereits einen Schlüssel zum Sinn bereithält, besonders, wenn er auf die Hauptfigur deutet, entgegen. Bei einem Titel wie diesem hier, der auch auf die Hauptfigur deutet, jedoch auf einen abwesenden Typ, wird der Leser in alle möglichen Richtungen gewiesen und kann keine bestimmte Deutung mehr entnehmen, was, wie sich später mehr und mehr zeigen wird, ganz der Intention des *Poems* entspricht.²

Der Text soll also seine eigenen Sinnverbindungen produzieren. Achmatova macht im Rahmen ihrer Puškinstudien darauf aufmerksam, daß es Puškin mit negativer Rezeption zu tun bekam, als er sich weiterentwickelte, und daß er diese Beobachtung zu Papier brachte. Achmatova bemerkt hierzu: "Итак, не поэзия неподвижна, а читатель не поспевает за поэтом. ... кто бы согласился узнать себя в Евгении 'Медного Всадника'?" (S II:258.) Der Dialog mit dem Leser nimmt einen großen Raum im *Poem* ein. In der Prosa des *Poems* heißt es: "Другие, ...считали, что 'Поэма без героя' - измена какому-то прежнему 'идеалу',..." (Письмо К Н.) Im *Poem* stehen die Verse: "Словно в зеркале страшной ночи/И беснуется и не хочет/Узнавать

¹ So wollte man die Dichterin selbst (cf. Eng-Liedmeier van der 1973b:86), die Stadt Petersburg (cf. Долгополов 1981:479) oder die Zeit (cf. Driver 1972:122) im Helden, den es nicht gibt, erblicken. Auch betrachtete man den Titel als Anwendung der Puškinschen Technik des "теневого портрет" (cf. Сауленко 1980:46).

² "Ein Titel soll die Ideen verwirren, nicht ordnen." Eco 1984:11; cf. eti. ib:9-14.

себя человек." (I,3,379-81.) Eine weitere Schwierigkeit für den Leser bildet die Kompliziertheit des *Poems*, mit der sich die Autormaske und das lyrische Ich der Dichterin polemisch in "Вместо Предисловия" und explizit in "Решка", Strophe I - III u. a. konfrontieren. Das Thema der Rezeption findet sich im Gedicht "Читатель" (1959) ebenso polemisch behandelt: "Чтоб быть современнику ясным,/Весь настезь распахнут поэт".³

Dieses Verständnis der Rolle des Lesers läßt vieles dafür sprechen, daß mit "без героя", gemäß der polemischen Intention des Titels allerdings nicht ausschließlich, auch der Leser gemeint sein kann. Negativ bestätigt wird diese Annahme durch eine "надпись" zum *Poem* auf einem Taškenter Exemplar von 1944: "И ты ко мне вернулась знаменитой,/.../Я не такой тебя когда-то знала/И я не для того тебя спасала/Из месива кровавого тогда".⁴

Die Abwesenheit des Helden sowie das Spiel mit der Erwartung des Lesers, doch einen Helden auftauchen zu sehen und der Verweis des lyrischen Ichs in mögliche Richtungen auf der Suche danach gelangen im *Poem* an mehr oder weniger exponierter Stelle immer wieder an die Oberfläche und provozieren die durch den Titel in Gang gesetzte Suche nach Bedeutung im jeweiligen Kontext erneut. Damit werden, mehr oder minder verdeckt, Bedeutungsmöglichkeiten angedeutet. So befindet sich gleich zu Beginn des *Poems* vor "Вместо Предисловия" ein aus der letzten Strophe des Евгений Онегин stammendes Zitat, das wie der Titel des *Poems* die Abwesenheit von Personen andeutet und bei Puškin selbst ein markiertes Zitat (im Sinne Lachmanns ein "Zitat-zitat") vorstellt, welches ebenfalls in einem Kontext, der sich auf die Leser bezieht, steht. "Но те, которым в дружной встрече/Я строфы первые

³ Cf. eti. "А в книгах я последнюю страницу/Всегда любила больше всех других,-/Когда уже совсем неинтересны/Герой и героиня, и прошло/Так много лет, что никого не жалко," (I943). - "Луна в зените", "Вступление": "До поворота мне видна/Моя поэма - в ней прохладно,/Как в доме, где душистый мрак/И окна заперты от зноя/Где нет ни одного героя" (I942-I944).

⁴ Cf. Чуковская 1980:93. Achmatova fand diese vergessene Aufschrift im Exemplar von Zubova und verlangte von Чуковская, die Zurechnung dieser Zeilen zum *Poem* unter allen Umständen zu verhindern. Sie zeugen von der immer wieder zum Ausdruck gebrachten Angst des lyrischen Ich vor Ruhm.

читал.../Иных уж нет, а те далече,/Как Сади некогда сказал."
 Dieses Thema nimmt der dem Epigraphen folgende Prosateil auf:
 "Я посвящаю эту поэму памяти ее первых слушателей - моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады." Neben der tautologischen Funktion, die das Zitat im Kontext erfüllt, weist es durch seine Personen betreffende Verneinung formal auf den Titel, bringt die Bedeutung beider Kontexte in diesen Verweis ein, bietet also eine Lesmöglichkeit des Titels an und stellt zudem ein Zitat des Zitierens, welches ein konstitutives Element des *Poems* ist, vor.

Ähnlich beschaffen, doch von modifizierter Bedeutung ist der in einer frühen Variante (e8) vor I,3 gesetzte Chlebnikov-Epigraph, dessen 2. Vers lautet: "Нет уже юноши, нет уже нашего" aus dem Poes "Война в мышеловке", welches durch seinen Kontext u.a. auch seinen ersten Vers, der sich auf Arbeitsaktionen während des Krieges bezieht, die im Puškinzitat unbestimmt bleibende Bedeutung des "далече" im Sinne der Prosaaussage des *Poems* zum Tod im und durch den Krieg modifiziert und damit einen der implizierten Gründe für die Abwesenheit des Helden/Leser unterstreicht. Durch das Abbrechen des Zitates mitten im Satz - der folgende, nicht zitierte Vers enthält erst das Substantiv zu "нашего": "Черногласого короля беседы за ужином." - behält der Epigraph genügend Spielraum, um auf den jungen Mann, der in I,4 Selbstmord begeht, bezogen werden zu können und damit auch diesen Bezug dem Bedeutungspotential des Titels einzuverleiben.⁵

Verse, die sich an Personen, die abwesend sind, richten und damit wie der Titel die Frage nach den gemeinten Personen hervorufen, befinden sich in I,1 an drei Stellen. Die Verse "И с тобой ко мне не пришедшим,/Сорок первый встречаю год" (I,1,3-4) "И во всех зеркалах отразился/Человек, что не появился," (I,1,85-6), der in Vers 91 als "Гость из Будущего" charakterisiert wird, richten sich wie der Titel an eine einzelne Person. Der Spiegel, ein wichtiger Ritualgegenstand der Neujahrsbeschwörung, verbindet den Adressaten beider Versstellen und macht die Vermutung, daß es sich dabei um dieselbe Person handelt, glaubwürdig. Der Žukovskij-Epigraph aus

⁵ Cf. eti. Тименчик/Топоров/Цивьян 1978:300 n. 186: "Гумилевский слой в 'Поэме' она называла 'линией отсутствующего героя'."

"Светлана", einem Gedicht, das eine ähnliche Beschwörungsszene vor dem Spiegel an zentraler Stelle enthält, erlaubt es, die Widmung "Третье и последнее" diesen Versen zu assoziieren und daher zusammen mit 1,1,88-91 eine Charakterisierung der Person, die sich mehrfach durch Abwesenheit auszeichnet, vorzunehmen. Die kürzeste und prägnanteste Charakterisierung dieser Person enthält die Figurbezeichnung "Гость из Будущего", mit der die Widmung formal durch die Zeit der Zukunft, in der sie gehalten ist, zusammenhängt. Es handelt sich hier um eine Gestalt aus dem zweiten Teil des verbrannten Taškenter Dramas "Энума элиш" mit der Überschrift "Пролог". Die Rolle, die dieses Drama im *Poem* spielt, erhellt eine wahrscheinlich zu Teil II gehörende, nicht ins *Poem* aufgenommene Strophe: "Вот беда в чем, о дорогая, /Рядом с нею идет другая./Слышишь легкий шаг и сухой?" sowie Notizen Achmatovas zum *Poem*. Es ist demnach eine Rolle, die mit der Gestalt des "Гость из Будущего" durchaus nicht erschöpft ist. Dieser tritt in "Сон во Сне" (=Пролог) zu der von einem somnambulen Traum umfangenen Heldin, und es entwickelt sich ein Dialog.⁶ Седьмая Книга enthält einige Bruchstücke dieses Dialoges: "Ты проникший в мой последний сон./.../Проклинай же снова скрип колодца,/.../То, чем я была и чем я стала,/.../И в дыхании твоих проклятий/Мне иные чудятся слова./Те, что туже и хмельней объятий,/А нежны, как первая трава." Diesen Worten setzt der männliche Gegenspieler entgegen: "Я убью тебя моею песней./.../Но твоим невероятным стоном/Жажду, наконец, я утолю./.../От нее освободишь меня." Dieser Drohung des Gastes entsprechen in der dritten Widmung u.a. Vers 1 und 18: "Полно мне леденеть от страха," "он погибель мне принесет". Die Gestalt des unbestimmten, unheimlichen oder sogar Unglück bringenden Gastes tritt im Werk der Dichterin immer wieder hervor und wird an anderer Stelle nicht als symbolbildendes Element, sondern eigenständiges Symbol ausführlicher zu zeichnen sein. Vers 16 der dritten Widmung "Но не первую ветвь сирени," findet sein

⁶ Eine in ЦГАЛИ aufbewahrte Notiz Achmatovas lautet: "Гость из будущего под лунным лучом проступал на задымленной кострами стене пещеры. Их диалог..." А. Ахматова, Стихотворения и поэмы (Л., 1976), 509.

Spiegelbild in Strophe XIX von Teil II und fügt sie damit dem Komplex des "Гость из Будущего" an. Ihrerseits bestätigt diese Strophe spiegelbildlich die Verquickung der Gestalt in "Третье и последнее" mit dem "Гость из Будущего": "И тогда из грядущего века/Незнакомого человека/.../Чтобы он отлетающей тени/Дал охапку мокрой сирени/В час, как эта минет гроза." Dies entspricht II,99 "Что зеркальным письмом пишу". Die zwei hier behandelten, aus I,1 stammenden Textstellen (Vers 3, 85 - 86) provozieren nicht nur innerhalb des Textes das vom Titel aufgeworfene Fragen nach dem Helden, sie bilden auch formal insofern mit dem Titel eine Einheit, als sie diese Frage durch ihre Formulierung als Oxymoron, im ersten Fall sogar als Apostrophe hervorrufen. Ihnen ist deshalb I,1,82 "Звук шагов тех, которых нету," assoziierbar. Sie sind daher als ein unter sich verbundener Symbolkomplex anzusehen, dessen Kenntnis dem Leser eine Handhabe anbietet, die durch die Figur des Oxymoron bedingte, erschwerte bis unmögliche Verständlichkeit der einzeln für sich betrachteten Textstellen zu überwinden. Das Oxymoron charakterisiert eine Gestalt, welche sich gleichzeitig durch Präsenz und Abwesenheit, bzw. durch eine Spezialität zeitlicher und räumlicher Existenz auszeichnet, sei es als einer anderen Zeit angehörend, als akustische Sensation oder als Spiegelbild. Es ist daher eine nicht mit menschlichen Attributen ausgestattete Figur.

Die Möglichkeit zu einer weiteren Verklammerung dieser Textstellen bieten historisch-biographische Zusammenhänge, die durch die dritte Widmung eingebracht werden. Der Adressat, der britische Botschaftsangehörige I. Berlin, berichtet selbst über seinen Besuch bei Achmatova in seinen Erinnerungen.⁷

Vers 17 "не кольцо, не сладость молений-" der Widmung läßt die Vermutung G.Struves, daß in der Gestalt eine Kontamination Berlins mit B. Anrep, dem Achmatova einen Ring schenkte, den Anrep verlor, vorliege, begründet erscheinen. (Cf. S III:470.)

Das unter der Widmung stehende Datum bezeichnet mit seiner

⁷ Cf. I. Berlin, "Conversations with Akhmatova and Pasternak", The New York Review of Books 20 (1980).

Tages- und Monatsangabe den Tag des Besuches Berlins bei Achmatova und mit seiner Jahresangabe das Jahr, in dem Berlin sich zu einem weiteren Besuch ansagte, den Achmatova jedoch aus Furcht vor Konsequenzen nicht stattfinden ließ. In diesem Jahr entstand als 9. Gedicht des Zyklus "Шиповник цветет", "В разбитом зеркале", worin es heißt: "Несостоявшаяся встреча/Еще рыдает за углом". Das Gedicht 3 desselben Zyklus, "Во сне", allerdings schon 1946 entstanden, greift mit Vers "Мне с тобой на свете встречи нет" ebenso wie Gedicht 4 mit Vers "Тайнственной невестри" dasselbe Thema auf. Der Adressat des ganzen Zyklus ist Berlin. Er ist deshalb mit der in Vers 3, 85-86 des ersten Teiles auftretenden Gestalt desjenigen, der nicht kommt und doch anwesend ist, kontaminierbar und der in Vers 82 angesprochenen Gruppe der nicht gegenwärtigen Gäste zuzurechnen. Nicht nur die an Berlin gerichteten Gedichte der Zyklen "Cinque", "Шиповник Цветет" und "Полночные Стихи", sondern auch seine persönliche Wirkung auf Achmatova sowie die Meinung, die sie sich über den Besuch und seine Folgen bildete, steuern somit Bedeutung zu den genannten Textstellen und damit zum Titel des *Poems* bei. Seine Wirkung auf die Dichterin wurde von dieser selbst mit der Wirkung des Aeneas auf Dido verglichen, und sie betrachtete nicht nur ihren Ausschluß 1946 aus dem Schriftstellerverband als Folge dieses Besuches, sondern auch den Ausbruch des Kalten Krieges als Resultat der Aufgebrachtheit Stalins über diesen Besuch.⁸

Im ersten Teil gibt es eine weitere Gruppe von Versen, welche die Frage nach dem Gemeinten hervorrufen: "Что какая-то лишняя тень/ Среди них 'без лица и названья,' " (I,1,96-7). Leicht variiert greift Vers I,4,418 diese Gestalt auf: "Кто-то с ней 'без лица и названья'...", ebenso auch I,2,240: "(Тень чего-то мелькнула где-то)". Ihren Zweck der weitgehenden Unbestimmtheit und damit Absorptionsfähigkeit sowie ihre durch die Wirkung auf den Leser bedingte Ausrichtung auf den Titel erreichen die Verse durch in allen drei Textstellen auftretende Indefinitpronomen, bzw. indefinite Interrogativadverbien sowie das Wort "тень", das im Zitat des Verses

⁸ Cf. ib:34.

418 allerdings nicht mehr explizit, jedoch implizit enthalten ist. Vers 97 und damit auch 418 sind durch dieselbe Präposition formal dem Titel analog, wobei die Unbestimmtheit durch das vorangegangene Indefinitpronomen oder das Substantiv "ТЕНЬ" mit Indefinitpronomen noch erhöht ist, weshalb auch das, worauf sich die Präposition bezieht, unbestimmt bleibt. Zudem zeichnen sich die Textstellen durch jeweils eine Besonderheit der Interpunktion aus: Vers 418 endet mit Auslassungszeichen, in 97 und 418 steht "без лица и названья" in Anführungsstrichen. Es handelt sich also jeweils um ein markiertes Zitat. Sie verweisen den Leser auf die Suche nach dem dazugehörigen Kontext, indem sie deutlich machen, das nicht alles gesagt wird. Vers 240 steht in Klammern, als handele es sich um einen erläuternden Zusatz oder eine beiläufige Einschaltung, der im Vers davor ein Gedankenstrich vorangestellt ist. Die Herkunft des Zitates konnte bisher nicht eindeutig festgestellt werden, genausowenig wie die Frage, welche historische Persönlichkeit mit der Gestalt kontaminiert sei, gelöst wurde. Allgemein wird hinter dieser Charakterisierung der Dichter Blok gesehen. (Cf. Proffer 1971.) Sicher ist jedoch nur, daß die Motive des Namens und Gesichtes in verschiedenen Werken Bloks und Solov'evs auftreten, was damit zusammenhängt, daß sich der Symbolist als Theurg verstand. Топопов betrachtet den Vers als eine Kontamination aus typischen Wendungen des späten Blok.⁹ Es existiert ein Gedicht von Solov'ev, dessen Anfangs- und Endverse als Refrain gehalten sind und eine ähnliche Konstruktion mit der Präposition "без" aufweisen. Vers 97 könnte ein polemisches Aufgreifen dieser symbolistischen Sorte von Unbestimmtheit vorstellen. Das lyrische Ich fürchtet die so charakterisierte Gestalt seit seiner Kindheit. Der Refrain des Gedichtes lautet:

⁹ Cf. Топопов 1970:103 sqq.-Портнов/Чуковский 1978:121 dehnen dies auf den frühen Blok aus, z.B. "Она без мысли и без речи/На том смеется берегу..."(1902-3).- Noch ausführlicher fällt die Untersuchung dessen bei Топопов 1981a aus.Diese Bilder gebrauchte Blok besonders 1910-11 "в связи с общими раздумьями о сути и судьбах символизма." Ib:16.

"Мыслей безъ речи и чувствъ безъ названія/Радостно-мощный приборъ ..."¹⁰ Es ist deshalb anzunehmen, daß Achmatova mit diesem Zitat eine Polemik mit dem Selbstverständnis der Symbolisten führt.¹¹ Die Konstruktion des Zitats könnte auch aus Kuzmins "Форель разбивает лед" stammen: "В дверь стучат нежеланно гости,/.../ Идите, даже не существовавшие,/Без родины, без века, без названья." (Cf. Тименчик/Топоров/Цивьян 1978:290, n. 116.) Kuzmins und Achmatovas Poem entwickeln sich von einer ähnlichen Ausgangsposition anklopfender Gäste aus der Vergangenheit her. Der als Zitat markierte Vers könnte somit eventuell ein Hybrid mehrerer Mikrozitate sein. (Cf. Топоров 1970:108.) Eine weitere Verständnismöglichkeit besteht darin, in diesem Zitat eine Polemik des lyrischen Ich mit seiner überwiegend durch Indefinitpronomen anstelle von Namen, Substantiven, Ortsbezeichnungen usw. charakterisierten lyrischen Welt zu erblicken.

Einen allerdings in anderem Zusammenhang gebrachten, doch für hier wertvollen Hinweis gibt Lachmann:"безлик" ist ein Tabuwort für den Teufel, besonders bei Gogol'. (Cf. 1983:96.) Die Notizen zum Ballettlibretto enthalten weitere Anhaltspunkte für die Entschlüsselung: "Хиромант или Распутин <'Лишняя Тень'> и все вокруг нее. <Во фраке хромает.> Показывает всем их будущее." (S III:162.) Dies eröffnet eine zusätzliche Dimension der Gestalt, die damit Rasputin assoziierbar wird. Außerdem verbindet die Notiz <Во фраке хромает.> mit I,1,50-54:"Хвост запрягал под фалды фрака.../Как он хром и изящен.../Однако.../Я надеюсь,

¹⁰ "В Альпахъ". Cf. die Einschätzung dieser Sorte von Unbestimmtheit durch das lyrische Ich Achmatovas in "Из Северных Элегий", "I. О десятих годах": "Себе самой я с самого начала/ То чьим-то сном казалась или бредом/Иль отраженьем в зеркале чужом,/Без имени, без плоти, без причины." (1955).

¹¹ Bei Blok und Solov'ev kommen die Motive des Namens und Gesichtes in verschiedenen Werken vor. Cf. Bloks Artikel von 1910 "О современном состоянии русского символизма." und Solov'evs "Три Свиданья".- Cf. Топоров 1970:106:"Эти цитаты, повторяя мотивы имени, лица, тайных, изменчивых, еще не угаданных, объясняют взгляд символизма на роль арлекинады, маскарада, балагана, использованных Ахматовой в 'Поэме'..."- Dieselbe Konstruktion weist Bloks polemischer Artikel von 1921 "Без божества, без вдохновенья" auf.

Владыку Мрака/Вы не смели сюда ввести?.." Die Unbestimmtheit von "(Тень чего-то мелькнула где-то)" (I,2,240.) entsteht durch das Indefinitpronomen und indefinite Interrogativadverb sowie das Substantiv, dessen rein lexikalische Bedeutung schon Unbestimmtheit umfaßt, um so mehr als es auch eine Sinnestäuschung bezeichnen kann. Ansatzpunkte für die weitere Entschlüsselung des Substantivs bietet sein Gebrauch bei Achmatova. "Тень" kann der Teil eines Toten sein, der an Orte des Geschehens zurückkehrt.¹² Schattenhaft ist die Erscheinungsform der Realität an der Schwelle des Todes.¹³ Ein Schatten kann sich aus einer anderen Welt in die lyrische Welt eines Gedichtes zu seinem Verderben verirren.¹⁴ Die Seinsweise eines gewesenen Menschen in der Erinnerung des lyrischen Ich ist schattenhaft. (Cf. "Тень".) Das lyrische Ich sieht sich selbst als Schatten, wenn es über seine zukünftige Seinsart spricht.¹⁵ Schattenhaft sind Menschen, die sich unter leidvollen Lebensumständen befinden.¹⁶ Schattenhaftigkeit entsteht dann, wenn sich jemand oder etwas nicht an dem Ort, in der Zeit und unter den Umständen aufhält, wohin es gehört oder wo es sein möchte, also seinen eigentlichen Platz in der Realität nicht einnimmt. Auf diese Weise kann jeder und jedes zum Schatten werden. "Тень моя на стенах твоих," (III,56.) oder "Я сама, как тень на пороге," (I,1,13.) Der Auswahl der Orte,

¹² Cf. "Здесь все то же, то же, что и прежде": "На истертом красном плюше кресел/Изредка мелькает тень его." (I9I2)

¹³ Cf. "А я иду, где ничего не надо/Где самый милый спутник тень/.../А под ногой могильная ступень." (I964)

¹⁴ Cf. "Так вот где ты скитаться должна/Тень от тени чужая невеста!/.../Что, покорствуя страшной судьбе,/Ты пошла на такое, не споря?/.../Здесь убьёт тебя первый мороз./.../Но молчит, заколдована, тень".

¹⁵ Cf. "И неоплаканною тенью/Я буду здесь блуждать в ночи," (I920).- "Трилистник Московский", "Почти в альбом": "Свою меж вас еще оставив тень." (I96I-63).- "Наследница": "О, кто бы мне тогда сказал,/Что я наследую все это:/.../И даже собственную тень/Всю искаженную от страха," (I958).

¹⁶ Cf. "Реквием"2: "Желтый месяц входит в дом./.../Видит желтый месяц тень./Эта женщина больна,/Эта женщина одна".

an denen ein Schatten auftauchen kann, ist ebenfalls keine Grenze gesetzt. Dieser Eigenschaft entsprechen formal das Indefinitpronomen und das indefinite Interrogativadverb von Vers 240. Der ganze Satz bewirkt nicht nur wie der Titel die Frage des Lesers nach der angedeuteten Erscheinung, er weckt zudem die Vermutung, es handle sich dabei um den abwesenden Helden. Tatsächlich verhält sich der Vers wie ein tautologischer Zusatz zum Titel und modifiziert die Abwesenheit des Helden dahingehend, daß dieser sich nicht dort, wo er hingehört, aufhält, sondern als Schatten am Rande auftaucht.

Die Reaktion, die beim Leser allem Anschein nach hervorgerufen werden soll, machen die Verse I,1,138-42 vor: "Крик:/'Героя на авансцену!'/Не волнуйтесь:дылде на смену/Непременно выйдет сейчас/И споет о священной мести..." Dem folgt unmittelbar die vom lyrischen Ich erlebte Reaktion auf das Erscheinen des Helden:"Что ж вы все убегаете вместе," (I,1,143.). Die Worte "дылде" und "мести" gaben Grund zu der Annahme, daß hier der hochgewachsene Majakovskij durch Blok, dessen "Возмездие" bereits 1911 entstanden war, ersetzt werde, Blok mithin der erwartete Held sei. (Cf. Портнов/Чуковский 1978:120.) Dem entsprechen tatsächlich Begebenheiten in "Бродячая Собака", deren eine Achmatova selbst schildert: "Как-то раз в Собаке,... Маяковский вздумал читать стихи. Осип Эмильевич подошел к нему и сказал: 'Маяковский, перестаньте читать стихи. Вы не румынский оркестр.'" (S II:169.) Am 11.2.1915 trat Majakovskij im selben Lokal mit seinem Gedicht "Вам", das gegen den Kriegspatriotismus des Publikums gerichtet war, auf. Er verursachte einen Skandal, ließ sich jedoch nicht von der Bühne herunterbringen. Vers 143 entspricht zudem dem Eindruck eines Zeitgenossen:"Wir bildeten in der Tat ein Kollektiv. Wir handelten häufig kollektiv." (Günther von 1969:284.) Die erwähnten Begebenheiten spielen als Bedeutungsebene in die genannten Verse mit herein, doch erweitern die folgenden Verse den Bedeutungsspielraum:¹⁷"Оставляя с глазу на глаз/Меня в сумраке с черной рамой,/"

¹⁷ Портнов/Чуковский 1978:119 bringen folgenden Hinweis: "Ан. Ан. Ахматова не любила, чтобы ее образам в этой поэме приписывали черты определенных живых людей."

Из которой глядит тот самый, /Ставший наигорчайшей драмой/И еще не оплаканный час." (I,1,138-42.) Der die Bühne betretende Held ist damit eine Zeiteinheit, die aus ihrem Kontext herausgetreten ist und sich in die Gegenwart begibt. Impliziert ist hierbei seine Schattenhaftigkeit, weshalb die Zeiteinheit durchaus in das Indefinitpronomen des besprochenen Verses 240 einsetzbar wäre. Die Reaktion des Publikums auf das Erscheinen der Zeiteinheit erhärtet die Hypothese, daß mit dem fehlenden Helden im Titel der Leser gemeint sein könnte. Der Leser läuft vor einem Schatten davon, so daß das lyrische Ich, auch eine Maske für die Autorin, alleine damit bleibt. Diese Tatsache ist insofern biographisch wahr, als das lyrische Ich im Poem bis auf die Gäste der Zukunft die einzige Maske, hinter der u.a. auch noch eine lebende Person gefunden werden kann, ist. Die Lebendigkeit ist eine Eigenschaft des lyrischen Ich: "Что одна я из них жива?" (I,1,63.) Die hier auftretende Zeiteinheit bleibt nicht unbestimmt, sondern wird in den fast überall kursiv wiedergegebenen folgenden 10 Versen charakterisiert, bietet also konkret inhaltliche Anhaltspunkte für eine Lesart des Titels. Die Verse I,150-160

"Это все наплывает не сразу, /Как одну музыкальную фразу, /Слышу шепот: 'Прощай! Пора! /Я оставлю тебя живую, /Но ты будешь моей вдовой. /Ты - Голубка, солнце, сестра!' /На площадке две слитые тени... /После - лестницы плоской ступени, /Вопль: 'Не надо!' и в отдаленьи /Чистый голос: /'Я к смерти готов'."

sind mit "час", das mit einem Punkt von ihnen getrennt ist, durch das Demonstrativpronomenpaar *этот/тот* verbunden, wobei das Bezugswort von "тот" "час" ist, das von "это" jedoch das Indefinitpronomen "все", was in die ganze Beziehung ein zusätzliches Unbestimmtheitselement hineinbringt. Das Verb "наплывает" in Vers 150 macht aus dem "тот" ein "это" und bewirkt damit die sich zwar durch die räumliche Aufeinanderfolge der Verse ebenfalls aufdrängende, jedoch noch nicht klar bewiesene Identifikation von "час" und "все". Das räumlich und zeitlich Nähere ist zunächst unbestimmter. Unter der Voraussetzung, daß mit "это все" "тот час" gemeint sei, bringen die Verse 152-60, die ihre Bedeutung zu einem wesentlichen Teil erst unter Zuhilfenahme der biographischen Ebene offenlegen, zwei verschiedene Zeiteinheiten als inhaltliche Füllung. Sie tun das nicht explizit, son-

dern implizit, indem sie nicht den Tod selbst, sondern Worte im Angesicht des Todes enthalten. Die emotionale Wertung der beiden Zeiteinheiten nehmen Vers 148-9 vor. Beide durch die Metapher räumlicher Entfernung miteinander in Beziehung gesetzte Zeiteinheiten sind voneinander räumlich, zeitlich, durch die handelnden Personen und die Art des Todes, in dessen Angesicht die Worte ausgesprochen werden, deutlich unterschieden. Die erste Zeiteinheit enthält den Selbstmord des Dichters Vs. Knjazev im April 1913 in Riga aufgrund zurückgewiesener Liebe. Die im 4. Kapitel enthaltenen Verse 424-427 weisen die Worte als eindeutig zu der Gestalt gehörend aus, hinter der Knjazev, die Hauptfigur der Episode, die als Geschichte den Sockel für Teil I des Poems bildet, steht. Die zweite Zeiteinheit liegt zeitlich der Gegenwart des Poems näher, ist von der ersten jedoch durch "в отдалении" (I,1,158.) getrennt. Sie enthält die Worte, die Mandel'stam im Februar 1934 auf einem Spaziergang durch Moskau an Achmatova richtete: "Я к смерти готов". Er wurde im Mai 1934 zum ersten Mal verhaftet und kam später in einem Lager um. Während die räumliche Metapher beide Zeiteinheiten miteinander in Beziehung setzt und gleichzeitig damit unterscheidet, liegt das Verbindende nicht nur in ihrer Zusammenfassung unter "час", sondern auch in der Auswirkung auf das lyrische Ich, bzw. seinen Doppelgänger: "Я оставлю тебя живую, / Но ты будешь моей вдовой," (I,1,153-4.). Das lyrische Ich tritt als Witwe auch in einem Gedicht von 1942 auf: "Какая есть. Желаю вам другую-,": "И почему-то я всегда вклинялась / В запретнейшие зоны естества, / Целительница нежного недуга, / Чужих мужей вернейшая подруга / И многих безутешная вдова." Das lyrische Ich, das im Poem allein vor der Bühne geblieben ist, hört Worte, die es als nächsten Leidtragenden und Überlebenden charakterisieren. Vers 143-160 zeichnen sich somit durch eine mehrfach ineinander verschachtelte Ausrichtung auf den Titel aus. Das Publikum als ein möglicher Held hat sich aus dem Staube gemacht, als sich auf der Bühne ein anderer potentieller Held ankündigt. Dieser ist jedoch ein "час", worunter sich zwei Zeiteinheiten verbergen, die in vergangener Zeit an einem anderen Ort stattfanden, somit ein Schatten. Sein Inhalt sind Verluste, die beide für ihre Zeit typisch sind. Der erste Verlust kommt durch eine Art

Modeerscheinung des Selbstmordes kurz vor Ausbruch des ersten Weltkrieges, d.h. durch einen für eine ganze Generation als symbolisch zu verstehenden Untergang eines jugendlichen Helden zustande. Der zweite Verlust entstand durch die Verhaftungs- und Vernichtungswellen zwischen beiden Kriegen. Das Selbstverständnis des lyrischen Ich als Witwe ist daher ebenfalls nicht so sehr individuell als vielmehr typisch zu verstehen. Der ganze Abschnitt kann als Demonstration begriffen werden, daß auf die Forderung nach einem Helden keiner aufzutreiben ist. Übrig bleibt nur das lyrische Ich vor der Bühne, auf der es sich unter der Maske der Witwe sieht, der es nun als Zuschauer allein gegenübersteht. Das Publikum, z.B. der Leser, hat sich nicht nur zerstreut, sondern scheint sich bereits getröstet zu haben. "Словно каждый нашел по невесте," (I,1,144.)

Unter der Schaffung der Illusion biographischer Unmittelbarkeit wiederholt sich die Forderung des Lesers nach dem Helden und nach Verständlichkeit sowie seine Reaktion, sich zu entziehen, in Strophe I und II des II. Teiles.¹⁸ Der Leser, hier der Redakteur, reagiert mit seinen Fragen auf die sprachlich bedingte Unbestimmtheit des Poems und legt sie und die dadurch entstandenen Unverständlichkeiten durch eine Reihe von Fragen ironisch offen. "Не поймешь, кто в кого влюблен./Кто, когда и зачем встречался,/ Кто погиб, и кто жив остался,/И кто автор, и кто герой,-/И к чему нам сегодня эти/Рассуждения о поэте/И каких-то призраков рой ." Die Ansammlung von Fragepronomen greift an den Indefinit-, Personal- und Demonstrativpronomen, also an den zahlreichen unbestimmten Strukturen, mit denen im Poem anstelle eindeutiger Namen und Substantive operiert wird, an. Sie stellen die sprachliche Reaktion auf diese stilistische Spezialität dar. Strophe III bringt unter Wahrung der Illusion ungebrochener Realität

¹⁸ Achmatova hatte immer wieder Schwierigkeiten mit Redakteuren. "Когда в 'Литературке' шли 'Комаровские кроки' один редактор изрек: - Ничего нельзя понять, но зато ведь это Ахматова." Чуковская 1980:418; ib.:160 schildert Achmatovas Warten auf den Anruf von Сурков von Советский Писатель 1956.

die Reaktion des lyrischen Ich, das sich zusätzlich die Autor-
maske übergestülpt hat, auf die Reaktion des Lesers unter der Maske
des Redakteurs und führt letzteren im Kreise herum.¹⁹ Das lyrische
Ich geht auf die durch sprachliche Besonderheiten provozierten
Fragen des Redakteurs gar nicht ein, sondern reagiert global auf
das offengelegte Unverständnis mit genau den Sprachmitteln, die es
schon vorher benutzt hat: "... 'Там их трое-/Главный был наряжен верстою,/А
другой как демон одет,-/Чтоб они столетьям достались,/Их стихи
за них постарались.../Третий прожил лишь двадцать лет,//..." In den
ersten beiden Fällen wird der Leser durch die Wiederholung eines
im *Poem* bereits gegebenen Charakteristikums auf den Kontext
im *Poem* verwiesen. Zum Verständnis des dritten Charakteristi-
kums findet der Leser im *Poem* keine wortwörtliche Handhabe, sondern
muß auf seine Intuition oder auf die Kenntnis der biographischen
Ebene rekurrieren. Die als Hauptfigur bezeichnete Gestalt wird
in den Versen 104-129 von I,1, charakterisiert, dort zunächst
in der zweiten Person angeredet und dann mit der dritten Person
weiter bezeichnet. Ihre biographische Entschlüsselung hat zu den
verschiedensten Ergebnissen geführt, die an anderer Stelle dis-
kutiert werden. Festgehalten werden kann, daß es sich, wie aus
der Versstelle selbst hervorgeht, um einen Dichter handelt. Die
Beschreibung der zweiten Gestalt verweist auf I,2,265-286, die
mittels Reminiszenzen aus Bloks Werk diese Figur als eine Kom-
bination aus Bloks lyrischen Helden erscheinen lassen. Hinter der
dritten Person steht der Dichter Vs. Knjazev.

Die durch Strophe III vom Leser verlangte Wiederholung bereits
getaner Verständnisbemühungen eröffnet keine zusätzlichen Perspek-
tiven, dies um so mehr als die Antwort nicht nur nicht entsprechend
den Fragen differenziert, sondern überhaupt an allen Fragen vorbei-
zielt und das bereits Dagewesene und Unverständliche nur noch ein-
mal aufzählt. Der Leser, der die geforderte Bewegung mitmacht,
tut dies umsonst und findet sich am Ausgangspunkt seiner Fragen

¹⁹ Cf. Achmatova: "В 'поэме' будут два типа примечаний...
'От редактора' - все правда, а 'От автора' все вранье." Чуковс-
кая 1980:399.

wieder. Hieraus kann der Schluß gezogen werden, daß die Sprache, ein Held jedes literarischen Werkes, für den Leser ihre Rolle nicht erfüllt und der Titel dieses Ungenügen in polemischer Absicht gleich zum Ausdruck gebracht hat. Es entsteht ein Leerraum, in dem Leser und Sprache nicht zusammenfinden. Der fehlende Held wäre, so verstanden, die Kommunikation.

Formal mit persönlichem Fragepronomen genauso gestellt wie die Fragen des Redakteurs in Teil II, erscheint Vers 164 von I,1. Es handelt sich dabei um eine vom lyrischen Ich gestellte Frage, welche die Aufmerksamkeit erneut auf den Titel lenken könnte: "Кто стучится?" Der folgende Vers relativiert diese Frage: "Ведь всех впустили". Der Leser kann daraufhin erwarten, daß der Anklopfende der Held, zumindest aber eine besonders herausgehobene Gestalt sei. Dafür spricht der Schrecken, den das lyrische Ich in I,1,175-9 zum Ausdruck bringt.²⁰ Die Antwort, die das lyrische Ich auf seine eigene Frage selbst gibt, enthält zwei durch eine disjunktive Konjunktion getrennte Antworten und legt offen, daß das lyrische Ich auch nicht Bescheid weiß, bzw. unsicher ist. Die Antwort verschafft dem Leser jedoch die Möglichkeit, sich auf der Suche nach dem Helden einzugrenzen. Die beiden alternativ gegebenen Antworten bleiben, obwohl die erste eine dem Leser bereits bekannte Gestalt zu charakterisieren scheint, rätselhaft. "Это гость зазеркальный. Или/То, что вдруг мелькнуло в окне..." Der Leser sieht sich damit auf zwei andere Textstellen verwiesen, auf I,1,82-93 zum "Гость из Будущего", den zwar alle Spiegel reflektieren, der jedoch den Festsaal nicht betreten kann, und auf I,2,240 "Тень чего-то мелькнула где-то". Die Unbestimmtheitsstellen dieses Verses können durch Vers 167 "То, что вдруг мелькнуло в окне..." aufgefüllt werden. Das Substantiv mit Indefinitpronomen wird durch ein Demonstrativpronomen ersetzt und das unbestimmte Interrogativadverb durch eine Adverbialbestimmung des Ortes, die es ermöglicht, in anderen Gedichten an ähnlichen Orten nach dem durch das Demonstrativpronomen Ersetzten zu suchen. Zunächst wird abzuklären sein, um welchen Raum es sich beim

²⁰ Cf. "Из пьесы 'Пролог'", "Третий голос:" "Или забыты, забыты, за...кто там/Так научился стучать?.../Вот и идти мне обратно к воротам/Новое горе встречать."

"зазеркалье" handelt.²¹ Aus diesem Raum schickt der Tod in die Welt vor dem Spiegel.²² Dies verleiht Gästen von dorthier ihre schreckenerregende Qualität. Der Aufenthalt im Raum hinter dem Spiegel bedeutet Abwesenheit im wirklichen Leben.²³ Er impliziert zudem Gefangensein, Zusammengespartsein mit unerwünschten Personen und bewirkt tiefe Unsicherheit in der Selbsteinschätzung lyrischer Personen.²⁴ Dort zieht sich Unheil zusammen.²⁵ Der Doppelgänger, der durch die beschädigte Grenze zum Raum hinter dem Spiegel in diesen Raum schaut, fällt erstochen nieder, wobei unklar bleibt, auf welcher Seite des Spiegels.²⁶ Das "зазеркалье" qualifiziert sich durch seine Eigenschaften als unheimlicher und gefährlicher Raum. Diese Qualität überträgt sich auf alles, was aus ihm kommt. Das, was sich also in der Nähe des Fensters zeigt, kann aus diesem Raum stammen.²⁷ Es kann sich dabei jedoch auch um Angst handeln.²⁸

²¹ Auf der Reise nach Taškent nach der Evakuierung aus Leningrad las Чуковская ihren Kindern *Alice through the Looking-glass* vor. Achmatova fragte: "Вы не думаете, - ... что и мы сейчас в Зазеркалье?"

²² Cf. "Кто его сюда приолаз/Сразу изо всех зеркал?/Ночь безвинна, ночь тиха.../Смерть прислала жениха."

²³ Cf. "Все, кого и не ждали в Италии,": "Я осталась в моем зазеркалии, /Где ни Рима, ни Падуи нет./.../Мне к лицу стало всюду отсутствовать/Вот уж скоро четырнадцать лет." (1957-58)

²⁴ Cf. "Полночные Стихи", 3. "В зазеркалье": "Вдвоем нам не бывать - та, третья, /Нас не оставит никогда./.../Но с каждым мигом нам страшней./Как вышедшие из тюрьмы/Мы что-то знаем друг о друге/Ужасное. Мы в адском круге, /А может, это и не мы." (1963)

²⁵ Cf. folgendes Gedicht, das 1921 entstand, das Jahr, in dem Achmatovas Exmann Гумилев, mit dem zusammen sie in dem Haus lebte, erschossen wurde: "В том доме было очень страшно жить/.../ Не уменьшало это чувство страха./.../В то время, как мы, замолчав, старались /Не видеть, что творится в зазеркалье/.../Теперь ты там где знают все, - скажи:/Что в этом доме жило кроме нас?"

²⁶ Cf. "Путем всея земли 3": "Гляделась в обломок/Разбитых зеркал/И в груде потемок/Зарезанный спал."

²⁷ Cf. "Из Северных Элегий II": "И оставляла капельку вина/И крошки хлеба для того, кто ночью/Собакою царалася у двери/Иль в низкое заглядывал окошко, /В то время, как мы, замолчав, старались/Не видеть, что творится в зазеркалье" (1921).

²⁸ Cf. "Страх, во тьме перебирая вещи": "С глянцевитой черной бороною/За окном чердачным промелькнет-" (1921).

Der Mond steht in enger Beziehung zu solchen Erscheinungen.²⁹ So lautet der Vers 167 folgende Vers entsprechend: "Шутки ль месяца молодого". Dem schließt sich mittels einer disjunktiven Konjunktion die zweite Frage an: "Или вправду там кто-то снова/Между печкой и шкафом стоит". Diese Gestalt wird als Toter charakterisiert: "Бледен лоб, и глаза открыты.../Значит, хрупки могильные плиты". Es scheint sich damit um eine Person zu handeln, die der Tod in den Raum vor den Spiegel schickt, um einen Schatten. Die historische Gestalt dahinter ist vermutlich Knjazev. Das, was der Held sein könnte oder es auch sein möchte, stammt somit erneut aus einem anderen Raum und einer anderen Zeit. Die Unsicherheit des lyrischen Ich, das seiner Frage zwei durch eine disjunktive Konjunktion verbundene Satzpaare, einmal als Antwort, dann als Frage folgen läßt, umreißt zumindest das Umfeld, aus dem es den Neuankömmling erwartet. Der Erwartete hat seinen Platz in Raum und Zeit verlassen. Das lyrische Ich scheint jedoch den, der anklopft, aus der Auswahl von Schatten nicht identifizieren zu können. Das *Poem* könnte auch deshalb ohne Helden geblieben sein. Unter dem Ansturm der Möglichkeiten ist die Reaktion des lyrischen Ich desolat: "Вздор, вздор, вздор:- От такого вздора/Я седую сделаюсь скоро/Или стану совсем другой./.../За одну минуту покоя/Я посмертный отдам покой."

Es sollte mit diesen Beispielen das Potential, das in "без героя" liegt, angedeutet werden. Dabei ließ sich demonstrieren, daß dieser Teil des Titels als Haken benutzt werden kann, um Sinnzusammenhänge aus einem chiffrierten Text Stück an Stück herauszuziehen, wobei die gewichtigeren Verbindungen nicht vertikal, sondern horizontal zum Titel hin verlaufen. Der Titel verhält sich so als eigens geformter Haken, der für bestimmte, hauptsächlich in Teil I vorkommende Textstellen greift. Teil III weist hingegen keine hierfür besonders geeigneten Verse auf. Es muß nun zusammengefaßt werden, wie sich Verse für ihre Angliederung an den Titel qualifizieren und wie umgekehrt der

²⁹ Cf. "Путем всея земли 3": "Забрался двойник./Ведь это не шутки,/Что двадцать пять лет/Мне видится шутки/Один силуэт/.../ Не знала, что месяц/Во все посвящен." (1940)

Titel es zustandebringt, eine Funktion auszuüben, die Inhalte an sich zieht und umgekehrt Inhalte verleiht.

Die Konstruktion des Titels mit verneinender Präposition ist als solche zunächst nicht weiter bemerkenswert. In den miteinander durch das Verhältniswort in Beziehung gesetzten Worten liegt jedoch von vornherein ein Potential. Es handelt sich dabei um eine literarische Genre- und Funktionsbezeichnung. Die Funktionsbezeichnung steht im Zentrum nicht nur von Literatur, sondern auch von Geschichte, Wertvorstellungen usw. Jedoch noch wichtiger für den Fall hier ist, daß sie auch im Zentrum der Lesererwartung steht, für die ein literarisches Werk ohne einen gleichwie auch immer gearteten Sachverhalt oder Typen, welcher die Funktion des Helden ausübt, d.h. neben seinen strukturierenden Wirkungen auch die Aufmerksamkeit, Identifikation und Ablehnung am meisten auf sich zieht, nicht vorstellbar ist. Korrespondierend mit der Lesererwartung verhält sich der tatsächlich notwendigerweise in irgendeiner Art exponierte Platz einer Gestalt oder eines Elementes in Textkonstruktionen. Dies bedeutet jedoch nicht unbedingt, daß der Leser bei der Identifizierung des Helden streng phänomenologisch vorgeht, so daß sein Held mit dem der Textstruktur nicht koinzidieren muß. Die Ursache für mögliche Divergenzen liegt im Maßstab des Lesers, den dieser aus objektiv Gegebenem und subjektiven Präferenzen, Blindflecken usw. zusammenstellt. Die Gewohnheit läßt die Existenz eines Helden in einem literarischen Werk so selbstverständlich erscheinen, daß die Sensibilität dafür zumindest eingeschläfert ist. Die Verneinung der Existenz des Helden in einem konkreten Werk, dazu noch als Titel, zeitigt als ersten Effekt ein Aufmerken. Die Aufmerksamkeit richtet sich unwillkürlich auf das, was nicht da sein soll, obwohl es aller Erfahrung nach da sein müßte. Die Antinomie verschiebt das Sinnpotential von den beiden Begriffen zur Mitte, zum Verhältniswort hin, das daraufhin die Funktion eines Multiplikators der in beiden Begriffen enthaltenen Potentiale übernimmt, indem es die darin liegende Erfahrungstradition in Frage stellt und ihr deshalb, da sie aus der gewohnten Selbstverständlichkeit herausgerissen wurde, weit mehr Gewicht verleiht als dies ein gewohnter Gebrauch zu tun vermag. Über die Untersuchung der Nichtexistenz des Helden kann der Bedeutungsverschiebung, dem der Begriff des

Poems unterliegt, nähergekommen werden. Die Aufmerksamkeit richtet sich ganz von selbst auf "без героя", das sich zu "поэма" antinomisch verhält. Die Beziehung zwischen der wörtlichen Bedeutung und der Wirkung auf den Leser ist ebenfalls antinomisch, da etwas, das als nicht vorhanden bezeichnet wird, normalerweise aus dem Umfeld der Aufmerksamkeit ausgeschlossen wird. Hier tritt jedoch, von der Antinomie provoziert, gerade der umgekehrte Effekt ein, so daß in einem Raum (Поэм), der gleich zu Beginn als ohne einen sonst selbstverständlichen Inhalt (Held) charakterisiert ist, nach gerade diesem Inhalt Ausschau gehalten wird. Es schiebt sich deshalb die Frage, wie sich der Leser bei diesem Unternehmen orientiert, in den Vordergrund. Orientierungshilfen bieten sich aus zwei Bereichen an, aus dem phänomenologisch gegebenen und aus Erwartungshaltung und Erkenntnisstand des Lesers. Am unmittelbarsten ziehen verneinende Konstruktionen sowie direkte Artikulierungen der Erwartungshaltung, sei es in Form einer Frage oder Forderung, die Aufmerksamkeit auf sich. Unbestimmtheitsstellen, die durch verschiedene Sorten von Pronomen oder unverständlich bleibende Substantive zustandekommen, sind ebenfalls geeignet, das Augenmerk relativ leicht auf sich zu lenken. Den höchsten Reflexionsstand erfordert das Erkennen im Text befindlicher Antinomien. Wird den so qualifizierten Versen an Ort und Stelle nachgegangen, dann erweist sich, daß das, was die Erwartung nach Aufklärung weckte, alles noch weiter kompliziert und daß ohne die Kenntnis von Zusammenhängen, die sich aus Poem, Werk und Biographie Achmatovas sowie aus dem historischen Hintergrund und Kontext des Poems ergeben, den fraglichen Stellen verständnismäßig nicht beizukommen ist. Bei Heranziehung dieser Zusammenhänge ergeben sich sinnvolle Dechiffrierungen, sofern, was wesentlich ist, das vom Titel gestellte Problem als Bezugszentrum beibehalten wird. Die Resultate führen in das Poem und bringen in ihrem auf den Titel ausgerichteten Einzugskreis wesentliche Bedeutungsebenen des Textes an die Oberfläche.

Das Ergebnis der Bemühungen ist nicht ein Held, sondern eine Art Odyssee durch das Poem, auf der das eigentliche Anliegen nicht erfolgreich zu einem Ende gebracht wird, jedoch die Ursache dafür bildet, daß eine ganze Reihe von Textstellen, die unter der Führung des Titels angelaufen werden, einen Teil

ihrer Bedeutung erkennen lassen. Das Symbol, das dieser Teil des Titels bildet, qualifiziert sich als solches durch die Einhaltung des schmalen Grades, genügend bestimmt zu sein, um Inhalte an sich zu ziehen, und gleichzeitig ausreichend unbestimmt zu bleiben, um dies sozusagen unbegrenzt tun zu können. Dies gelingt ihm durch die antinomische Bewegung zwischen Gattung und Funktion. Diese verleiht ihm seine Qualität als ein Inhaltsstrukturen schaffendes Element, das eine didaktische Wirkung aufgrund des antinomischen Ärgernisses, das es gibt, entfaltet. Den Grund für dieses Bemühen, den Leser, wenn auch auf Umwegen zu erreichen oder ihn erst zu schaffen,³⁰ was implizit Arbeit bedeutet, behandelt ein anderes Gedicht: "А каждый читатель как тайна, / Как в землю закопанный клад," (Тайны Ремесла 5. Читатель, 1959.). In einem ähnlichen Sinn auf den Leser bezogen, können die Verse 3-4 von Teil I,1 verstanden werden: "И с тобой, ко мне не пришедшим, / Сорок первый встречаю год." Das Ballettlibretto greift das Thema auf: "Нет только того, кто непременно должен был быть, и не только быть, но и стоять на площадке и встречать гостей..." (S III:165.)

Durch seinen Vergleich mit Geheimnis und Schatz wird der Leser in die Nähe mythischer Werte gerückt. Dies wird durch die letzten Verse desselben Gedichtes noch weiter ausgebaut: "А он неизменен и вечен - / Поэта неведомый друг." Der mythische Held verfügt von Beginn an über die Potenz, sich zum Helden zu qualifizieren, doch wird er es erst durch Taten. Die Aufgaben, auf die er während seiner "quest" stößt, warten in der Regel bereits lange Zeit auf den Helden, der sie schließlich meistert und dann den Schatz oder welchen Wert auch immer gewinnt. Die Zeit bis zur Ankunft des Helden verbringen die Aufgaben ohne Helden und der Schatz, bzw. Wert ohne Besitzer. Auf der Produktionsebene heißt die zu lösende und damit zum Helden qualifizierende Aufgabe die Schaffung des Lesers, d.h. die Hebung des Schatzes. Auf der Rezeptionsebene besteht die qualifizierende Tat in der Lösung der gestellten Aufgabe, hier das Verständnis eines Textes, wodurch der Leser erst zum Leser und damit Helden

³⁰ Cf. das Ruškinzitat: "Иных уж нет, а те далече"

wird. Die "quest", auf die sich beide Sorten des potentiellen Helden begeben, spielt sich so im Umfeld von Produktion-Rezeption ab und bringt die Problematik dieses aus der Überschneidung und Verschmelzung von Literatur und Realität entstehenden Raumes im Titel an die Oberfläche. Zu Beginn des *Poems* stellen sich beide Aufgaben als nicht gelöst vor. Es bleibt offen, wie es damit am Ende des *Poems* aussieht.

Der Titel knüpft mit seinem Bedeutungskomplex und seiner Funktion an mythischen Strukturen insofern an, als diese häufig einen Wert, der sich in einer Notlage befindet und einen Helden anfordert, an zentraler Stelle enthalten. Die Beschreibung der Notlage des Wertes provoziert nicht nur die "quest", sondern übernimmt bei einem Unternehmen des potentiellen Helden zur Behebung der Notlage die Führung. In Prosanotizen zum *Poem* äußert sich die Dichterin: "Кого же, кто упомянут в ее заглавии и кого так жадно искала... в Поэме действительно нет, но много основано на его отсутствии" (Тименчик 1984a:81.). Die teilweise polemische Orientierung des lyrischen Ich unter der Autormaske an der Rezeption war nicht nur ausschlaggebend für den Ausbau der Prosateile, sondern die Rezeption bildet u.a. den Gegenstand dieser Bestandteile. "До меня часто доходят слухи о нелепых толкованиях 'Поэмы без героя'." (Вместо Предисловия.) Das *Poem* wird darin ausdrücklich als auf den Leser ausgerichtet charakterisiert: "Я посвящаю эту поэму памяти ее первых слушателей... Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи."

Der Titel zieht somit auch aus außerhalb des *Poems* befindlichen Kontexten Formen des Inhaltes. Seine polemische Position im Kontext der Literatur sowie seine Anknüpfung an vorliterarische, bzw. mythische Strukturen legen nahe, auch nach spezifischen Wechselwirkungen mit einzelnen literarischen Werken Ausschau zu halten. Wegweiser bei der Auswahl sind identifizierbare Reminiszenzen im Text des *Poems*. Der Auftritt Don Juans, bzw. seiner Maske in I,1,27 und die Erwähnung Byrons in II,132 sowie der Epigraph aus Byrons *Don Juan* vor I,1 ergeben einen solchen Wegweiser. In Canto I,1 von Byrons *Don Juan* heißt es:

*"I want a hero: an uncommon want,/When every year and month
sends forth a new one,/Till, after cloying the gazettes
with cant,/The age discovers he is not the true one/.../
I'll therefore take our ancient friend/Don Juan-"*

Obgleich nun der Titel des *Poems* als eine Polemik zu diesen Versen verstanden werden könnte, erweist sich bei näherem Zusehen die Gemeinsamkeit der Beobachtung, die das lyrische Ich aus Byrons *Don Juan* und das des *Poems* miteinander verbindet. Beide polemisieren mit der Ausschau eines Publikums nach einem Helden. Sie tun dies jedoch auf verschiedene Weise. Das Resultat dieser polemischen Intention des *Poems* korrespondiert mit einer Schlußfolgerung Mandel'stams, die dieser in "Конец романа" zieht:

"...society and literature were becoming centrifugal as the individual became less important (Vol. II, 268-269). The inevitable fate of the hero when the center fails 'to hold' was described in... (Кровавая мистерия 9-го января): 'Девятое января - трагедия с одним только хором, без героя, без пастыря...' (Childers/Crone 1974:77sq.)

Die Autoren des zitierten Aufsatzes vermuten zutreffend die Quelle zu Achmatovas Titel in Mandel'stams "Египетская марка": "Страшно подумать, что наша жизнь это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты...из петербургского инфлуенцного бреда." (Cf. ib.) Die geschichtliche Bedeutungsdimension des Titels wurde in Vers 145-60 von Teil I u.a. mittels des exemplarischen Schicksals von Mandel'stam gebildet.

Die Polemik des Titels mit identifizierbaren literarischen Werken baut somit mehr die historische Dimension aus.

II.2. "Поэма..."

Beschaffenheit und Funktion des Titels sind innerhalb des Titelsymbols bisher nicht gleichmäßig gewertet worden, insofern als der Bestandteil "без героя" den bestimmenden Part aufgrund seiner sich in den Vordergrund der Aufmerksamkeit spielenden Provokation innehat sowie die Rolle des Hakens, an den sich Inhalte anlagern, ausfüllt. Die Lesarten dieses Bestandteiles bestimmen, allerdings eingegrenzt durch den Rahmen, den der Genrebegriff "поэма" setzt, die Bedeutungen, die der Begriff hier haben kann, weitgehend mit. Es bietet sich an, das Verfahren zur Wiederherstellung des Gleichgewichtes umzukehren und das Hauptgewicht auf den Genrebegriff zu legen, um so mehr als besonders die Prosateile häufig ausdrücklichen Bezug darauf nehmen. Innerhalb des Titels wird der Begriff damit vom Bedeutungsbegrenzer zum Bedeutungsspendender, der in der Folge ebenfalls als Haken zur Anlagerung geeigneter Textstellen benutzt werden kann.

Zunächst spezifiziert der Begriff die literarische Textsorte, um die es sich handelt oder handeln soll, und bewirkt so ein Vorurteil der Rezeption, sofern über einen entsprechenden Kenntnisstand verfügt wird. An der Bildung des Vorurteils sind Gattungsnormen und der jeweilige literarische Traditionshorizont des Lesers beteiligt. Das Vorurteil wird deshalb jeweils verschieden ausfallen. Wird die damit verbundene Erwartung enttäuscht,³¹ dann kann das Werk, das mit seinem Anspruch auf Zugehörigkeit zur Literatur zunächst einmal sich selbst zum Helden hat, als Mißlungen empfunden werden. Dieser Wechsel von der Autorperspektive, für welche der Leser derjenige ist, der sich vor dem *Poem* bewei-

³¹ In den Prosateilen des *Poems* rechnet die Autormaske sicher mit dem Unverständnis und der Mißbilligung des Lesers: "Так в первый раз в жизни я встретила ... искреннее негодование читателей, ..." "Из Письма к Н."

sen und damit gewissermaßen zum Helden qualifizieren muß, zur Lesereinstellung, die das Werk als Helden, der sich vor dem Leser als solcher darzustellen hat, verstehen könnte, ermöglicht das Aufstellen folgender Gleichung: *Poem* = Held. Artikuliert wird die von der Autormaske erwartete Enttäuschung des Lesers in "Из Письма к Н.": "Другие, в особенности женщины, считали, что 'Поэма без героя' - измена какому-то прежнему 'Идеалу', ..." Hierbei wird als nähere Bestimmung der Beschaffenheit dieses Ideals das Adjektiv "прежний" gegeben, dessen Unbestimmtheit durch das davorstehende Indefinitpronomen noch vertieft wird. In den "Заметки к 'Поэме без героя'" betont Achmatova immer wieder die Neuartigkeit des *Poems* und listet in diese Richtung gehende Bemerkungen einzelner prominenter Leser auf. "...но так никто никогда не писал, и между прочим в 10-х годах."³² Es kann demnach mit einer polemischen Differenz zwischen dem Begriff und dem tatsächlichen *Poem* gerechnet werden. Diese kann sich zwischen ihm und seinen Vorgängern auf tun, aber auch zwischen der Ansicht der Autormaske über das *Poem* und der Rezeption dieser Ansicht. Besonders die Prosaäußerungen zum *Poem* werden häufig an anderer Stelle oder durch deutlich ihnen widersprechende Tatsachen dementiert.³³ Die Prosa des *Poems* kann deshalb nicht wörtlich als eindeutige Aussage dienen. Vielmehr handelt es sich bei der Autormaske um eine Funktion, die es erlaubt zu polemisieren, d.h. mit Rezeption und Erwartung zu spielen.³⁴

Es stellt sich nun im einzelnen die Frage, was das erwartete enttäuschte Mißfallen oder Befremden des Lesers und damit das Fehlen des Helden verursachen könnte.³⁵ In Anbetracht dessen,

³² S III:154; cf. ib:155: "'Поэма без героя' обладает качествами и свойствами совершенно нового и не имеющего в истории литературы...прецедента..."

³³ Cf. "Никаких третьих, седьмых и двадцать девярых смыслов поэма не содержит." Вместо Предисловия. - "Поэма двоится, все время звучит второй шаг." S III:156. - Abgesehen davon dementiert das *Poem* selbst die Simplifizierung, an einigen Stellen sogar explizit, z.B. in Teil II, Strophe XVI, Vers 95-6.

³⁴ Achmatova gibt selbst einen polemischen Hinweis, wie die Anmerkungen zum *Poem* einzuschätzen seien. Cf. n. 19.

³⁵ Die Kritik ließ sich bisher durch die u.a. in den "Заметки к 'Поэме...'" formulierte Selbsteinschätzung der Dichterin sowie die Auflistung entsprechender Urteile literarisch gebildeter

daß das *Poem* ein nicht nur traditionsreiches, sondern auch sehr vielseitiges und absorptionsfähiges Genre ist, dürfte es von daher schwer sein, das vorliegende Beispiel aus dieser Tradition auszugrenzen. Es kann im Gegenteil eine Übereinstimmung mit wesentlichen Merkmalen des Genre festgestellt werden. Die Problematik eines Genrebegriffes überhaupt, die Schwierigkeit seiner Definition, die Frage, ob er statisch oder historisch, normativ oder empirisch zu gewinnen und anzuwenden sei, kann hier nicht aufgerollt werden. Als Vergleichsmaßstab wird deshalb ein allgemein gehaltener, aus den historischen Erscheinungen gewonnener, sich in allen Formen als konstitutiv erweisender Merkmalüberblick auf inhaltlicher und formaler Ebene angelegt. Der Nachteil dieses Maßstabes ist seine Undifferenziertheit.

In "Поэма без героя" sind auf inhaltlichem Gebiet mit der Schilderung von Ereignissen allgemeiner Bedeutung (Selbstmord), beschreibenden Teilen (u.a. die Prosaeinführungen), den Leser anrührender Darstellung lyrischer Personen (Knjazev), der Beteiligung nicht alltäglicher Erscheinungen (Besuch aus dem Jenseits, der Zukunft usw.), der Verkörperung abstrakter Begriffe (Россия, Двадцатый век), dem Durchschimmern persönlicher Über-

Leser durch Achmatova (cf. S III.154sq.) dahingehend beeinflussen, das Postulat der Neuartigkeit des *Poems* unbesehen zu übernehmen, ohne tiefere Untersuchungen, z.B. den systematischen Vergleich des *Poems* mit dem russischen Poem des 19. Jahrhunderts anzuschließen. Dies führte zu globalen Äußerungen folgender Art: "И 'Поэма без героя' настолько радикальный опыт полной трансформации жанра поэмы, что с ним в русской поэзии за последние полтора века ничего нельзя сравнить". Левин/Сегал/Тименчик/Топоров/Цивьян 1974:58.) Ein umfassender Vergleich steht deshalb noch aus. Genauere Untersuchungen zur Versifikation des *Poems* ergaben z.B., daß diese bei weitem nicht so einzigartig und neu ist, wie dies ursprünglich angenommen wurde. Cf. Verheul 1971b: 197 und Косачев 1977:135. Hartman 1978 polemisiert mit dieser von prominenten Kritikern wie Чуковский и Жирмунский vertreten Ansicht und setzt dagegen: *The constant two-syllable anacrusis and a ternary base revealed by the predominance of two-syllable intervals are, however, hardly unique to 'Poema bez geroja'.*" Ib:165.- Cf. et. Thomson 1975:42. Der Vergleich des vorliegenden *Poems* mit dem russischen Poem und der Gattung Poem kann hier nicht in extenso durchgeführt werden. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang die von Birnbaum 1984:20 geäußerte Hypothese, daß das *Poem* sich in keine Gattungsbezeichnungen hineinzwängen lasse, sondern ein in ein poetisches Gewand gekleideter Roman, ein Gedichtroman, sei.

zeugungen des Dichters sowie Verweisen auf die Gegenwart (bes. in Teil II und III) wesentliche Kriterien des Genre erfüllt.³⁶ In weiten Teilen handelt es sich beim vorliegenden *Poem* um eine Erzählung in Versen, deren Entwicklung der Leser über das Verständnis und Urteil des Erzählers, bzw. des lyrischen Ich, das in diesem Genre allgemein eine aktive Rolle spielt, verfolgen kann. Eine Beobachtung des zeitgenössischen Poems ergibt, daß das Sujet häufig nicht mehr an das Schicksal eines bestimmten Helden gebunden, sondern von verschiedenen Seiten eine Wirklichkeit, die dem lyrischen Helden selbst verborgen ist, eingekreist wird.³⁷ In diesem Sinne können die Verse 440-45 von I,4 verstanden werden.³⁸ Hierin läge eventuell ein Ansatzpunkt für eine Erklärung des Titels, der damit eine auf eine kurze Formel gebrachte Charakterisierung des modernen *Poems* darstellen könnte. Inwieweit das lyrische Ich erschöpfend mit dem Sujet verbunden ist, der Erzähler also die Funktion des Helden übernimmt, muß im vorliegenden Fall gesondert untersucht werden.

Auf formalem Gebiet vernachlässigt das vorliegende *Poem* kein wesentliches Charakteristikum. Sowohl lyrisch als auch episch beginnt es mit einer Einleitung, welche den Inhalt zusammenfaßt (Вместо Предисловия und Из Письма к Н). Die Episoden und Teile gruppieren sich um das wichtigste Ereignis (dies gilt auf jeden Fall für Teil I), und der Leser wird *medias in res* geführt.³⁹

Das Verhältnis der Autormaske zum *Poem*, wie es aus den Prosateilen hervorgeht, ist in sich ambivalent. Das *Poem* ist für diese Maske durch Unkontrollierbarkeit, negative Rezeption, Unverständlichkeit u.a. mehr gekennzeichnet. Das *Poem* hat für die Autormaske eine so große Bedeutung, daß es in den Prosateilen als das Wichtigste, sozusagen als Held erscheint. Es wäre nun denkbar, daß der Titel polemisch die Möglichkeit zum Ausdruck bringt, daß

³⁶ Cf. Литературная Энциклопедия: Словарь литературных терминов в 2 томах (Токио, М.-Л., 1925, Reprint 1979), s. Поэма.

³⁷ Cf. Словарь литературоведческих терминов (Москва, 1974), s. Поэма.

³⁸ Sie lauten: "Он не знал, на каком пороге/Он стоит и какой дороге/Перед ним откроется вид..."

³⁹ Cf. Литературная энциклопедия.

es nicht gelingt, die Bedeutung, die das *Poem* für die Autormaske hat, auch auf den Leser zu übertragen, damit dieser bereit würde, das *Poem* als Helden zu akzeptieren.

Direkten Bezug auf das *Poem*, - d.h. das Wort "поэма" oder darauf bezogene Pronomen treten auf, - wird unter der Maske des Autors in "Из Письма к Н."⁴⁰, "Вместо Предисловия" und "Через площадку" genommen. Unter der Maske des lyrischen Ich finden sich direkte Bezugnahmen in "Третье и последнее" und "Послесловие". Das, was in den Prosaeinführungen zum Ausdruck kommt, erscheint affirmativ oder polemisch in den Versen mehr oder minder leicht auffindbar. Auffällig an den Prosateilen ist, daß das *Poem* stellenweise wie eine weibliche Person oder Wesenheit entsprechend dem grammatischen Geschlecht im Russischen gesehen wird. Das *Poem* handelt von sich aus und unberechenbar. "Первый раз она пришла ко мне ... прислав как вестника ... один небольшой отрывок. Я не звала ее. Я даже не ждала ее... Ее появлению предшествовало... ("Вместо Предисловия"). Durch die Beschreibung einer unerwarteten Ankunft "в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы" (Ib.) ermöglicht diese Aussage, die Eingangsverse von I,1 zu assoziieren.

⁴⁰ Die Zurechnung dieses Briefes zum *Poem* ist sehr umstritten. "Originally intended for the notes following the text, the following 'letter' was not a real letter, but a kind of mystification - a conscious literary device which Akhmatova used to make certain explanations." Proffer 1971:48.- Der Brief ist an Л. Чуковская gerichtet. Чуковская 1980:81-82. schreibt dazu: "Наивно было бы, однако думать, что 'Письмо к НН' - это реальное письмо адресованное мне или кому -нибудь иному. Это одна из игр автора с читателем, ... 'Письмо к НН' недолго удержалось в Поэме. Сначала оно было введено в текст, а затем через несколько лет при очередной переработке изъято навсегда. Начиная с 1960 года, в машинописных экземплярах 'Поэмы' исходящих непосредственно от Анны Андреевны, 'Письмо к НН' более не встречается." Ib:92, n. 90. Zum Sinn dieses Briefes fügt Чуковская an: "Замысел: положить предел кривотолкам. Нападки на нападающих и кое-какие объяснения." Ib:81. Die Dichterin selbst äußerte sich zu diesem Brief: "Из окончательного варианта 'Поэмы' исчезло 'Письмо к НН'. С тех пор, как появились прозаические ремарки, оно перестало быть нужным..." Ib:407. Ein zweiter Brief (Второе письмо), datiert vom 22.8.1961 und als Fortsetzung des ersten Briefes gehalten, wird aufgeführt in A. Akhmatova, Сочинения (М, 1986), т. 2, 224-226.

II.3. Das Ritual

Der eigentliche Text beginnt mit den Versen "Я зажгла заветные свечи, /Чтобы этот светился вечер, /И с тобой ко мне не пришедшим, /Сорок первый встречаю год." (I,1,1-4.) Durch ihr Attribut werden die Kerzen als für ein Ritual, eventuell zur Beschwörung eines Bündnispartners geeignet charakterisiert. Das Substantiv, das mit dem Attribut die Wortwurzel "завет-" gemeinsam hat, findet sich in I,1,126-7, im Abschnitt, der vom Dichter als Prototyp handelt: "Проплясать пред Ковчегом Завета/ Или согнуть ..." Der Dichter wird damit in einen archaischen Zusammenhang an die Seite von König David, der Jahve besingt, gestellt. Vers 127 läßt vermuten, daß auch die Bündnispartner beider Gestalten in einer Reihe stehen. So könnte es sich beim Partner des Dichters um eine ähnlich archaische, schillernde, eifersüchtige und gefährliche verbündete Wesenheit handeln, wie es die Figur des Jahve im Alten Testament ist. Das genannte Attribut stellt die Kerzen in diesen Bundeszusammenhang und impliziert, daß die Kerzen nicht zum ersten Mal brennen, sondern eine Geschichte und Tradition in der lyrischen Welt Achmatovas haben müssen. Kerzen brennen, wenn ein nächtlicher Besuch kommt.⁴¹ Sie gehören zu einem Beschwörungsritual⁴² und werden in Erwartung eines Gastes entzündet.⁴³ Sie brennen in der Hoffnung auf die Ankunft eines lange erwarteten Gastes.⁴⁴ Nach einer

⁴¹ Cf. "Ночное посещение": "Снова свечи будут тускло-желты/И заклёты сном/Но смывок не спросит, как вошел ты/В мой полночный дом." (1963)

⁴² Cf. "Когда лежит луна ломтем<...>": "И полотенца снег, и свечка восковая, /Как для обряда все. И лишь не уставая/Грохочет тишина.../Из страшной черноты/.../Склубится что-то вдруг и спрячется туда же." (1944)

⁴³ Cf. "Обман IV": "Свечи в гостиной зажгут, /Днем их мерцание нежее, /Целый букет принесут/Роз из оранжереи." (1910)

⁴⁴ Cf. "Ждала его напрасно много лет./Похоже это время на дремоту./Но воссиял неугасимый свет/Тому три года в Вербную Субботу/Мой голос оборвался и затих-/С улыбкой предо мной стоял жених." (1916)

endgültigen Trennung werden keine Kerzen mehr in Erwartung entzündet.⁴⁵ Angst kann brennende Kerzen zum Erlöschen bringen.⁴⁶ Kerzen erlöschen von selbst, wenn ein Gast, der ein Schatten ist, auf der Schwelle steht.⁴⁷ Das lyrische Ich löscht die Kerzen eigenhändig, wenn es etwas als beendet ansieht.⁴⁸ Das Auslöschen von Kerzen kann bedeuten, daß eine Abmachung mit den Verpflichtungen des Lebens gekündigt und ein Ritual beendet wird. Die Fackel dient als Symbol für das freie Dichten.⁴⁹ Abgebrannte Dochte sind ein Bild, das zum Vergleich für Verse eingesetzt wird.⁵⁰ Kerzen brennen bis zum Morgengrauen, nachdem die Muse dem lyrischen Ich das göttliche Geschenk abgenommen hat.⁵¹ Eine Untersuchung zum Gebrauch des Lichtes durch die Dichterin kommt zu folgendem Ergebnis:

"Throughout, however, the imagery of light serves to express the search for an ideal and contact with the transcendent, whether it be through nature, through artistic inspiration, religious activity, or through love." (Rosslyn 1980:91.)

⁴⁵ Cf. "Чугунная ограда": "Теперь никто не станет/Свечу до утра жечь." (1921)

⁴⁶ Cf. "Страх во тьме перебирая вещи": "Спички спрятал и свечу задул." (1921)

⁴⁷ Cf. "Улыбнулся, вставши на пороге./Умерло мерцание свечи./ Сквозь него я вижу пыль дороги/И косые лунные лучи." (1910)
Die Kerzen erlöschen ähnlich langsam.

⁴⁸ Cf. "Через 23 Года": "Я гашу те заветные свечи./Мой окончен волшебный вечер,-/Все уходит,- Мне снишься ты,/Доплясавший свое пред ковчегом." (1963). Das Gedicht gehört in den engsten Umkreis des Poems. Thema ist ein Ende, welches das lyrische Ich setzt. Auskunft über die Art des Endes gibt der Besuch eines Freundes in der Welt des lyrischen Ich, der seine Aufgabe als Dichter beendet hat und das lyrische Ich beim Namen ruft. Das Ende umfaßt damit den Tod und die Aufgabe des Dichtens.

⁴⁹ Cf. "Надпись на книге 'Подорожник'": "И с факелом свободных песнопений/Психея возвращалась в мой придел." (1941)

⁵⁰ Cf. "Тайны Ремесла", 8 "Про стихи": "Это свеч кривых нагар".

⁵¹ Cf. "Музе": "Жгу до зари на окошке свечу/И ни о ком не тоскую" (1911).

Kerzen brennen also, wenn gewartet oder eine Beschwörung vorgenommen wird. Sie stehen damit zwischen dem lyrischen Ich und einem Partner. Das Verhalten der Flamme hängt nicht nur vom lyrischen Ich, sondern auch vom Ergebnis der Kontaktaufnahme ab. Die Kontaktaufnahme endet nicht immer entsprechend den Wünschen des lyrischen Ich.⁵²

Im *Poem* sollen die brennenden Kerzen "этот вечер", eine Zwischenzeit in zweierlei Hinsicht (zwischen Tag und Nacht und im *Poem* zwischen zwei Jahren), erhellen. Im Werk Achmatovas ist der Abend allgemein eine Zeit, in der sich die Nebel verdichten und die Welt gespenstisch wird.⁵³ Er ist die Zeit für Erinnerungen,⁵⁴ Trauer,⁵⁵ der bitteren Gedanken und des Orientierungsverlustes.⁵⁶ Außerdem kann er Vergeltung⁵⁷ und Trennung

⁵² Satin 1977:133sq. untersucht unter Zuhilfenahme anderer Gedichte Achmatovas die Rolle, die das Feuer (огонь, костер, пламя) im Zyklus "Шиповник цветет" spielt, und kommt zu folgendem ambivalenten Ergebnis: "...fire as life-preserver and life-destroyer..." (133) Im Zyklus geht Feuer Verbindungen ein, z.B.: "Sacrifice; magical smoke and poetry; an unrealizable life, for which the poet longed, but was precluded from experiencing." (134) Satin betont die Verbindung von Flamme und Rose in der lyrischen Welt Achmatovas, die nicht nur auf den behandelten Zyklus begrenzt bleibt. "The rose and the flame represent something passionate, alive, and powerful, like poetry." (139) Im Zyklus tritt die Rose auf: "as a symbol of a life that could not be lived out, as a flower that bloomed in vain, and as a flower that was transformed into poetry..." (122) Zu dieser dem Feuer und der Rose gemeinsamen Bedeutung läßt sich die Reminiszenz aus Bloks Gedicht "В ресторане" (1910), die sein lyrisches Ich in das *Poem* in 1,2,275-277 einbaut, assoziieren: "Это он в переполненном зале/Слал ту черную розу в бокале/Или все это было сном?..."

⁵³ Cf. "Путем вся земля"3: "Вечерней порою/Сгущается мгла./ Пусть Гофман со мною/Дойдет до угла." (1940)

⁵⁴ Cf. "Одни глядятя в ласковые взоры,": "А и снова черный масленичный вечер," (1936).

⁵⁵ Cf. "Я не знаю, ты жив или умер,-/На земле тебя можно искать/Или только в вечерней думе/По усопшем светло горевать." (1915)

⁵⁶ Cf. "Вечерний звон у стен монастыря": "Час горьких дум, о час разуверений" (1914).

⁵⁷ Cf. "Так отлетают темные души...": "- Нет, это твой последний вечер!" (1940)

bringen.⁵⁸ Das lyrische Ich mag diese Zeit nicht.⁵⁹

Den Titel "Вечер" gab Achmatova ihrer ersten Gedichtsammlung, die 1912 erschien und Gedichte aus dem Zeitraum von 1909-12 enthält. Die Themen dieser Gedichte sind überwiegend Schlaflosigkeit, quälende, verlorene Liebe, Selbstmord aus Liebeskummer, Verrücktwerden durch unglückliche Liebe, Täuschung, Verlust, Trennung, Todessehnsucht, Winter, Erinnerung, Doppelgänger, Sehnsucht nach dem Paradies, Fluch auf das Leben u. a. m. Die Gedichte gehören der Zeit an, welche dem *Poem* historisches und lyrisches Material zur Verfügung stellt. Biographisch gesehen ist der Abend die Zeit für die Dichterin, die an Schlaflosigkeit litt, Verse zu schreiben. Sie erachtete den Morgen als ungeeignet dafür. (Cf. Чуковская 1976b.) Der Abend des *Poems* wird durch das Demonstrativpronomen "этот", das für "новогодний" steht, bestimmt. Er erhält dadurch eine Pointierung seiner Bedeutung und eine Konnotation aus Gedichten des Zeitraumes bis 1914, die der Epigraph aus "Четки" verstärkt. In dem evozierten Gedicht "После ветра и мороза было" (1914) bewegt sich das lyrische Ich allem Anschein nach in der lebenden Gesellschaft derjenigen, die es am Neujahrsabend des *Poems* als Gespenster besuchen. Ein ähnliches Gedicht entstand bereits 1910: "Как долог праздник новогодний". In einer späteren Phase verschiebt sich das Gewicht auf zu erwartendes Leid als Vergeltung für Schuld.⁶⁰ Das Motiv der gespenstischen Neujahrs-gesellschaft, in der das lyrische Ich der einzige noch lebendige Mensch ist, tritt bereits 1923 auf.⁶¹ Von da an ist der Neujahrsabend prädestiniert

⁵⁸ Cf. "Эпические Мотивы" I: "Вдали поет о вечере разлук." (1913).

⁵⁹ Cf. "В Царском Селе" I: "Не люблю только час пред закатом," (1911).

⁶⁰ Cf. "С Новым Годом! С новым горем!" (1940). - "Реквием" 4: "Показать бы тебе, насмешнице/Что случится с жизнью твоей-/Под Крестами будешь стоять/И своей слезой горячую/Новогодний лед прожигать."

⁶¹ Cf. "Новогодняя Баллада": "Отчего мои пальцы словно в крови/.../Промолвил: 'Мы выпить должны за того,/Кого еще с нами нет.'"

für unheilschwangeren Spuk, der seine Ursache mit Vorliebe in der Vergangenheit hat.⁶² In Übereinstimmung mit folkloristischer Oberlieferung öffnet der Neujahrsabend den Blick in die Zukunft. Deshalb werden an diesem Abend Wahrsagepraktiken nicht nur vom lyrischen Ich angewendet.⁶³ Im Ballettlibretto ist "новогодний" Attribut zu "метель", dem in Polemik mit Bloks "Снежная Маска" und in Anlehnung an Mejerhol'ds *Don Juan*-Aufführung nach Molière eingesetzten Medium, durch das Schuld und Vergeltung in der Ferne sichtbar werden.⁶⁴

Die entzündeten Kerzen erhalten neben ihrer kontaktaufnehmenden Bedeutung die zusätzliche Funktion, den Neujahrsabend zu erhellen und womöglich das, was er bringen könnte, zu bannen. Das Erlöschen der Kerzen bezeichnet die allerdings nicht im Sinne des lyrischen Ich erfolgreiche Erfüllung der ersten beschwörenden Funktion, zugleich damit jedoch das Scheitern der zweiten bannenden. Ein erstes Indiz für die Herkunft des Angekommenen enthält I,1,7: "В хрустале утонуло пламя". Der Raum, in den der Blick des lyrischen Ich gerichtet ist und in dem die Aktion vonstatten geht, scheint ein reflektierendes Medium, aller Wahrscheinlichkeit nach ein Spiegel, zu sein. Childers/Crone 1984 sind der Ansicht, daß es sich bei "хрусталь" um das Weingefäß handle. "*The candles of Epiphany/New Year in the first line of 'The Petersburg Tale' are extinguished not in water, but in wine which 'burns like poison'*" (Ib:79, n. 47.) Der Schreckensruf des lyrischen Ich: "Господняя сила с нами!" (I,1,6) läßt jedoch nicht den Eindruck entstehen, daß das lyrische Ich eine Ritualhandlung vollzieht, sondern vielmehr, daß die Kerzen ohne sein Zutun erlöschen. Sollte die These von Childers/Crone 1984 aufrechterhalten werden, so hieße das, daß die Kerzen im Weinglas gestanden haben müssen.

⁶² Cf. "Cinque" 4: "Что тебе на память оставить, /.../ Или вышедший вдруг из рамы/Новогодний страшный портрет?"

⁶³ Cf. Ballettlibretto: "Каждый может почудиться прохожему в оснеженном волшебном новогоднем окне." Стихотворения и поэмы (Л. 1976), 521.

⁶⁴ Cf. "Новогодняя, почти андерсеновская, метель." Ib:520.

Dafür spricht jedoch weder etwas im *Poem* selbst noch im Brauchtum, das in Frage käme. Das Ritual vor dem Spiegel mit brennenden Kerzen ist dagegen hinlänglich bekannt und wird in seiner literarischen Verarbeitung einmal durch den Žukovskij-Epigraphen aus "Светлана" vor der dritten Widmung und zum anderen durch den Puškin-Epigraphen aus "Евгений Онегин" evoziert. Das Bild des brennenden Weines ist zudem aus einem anderen Kontext, "Новогодняя баллада" (1923), als Zitat fertig übernommen worden (cf. Vers 8) und hat aus diesem Grunde nicht mehr die Motivierung durch Kerzen, die ihr Brennen an ihn abgeben, nötig. Das Zimmer der Autormaske verwandelt sich während der Beschwörungsszene in den "белый зеркальный зал" des Фонтанный Дом. Das lyrische Ich ist daher von Spiegeln umgeben.⁶⁵ Hinzu kommt die bedeutende Rolle, die das Spiegelsymbol im gesamten Werk der Dichterin und im *Poem* selbst spielt. Ein Kompromiß beider Thesen wäre die Annahme, daß der im Kristallgefäß befindliche Wein gleichzeitig den Spiegel abgibt, vor dem die Kerzen brennen und an den sie in der Reflexion ihr Licht abgeben. Satin 1977 bezeichnet den Vers "В хрустале утонуло пламя" als ein Beispiel für *"images of fire being frozen in solid matter."* (Ib:138.) Ein solches Bild *"reflects the idea of an unrealizable life. This is an idea of passionate and fluid (fire) life being frozen in something solid and immobile, though beautiful."* (Ib.) Dieses nichtrealisierte Leben hätte in der Sprache des *Poems* eine vergiftende Wirkung. Festzuhalten ist, daß der Blick des lyrischen Ich auf ein reflektierendes Medium gerichtet ist.

⁶⁵ Die Szenenanweisung im Ballettlibretto erwähnt den Spiegel nicht ausdrücklich. Cf. S III:162.

II.4. Der Spiegel

Wie an anderer Stelle bereits ausgeführt (cf. p. 40 sqq.), braut sich im Raum hinter dem Spiegel Unheil zusammen. Von dort her schickt der Tod Schattengäste. Dort herrschen Angst und Tränen.⁶⁶ So erscheint der Spiegel zunächst als Grenze zwischen der Welt des lyrischen Ich und einer unheimlichen Schattenwelt.⁶⁷ Innerhalb des *Poem*kontextes erfüllt er vordergründig die Funktion eines Ritualrequisits. Da diese Welt aus Versen besteht und das, was den Spiegel überschreitet, ebenfalls als Verse vorliegt, könnte der Spiegel eine Art Grenzlinie sein, auf der das, was sie überschreitet, sei es aus dem Raum vor oder hinter dem Spiegel, zu Literatur, bzw. zu Versen wird. Der Spiegel kann reflektieren, wenn Raum- und Zeitbegrenzungen aus dem Weg geräumt sind.⁶⁸ Das, was er reflektiert, kann aus dem Raum davor, d.h. aus lyrischer Realität stammen; es kann jedoch auch aus dem Raum dahinter kommen. Eine Begegnung dieser Art spielt sich in "В разбитом зеркале" (1956) ab. Lyrisch verarbeitet wurde darin ein Besuch, der stattfinden sollte, jedoch aus Sicherheitserwägungen der Dichterin nicht stattfand. Es handelt sich dabei um Verlegung von Nichtrealität in den ihr entsprechenden lyrischen Raum hinter den Spiegel. Dies bekräftigen einige Spukrequisiten: "А гибель выла у дверей/И ухал черный сад, как филин." Dort wird ein Geschenk zum Gift für das lyrische Ich.

⁶⁶ Cf. "И анютичных глазок стая": "Ты - другое ... Ты б постыдился/Быть, где слезы живут и страх/И случайно сам отразился/. В двух зеленых пустых зеркалах." (1961)

⁶⁷ Im magischen Ritual dient der Spiegel als Konzentrationshilfe und Fixierungsmedium auftretender Erscheinungen aus einer Welt, in der zumindest die Raum-Zeitgesetze keine Gültigkeit mehr haben.

⁶⁸ Das historische Material für diese Spiegelreflexion gab vermutlich der Besuch I. Berlins bei Achmatova 1946 ab. Da dieses Material aus der Realität entnommen ist, erscheint als der ihm lyrisch entsprechende Ort der Raum vor dem Spiegel. Cf. "Шитовник цветет" 2 "Наяву": "И время прочь и пространство прочь/Я все разглядела сквозь белую ночь:/.../И то зеркало, где, как в чистой воде,/ Ты сейчас отразиться мог." (1946)

Etwas oder jemand nimmt dann die Qualität des Raumes hinter dem Spiegel an, wenn es oder er lyrisch verarbeitet wurde, d.h. aus dem Raum davor im Spiegel zur Reflexion gelangte und sich, vermutlich über den Umweg durch den Raum dahinter, ein zweites Mal als lyrische Welt der Vergangenheit in einem Spiegel zeigt.⁶⁹

Im Spiegel, d.h. in Versen, verglimmt das aus dem Raum davor Reflektierte, z.B. der Elan der Jugend und der ersten Gedichte.⁷⁰

Das lyrische Ich empfindet sich als Reflexion fremder Spiegel und damit zu Versen verarbeitet, die ihm nicht entsprechen. Es fühlt sich daher festgelegt und fremdbestimmt.⁷¹ Das gegen seinen Willen in solchen Versen reflektierte lyrische Ich fühlt sich in Erwartung von Vergeltung und Strafe dabei sehr unwohl.⁷² Es handelt sich hier um eine Einschätzung des früheren lyrischen Ich, in eigenen Versen oder auch in fremden Versen verarbeitet, durch ein späteres lyrisches Ich.⁷³ Das Thema der lyrischen

⁶⁹ Cf. (1963) "В зазеркалье": "Красотка очень молода, / Но не из нашего столетия, / Вдвоем нам не бывать - та, третья, / Нас не оставит никогда. / ... / Что делаем - не знаем сами, / Но с каждым мигом нам страшной. / Мы что-то знаем друг о друге / Ужасное. Мы в адском круге, / А может, это и не мы." Der Adressat könnte V. Anrep sein.

⁷⁰ Cf. "Тот город, мной любимый с детства,": "Душевный жар, / Молений звуки / И первой песни благодать - // Все унеслось прозрачным дымом, / Истлело в глубине зеркал..." (1929)

⁷¹ Cf. "Из Северных Элегий" I "О десятых годах": "Себе самой я с самого начала, / То чьим-то сном казалась или бредом / Иль отраженьем в зеркале чужом, / Без имени, без плоти, без причины. / Уже я знала список преступлений, / Которые должна я совершить." (1955). Das kann sich sowohl auf eigene wie auf fremde Verse beziehen, in die sich das lyrische Ich gesetzt sieht. Die Verse Achmatovas fanden vor dem ersten Weltkrieg, besonders unter Frauen, viele Nachahmerinnen.

⁷² Cf. ib: "И чем сильнее они меня хвалили, / Чем мной сильнее люди восхищались, / Тем мне страшнее было в мире жить; / И тем сильней хотелось пробудиться, / И знала я, что заплачу сторицей / В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме, / Везде, где просыпаться надлежит / Таким, как я, - но длилась пытка счастьем." Mit impliziert könnte ein historisches Urteil, zunächst über die Dichtart vor dem Krieg und mittelbar über eine Generation sein.

⁷³ Der Vers "Без имени, без плоти, без причины" deutet an, daß mit dieser Einschätzung der Symbolismus gemeint sein könnte. Das lyrische Ich der Dichterin wurde um die Zeit, als noch kein eigener ausgeprägter Stil gefunden war, nicht auf seine spezifische Art zu Versen. Daher rührt seine Empfindung, Reflexion eines fremden Spiegels zu sein.

Rückkehr zu vergangener Lyrik wird mit der Rückkehr in ein verlassenes Haus, in dessen Spiegeln weiße Schatten schwimmen, aufgegriffen. Das lyrische Ich erkennt, schon einmal dagewesen zu sein.⁷⁴ Eine Veränderung der lyrischen Welt vermittelt das Bild des zerbrochenen Spiegels.⁷⁵ Der Spiegel hat eine gewisse Selbständigkeit. Seine Reflexion muß nicht genau dem, was sich vor oder hinter ihm befindet, entsprechen.⁷⁶ Das lyrische Ich kontrolliert den Spiegel nicht.⁷⁷ Es lebt in vielen Spiegeln, d.h. vielen Versen.⁷⁸ Die Antwort des Spiegels, die durch etwas provoziert wird, affiziert das lyrische Ich.⁷⁹ In "Тайный Ремесла" werden Verse direkt als im Spiegel befindlich gekennzeichnet.⁸⁰

⁷⁴ Cf. "В Сороковом Году" 4: "Вхожу в дома опустелые/В недавний чей-то уют//Все тихо, лишь тени белые/В чужих зеркалах плывут/И что там в тумане - Дания,/Нормандия или тут/Сама я бывала ранее,/И это - переиздание/Навек забытых минут?"

⁷⁵ Cf. "Новоселье" 3 "Измена": "Не оттого, что зеркало разбилось,/Не оттого, что ветер выл в трубе,/.../Я на пороге встретила его." (1944)

⁷⁶ Cf. "Мартовская Элегия": "Кто приник к ледяному стеклу/И рукою, как веткою, машет?../А в ответ в паутинном углу/Зайчик солнечный в зеркале пляшет." (1960)

⁷⁷ Cf. "А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет/И думает, что он незаменим,/Что все на свете он переиначит,/.../А я не знаю, что делать с ним." (1943)

⁷⁸ Cf. "Полночные Стихи" 2 "Первое предупреждение": "Над сколькими безднами пела/И в скольких жила зеркалах." (1963) - Роскина 1980:20 berichtet, daß Achmatova eine Mappe mit den ihr gewidmeten Gedichten bewahrte. Diese Mappe hatte sie mit der Überschrift "В ста зеркалах" versehen.

⁷⁹ Cf. "Чей-то голос звучит у крыльца/И по имени нас окликает/И в ответ ему в темном углу/В мути зеркала что-то мигнуло/И шутя золотую иглу/Прямо в сердце мое окунуло." (1960) - Cf. zur Rückwirkung von Versen auf das lyrische Ich "Надпись на Поэме 'Триптих': "И ты ко мне вернулась знаменитой/.../Спаси ж меня, как я тебя спасала," (1944).

⁸⁰ Cf. "Тайны Ремесла" 6 "Последнее стихотворение": "Другое в полночной родясь тишине,/Не знаю откуда крадется ко мне,/Из зеркала смотрит пустого/И что-то бормочет сурово." (1959) - "Шиповник цветет" 10: "Живу, как в чужом, мне приснившемся доме,/Где, может быть, я умерла,/Где странное что-то в вечерней истоме/Хранят для себя зеркала." (1957)

Im *Poem* kommt das Symbol des "зеркало" häufig vor, besonders in Teil I und II. In Teil III spielt es hingegen keine herausragende Rolle. Häufige Erwähnung findet es im Ballettlibretto. Die Verwandlung des Zimmers der Autormaske in den im selben Haus tatsächlich befindlichen Spiegelsaal anstatt eines Umzuges betont den nicht nur wörtlich zu nehmenden Charakter dieser Räumlichkeit.⁸¹ Der Spiegelsaal wird zum Aktionsraum des lyrischen Ich und seiner Welt. In I,1,85-87 heißt es: "И во всех зеркалах отразился/Человек, что не появился/И проникнуть в тот зал не мог." Diese Gestalt bezeichnet das lyrische Ich als "Гость из Будущего" (cf. I,1,91). Sie muß wie die übrigen Personen aus dem Raum hinter dem Spiegel stammen, bleibt aber, im Gegensatz zu den anderen, im Spiegel stecken. Seine ihn von den sonstigen Personen unterscheidende Qualität besteht darin, nicht aus der Vergangenheit, sondern aus der Zukunft zu stammen. Dies findet seinen lyrischen Ausdruck darin, daß er zwar reflektiert wird, ihm jedoch die nötige Energie zu fehlen scheint, durch den Spiegel hindurch in den Aktionsraum des lyrischen Ich zu treten. Allem Anschein nach müssen die anderen die Fähigkeit, aus dem Spiegel in den Raum davor zu treten, aufgrund der in ihnen eingearbeiteten biographisch-historischen Vergangenheit besitzen, denn diese ist das einzige Moment, das "Гость из Будущего" aus der Perspektive des *Poems* nicht hat. Seine Unfähigkeit, den Spiegel zu verlassen, kompensiert er durch seine Lebendigkeit, die er allen anderen außer dem lyrischen Ich voraus hat.⁸² Auf der Versebene kann eine Verbindung zwischen ihm und dem männlichen lyrischen Helden von "Шиповник цветет" aufgrund von Vers 84 - 87 hergestellt werden. Im *Poem* heißt es:

⁸¹ Achmatova plante zeitweilig, folgende Anmerkung zu "белый зал" ins *Poem* aufzunehmen: "Рядом с комнатами автора - знаменитый 'белый зал' работы Кваренги (где когда-то за зеркалом прятался Павел I и подслушивал, что о нем говорили балльные гости Шереметевых). В этом зале пела Параша для государя,..." Стихотворения и поэмы (Л. 1976), 522.

⁸² Cf. "Он не лучше других и не хуже, /Но не веет Летейской стужей, /И в руке его теплота." (I,1,88)

"И сигары синий дымок./И во всех зеркалах отразился/Человек, что не появился/И проникнуть в тот зал не мог." Im 2. Gedicht des Zyklus:"Наяву" von 1946 lauten die entsprechenden Verse: "И сигары синий дымок,/И то зеркало, где, как в чистой воде,/ты сейчас отразиться мог." Der historische Adressat des Zyklus, I. Berlin, gehört aus der Perspektive des *Poems* der Zukunft an, denn sein erster Besuch fand im Herbst 1945 statt. Die zitierten Verse des *Poems* erschienen zum ersten Mal 1960 im Ausland.⁸³ Die Nichtzugehörigkeit der Gestalt zur Gesellschaft der Vergangenheit hindert zwar nicht ihre Präsenz im *Poem*, findet aber seinen lyrischen Ausdruck darin, daß sie im Spiegel, dem Umschlagplatz von Material in Verse, bleibt. Die Gestalt ist jedoch nicht nur in den Spiegeln präsent, sondern über den historischen Adressaten wahrscheinlich auch mit der männlichen Figur der dritten Widmung verquickt.⁸⁴ In der Prosa über das *Poem* schreibt Achmatova jedoch:"Тайнственный 'Гость из Будущего', вероятно, предпочтет остаться неназванным,..." (Тименчик 1984а: 71.) Dies bestärkt die Vermutung, daß die Gestalt weniger mit der historischen als vielmehr mit der lyrischen Ebene zu verknüpfen ist. Dabei stellt sich heraus, daß sie aus einem anderen lyrischen Kontext in das *Poem* versetzt wurde. Es handelt sich dabei um das parallel zum *Poem* in Taškent entstandene und später verbrannte Drama "Энума элиш". Dort tritt "Гость из Будущего" zu der von einem somnambulen Traum umfangenen, d.h. im Zustand des Dichtens befindlichen Heldin. Die Heldin gelangt zum Treffpunkt mit der Gestalt erst nach langem Umherwandern. Der Dialog zwischen ihr und dem männlichen Partner scheint das Gespräch eines Liebespaares zu sein. (Cf. СТИХОТВОРЕНИЯ И ПОЭМЫ, Л. 1976, 509.) Während dieses Gespräch stattfindet, bereitet sich das Verhängnis der Heldin vor, die sich in der Rolle, die sie im eigenen Stück zu spielen hat, aus Angst vor dem drohenden Mißerfolg von ihrem

⁸³ Воздушные Пути (New-York), 5-42. In der Sowjetunion erschien es 1962 in День Поэзий (Ленинград).

⁸⁴ Das Datum der Widmung entspricht mit Tag und Monat dem letzten Besuch I. Berlins 1946 bei Achmatova und mit der Jahresangabe der Nichtbegegnung von 1956. 4-18 der 3. Widmung identifizieren u.a. diesen Besucher.

"ДВОЙНИК" vertreten läßt, womit das Stück durchfällt. Das Verhängnis bricht in Form eines Gerichtes über die Heldin herein. In ihrem ursprünglichen Kontext ist "Гость из Будущего" eine Gestalt, welche die lyrische Heldin von der adäquaten Meisterung der Gegenwart abhält. Diese Konnotation könnte im *Poem* in der Ablenkung des lyrischen Ich von der Gegenwart, die eine Konfrontation mit der Vergangenheit ist, durch die Hoffnung auf die Ankunft des Gastes gegeben sein. (Cf. I,1,91-92.) Im Ballettlibretto wird die Gestalt, die da und nicht da ist, wiederaufgegriffen und ihre Bedeutung für das lyrische Ich und das *Poem* betont. Gleichzeitig wird damit nahegelegt, daß "Гость из Будущего" identisch sein könnte mit "И с тобой, ко мне не пришедшим" (I,1,3.) Zum lyrischen Aktionsraum des "Гость из Будущего" gehört der Zyklus "Cinque", der ebenfalls I. Berlin gewidmet ist.⁸⁵ In ihm überwiegt die verhängnisvolle Konnotation des Gastes, die auch der Gestalt in der dritten Widmung gegeben ist. Diese Konnotation ist im verbrannten Drama insofern schon präsent, als die Gestalt indirekt daran beteiligt ist, daß die lyrische Heldin sich ihrer Rolle nicht stellt und daher ein Verhängnis auf sich zieht. In den 1963 erneut niedergeschriebenen Fragmenten "Из пьесы 'Пролог'" wird diese Konnotation ausgeführt. Der männliche Gesprächspartner, der mit der Gestalt des verbrannten Dramas nicht ohne weiteres identifizierbar ist, wird als Typ eines lyrischen "он", der dem Typ einer lyrischen "она" gegenübersteht, ausgebaut. Er möchte die weibliche Partnerin vernichten, d.h. ihre Welt zerstören: "Я убью тебя моею песней". Dies tut er mit lyrischen Mitteln. Dem entspricht die Aussage des lyrischen Ich in "Третье и последнее", 18: "он погибель мне принесет". Die Gestalt zeichnet sich für das lyrische Ich als zukünftig, als Liebhaber und als Unglückbringer aus. Sie existiert im *Poem* im Spiegel, im Ort, in dem Verse entstehen. In der dritten Widmung tritt eine ihr assoziierbare Gestalt aus dem Spiegel in den Raum des lyrischen Ich: "а за ней войдет человек" (Vers 3). Entgegen der in den Versen gemachten Aussage, daß die

⁸⁵ Cf. "Cinque" 2: "Два лишь голоса: твой и мой" (1945) mit dem Dialog von "он" und "она" im Fragment "Из пьесы 'Пролог'".

Gestalt den Spiegel nicht verlassen kann, tut sie dies im Ballettlibretto ausdrücklich. "Гость из будущего" выходит из одного зеркала, traverse la scène и входит в другое. Все в ужасе." (S III:162.) Aufgrund der aufgezählten Eigentümlichkeiten könnte die Gestalt im Kontext des *Poems* eine neue noch nicht verwirklichte lyrische Welt symbolisieren, welche die alte zu vernichten droht, sie jedoch zumindest in Schrecken versetzt. Die Gestalt begibt sich aus einem lyrischen Werk in ein anderes, wobei das Zwischenspiel im *Poem* ausreicht, dort Schrecken zu verbreiten. Das lyrische Ich hält seine Anwesenheit nichtsdestoweniger für wünschenswert und notwendig. Die Spiegel des *Poems* enthalten damit vom Standpunkt der gegenwärtigen lyrischen Welt eine zukünftige.⁸⁶ Es handelt sich dabei um eine in anderen Gedichten bereits realisierte lyrische Welt, die jedoch nicht aus dem ursprünglichen *Poem* und seinem Kontext stammt, sondern von außen in das *Poem* eingebaut wurde. Das lyrische Ich erhofft oder erwartet die Ankunft des "Гость из Будущего" über eine Brücke, die ganz konkret zunächst als Weg zum Фонтанный Дом vom Невский Проспект über die Аничковbrücke links am Ufer der Фонтанка entlang aufgefaßt werden kann. "Гость из Будущего!-Неужели/Он придет ко мне в самом деле,/Повернув налево с моста?" (I,1,91-93.)⁸⁷

⁸⁶ Струве 1983a:419 äußert die Vermutung, daß В. Анреп mit "Гость из Будущего" zumindest kontaminiert sei. Anlaß hierfür gibt ihm Vers 17 der dritten Widmung "не кольцо, не сладость молений". Die Bekanntschaft mit Анреп fällt noch in die Vorkriegszeit. Von daher würde er in die Gesellschaft des *Poems* passen, jedoch als noch Lebender. Historisch gehört er zumindest der Vergangenheit und nicht der Zukunft an.

⁸⁷ Der letzte Vers gab Anlaß zur Spekulation, hinter der Gestalt verberge sich der Dichter Majakovskij. Cf. Субботин 1983:180.- Nag 1967:77.- Dazu führte u.a. die Tatsache, daß Majakovskij Futurist war. Parallel dazu wurde er als Adressat des als "верстовой столб" verkleideten Dichters angesehen. (I,1, 107.) Im Ballettlibretto befindet sich unter den Porträts das Bild "Маяковский на мосту", Стихотворения и поэмы (Л. 1976), 21. In den "Заметки к 'Поэме без героя'" schreibt Achmatova: "Она не пошла на смертный мост с Маяковским". S III:161.- Diese Auffassung wird dadurch widerlegt, daß Majakovskij der gespenstischen Maskeradengesellschaft angehört: "Не волнуйтесь: дылда на смену".(I,1,140.) "Гость из Будущего" wird hingegen ausdrücklich davon ausgrenzt.

"Мост" ist ein aus anderen Gedichten konstruierbares Symbol.

"Мост может выступать как знак связи между близким и далеким, настоящим и будущим, т.е. в том самом архаическом варианте, который обычен для фольклора... Мост ведет к гибели; далекое и будущее реализуются в образе смерти..." (Смирнов 1971:283.)⁸⁸

Für Achmatova bedeutete die Überschreitung einer Brücke eine Zeitlang große psychische Anstrengung.⁸⁹

Als der "белый зеркальный зал" wieder zur "комната автора" geworden ist, vermutet das lyrische Ich auf ein Klopfen hin u.a. die Ankunft von "гость зазеркальный". (Cf. p. 40sqq.) Es muß sich bei dieser Figur um "призрак" handeln, wie aus den folgenden Versen deutlich hervorgeht. (Cf. I,1,169-73.) Das Gespenst nimmt den Weg aus dem Raum hinter dem Spiegel, durch den Spiegel hindurch, wo lyrische und historische Vergangenheit wieder zu Versen werden, in den Raum des lyrischen Ich. Die Szenerie "Или вправду там кто-то снова/Между печкой и шкафом стоит?/Бледен лоб, и глаза открыты..." (I,1,169-71) evoziert die Selbstmordszene von Кириллов in Dostoevskijs Бесы, eine Reminiszenz, der sich Achmatova nicht bewußt war.⁹⁰ Der Hinweis auf die Parallele kam der Dichterin jedoch gelegen und vermag die Annahme, daß "призрак" der "драгун", hinter dem als historische Person Knjazev steht, sei, der im Grabe keine Ruhe findet, da Schuld an ihm begangen wurde, zu stützen. Es kann hier der Vergleich sowohl mit dem Geist von Hamlets Vater als auch mit dem Komtur aus *Don Giovanni* gezogen werden. Im Ballettlibretto wird die herausgehobene Stellung des "драгун", denn strenggenommen sind fast alle Gestalten in I,1, Gespenster, bekräftigt: "Вдруг появляется на голову всех выше, в черном плаще, в маске. Сбрасывает плащ, снимает маску - это драгун - мальчик. ... в глубине сцены возникает на мгновение сцена

⁸⁸ Cf. "Здравствуй! Легкий шелест слышишь": "Не гони меня туда, / Где под душным сводом моста/Стынет грязная вода." (1913)

⁸⁹ Cf. Чуковская 1976b:73: "Она еле решилась ступить на мостовую. 'Теперь можно?' - Можно - 'А теперь?' - вдруг закричала она на середине высоким голосом, будто тонула и звала на помощь. Опять!"

⁹⁰ Цивьян 1971:277: "Когда об этом сказали Ахматовой, она призналась, что специально не имела в виду 'Бесов', но отнеслась к атрибуции благосклонно..."

самоубийства..." (S III:162.)⁹¹ Wie im *Poem* erscheint die Gestalt auch im Ballettlibretto erst im Verlauf der Spuknacht. Die Szenerie aus *Бесы*, wird im *Poem* in der Funktion der Theaternachstellung der Mordszene in *Hamlet* eingesetzt. Das Gespenst ersteht in neuen Versen aus seinem Grab und vergegenwärtigt dabei frühere Verse, in denen seinerzeit die entsprechenden Ereignisse von Achmatova und anderen Dichtern verarbeitet worden waren.⁹² Das Gespenst stammt deshalb aus dem Raum hinter dem Spiegel und verbreitet Furcht. Der Spiegel ist das lyrische Medium, das der lyrischen Person fremde, erschreckende, verdrängte und zukünftige Bestandteile seiner Welt nahebringt. Er erfüllt damit die Funktion eines Einganges von Schrecklichem und Bedrohendem in der typischen Festsituation, in welche ein Verhängnis bricht.⁹³

Den Charakter dieser Inhalte erhellt das Ballettlibretto: "(но в глубине 'мертвых' зеркал, которые оживают и начинают светиться каким-то подозрительно мутным блеском, и в их глубине одноногий старик - шарманщик (так наряжена Судьба)показывает всем собравшимся их будущее - их конец)." (S III:165.) Das Attribut des Spiegels ist als Zitat markiert. Es ist dasselbe Attribut, das Achmatova in Anwendung des Puškinschen Verfahrens des "теневой портрет" für "воды" benutzt, z.B. in dem 1936 entstandenen Gedicht "Одни глядятся в ласковые взоры", das von der Last des Gewissens und der Rückkehr in tote Vergangenheit nach Царское Село handelt: "Стоит свидетель ... о туда, туда,/По древней подкапризовой дороге,/Где лебеди и мертвая вода." Das Adjektiv "мертвый" zum Spiegel könnte somit die Vergangenheit der lyrischen

⁹¹ Cf. etf. das Ballettlibretto in *Стихотворения и поэмы* (Л. 1976), 520: "Появляется драгун в черном плаще и маске. ... видение: мертвый драгун 'Между печкой и шкафом'." In *Hamlet* wird die Schuld demonstrierende Szene vor versammelter Hofgesellschaft nachgestellt. In *Don Giovanni* kommt der Komtur während eines Festes.

⁹² Cf. "Мальчик сказал мне: 'Как это больно!': 'Я знаю: он с болью своей не сладит, /С горькой болью первой любви.'" (1913) Im *Poem* heißt es: "Глупый мальчик: он выбрал эту, - /Первых он не стерпел обид," (1,4,441-2.)

⁹³ Cf. *Don Giovanni, Jedermann, Die Maske des roten Todes*. E.A. Poe wurde neben E.T.A. Hoffmann in die klaristischen Bemühungen der Akmeisten als Vorbild miteinbezogen.-Cf. Dutli 1985:111.

Welt und der Verse, die der Spiegel enthält, bezeichnen. Im Libretto belebt sich die lyrische Welt der alten Gedichte wieder. Sie enthält eine Gestalt, die dem "одноногий прохожий" aus "Июль 1914," I assoziierbar, wenn nicht sogar mit ihm identifizierbar ist. Das lyrische Ich stellt die Gestalt mit "Судьба" gleich, indem sie als dessen Verkörperung charakterisiert wird. In ihrem ursprünglichen Kontext ist die Gestalt ein Unglücksprophet: "Сроки страшные близятся. Скоро/Станет тесно от свежих могил./Ждите глада, и труса, и мора,/И затмения небесных светил." Eine verwandte Gestalt existiert in "Город сгинул, последнего дома" von 1916, die sich vor dem Hintergrund einer vom Krieg gezeichneten Landschaft bewegt. "Пробирался хромым человек.//Было страшно, что он обгоняет/Тройку сытых веселых коней,". Diese Gestalt prophezeit dem Sohn des lyrischen Ich Gesundheit und Leben. "Судьба" und das Vorgefühl nahenden Unglückes beherrschen die lyrische Welt Achmatovas von Anfang an. Gesellschafts- und außenpolitisch sind sie erst seit 1914 konnotiert. Die Gestalt des "шарманщик" tritt in den Versteilen des *Poems* nicht auf, jedoch in den Ballettlibretti und dort alternativ zu "Маг".⁹⁴ Sein Instrument erscheint in einem nicht ins *Poem* aufgenommenen Fragment von 1961 "Петербург в 1913 году": "За заставой воет шарманка". Dieses Fragment fand sich mit einigen Abänderungen, vor allen Dingen mit einer anderen Versreihenfolge, in "Черновой автограф" anstelle von I,3,373-381. Im *Poem* ist an der genannten Stelle die Rede von einem unheilswangeren Geräusch und von der Weigerung des Menschen, sich selbst zu erkennen. Die Funktion der Textstelle, die Empfindung drohenden Unheils zum Ausdruck zu bringen, ist in beiden Fällen gleichgeblieben. So sind an die Stelle des nicht in den Textbestand des *Poems* aufgenommenen Stadtbildes jedoch die Reminiszenz einer Legende und eine abstrakte Feststellung getreten. Dieses nicht aufgenommene Stadtbild wird von den unheilverkündenden Lauten der Drehorgel, des "паровик" und "ветер" dominiert. Dem gegenüber verstummt die Stimme des lyrischen Ich, da ihm die zu übermittelnde Botschaft von anderen

⁹⁴ "Маг (вариант: шарманщик) предлагает всем, чтобы узнать свое будущее, стучать в страшную дверь", Стихотворения и поэмы (Л. 1976), 520.

Stimmen abgenommen wird.⁹⁵ "Путем всея земли" I von 1940 berichtet von der Flucht der Bürgerin der legendären Stadt "Китеж", was eine Identifikation der lyrischen Person mit der Heldin Феврония der Oper von Римский-Корсаков bedeutet.⁹⁶ Diese Stadt wurde vor den Tataren im See Светлояр verborgen und entging damit der Vernichtung und den Unbilden der Welt. Als Bürgerin dieser Stadt auf dem Weg dorthin hört das lyrische Ich die unheilverkündende "шарманка" nicht, da es sich aus der Realität in eine Utopie begibt: "Но хриплой шарманки/Не слушаю стон./Не тот китежанке/Послышался звон".⁹⁷ Unmaskiert erscheint "Судьба" in Strophe XIII von Teil II: "Скоро мне нужна будет лира,/Но Софокла уже, не Шекспира./На пороге стоит - Судьба." Die Verse davor "Я ль растаю в казенном гимне?/Не дари, не дари, не дари мне/Диадему с мертвого лба" können eine Distanzierung des lyrischen Ich von einer Dichtart, die der Vergangenheit angehört, zum Ausdruck bringen. Aller Wahrscheinlichkeit nach verwahrt es sich gegen eine Nachfolgerolle gegenüber Dichtern, die die Poesie vor dem ersten Weltkrieg prägten.⁹⁸ Hierbei kann eine allgemeine Abwehr der Rolle des Überlebenden mitumfaßt sein. Das zweite Vers-triplette verhält sich zur Ablehnung durch das lyrische Ich in den vorangegangenen Zeilen antinomisch. Das lyrische Ich muß nun doch die Nachfolge eines bestimmten Dichters antreten, um dem Tatbestand des Schicksals auf der Schwelle gerecht werden zu

⁹⁵ "За заставой воеет шарманка,/Водят мишку, пляшет цыганка/На заплыванной мостовой./Паровик идет до Скорбящей,/И гудочек его щемящий/Откликается над Невой./В черном ветре злоба и воля./Тут уже до Горячего Поля,/Вероятно, рукой подать./Тут мой голос смолкает вещей,/Тут еще чудеса похлеще,/Но уйдем - мне некогда ждать."

⁹⁶ Die Aufführung der Legende von der unsichtbaren Stadt Китеж und der Jungfrau Феврония 1907 im Мариинский театр gestaltete sich zu einem kulturellen Ereignis.

⁹⁷ Die Flucht des lyrischen Ich aus der Wirklichkeit nach Китеж gelingt nicht in "Уложила сыночка кудрявого" (1940).

⁹⁸ "... 'Триптих' ничем не связан ни с одним из произведений 10-х годов, как хочется самым четвероногим читателям, ...но так никто никогда не писал, и между прочим в 10-х годах." S III:154.

können. Am 4. Dezember 1957 äußerte sich Achmatova zu Чуковская: "50 лет не брала в руки Софокла. Теперь перечла. И не потеряла его. Оказывается, можно спокойно его перечитывать и не обеднеть." (Чуковская 1980:212.) Ein Jahr später als die Strophe im Poem entstand 1961 "Античная Страничка", I "Смерть Софокла", welche das Übergewicht des Dichters gerade im Tode über staatlich organisierte Macht verarbeitet.⁹⁹ Achmatova schätzte die Dramen des Sophokles (cf. Чуковская 1974:194), mit deren Weltbild sie und ihre Dichtung vieles verbindet.

"... a most important feature of Sophocles' world view that attracted Akhmatova was his interest in perceiving a basic harmony between the individual person... and the world". (Satin 1977:162.) "... their common acceptance of a rather arbitrary and controlling fate that overrides the lives of their characters." (Ib:163.) "But while Sophocles seems ready to accept the archaic world order with its stern reciprocal justice and harshness, Akhmatova resists it in her poetry." (Ib.)

Ebenfalls gemeinsam ist beiden Dichtern die Idee der Unsterblichkeit. Deshalb ist die Rolle, die Sophokles' Dramen im Zyklus "Шиповник цветет" spielen, bedeutungsvoll. (Cf. ib:161 sqq.) Achmatova verstand ihr Leben archetypisch als vorbestimmte Rolle, was mit der Unsterblichkeit des Dichters, der seinem Schicksal nicht entfliehen kann, zusammenhängt.¹⁰⁰ Die Behandlung des Schicksals, so wie es Sophokles tat, verhindert die Sterblichkeit der Untergegangenen. Das Schicksal wird zu einer Prüfung, die das lyrische Ich besingen möchte. Deshalb sieht es sich genötigt, an Sophokles anzuknüpfen.

⁹⁹ In der Todesnacht des Sophokles träumt der Belagerer: "Так вот когда царю приснился странный сон./Сам Дионис ему снять повелел осаду,/Чтоб шумом не мешать обряду похорон".

¹⁰⁰ Cf. "Проплясать пред Ковчегом Завета/Или сгинуть!..." (I,1,126-7.). - "Akhmatova and Pasternak used literary means to overcome a turbulent and demanding fate." Satin 1977:172.

"By giving up 'live', the character becomes more essentially himself." (Ib:186.) "Like the phoenix risen from the ashes, these figures become new personages after death - enlarged in every respect, and turned into their mythic selves." (Ib.) "... the suffering of the innocent ... can become a process of purification for the just man." (Ib:159.)¹⁰¹

Das letzte Wort hat in den Dramen des Sophokles der Chor. Diese Rolle übernimmt das lyrische Ich ausdrücklich in I,2,291-2: "Я же роль рокового хора/На себя согласна принять."

Die Rückweisung der Lyra Shakespeares betrifft nicht global die Welt des lyrischen Ich, da Shakespeares Figuren im Poem und in anderen Gedichten eine Rolle spielen.^{101a}

"Where Blok made Shakespeare's heroes into symbols of an ethereal world, Achmatova used them to express very real personal suffering." (Goldman 1978:484.) "Achmatova shows the personality as immortal, for the people in her poetic world play out the roles of Shakespeare's characters." (Ib:485.) "Achmatova makes an important discovery about Shakespeare's heroes. For all their variety, they share a special ability: they can play various roles and speak in various voices." (Ib:482.)

In einem Gedicht heißt es "Пусть всё сказал Шекспир, милее мне Гораций".¹⁰² Роскина (1980:31) berichtet, daß Shakespeare Achmatovas liebster nichtrussischer Dichter gewesen sei.

Die zum Ausdruck gebrachte Differenz zu Shakespeare muß somit durch eine unterschiedliche Auffassung des Schicksals zustandekommen. Bei Shakespeare sind es die Menschen und ihre Leidenschaften, welche das Schicksal entstehen lassen, während die

¹⁰¹ Cf. etl. "For the individual, through progressive enlightenment, wins a genuine perception of the meaning of happiness and of his own place in the structure of the universe." Ib:159. Die Botschaft des Sophokles ist: "... truth can only be won by man's enduring struggle against himself and the cosmic powers which seem to engulf him." Ib:160. "... it is Sophocles' hopeful vision that with final wisdom comes the knowledge that the terrible powers for good and evil within man are somehow linked with the transcendent forces of the universe." Ib:160.

^{101a} 1957 wurde Achmatova vom Regisseur Г. Козинцев vorgeschlagen, sich an der Ausarbeitung des Drehbuches zu einer Verfilmung von *Hamlet* zu beteiligen. Cf. Симченко 1985b:510.

¹⁰² "Ты-верно, чей-то муж и ты любовник чей-то," (1963?) - cf. "Двадцать четвертую драму Шекспира/Пишет время бесстрастной рукой." "В Сороковом Году" 2. "Лондонцам" (1940).

Menschen bei Sophokles eine ihnen vom Schicksal vorbestimmte Rolle erfüllen, und die Schuld, welche sie auf sich laden, unausweichlich ist. Diese Schicksalsauffassung kommt in folgenden Versen direkt zum Ausdruck:

"Себе самой я с самого начала/То чьим-то сном казалась или бредом/Иль отраженьем в зеркале чудом,/.../Уже я знала список преступлений,/Которые должна я совершить." (Из Северных Элегий I, "О десятих годах".)

Die Präferenz für Sophokles teilt Achmatova mit Mandel'stam, der sich aus der Notwendigkeit heraus, das aktuell Tragische zu formulieren und in ein Gesamtbild einzufügen, Sophokles als Anknüpfungspunkt zuwandte.¹⁰³

In allen Gedichten Achmatovas ist das Schicksal als unausweichlich und von außen kommend dargestellt. Es bleibt für die lyrischen Personen nur seine Annahme als Handlungsvorgabe.¹⁰⁴ Das Schicksal befindet sich häufig auf der Schwelle, d.h. sein Einbruch in den Raum der lyrischen Person steht unmittelbar bevor.¹⁰⁵ Das lyrische Ich ist von Anfang an schuldig und richtet

¹⁰³ Ab 1915 zweifelte Mandel'stam an seiner früheren Überzeugung der Kontinuität der Literatur. In den 30-iger Jahren knüpfte er wieder an die antike Tragödie an, die in der Moderne wegen des gebrochenen Weltgeföhles eigentlich keine Rolle mehr spielen konnte. Cf. Dutli 1985:138 sqq. In seinem Gedicht "Ubi sunt?" von 1937 sind Sophokles und Xischylos Anknüpfungspunkte: "Тому не быть - трагедий не вернуть,/Но эти наступающие губы,/Но эти губы вводят прямо в суть/Ешила - Софокла - лесоруба.// Он эхо и привет, он - вежа. нет - лемех./Воздушно - каменный театр времен растущих."

¹⁰⁴ Cf. "Ты поверь, не змеиное острое жало,": "Не забыть, как пришел он со мною проститься./Я не плакала:это судьба." - "Все ушли и никто не вернулся.": "И глаза я поднять не посмела/Перед страшной судьбою своей" (Ende der 40-iger Jahre).- "Стеклянный Звонок": "Неужто сегодня срок?/Постой у порога,/ Подожди немного,/Меня не трогай,/Ради Бога!" (Ende der 40-iger Jahre).- "То, что я делаю, способен делать каждый.": "Тем более дивлюсь своей судьбине чудной//И, привыкая, к ней привыкнуть не могу,/Как к неотступному и зоркому врагу..." (1941) - "Большая Исповедь" 4: "Мы, помнится, готовы были оба/Терпеть нежданные дары Судьбы," (1962-63).

¹⁰⁵ Cf. "Данте": "Факел, ночь, последнее объятие,/За порогом дикий вопль судьбы." (1936).- "Ты напрасно мне под ноги мечешь": "Смерть стоит все равно у порога-.../А за нею темнеет дорога,/ По которой ползла я в крови./А за нею - десятилетия/Скуки, страха и той пустоты," (1957?)

sein Dichten danach aus.¹⁰⁶ Es stülpt sich damit die Rolle Phaedras in der Ausarbeitung Racines über.¹⁰⁷ Das lyrische Ich identifiziert sich selbst mit "судьба".¹⁰⁸

Im Spiegel des Ballettlibrettos befindet sich somit eine Gestalt, die eine Verkörperung des Schicksals ist und dieses gleichzeitig vorhersagt. In Prosanotizen resümiert Achmatova die Meinung von Zenкевич: "Автор говорит как Судьба Ананке, подымаясь надо всем - людьми, временем, событиями." (S III:156.)

Im Ballettlibretto erscheint ebenfalls im Spiegel die Gestalt des "Лишняя Тень": "У Коломбины. ... Зеркало. В зеркале отражается 'Лишняя Тень' ..." Diese Figur tritt in den Versen nur in Teil I, Kapitel 1 und 4 auf. Dort befindet sie sich nicht im Spiegel. Diese Lokalisation der Figur nimmt das Ballettlibretto vor. Bei der ersten Erwähnung von "Лишняя тень": "Мне всегда почему-то казалось, / Что какая-то лишняя тень / Среди них 'без лица и названья' / Затесалась..." (I, 1, 95-98) ist der Name kleingeschrieben und ihm ein Indefinitpronomen vorangestellt. Die zweite Versstelle enthält nicht die direkte Bezeichnung der Gestalt, sondern nur ihre Eigenschaft. Hinter dieser Gestalt wurde aus verschiedenen Gründen Blok gesehen, nicht zuletzt als Folge direkter Aussagen Achmatovas. Abgesehen von der Fragwürdigkeit solcher Identifikationen, ist die Gestalt des "Лишняя Тень" nicht deckungsgleich mit dem Rivalen des "драгун". In I, 1 befürchtet das lyrische Ich die Existenz einer solchen Gestalt unter den Masken, und zwar von Kindheit an. Es ist deshalb anzunehmen, daß Entsprechungen

¹⁰⁶ Cf. "Черепки" IV: "Я всех на земле виноватей / Кто был и кто будет, кто есть".-

¹⁰⁷ "...the Racine elements of Phaedra in Akhmatova's poetry: guilt feelings independent of the real crime;" Satin 1977:176.- Cf. "Большая Исповедь" 4: "А рядом громко говорила Федра" (1962-63).

¹⁰⁸ Cf. "Прав, что не взял меня с собой": "Я стала песней и судьбой, / Ночной бессонницей и вьюгой." (1961).- Das Schicksal kann das Attribut "дивная" tragen. Es kennzeichnet ein zwar dem lyrischen Ich verhaftes, jedoch im Vergleich mit einem späteren Geschick glückliches Schicksal: "Жрицами божественной бессмыслицы / Назвала нас дивная судьба," (1910-е годы).- "О, знала ль я, когда в одежде белой": "О, знала ль я, когда, томясь успехом, / Я искушала дивную судьбу," (1925).

dieser Gestalt bereits in frühen Gedichten anzutreffen sein müßten, wengleich nicht unter diesem Namen. In I,4 und im Ballettlibretto unter dem Namen "Неизвестный" (S III:164) bringt die Figur den "драгун" zum Selbstmord. Sie hält sich unter den Masken auf, ist bedrohlich und verursacht Tod.¹⁰⁹ Dem Bedeutungsfeld von "тьнь" mit seinen gespenstischen Qualitäten wird "лишняя" angefügt. Im Ballettlibretto sagt die Gestalt die Zukunft voraus. "Хиромант или Распутин <Лишняя Тень> и все вокруг нее. <Во фраке хромает> Показывает всем их будущее..." (S III:162.) Er weigert sich zunächst, dem "драгун" die Zukunft zu zeigen. Als er es schließlich doch tut, erscheint die Selbstmordszene im Hintergrund. (Cf. ib.) Durch das Ballettlibretto gerät die Gestalt Rasputins, der ein unheilvoller Einfluß auf die Vorkriegspolitik Rußlands zugeschrieben wird, in den Umkreis der Figur. Die Alternative "хиромант", "<Во фраке хромает>" assoziiert I,1,50-54 an "Лишняя Тень": "Хвост запрягал под фалды фрака.../Как он хром и изящен.../Однако.../Я надеюсь, Владыку Мрака/Вы не смели сюда ввести?...". Hinter der als klassischer Teufel in der Gesellschaft von Menschen, die er verführen möchte, aufgemachten Figur steht der Dichter Kuzmin. (Cf. Портнов/Чуковский 1978:120.)¹¹⁰ Achmatova äußerte sich über ihn in späteren Jahren nur negativ: "Он никого не любил, ко всем был равнодушен, кроме очередного мальчика....Да, Михаил Алексеевич был совсем лишен доброты." (Чуковская 1974:150-151.) Kuzmin übte, ihrer Meinung

¹⁰⁹ Sie erfüllt in den Versen des *Poems* damit eine ähnliche Funktion wie die Verkörperung der Seuche in *Die Maske des roten Todes* von E.A. Poe oder der Doppelgänger in Totentänzen.

¹¹⁰ Knjazev war mit Kuzmin eine Zeitlang in homosexueller Freundschaft verbunden und stand unter seinem Einfluß. Achmatovas Einstellung zu Kuzmin scheint bis 1920 gut gewesen zu sein. Erst im nachhinein machte sie ihn für den Tod Knjazevs mitverantwortlich. Malmstad 1977:213 schreibt dazu: "a kind of moralizing, almost prudish view of Kuzmin's homosexuality and the 'sins' of her own youth." Kuzmin und Knjazev hatten sich 1910 kennengelernt, und zwar über die Gumilevs. 1912, d.h. unmittelbar vor der Affäre mit der Schauspielerin, war der Kontakt zwischen Kuzmin und Knjazev am engsten.

nach, einen schlechten Einfluß auf die jungen Leute aus.¹¹¹ Über den gemeinsamen historischen Adressaten Kuzmin gerät I,1,181 "Вы дитя, синьор Казанова..." in das Umfeld des "Лишняя Тень".¹¹² Über das gleiche Verbindungsglied läßt sich Strophe

¹¹¹ Kuzmin spielte im Künstlerleben Petersburgs eine große Rolle, war mit Blok und Vj. Ivanov befreundet und stand in der Saison 1906/7 im Zentrum des kulturellen Geschehens. Er verhielt sich zu allen Schulen distanziert. Wie fast alle übrigen seiner Gesellschaft verfiel er der Kriegshysterie. Nach der Revolution wandte er sein Interesse dem Okkultismus und Gnostizismus zu. Wie Achmatova verzichtete er auf die Emigration. Mit O. Глебова-Судейкина war er eng befreundet. Er hatte häufigen Partnerwechsel. Sein Büchlein "Занавесные картинки" (1920) war für den damaligen Geschmack sehr freizügig. Cf. ib. Von Günther 1969:223 sqq. beschreibt Kuzmin als reinen, gläubigen Menschen, den seine Freunde mit "аббат" anredeten. Seiner Meinung nach sind alle Akmeisten mehr oder minder offenkundig Schüler Kuzmins gewesen. Cf. ib. Achmatova verwahrte sich ausdrücklich gegen das von Vj. Ivanov in Umlauf gebrachte Gerücht, sie sei eine Schülerin Kuzmins gewesen. Cf. S II:289. In ihren Untersuchungen zu Puškin betont Achmatova, daß sein "повелитель-сатана" Аг. Раевский gewesen sei, der unumstritten großen Einfluß auf Puškin ausübte. Cf. S III:202. - Таубер 1963:86 behauptet, das Hinken der als Teufel verkleideten Gestalt verweise auf Byron. Анреп 1983:44I vermutet den Freund Недоброво hinter der Gestalt, denn dieser "любил все изящное, красивое, стильное..." Diese Annahme ist als sicher falsch abzulehnen, da dieser Freund und der mit ihm verbundene lyrische Komplex im Poem in "Лирическое отступление" I,3 in genau entgegengesetzter Bedeutung auftaucht.

¹¹² 1912 besuchten Kuzmin und Knjazev zusammen Mitau und stiegen im Hotel am Markt, in dem schon Karamzin, Casanova und Cagliostro übernachtet hatten, ab. Cf. Malmstad 1977:183. 1917 übersetzte Kuzmin die Memoiren Casanovas und hegte insgesamt eine ziemlich schlechte Meinung über den Held seiner Übersetzung. Тименчик/Топоров/Цивьян 1978:248 sqq. führen an: "Напомним, что в дневнике в 1905 году Кузмин писал сам о своих "трех лицах": "третье самое страшное: без бороды и усов, не старое и не молодое, пятидесяти лет, старика и юноши, Казанова, полушарлатан, полу-аббат, с коварным по-детски свежим ртом, сухое и подозрительное." Da Achmatovas Meinung zu Kuzmin im Widerspruch zu ihrem beidseitigen Verhältnis bis 1920 sowie zum Charakterbild Kuzmins steht, der die der Gestalt im Poem eigenen schlechten Eigenschaften nicht besaß, zudem die Gestalt des Cagliostro seinem Werk und die des Casanova seiner Übersetzertätigkeit und den schriftlich niedergelegten Gedanken zu sich selbst entnommen sind, unterstützt dies nur die These, daß die unmittelbaren Adressaten von Figuren u.a. des Poems nicht der historischen Ebene angehören, sondern diese lediglich über die lyrisch-dramatisch-epischen Helden des angepeilten Dichters impliziert ist. Es ist deshalb anzunehmen, daß die Polemik zunächst Kuzmins Einarbeitung von Tabuthemen in seine Gedichte betrifft.

VII aus Teil II assoziieren:

"Не отбиться от рухляди пестрой./Это старый чудит Калиостро-/
Сам изящнейший сатана,/Кто над мертвым со мной не плачет,¹¹³
Кто не знает, что совесть значит/И зачем существует она."

Eine weitere mit "Лишняя Тень" durch die gemeinsame Tätigkeit des Wahrsagens im Spiegel in Verbindung zu bringende Gestalt ist die bereits oben besprochene Kombination von "шарманщик/Судьба". Die Gründe, aus denen heraus sich die Gestalt des "Лишняя Тень" zunächst weigert, dem "драгун" die Zukunft zu zeigen, bleiben unklar, um so mehr als "шарманщик/маг" die Anwesenden ausdrücklich dazu auffordert, die Zukunft in Erfahrung zu bringen. Die Beziehung des "Лишняя Тень" zum "драгун" ist dadurch hervorgehoben. In einer seiner Verkörperungen möchte die Gestalt den jungen Mann trösten: "Хромой и учтивый пытается утешить драгуна, соблазняя чем-то очень темным." (S III:162.) In einem anderen Bild fordert sie ihn zum Mitfahren auf und sucht ihm das Treuepfand der Kolombine zu entreißen.

"В IIIей картине выходит из кареты в бобровой шинели, и в цилиндре, предлагает драгуну ехать с ним... Он качает головой и показывает палеваый локон. Рукой в белой перчатке Л(ишняя) Тень хочет отнять локон. Он хватает Тень за руку-перчатка остается у него в руке, руки не было. Он в ярости <рвет перчатку>" (S III:164.)

In "Какая есть. Желая вам другую-" (1942) erwartet das lyrische Ich ein Ende:

"Но близится конец моей гордыни:/Как той, другой, страдалице
Марине,/Придется мне напиться пустотой./И ты придешь под
черной епанчой/С зеленоватой страшноу свечою/И не откроешь
предо мной лица.../Но мне недолго мучиться загадкой:/Чья там
рука под белую перчаткой/И кто прислал ночного пришлеца?"

Die Gestalt des Gedichtes, ebenfalls Handschuhe tragend, ist

¹¹³ Eine Variante betont die Konnotation des "хиромант": "За мою к нему нелюбовь./И мелькают летучие мыши./И бегут горбуны по крыше./И цыганочка лижет кровь." Wie erwähnt, befaßte sich Kuzmin mit Gnostizismus, Alchemie und Okkultismus. Er kannte z.B. gut die Enneaden Plotins in der Ausgabe v. F. Creuzer, Oxford 1835. Der Einfluß des Neuplatonikers auf sein Werk ist noch weitgehend unerforscht. Cagliostro ist der Held von Kuzmins Novelle "Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро" (1916), welche die Serie "Новый Плутарх" mit halb-fiktionalisierten historischen Gestalten eröffnet. Da Kuzmin den Tod als Attribut des Lebens betrachtete, erschien er vielen Bekannten über den Selbstmord des ehemaligen Freundes unbewegt zu sein. Cf. zur Bearbeitung des Todes in Kuzmins Roman "Плавающие-путешествующие" Тименчик/Топоров/Цивьян 1978:244.

vom Kontext her vermutlich "пустота", die zum lyrischen Ich in der Funktion von "смерть" kommt. "Неизвестный", der Rivale des jungen Mannes im *Poem*, der durch seine Eigenschaften unter "Лишняя Тень" subsumierbar ist, verursacht dessen Selbstmord mit. Der Versuch von "Лишняя Тень", dem jungen Mann das Treuepfand, "палевый локон", zu entwenden, kann als Aktion der Leere, etwas scheinbar Bedeutungsvolles, das jedoch nichts gilt, zu schlucken, verstanden werden. Die Affinität zum Tod baut die Gestalt durch ihre Kostümierung mit Zylinder, den man außer auf Hochzeiten auch auf Beerdigungen trägt, aus. In dieser Aufmachung fordert sie den jungen Mann zur Mitfahrt in der Kutsche, womit erneut die Assoziation Hochzeit/Beerdigung bestätigt wird, auf. Eine weitere Kostümierung der Gestalt ist die Maskierung als Totengräber oder Tod selbst: "Появляется на балу в I-ой картине. В белом домино и красной маске с фонарем и лопатой. У нее свита за кулисами, она свистом вызывает ее и танцует с ней. Все разбегаются." (S III:164.) Die Erscheinung mit Gefolge assoziiert den mittelalterlichen Totentanz, der eine Allegorie der *vanitas* darstellt. Es heißt an anderer Stelle deutlicher: "Танец с двойниками (все в масках)..." (Стихотворения и поэмы, Л., 1976, 520.) Ein "двойник" der Kolombine, nach Bloks "Балаганчик" "смерть", im *Poem* Donna Anna, erscheint in der Selbstmordszene, als Kolombine über dem Leichnam kniet. Die Gestalt steht nicht oben auf der Treppe, wo alle Gestalten in der Wahrsageszene stehen und erst ihr Schicksal sie die Treppe hinunterführt,¹¹⁴ sondern sie steigt die Treppe hinauf, d.h. kommt vom Endpunkt des Schicksals auf die Szene: "Другая фигура в таком же платке и с такой же свечкой подымается по лестнице, чтобы также стать у тела" (S III:164.) Die Gestalt tritt somit zweimal in einer Doppelgängerfunktion auf, einmal spezifisch zu Kolombine, das zweite Mal unspezifisch zu den Festgästen, allerdings durch die rote Maske mit der Konnotation des Harlekin versehen, der als Rivale des die Rolle Pierrots ausfüllenden "драгун" gilt. Die Variante zu I,2,334 "И как враг его

¹¹⁴ Cf. "выходит Мефистофель и уводит Фауста по лестнице вниз" Стихотворения и поэмы (Л., 1976), 520. Das Bild der Treppe, an deren Fuß das Verhängnis und die Strafe warten, könnte aus dem Märchen *Der Ritter Blaubert* stammen. Cf. "Слух чудовищный бродит по городу": "Уж не сказку ль про Синюю Бороду" (1922).

знаменит" lautet: "Как соперник его румян."¹¹⁵ In einem anderen Bild des Ballettlibrettos heißt es zu der Gestalt: "она заглядывает в окно комнаты Коломбины и отражается в зеркале двоясь, троясь и.т.д. Зеркало разбивает вдребезги, предвещая несчастье" (S III:164.). Dieses Bild beschreibt u.a. die Fähigkeit von "Лишняя Тень", sich lyrisch unbegrenzt vervielfältigen zu können. Diese Eigenschaft sprengt jedoch den für die Gestalt gewählten Ort. Im vorliegenden Fall reicht der Spiegel der Konstellation Kolombine, Harlekin und Pierrot nicht aus, um die Gestalt zu erfassen. Gegenüber der Kolombine verhält sich die Figur in dem Bild wie der Frost während der ersten Eifersuchtsszene im Ballett: "Стужа заглядывает в окно" (S III:163.) In I,2,346 identifiziert sich das lyrische Ich mit "стужа": "Я, к стеклу приникавшая стужа..." Dadurch ergibt sich die Verbindung des lyrischen Ich zu "Лишняя Тень". Die Gestalt kann in allen Kostümierungen auftreten und ist gleichzeitig nichts: "Вдруг все маски делаются Лишними Тенями (переглядываются, хохочут)." (S III:165.) Die Gestalt ist die Verkörperung des Nutzlosen, der Leere, die in allen Kostümierungen auftreten kann. Sie verfügt über die Fähigkeit, ein Symbol der lyrischen Welt, den Spiegel, zu zerstören, der zur Reflektion der Leere nicht ausreicht. In den Notizen zum *Poem* schreibt die Dichterin: "Кто-то 'без лица и названья' ('Лишняя Тень' I главки) конечно - никто, постоянный спутник нашей жизни и виновник стольких бед." (Тименчик 1984а:71.) Deshalb ist die Gestalt fähig, das lyrische Ich Bloks und darüber hinaus auch die historische Person des Dichters als Typen zu absorbieren. Er wird von der Dichterin ausdrücklich seiner Individualität

¹¹⁵ Eine Versvariante, die zwischen I,1,50 und 51 gehört, lautet: "Арлекин, плюсун, забияка", cf. Тименчик/Топоров/Цивьян 1978:248. Die Notiz der Dichterin zu diesem Vers wies auf die Aussage Mejerchol'ds zu der Figur des Harlekin, die besagt: "Но смотрите, что скрывает за собой его маска? Арлекин-могущественный маг, чародей и волшебник. Арлекин представитель inferнальных сил". zitiert in ib:247. Der Vers sollte deshalb auch im *Poem* an entsprechender Stelle eingefügt werden. Harlekin scheint damit eine Affinität zu zwei im Spiegel befindlichen Gestalten zu haben: "маг" und "Лишняя Тень".

entkleidet, wenn sie ihn als "человек эпохи", d.h. als Verkörperung einer Zeit auftreten läßt. Als dieser Typus erscheint Blok im Ballettlibretto auf dem Maskenball: "и погруженный уже пять лет в безнадежную скуку Блок (трагический тенор эпохи)..." (S III:165.) Blok erlebte 1909 einen tiefgreifenden und dauerhaften Stimmungsumschwung, der sich auf seine lyrische Welt auswirkte. Da er keinen Sinn mehr sah und an Langeweile litt, begann er in seinen Gedichten, Träume, die er selbst geschaffen hatte, zu zerstören. Seine historische Gestalt verbindet sich mit seinen lyrischen Helden und lagert sich an das Symbol des "Лишняя Тень" an. Seine Funktion liegt darin, den historischen Körper des Symbols zu bilden. Dieser Körper besteht aus biographischer Realität und lyrischer Welt. Ein Beispiel für die Beschaffenheit dieses lyrischen Ich und seiner Welt gibt das zwischen 1910 und 1914 entstandene Gedicht "Голос из хора": "На всех устах застынет смех, / Тоска небытия..." Dieses Bild scheint Achmatova in "Три стихотворения" II (1944-1960) aufzugreifen: "Тебе улыбнется презрительно Блок-/Трагический тенор эпохи." Die Memoiren der Schauspielerin Веригина (1961) vermitteln, weshalb sich die historische Person Bloks für die ihm bei Achmatova gegebene Rolle bei der Bildung eines Symbolen qualifizieren konnte. Die Memoiren schildern u.a., wie sich vor 1914 eine zunehmende Trivialität und Geschmacklosigkeit in den Künstlerkreisen von Petersburg bemerkbar machten. (Cf. ib:357.) Blok hielt sich abseits davon: "Мимо, тени!—Он там один." (I,2,265.) Die Schauspielerin berichtet weiter: "Мы поставили себе задачей борьбу с духом пустоты, который всегда был ненавистен Блоку. Высшая похвала у него выражалась словами: 'Духа пустоты нет.'" Trotz seiner Bemühungen verfiel Blok besonders ausgeprägt der Empfindung von Leere und Vergeblichkeit sowie des Betrogenseins durch Träume, die er mit seiner Lyrik nicht nur für sich, sondern auch für viele andere geschaffen hatte. Entsprechend tritt im Poem als einer seiner lyrischen Helden "демон" auf: "Демон сам с улыбкой Тамары," (I,2,269.) Es handelt sich dabei um das lyrische Ich aus Bloks Gedicht "Демон" von 1916, der ein "ты" in seine Sphäre erhebt, ihm Visionen vorgaukelt und das erschöpfte "ты" dann seinem eigenen Flug überläßt:

"Ты полетишь, как камень зыбкий, / В сияющую пустоту..." Dieser lyrische Held wird durch die Eigenschaft eines Opfers aus einem anderen literarischen Kontext, dem romantischen *Poem* Lermontovs, "Демон", selbst, trotz seiner Verführerrolle, als Opfer qualifiziert. Ein zweiter Agent der Leere in der lyrischen Welt Bloks wäre die Gestalt des Harlekin in "Балаганчик". Dieser entführt als dämonischer Doppelgänger Pierrots dessen Kolombine und zerstört im Spiel den liebsten Traum des Pierrot. Er zeigt ihm, daß Kolombine aus Pappe ist. Als Zerstörer von Illusionen tritt "Лишняя Тень", der in einer seiner Kostümierungen durch die rote Maske an Harlekin erinnert, gegenüber dem "драгун" im Ballett-Libretto auf, wenn er ihm das Treuepfand der Kolombine entreißen will. (Cf. S III:164.) Als Opfer der Leere steht ebenfalls der Verführer Don Juan aus Bloks "Шаги командора" vor den Resultaten seiner Tätigkeit. Im *Poem* heißen die Verse, welche eine Kombination aus Blok und seinen lyrischen Helden als Bestandteil eines Symboles bilden und dessen Wirkung zum Ausdruck bringen:

"И его поведано словом, / Как вы были в пространстве новом, /
 Как вне времени были вы- / И в каких хрусталях полярных, /
 И в каких сияньях янтарных / Там, у устья Леты-Невы." (I, 2, 281-286.)

Aus den angeführten Gründen stellt es deshalb eine ungerechtfertigte Simplifizierung, die zu falschen Ergebnissen führt, dar, "Лишняя Тень" als Rivalen des "драгун" mit Blok zu identifizieren.¹¹⁶ Der Rivale des "драгун", der den jungen Mann ins Verderben treibt, ist "Лишняя Тень". Bedeutung bezieht diese Gestalt u.a. aus dem Leben und Werk Bloks in seinen historischen und literarischen Kontexten. Die daraus gewonnenen Konnotationen bestehen nicht nur in der Verführung und Verbreitung von Leere, sondern auch darin, daß die Gestalt als Verkörperung der Leere dieser am radikalsten anheimgefallen ist.

¹¹⁶ So verfahren z.B. Proffer 1978 oder Holthusen 1984.

"...Blok ist es denn auch, der im vierten Kapitel die Schauspielerin nach Hause begleitet, als Don Juan aus seinem eigenen Gedicht." Holthusen 1984:114.- Selbst die Verkleidung Bloks als einer seiner lyrischen Helden faßt die Gestalt des Rivalen zu einseitig auf. Die biographische Grundlage dieser Annahme ist lediglich, daß die Schauspielerin O. einige Male mit Blok gesehen worden war.

Die aufgezeigten Zusammenhänge qualifizieren "Лишняя Тень" als möglichen Einsatz in das Titelsymbol "без героя".

Ganz allgemein reflektiert der Spiegel "человек": Словно в зеркале страшной ночи/И беснуется и не хочет/Узнавать себя человек-" (I, 3, 379-81.). Die drei Verse sind etwas unvermittelt zwischen die Verse zu "гул" und das sich nähernde personifizierte 20. Jahrhundert geschoben. Der "гул" ist in seiner unheilverkündenden Charakteristik von Blok übernommen.¹¹⁷ "Настоящий Двадцатый Век" beginnt für Achmatova und für das lyrische Ich des *Poems* mit 1914. "XX век начался осенью 1914 г, вместе с войной, так же XIX век начался Венским конгрессом. Календарные даты значения не имеют..." (Ахматова, "Из Прозаических набросков", S III:509.) In einem Gedicht von 1919 heißt es: "Чем хуже этот век предшествующих? Разве/Тем, что в чаду печали и тревог/Он к самой черной прикоснулся язве,/Но исцелить ее не мог."¹¹⁸ Der in den Kontext nahenden Unheils gestellte Spiegel, d.h. der lyrische Umschlagplatz der "страшной ночи", muß die lyrische Reflexion der Realität meinen, konkret, Verse, welche die historische Wirklichkeit verarbeiten. Es kann sich dabei ebensogut um die Reflexion von "шарманщик/ Судьба" oder "Лишняя Тень" wie auch des Don Juan aus Bloks "Шаги командора" oder anderer lyrischer Resultate der Verarbeitung der geschichtlichen Situation handeln.¹¹⁹ Die Verweigerung

¹¹⁷ Blok schrieb 1908: "над городами стоит гул, в котором не разобраться и опытному слуху, такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание." "Народ и интеллигенция", *Собр. Соч.*, т. 5 (М.-Л., 1962), 323.- Dieses Geräusch hörte Blok als er "Двенадцать" schrieb.

¹¹⁸ Blok schreibt in "Возмездие": "Двадцатый век...Еще бездонней,/ Еще страшнее бури мгла./ (Еще чернее и огромней/Тень Люциферова крыла)."

¹¹⁹ Don Juan wartet neben der toten oder träumenden Donna Anna verängstigt auf die Vergeltung, die in Gestalt des Komturs ins Haus treten wird: "Чи черты жестокие застыли,/ В зеркалах отражены?"

des Menschen zu erkennen, wird durch die Konjunktion "словно" in ein Vergleichsverhältnis mit der Verkennung des "гул" in den Versen davor gestellt.¹²⁰ In der Prosaeinführung zu Teil II heißt es deshalb entsprechend: "В печной трубе воеет ветер, ... О том, что мерещится в зеркалах, лучше не думать." In Teil II, welcher der Selbstreflexion des lyrischen Ich unter der Maske des Autors gewidmet ist, bleibt damit das, was die Spiegel in Teil I reflektieren, ausdrücklich präsent. Während des "автометаописание"¹²¹ in Teil II wird der Spiegel zwei Mal in den Versen erwähnt, zunächst in 46-47: "В дверь мою никто не стучится, / Только зеркало зеркалу снится". Das lyrische Ich betont hier, daß die Aktion nicht von außen kommt, sondern sich auf der lyrischen Ebene abspielt. Wie an anderer Stelle bearbeitet wird, symbolisiert die Tätigkeit des Träumens das Dichten. Der Ort dieser Tätigkeit, der gleichzeitig die Resultate reflektiert, ist der Spiegel. Ausgesagt wird hier, daß ein Spiegel einen anderen in sich eindichtet, d.h. er absorbiert auf seine Weise bereits existierende lyrische Welten, die seine Reflexion mitbestimmen werden. Der Spiegel bezieht sein Material, d.h. das, was er reflektieren wird, aus anderen Spiegelreflexionen. Die beiden Verse legen damit eine Interpretationsebene fest, nämlich die des Dialogs mit anderen Texten. Der Einbezug der historischen Ebene scheint hierbei ausgeschlossen zu werden. Dies relativiert sich für das *Poem* insgesamt jedoch, da der Einbezug der historischen Ebene zweifelsfrei nachweisbar ist. Die Verlegung der Reflexion lyrischer Inhalte in ein tatsächlich lokalisierbares Reflexions-

¹²⁰ Die Übersetzung des *Poems* ins Deutsche in Anna Achmatova, *Poem ohne Held: Poeme und Gedichte russisch und deutsch* (Leipzig, 1979) ist an dieser Stelle falsch: "Aber so wie ein Mensch... näherte sich auf dem Kai... das wirkliche neue Jahrhundert." Die Konjunktion im Originaltext ist jedoch adversativ: "А по на-бережной<...>", d.h. dem in der Übersetzung wiedergegebenen genau entgegengesetzt.

¹²¹ Cf. zu dieser Erscheinung bei Achmatova Тименчик 1975а.- Der Begriff wird am entsprechendsten mit "Selbstkommentierung" übersetzt.

medium geschieht in III, 67: "Отраженье мое в каналах". Das lyrische Ich des *Poems*, selbst Reflexion eines Spiegels, imprägniert einen Ort in einer Stadt, die über eine reiche literarische Tradition verfügt. Achmatova beobachtet analog bei Puškin: "В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты, хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда." (Ахматова, "Слово о Пушкине", S II:276.) Der Vers bringt zum Ausdruck, daß sich eine lyrische Welt historischen Orten einprägen kann. *"Die Stadt... wird als tätowierte erfahren: tätowiert durch die Beschreibung Puškins, Gogols, Dostoevskijs und durch den historischen 'Gebrauch' der Stadt..."* (Lachmann 1984a:508.) Die lyrische Imprägnierung eines in der Realität vorhandenen Ortes bildet die Aussage des ersten Epigraphen zu I,3: "Ведь под аркой на Галерной..." Der folgende Vers lautet: "Наши тени навсегда." (Стихи о Петербурге II, 1913.)¹²² Seine Technik beschreibt das lyrische Ich in II,97-99: "Но сознаюсь, что применила/Симпатические чернила,/Что зеркальным письмом пишу". Vers 102 betont die Anhänglichkeit des lyrischen Ich an diese Methode: "И расстаться с ней не спешу." In "Первое Посвящение" lauten die Verse 2-6: "... а так как мне бумаги не хватило,/я на твоём пишу черновике./И вот чужое слово проступает,/и, как тогда снежинка на руке,/доверчиво и без упрёка тает."

Aufgrund des Datums der Widmung, welches dem zweiten wahrscheinlichen Todestag Mandel'stams in einem Lager entspricht (cf. Childers/Crone 1984:54), sowie zahlreicher Reminiszenzen und mündlicher Aussagen der Dichterin, kann mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß mit "черновик" das Werk Mandel'stams, zwar nicht

¹²² Die Imprägnierung kann wie ein Gegenstand verschenkt werden. Cf. "Не страшай меня...": "Я сегодня тебя одарю/.../Отраженьем моим на воде" (1959.). Spiegeleinheiten dieser Art sind fast beliebig von Text zu Text transportierbar.

ausschließlich, aber doch besonders gemeint sei.¹²³ Die lyrische Beziehung zu Mandel'stam bringt ein Gedicht von 1960 zum Ausdruck: "Я тебя на новые муки/Воскресила - дала врагу.../.../Эта связь выше наших сил,-"¹²⁴ Die Thematik der Gedichtsammlung Mandel'stams, "Tristia", umfaßt Endzeitlichkeit, Abschied und Schuld. Ohne Probleme könnte das Poem als eine Fortsetzung dessen betrachtet werden. Die Wahrscheinlichkeit, daß es sich um Knjazevs "черновик" handeln könnte, ist gering, da er keine gute Dichtung schrieb. Seine Rolle im Poem gehört mehr der historischen als der lyrischen Ebene an. (Cf. Тименчик/Топоров/Цивьян 1978:225.) "Черновик" kann sich hingegen auf Kuzmins Poem von 1929 "Фореель разбивает лед" beziehen, das Achmatova 1940 erneut las. Dort befinden sich u.a. Gedichte an Knjazev. (Cf. ib:240.) Da die genannten Dichter nicht die einzigen Spender von Subtexten im Poem sind, liegt es nahe, die Verse als Information des lyrischen Ich, seine Produkte allgemein in fremde Konzepte, Entwürfe und Konstellationen einzubauen und umgekehrt "чужое слово" damit zu absorbieren, aufzufassen. Die Verse verarbeiten damit eine Beschreibung der Intertextualität. "Чужое слово" kann aus anderen Gedichten Achmatovas oder aber aus dem Werk anderer Dichter stam-

¹²³ "In answer to Mrs. Mandel'stam's inquiry Achmatova replied: 'Whose rough draft do you think I can write upon?'... She also told Vitalij Vilenkin directly that Mandel'stam was the first dedicatee." Childers/Crone 1984:54; "The omission of one or more lines of verse (line 1), a practice established by Puskin, is found, for differing reasons, in the earlier verse of both Mandel'stam and Achmatova." Ib. Die Autoren legen dar, daß Mandel'stams Gedicht "Я потеряла нежную камею" in "Tristia" der erste Subtext in den Widmungen des Poems sei. "There is a similarity of images". Ib:57; Ebenso sei die Erwähnung von Wimpern eine indirekte Reminiszenz zu Mandel'stam's Wimpern. "On at least two occasions in his later poetry, he uses them as an image for the urge to write poetry..." Ib:58.

¹²⁴ "...и слово в музыку вернишь" (1960).

men.¹²⁵ "Симпатические чернила" und "зеркальное письмо" sind Symbole für den Kunstgriff, mit dem das lyrische Ich seine Welt bereichert.¹²⁶ Das zweite Symbol besagt wörtlich, daß die Schrift des lyrischen Ich erst dann lesbar wird, wenn sie vor einen bereits existierenden Spiegel gehalten wird, d.h. im Kontext anderer Verse, eigener wie fremder, und in den von ihnen erstellten Konstellationen gesehen wird.¹²⁷ Die Demonstration dieser Technik obliegt dem lyrischen Ich Achmatovas wie Mandel'stams. In diesen Zusammenhang kann I,3,395-7 des "Лирическое отступление": "Победившее/смерть/слово" neben seinen biographischen Konnotationen gesetzt werden. Für Achmatova wie Mandel'stam verstand sich die Wortkunst als ein Unterwegssein im Wort, das die Kontinuität der Kulturen erhält. Damit ist der Tod der Kultur aufgehoben. (Cf. Dutli 1985:19-25.) Das lyrische Ich Achmatovas in Teil

¹²⁵ Cf. "Гораздо хуже то, что делает сама Поэма. По слухам она старается подмять под себя никакого к ней отношения не имеющего другие мои произведения, искажая этим и мой творческий путь, и мою биографию." Тименчик 1984а:72.- Cf. eti. "...явная установка на соотношение со всеми остальными собственными произведениями, образующими единый поэтический текст, и, так сказать, с мировым поэтическим текстом..." Левин/Сегал/Тименчик/Топоров/Цивьян 1974:72. Cf. eti. "Введение 'чужого слова' и 'многоголосие'... становится предметом автметаописания." Ib:73.- Cf. aus dem Zyklus "Тайны Ремесла": "Но, может быть, поэзия сама/Одна велико-лепная цитата." (1956)

¹²⁶ Тименчик 1975b:I24-27 differenziert drei Zitiersorten bei Achmatova:a) Die Textquelle wird durch eine antonymische Ent-sprechung evoziert; b) Das Zitat wird von einem anderen Standpunkt als dem des Originaltextes aus eingesetzt; c) Die Textquelle ist unkenntlich gemacht. Diese Aufzählung wäre dadurch zu ergänzen, daß die Textquelle häufig genau und deutlich kenntlich gemacht ist.

¹²⁷ Тименчик/Топоров/Цивьян 1978:29I, n. 121 fassen "зеркальное письмо" als Umschreibung des Leitmotivs "обмен", welche in Kuzmins "Форель разбивает лед" bereits vorweggenommen worden sei, auf. Седакова 1984 spezifiziert den Gedanken: "Зеркальная перемена местами внутреннего и внешнего разыгрывается в 'Поэме без героя': маски гостей - это ... вывернутая наружу их внутренняя сущность." (96). U.a. dieses Phänomen beschreibt Achmatova in den "Заметки к 'Поэме без героя'": "звучит второй шаг, считая себя самым главным, говорит свое, а не повторяет чужое, тени притворяется теми, кто их отбросил." S III:159 sq.

II, Strophe XIII, wählt wie Mandel'stam in "Ubi sunt" Sophokles als Anknüpfungspunkt. Im Zusammenhang der Kontinuität von Kultur läßt sich I,1,161 sehen: "Смерти нет - это всем известно". Ein Gedicht Achmatovas von 1944 sagt aus: "Наше священное ремесло/ Существует тысячи лет.../.../Но еще ни один не сказал поэт,/Что мудрости нет, и старости нет,/А может, и смерти нет." In dem nicht in das *Poem* aufgenommenen Fragment "Через 23 Года" sagt das lyrische Ich über seinen Adressaten, der als Dichter identifiziert wird: "Тень твоя над бессмертным бегом".

Eine zwischen Strophe XIII und XIV gehörende, nicht aufgenommene Variante enthält den Kommentar des lyrischen Ich zu seiner Methode: "Не боюсь ни смерти, ни срама,/Это тайнопись, криптограмма,/ Запрещенный это прием." Die folgenden Strophen bauen den Kommentar, der die vorausgesehene Rezeption sowie die Reaktion des lyrischen Ich darauf zusammen enthält, aus.¹²⁸ Strophe XV befaßt sich mit der Schuld, die durch das Wühlen "в укладке", d. h. in "память" entsteht.¹²⁹ "Память" umfaßt dabei die biographische, historische und die lyrische Ebene. Die Verse 86-87 "Ну, а как же может случиться,/Что во всем виновата я?" bringen die Weigerung des lyrischen Ich, sowohl für sein Verfahren als auch die eingebauten Spiegel die alleinige Verantwortung zu übernehmen. Es nennt dabei zwei der Gedichtbände Achmatovas, aus denen Elemente in das *Poem* einbaut wurden. (Cf. Vers 89-90.) "Белая стая" enthält Gedichte aus dem Zeitraum von 1912-1918. In diesem Band kommt die thematische Zäsur in der Lyrik Achmatovas, die durch die Ankunft von "Настоящий Двадцатый Век" verursacht wurde, zum Ausdruck. Dort findet sich u. a. das Gedicht "Июль 1914", in welchem "одноногий прохожий" auftritt und prophezeit: "Сроки страшные близятся. Скоро". Die Muse des *Poems*, столетняя царовница", behauptet von sich "И привел меня сам Июль." (II,138.)

¹²⁸ Cf. eti. in den Notizen zum *Poem*: "Это - то дыхание, которое приводит в движение все детали и самый окружающий воздух и создается магия, вызывающая головокружение и называемая некоторыми (Л. Я. Гинзбург) запрещенным приемом..." van der Eng-Liedmeier 1973a:132.

¹²⁹ Cf. "Сергею Судейкину" 1914: "В сокровищнице памяти моей". - "И в памяти, словно в узорной укладке" (1944).

Der 2. Gedichtband umfaßt den Zeitraum von 1913-1920. In ihm verstärkt sich die bereits angedeutete Tendenz. Folgerichtig setzt sich Strophe XVI mit dem Vorwurf, den die Übernahme von Spiegeln aus anderen bereits bestehenden Werken auslösen könnte, auseinander: "Так и знай: Обвинят в плагиате.../Разве я других виноватей?/Впрочем, это мне все равно./Я согласна на неудачу/Я смущенье свое не прячу.../У шкатулки ж тройное дно."¹³⁰ Das Thema der Interaktion mit anderen Werken wird hauptsächlich in Gedichten der späteren Periode verarbeitet.¹³¹

In den Notizen zum *Poem* sagt Achmatova aus:

"И мне приходит в голову, что мне ее действительно кто-то продиктовал,..." (Тименчик 1984а:73). "(А мне с самого начала казалось, что ей пошло бы быть анонимной, а приписать ее уже умершему поэту было бы совсем бессовестно)-" (Ib:72.). "...что знатные иностранцы спрашивали меня-действительно ли я автор этого произведения." (Ib:73.)

Das lyrische Ich des *Poems* stellt an das urteilende Publikum die Frage: "Разве я других виноватей?" Mit dieser Frage impliziert es, nicht allein mit seinen Verfahrensweisen des Einschlusses anderer Werke zu stehen. Mitte der 50-iger Jahre entstand: "Другие уводят любимых, -": "Одна на скамье подсудимых/Я скоро полвека сижу./.../Все три поколения присяжных/Решили: 'виновата она'/.../Неужто я всех виноватей/На этой планете была?" Mit den drei Lesergenerationen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kommuniziert das lyrische Ich in Teil II. Durch Achmatovas gesamtes Werk zieht sich als Selbstreflexion des lyrischen Ich

¹³⁰ "В одном из экземпляров 'Поэмы' ...Ахматова сделала пометку: 'Форель разбивает лед'. Мотив 'плагиата' связан с традицией английской романтической поэмы..." Тименчик/Топоров/Цивьян 1978:298, п. 91.

¹³¹ Cf. "Какая есть. Желаю вам другую": "И почему-то я всегда вклинялась/В запретнейшие зоны естества, /Целительница нежного недуга, /Чужих мужей вернейшая подруга/И многих безутешная вдова." (1942).- Die Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und einem lyrischen Adressaten, hinter dem ein Dichter steht, wird schon 1913 besungen, z.B. in "Не будем пить из одного стакана": "Лишь голос твой поет в моих стихах, /В твоих стихах мое дыханье веет." Sie ist Gegenstand von "Большая Исповедь" (1962-63): (Диктуй, диктуй, я на коленах буду/Тебе внимать-неутолимой жадой/И я больна - но это скроем мы)" (I).- Cf. et. im *Poem* II, 122sq. "И бесовскою черной жадой/Одержима, не знала, как" Die Rezeption in "Большая Исповедь" 2: "Довольно нам таких произведений, /Подписанных чужими именами" unterstellt Fälschung.

das Thema der Rezeption. Im Kontext der Akmeisten, deren Augenmerk auf die Rezeption gerichtet war, faßt das lyrische Ich Achmatovas sie bei weitem am negativsten auf. Es befürchtet Ablehnung und Ruhm, den es als Schuld, für die später gezahlt werden muß, empfindet.¹³² Seine Reaktion auf die Ablehnung möchte das lyrische Ich nicht verbergen "у шкатулки ж тройное дно". (II,96.) In einer "шкатулка" bewahrte Achmatova Erinnerungsstücke und Fotografien auf.¹³³ Sie erfüllt in den Gedichten dieselbe Funktion eines Symboles für "память" wie "сокровищница" und "укладка".¹³⁴ Ihre Mehrbödigkeit im Poem hat zu mancherlei Vermutungen Anlaß gegeben:

"Probably the 'triplets' which occur in the poem should be considered in whatever interpretation one makes: the triangle of characters based on the Knyazev-Olga-Blok affair, the reflection of Olga as three different characters and the three portraits; the triplicity of Time - past (the year 1913), present (the siege), future (the ending, implicitly looking ahead)." (Proffer 1971.)

Aufklärung der Mehrbödigkeit kann ebensogut in den Notizen Achmatovas zum Poem vermutet werden: "Поэма опять двойтся. Все время звучит второй шаг. Что-то идущее рядом - другой текст..." (van der Eng-Liedmeier 1973a:131.) Eine andere Notiz setzt die Parallele deutlicher: "Все двойтся и тройтся - вплоть до дна шкатулки." (S III:160.)

Die Funktion von "шкатулка" erschöpft sich im Poem nicht allein als Symbol für "память". Ihre Mehrbödigkeit scheint der gegenseitigen Reflexion mehrerer Spiegel zu entsprechen. Allem Anschein nach möchte das lyrische Ich seine Reaktion nicht in

¹³² Cf. zu diesem Thema van der Eng-Liedmeier 1980 und 1984. In "Путем вся земля" 2 heißt es: "И вот уже славы/Высокий порог,/ Но голос лукавый/Предостерег:/ 'Сюда ты вернешься,/Вернешься не раз, /.../Ты лучше бы мимо,/Ты лучше б назад,/.../В отеческий сад.'" "

¹³³ Cf. "Мне захотелось поближе рассмотреть шкатулку, которая издали меня всегда занимала. Шкатулка дорожная, серебряная." Л. Чуковская 1976b:28 sq.-

¹³⁴ Cf. z. B. "Царскосельская Ода": "Царскосельскую одурь/Прячу в ящик пустой,/В роковую шкатулку" (1962).- "Ты верно, чей-то муж и ты любовник чей-то,/В шкатулке без тебя еще довольно тем" (1963?)

das Verschachtelungssystem des *Poems* einbauen. "Шкатулка" könnte ein symbolisches Synonym für das *Poem* sein.

Das lyrische Ich des *Poems* und Achmatova in den Notizen betrachten das *Poem* als ein Spiegelsystem historischer und literarischer Biographie und Geschichte, die in diesem System fixiert und konserviert werden: "Другое ее свойство: этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию как бы увиденную кем-то во сне или в ряде зеркал." (III:159.)

Einem Leser bescheinigt Achmatova besonderes Einfühlungsvermögen in das *Poem* mit den Worten: "Ему как будто дано слышать их во сне или видеть в каком-то заколдованном зеркале." (Тименчик 1984a:75.)

Keht das *Poem* zurück, d.h. verlangt es eine weitere Bearbeitung, dann hat es nach den Notizen der Dichterin folgende Auswirkung: "Опять я вижу ее в пустом зеркале и во сне." (van der Eng-Liedmeier 1973a:131.)¹³⁵

Der Spiegel kann als eines der typischen Hauptsymbole im Werk Achmatovas gelten. In vielen Gedichten existiert er in der Funktion eines konkreten Gegenstandes. Seine Reflexionseigenschaften können prinzipiell alles wiedergeben, bzw. seine Transparenz den Blick in den Raum dahinter öffnen. Er verfügt damit über die unbegrenzte Potenz, Inhalte und Formen aufzunehmen, zu reflektieren und als Medium ihrer Existenz zu fungieren. Die Seinsweise der Inhalte als Spiegelung, bzw. entsprechend dem Eindruck der visuellen Sensation, im Raum hinter dem Spiegel, schaffen eine Distanz zur realen Existenz

¹³⁵ Am Symbol des Spiegels könnte eine umfangreiche Beziehung zum Spiegel bei Blok illustriert werden. Diese ließe sich anhand noch einiger anderer Symbole wie "двойник", "ветер", "сад", "сон", "тишина", "голос" weiter ausbauen.

der Inhalte und Formen. Diese Distanz verleiht der Spiegelreflexion ihre Selbständigkeit, deren Diskrepanz zu den Inhalten vor dem Spiegel innerhalb des Gedichtes manchmal nachprüfbar sein kann. Sie ist eine Entsprechung der Distanz zwischen Realität und lyrischer Welt sowie zwischen der einen lyrischen Welt und einer anderen. Art und Ort der Veränderung von Inhalten in einem Spiegel sind nicht anders zu orten als in dem Spiegel, in dem sie zur Reflexion kommen. Der Spiegel muß deshalb als Ort und Verursacher der Veränderungen betrachtet werden und kann so als Synonym für beliebig von einer lyrischen Welt zur anderen transportierbare lyrische Einheiten, die einander beliebig oft zur gegenseitigen Reflexion gegenübergestellt werden können, gelten. Der einzelne Spiegel demonstriert sich jeweils selbst. Nur aus der spekulativen Gegenüberstellung einer Reflexion mit dem, was sie vermutlich zunächst absorbiert, lassen sich Rückschlüsse auf die Methode der Reflexion eines einzelnen Spiegels ziehen, d.h. auf das, was er mit den Inhalten macht, die er absorbiert und dann reflektiert. Es liegt also nicht der Vorgang der Umwandlung, sondern ihr Resultat vor.

Als eine weitere Fähigkeit des Spiegels zeigt sich die Speicherung einmal absorbierter Inhalte, d.h. aus der Perspektive des Betrachters und des lyrischen Ich ihre Aufbewahrung im Raum dahinter. Dieser Raum hat ebenfalls seine Methode der Veränderung, der er die gespeicherten Inhalte unterwirft und mit der er die durch die Reflexion bereits einmal veränderten Inhalte noch einmal modifiziert oder umwandelt. Es scheinen damit über das ganze Werk Achmatovas hinweg bestimmte Sorten von Spiegeln mit ihrer jeweiligen Umwandlungsmethode zu bestehen, die immer wieder in Gedichten eingesetzt werden oder erwachen und entweder aus ihrem gespeicherten Vorrat reflektieren oder aber neu absorbierte Elemente. Sie entnehmen dabei nicht nur Material z.B. der historischen Ebene, sondern sind ihrerseits in der Lage, mit ihrer Reflexion historische Orte zu imprägnieren, die dann ihrerseits die Reflexion zurückwerfen.

Dem Spiegel steht zunächst das lyrische Ich gegenüber. Er fungiert somit als Gegenstand, der überall aufstellbar, neue Elemente in die aus der Perspektive des lyrischen Ich schon be-

stehende Welt einführt. Die vollständige Integration der neuen Elemente mit der Welt des lyrischen Ich vor dem Spiegel kennzeichnet das Treten der Elemente aus dem Spiegel. Diese Integration bleibt jedoch häufig aus.

Der Spiegel ist damit inhaltlich unbestimmt und fungiert als Strukturierungsmethode, die jeden Inhalt erfassen kann und diesen durch seine Anordnung dabei auch inhaltlich verändert. Unter diesen Inhalten befinden sich wichtige Symbole, die ihrerseits verschiedene Inhalte ihrer Struktur angefügt haben, so daß der Spiegel teilweise ganze Strukturen absorbiert. In dieser Funktion ist er in der Selbstkommentierung des lyrischen Ich unentbehrlich und dient dabei u.a. zur Symbolisierung der Intertextualität.

In Erfüllung seiner Funktionen schafft er eine Welt mit eigenen Gesetzen, ähnlich z.B. der Spiegelwelt in *Alice through the Looking-glass*. Alice sagt über ihre Erfahrung mit der Spiegelwelt:

"I'll tell you all my ideas about Looking-Glass House. First, there's the room you can see through the glass - that's just the same as our drawing-room, only the things go the other way." (Carroll, 1974.)

Als eine Parallele zur speichernden und fixierenden Fähigkeit von Spiegeln kann aus Bloks "Шаги командора" die Reflexion der Donna Anna angeführt werden: "Чи черты жестокие застыли, / В зеркалах отражены?" Die beiden Verse können u.a. die Fixierung der Donna Anna-Rolle in der Literatur zum Ausdruck bringen, abgesehen von anderen Konnotationen und dem wörtlich zu nehmenden Gegenstand, der jedoch, entgegen dem Brauch bei Totenwachen, nicht verhängt ist.

II. 5.. "Вино"

Der Versuch der Kontaktaufnahme ist mit Hilfe des Rituals geglückt, wenngleich nicht im vom lyrischen Ich beabsichtigten Sinn. Der Spiegel tritt in Aktion. (Cf. I,1,7.) Vers 8 schließt an Vers 7 mit der kopulativen Konjunktion "и" an. Die Ortsbezeichnung "в хрустале" gilt so auch für Vers 8, der ein markiertes Eigenzitat ist: "И вино, как отрава, жжет!". Das Brennen der Kerzen vor dem Spiegel, die erlöschen, könnte sich im Spiegel im Brennen des Weines fortsetzen. Das Zitat evokiert eine analoge lyrische Beschwörungssituation am Neujahrsabend, die als Konnotationen ein unbestimmtes Schuldgefühl des lyrischen Ich "Отчего мои пальцы словно в крови/И вино, как отрава, жжет." und die Verwendung des Weines als Zutrunke auf die Heimat, die Verse des lyrischen Ich und auf einen Abwesenden einbringen. Dieses Gedicht, "Новогодняя баллада", entstand 1923, zwei Jahre nach dem Tod Bloks und Gumilevs und während der Jahre der Emigration zahlreicher Freunde und Bekannten ins Ausland. Holthusen (1984:110) interpretiert das Gedicht als einen Traum der Dichterin, in dem sie in Gesellschaft ihres toten Mannes und toter Freunde den Neujahrsabend begeht und sie als die einzige Lebende unter den Toten kein Gedeck hat. Diese letzte Feststellung ist insofern nicht ganz präzise, als ein Gedeck leer bleibt, d.h. die Lebende nimmt ihren Platz unter den Toten noch nicht ein. Der Zutrunke des einen Freundes auf die Gedichte des lyrischen Ich "В которых мы все живем!" bringt zum Ausdruck, daß die Toten in der lyrischen Welt des lyrischen Ich leben. Der Zutrunke auf "Кого еще с нами нет", der den meisten Beifall des lyrischen Ich findet, könnte es selbst betreffen, das durch seine Konnotation der Lebendigkeit von den anderen noch getrennt ist. Insofern ist die Situation des lyrischen Ich im *Poem* dieselbe. Aus dieser Sicht wäre der fehlende Gastgeber, dessen Fehlen am Schluß des Ballettlibrettos moniert wird, das lyrische Ich selbst, das seinen Platz, der ihm in der Gesellschaft der Toten zukäme, nicht adäquat ein-

nehmen kann. "Нет только того, кто непременно должен был быть, и не только быть, но и стоять на площадке и встречать гостей... А еще: Мы выпить должны за того, / Кого еще с нами нет." (S III:165.) Der Platz in der Gesellschaft der Toten kommt dem lyrischen Ich wahrscheinlich aufgrund seiner Teilhabe an ihrem Leben und ihrer Schuld zu. Es betrachtet sein Lebendigsein somit als nicht gerechtfertigt.

Die Ähnlichkeit der lyrischen Situation, aus der das Zitat stammt, mit der, in die es versetzt wird, bildet eine Strukturvorgabe für die Anlagerung weiterer Konnotationen. Am dort wie hier bereitgestellten Wein fällt auf, daß er sich wie ein teuflisches Getränk verhält. Mit dieser Eigenschaft muß ihn im *Poem* der Spiegel begabt haben. Da der Wein ein in den Gedichten von Achmatova nicht selten vorkommendes Getränk ist, muß er sich im Vorrat des Spiegels im *Poem*, in dem er bei anderen Gelegenheiten schon zur Reflexion kam, befunden haben. Es ist also anzunehmen, daß der Spiegel sich für den Blick in den Raum dahinter geöffnet hat, wo u. a. als erstes dieser Wein steht.

In der lyrischen Welt Achmatovas dient der Wein als Willkommens-trunk für den Erwarteten bei Beschwörungen.¹³⁶ Er spielt eine Rolle in lyrischen Situationen der Erwartung, Liebe und Freundschaft über die Grenzen von Raum und Zeit hinaus. An anderer Stelle dient der Wein als Vergleichsmittel für eine helle poetische Inspiration.¹³⁷ Auch er brennt wie der Wein im *Poem*, jedoch nicht wie Gift. In einem Gedicht von 1914 soll Gift die von "любовная память" ausgehende poetische Inspiration zum Verstummen bringen.¹³⁸ Eine Bemerkung aus "Из Письма к Н." unterstützt die

¹³⁶ "Ждала его напрасно много лет": "С улыбкой предо мной стоял жених / ... / И белые нарциссы на столе, / И красное вино в бокале плоском." (1916). - "Заболеть бы как следует, в жгучем бреду / Повстречаться со всеми опять, / ... / Буду с милыми есть голубой виноград, / Буду пить ледяное вино" (1922).

¹³⁷ Cf. "Они летят, они еще в дороге, / Слова освобожденья и любви, / А я уже в предпесенной тревоге, / ... / А дальше - свет невыносимо щедрый, / Как красное горячее вино..." (1916).

¹³⁸ Cf. "Тяжела ты, любовная память!": "Дай мне выпить такой отравы, / Чтобы сделалась я немой".

Vermutung, daß der Wein im *Poem* u. a. ein solches Gift sein könnte: "Другие, ... считали, что 'Поэма без героя' - измена какому-то прежнему 'идеалу', и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов 'Четки', которые они 'так любят'." Die Verse des genannten Bandes verarbeiten das Thema der Liebe in vielen Variationen. In den Gedichten aller Perioden kann Liebe eine vergiftende Wirkung haben.¹³⁹ Sie verdunkelt damit den Geist.¹⁴⁰ Der mit der Liebe häufig verbundene Gefühlszustand der "тоска" hat ebenfalls vergiftende Wirkung.¹⁴¹ Auf der biographischen Ebene entfaltet die Unmöglichkeit, Jahre und Ereignisse ungeschehen zu machen, ihre Giftwirkung.¹⁴² Spiegelbildlich wirkt auf der lyrischen Ebene umgekehrt das, was nicht geschehen konnte, d.h. nicht gelebtes Leben, das der Spiegel absorbiert, als Gift.¹⁴³ Dieses

¹³⁹ Cf. "Любовь покоряет обманно": "Был светел ты, взятый ею/И пивший ее отравы." (I9II).- "...И кто-то во мраке дерев незримый": "Он предал тебя тоске и удушью/Отравительницы - любви." (I9I2)

¹⁴⁰ Cf. "Мелхола": "Наверно с отравой мне дали питье,/И мой помрачается дух." (I959-6I)

¹⁴¹ Cf. "Туманом легким парк наполнился": "И поняла ты, что отравная/И душная во мне тоска." (I9II)

¹⁴² Cf. Чуковская I980:I45: "...отчего все теперешние радости пропитаны для меня отравой,..." Achmatova antwortete auf diese Frage: "От того, что бессознательно ..., вы хотите, чтобы этих лет будто и не было, а они были." Ib.

¹⁴³ Cf. "В разбитом зеркале": "Ты отдал мне не тот подарок,/Который издалека вез./Казался он пустой забавой/В тот вечер огненный тебе./И стал он медленной отравой/В моей загадочной судьбе./И он всех бед моих предтеча-/.../Несостоявшаяся встреча/Еще рыдает за углом." (I956).- Der Adressat des Gedichtes ist I. Berlin. Die zweite Begegnung mit ihm konnte 1956 aus Sicherheitserwägungen der Dichterin nicht stattfinden. Das Geschenk, welches das lyrische Ich nicht erhält und das zu einem langsam wirkenden Gift wird, ist aller Wahrscheinlichkeit nach Liebe. Cf. aus dem *Poem* die dritte Widmung, Vers 16-18: "Но не первую ветвь сирени,/Не кольцо, не сладость молений-/Он погибель мне принесет". Diese Widmung entstand ebenfalls 1956, und I. Berlin ist, wenn auch nicht der einzige, so doch ein sicherer historischer Adressat der Widmung. Das Thema des nichtgelebten Lebens wird explizit verarbeitet in "Северные Элегии", "Третья": "Меня, как реку,/Суровая эпоха повернула./Мне подменили жизнь. В другое русло,/Мимо другого потекла она" (I944).

Material akkumuliert sich im Spiegel und erhält die Qualität des Raumes hinter dem Spiegel.¹⁴⁴ Deshalb ist auch nicht gewesene Liebe vergiftend.¹⁴⁵ In einem 1940 entstandenen Gedicht ist feuriger Wein als ein vom Wahnsinn kredenztes und Wahnsinn bewirkendes Getränk charakterisiert.¹⁴⁶ In den "Заметки к 'Поэме без героя'" wird das *Poem* direkt als ein Zaubertrank bezeichnet: "Другое ее свойство: этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденную кем-то во сне или в ряде зеркал." (S III:159.)

Der Spiegel reflektiert mit dem Wein ein gespeichertes Symbol, dessen im Lauf von anderen Gedichten explizit zum Vorschein gekommene Konnotationen, bzw. Gebrauch in anderen Gedichten, im Raum hinter dem Spiegel akkumuliert wurden. Es handelt sich somit zunächst um den Akkumulationsort des Symboles "вино", der die in ihm gespeicherte Struktur jedoch seinen Zwecken entsprechend einsetzen wird. In I,1,188-192 trinken einige der Gäste von einem todbringenden Saft, der die Stunde des Wahnsinns näherrücken läßt: "Смертоносный пробуют сок, /Афродиты возникли из пены, /Шевельнулись в стекле Элены, /И безумья близится срок." Das Getränk entfaltet vor dem Ausbruch des Wahnsinns eine rauschartige Visionen erzeugende Wirkung an in der Mehrzahl auftretenden Masken aus der Literatur und Bibel, die in ihrem ursprünglichen Kontext Naivität, Idealismus und Unschuld verkörperten: "Санчо Пансы и Дон-Кихоты/И, увь, содомские Лоты". Das Getränk versetzt auch diese Gestalten in die Stimmung des Gespensterfestes im *Poem*, das ein Lebensgefühl vor dem ersten Weltkrieg verarbeitet. Das Getränk dient so zunächst zur lyrischen Reproduktion von Vergangenheit, von der auch die Gerechten nicht auszuschließen sind.

¹⁴⁴ Cf. "В разбитом зеркале": "А гибель выла у дверей/И ухал черный сад, как филин."

¹⁴⁵ Diese Konnotation ist im *Poem* sicher gegeben, doch bleibt sie für den ersten Kontext des Weines in "Новогодняя баллада" spekulativ, da sie erst einem später entstandenen Gedicht zu entnehmen ist. Dies hindert jedoch nicht die Möglichkeit, daß sie implizit auch schon dort präsent ist.

¹⁴⁶ Cf. "Уже безумие крылом/Души закрыло половину, /И поит огненным вином". (1940)

Das Bild des Kelches als Kommunikationsmittel erscheint an zwei weiteren Versstellen, die in einem engen Bezug zur lyrischen Heldin stehen, in der zweiten Widmung und zu Beginn von Teil II: "Сплю - мне снится молодость наша, / Та, Его миновавшая чаша" und "Не сердись на меня, Голубка / Что коснусь я этого кубка: / Не тебя, а себя казню." (I, 2, 222-4.) Das Gefäß, metonymisch anstelle des Getränkes gebraucht, ist durch seine appositionelle Stellung zu "молодость" mit "молодость" identisch zu setzen. Die Schreibweise von "его" ist von der übrigen Schreibweise, sei es durch Groß- oder Sperrdruck, abgesetzt. Dies verstärkt die ohnehin gegebene Assoziation der Ölgartenszene im Neuen Testament, wo der nicht vorübergehende Kelch ein Symbol für Leid ist. Der historische Adressat des Personalpronomens ist, wenn auch vielleicht nicht ausschließlich, Knjazev. Sein Selbstmord 1913 steht im Poem als Bild für das Schicksal und die Schuld einer ganzen Generation. Seinerzeit wurde dieser Selbstmord als Katastrophe betrachtet, im Poem bewahrt er jedoch davor, den Kelch zu berühren. Mit "молодость" scheint dasselbe wie mit dem Wein geschehen zu sein, so daß beide, vormals begehrenswerte Dinge, vergiftet sind und vergiftend wirken. In seiner Wirkungsweise kann der Kelch an das Abendmahl assoziiert werden, bei dem das herumgereichte Getränk alle, die davon genießen, mit sich durchdringt. Insofern könnte der Wein ein Symbol für das Poem sein, daß sich erst in seinem Verlauf entsprechend der Strukturvorgabe durch das Symbol differenziert.¹⁴⁷ Bei seiner Strukturierungstätigkeit lagert es sich neue Konnotationen an.

Das durch seine Speicherung im Raum hinter dem Spiegel für Akkumulationen von Konnotationen aus allen Ebenen, der biographisch-historischen genauso wie der lyrischen, zur Verfügung stehende Symbol des Weines ist durch die stetige Akkumulation im Laufe der biographischen und lyrischen Geschichte angereichert und durch die Art des Einbaus von Materialien vergiftet worden. Das betrifft genauso gut die Inhalte, für die das Getränk oder

¹⁴⁷ Cf. Тименчик 1984a:69: "...Я сразу услышала и увидела ее всю - какая она сейчас... но понадобилось двадцать лет, чтобы из первого наброска выросла вся поэма."

Gefäß ein Synonym ist, also auch "молодость". Lyrische und historische Vergangenheit werden somit entsprechend einer Perspektive lyrischer und historischer Akkumulation hinzugekommener Materialien zu dieser Vergangenheit, analog der allmählichen Verwandlung des Weines in brennendes Gift, einer Veränderung unterworfen. Sie tun dies u.a. auf dem Wege, den das wörtlich genommene Symbol anbietet, nämlich durch den Genuß des vergiftenden Getränkes. Diese Eigenschaften und die Fähigkeit der Ausbreitung qualifizieren den Wein als ein Bild für das *Поem*, das sich in vielen seiner Züge durch die Assimilation von Konnotationen, die vergiften und verdunkeln, an schon früher Vorgegebenes sowie durch nahezu unbegrenzte Aufnahmefähigkeit aller möglichen Materialien in diesen Veränderungsprozeß auszeichnet.

Den Einschluß in diesen Veränderungsprozess scheinen die Verse 10-12 der dritten Widmung zu schildern: "Он ко мне во дворец Фонтанный/опоздает ночью туманной/новогоднее пить вино." Auf dem Weg findet der auf I. Berlin zurückgehende Aspekt des "Гость из Будущего" Aufnahme ins *Поem* und bringt mit seiner Ankunft dem lyrischen Ich Verderben. Die Gemeinschaft, die das lyrische Ich mit dem Gast verbindet, scheint sakramental zu sein: "Я его приняла случайно/за того, кто дарован тайной,/с кем горчайшее суждено." "Суждено" reimt sich dabei mit "вино". Die Verderben bringende Bestimmung des Gastes scheint zu sein, sich gemäß der Strukturvorgabe des vergiftenden Weines in einen Unglücksbringer zu verwandeln, obgleich er nicht der schuldhaften Vergangenheit angehört. Auf der biographischen Ebene bewirkten die gesellschaftspolitischen Verhältnisse die Umwandlung des von Achmatova gern gesehenen historischen Adressaten I. Berlin in einen Unglücksbringer. Achmatova betrachtete die Verurteilung des Sohnes sowie ihren Ausschluß aus dem Schriftstellerverband 1946 und in einer mythischen Erhöhung ihrer beider Begegnung auch den Ausbruch des Kalten Krieges als Folgen des Besuches. Das Attribut von "вино", "новогоднее", das dem Zeitpunkt der Ankunft des Gastes zum Dreikönigsfest nicht entspricht, identifiziert den Wein, den der verspätete Gast zu sich nimmt, mit dem wie Gift brennenden Wein der Beschwörung am Neujahrsabend. Der Wein ist zusätzlich noch mit den anderen Konnotationen von "новогодний" angereichert.

Im Ballettlibretto stoßen die Autormaske unter dem Buchstaben X sowie O., die Adressatin der lyrischen Heldin, an und trinken Wein: "X (этой буквой обычно обозначает себя поэтесса) берет с подноса бокал с вином, чокается с O. и показывает ей на что-то вдаль. Арапчата раздвигает занавес, и ... вокруг 'старый город Питер'". (Стихотворения и поэмы, Л., 1976, 520.) Die Gemeinschaft des lyrischen Ich mit der lyrischen Heldin geht im *Poem* bis zur Doppelgängerbeziehung. Im Ballettlibretto scheint nach dem Genuß des Weines eine Vorstellung zu beginnen, die anfängt wie die Aufführung von Molières *Don Juan* durch Mejerchol'd 1910, bei der "арапчата" zum ersten Mal als in die Aufführung integrierte Bühnenarbeiter eingesetzt wurde. Es scheint also ein Stück zu werden, das von Schuld und Vergeltung handelt und dessen Schauplatz das alte Petersburg ist. Die erfolgreiche und glänzende Jugend beider Akteurinnen hat sich vermutlich in diese Vorstellung verwandelt. Analog dazu ist in einer Variante zu I,2,316-17 eine Episode der Wirkung des Weines ausdrücklich zum Opfer gefallen: "И свиданье в Мальтийской капелле, /Как отравы в твоей груди". I,1,11-12: "Ту полночную Гофманиану /Разглашать я по свету не стану" evozieren E.T.A. Hoffmanns *Abenteuer einer Sylvesternacht*. Dort spielt ein mit Punsch gefüllter Pokal, gereicht von der früheren Geliebten, eine ähnliche Rolle wie der Wein im *Poem*. Um das Glas lecken blaue Flämmchen, und die Verrücktheiten und Abenteuer der Nacht beginnen nach dem Genuß des darin enthaltenen Getränkes.

In dem hauptsächlich der Selbstkommentierung gewidmeten Teil II tritt beim Erklärungsversuch des lyrischen Ich gegenüber dem Redakteur folgende Erscheinung auf: "И над тем флаконом надбитым /Языком кривым и сердитым /Яд неведомый пламенел." (II, 22-24.) Der Erklärungsversuch entspricht dem angeschlagenen Gefäß, während das darüber brennende Gift an den Wein des *Poems* assoziierbar ist.

Eine der Konnotationen zum wie Gift brennenden Wein, eine Schuld des lyrischen Ich, kommt direkt über den primären Kontext des aufgenommenen Zitates in das *Poem*. Sie beruht ebenso wie der wie Gift brennende Wein auf einer visuellen Sensation und der Assoziation des lyrischen Ich. "Отчего мои пальцы словно в крови / И вино, как отравы, жжет?". (Новогодняя Баллада.) In seinem ersten

Kontext betrifft das Schuldgefühl vermutlich die Tatsache, daß das lyrische Ich das Schicksal seiner toten Freunde nicht teilt. Im *Poem* macht dies sicher mit einen Teil des Schuldgefühles aus: "Только как же могло случиться, / Что одна я из них жива?" (I,1,62-63.) Das lyrische Ich hat somit noch nicht gezahlt. Es teilt auch nicht das Schicksal, das es in Teil III in ein Vergleichsverhältnis zum Giftwein setzt: "И изгнания воздух горький, / Как отравленное вино." (III, 79-80.) Damit ist die Konnotation der Strafe eingeschlossen. Im Alten Testament ist Wein, bzw. der Becher mit Zornwein ein Bild für die Strafe, die Jahve den unbotstamen Völkern, und besonders dem Volk, das die Bundestreue nicht hält, ankündigt.¹⁴⁸ Die historische Dimension dessen ist im Kontext des *Poems* die Emigration vieler Russen ins Ausland. Über das Bundesverhältnis des Volkes Israel im Alten Testament und den Tanz des Dichters vor dem "Ковчег Завета" (Cf. I,1,126) entfaltet sie eine in der biographischen Ebene wurzelnde lyrische Dimension. Im *Poem* befindet sich der Dichter in einem vergleichbaren Bundesverhältnis, das er unter keinen Umständen brechen darf. (Cf. I,1,104-129.) Mandel'stam gebraucht den Wein und das berauschende Getränk als Analogie zur abendländisch-hellenistisch-christlichen Kultur.¹⁴⁹ Die Phädraschuld besteht bei Mandel'stam im Verrat an dieser europäischen Kultur. In Mandel'stams Gedicht "Ахматова" wird die lyrische Heldin u.a. als Phädra bezeichnet.

¹⁴⁸ "So spricht der Herr, der Gott Israels: Jeden Krug kann man mit Wein füllen... Seht, ich fülle alle Bewohner dieses Landes mit Trunkenheit... Ich zerschmettere sie, den einen am anderen,..." Jer. 12,12-14; "Ja, so hat der Herr, der Gott Israels zu mir gesprochen: Nimm diesen Becher voll Zornwein aus meiner Hand, und gib ihn allen Völkern zu trinken,... Trinken sollen sie, taumeln und torkeln vor dem Schwert, das ich unter sie schicke." Jer. 25,15-16; "Babel war in der Hand des Herrn/ ein goldener Becher, / der die ganze Welt berauschte. Von seinem Wein haben die Völker getrunken, / deshalb haben sie den Verstand verloren." Jer. 51,7.- Die unmittelbare Folge des Weines ist im *Poem* "бред". Cf. I,1,10.

¹⁴⁹ Z.B. in dem Gedicht an Ariosto von 1933: "И мы бывали там. И мы там пили мед" Мандельштам I,193; oder "Я не слышал рассказов Оссиана, / Не пробовал старинного вина-" (I914), Мандельштам I,41. Cf. eti. Mandel'stams Essay über die georgische Kunst, der die Analogie mit Wein noch weiter ausführt in Мандельштам III,37 und 39. Die näheren Angaben und die Ausführung befinden sich in Dutli 1985:19-25.

Bevor der wie Gift brennende Wein im Spiegel erscheint, erlöschen die zur Kontaktaufnahme entzündeten "заветные свечи". Dem Erscheinen des Weines folgt das Erwachen von "все ... бреды". Dem schließt sich der Verteidigungskampf des gleich einem Schatten gewordenen lyrischen Ich an: "Я сама, как тень на пороге, /Стерегу последний уют." Das lyrische Ich verliert seinen Platz gegenüber dem Angekommenen, dessen Ankunft es gar nicht wünscht. Der wie Gift brennende Wein verkörpert damit eine entstellte frühere Welt des lyrischen Ich, aller Wahrscheinlichkeit nach auch die europäische Kultur, in der das lyrische Ich lebte. Seine als Gift erscheinende Eigenschaft, die er sich im Laufe der Zeit erworben haben muß, gibt er an alles weiter. Er scheint das lyrische Ich aus der ihm noch gehörenden Welt zu vertreiben oder aber diese Welt entsprechend seiner eigenen Natur zu verwandeln. Dieser Vorgang kann als Vertreibung des lyrischen Ich und als Vergeltung für eine Schuld verstanden werden.

Die Tatsache jedoch, daß der Symbolkörper eine visuelle Sensation und eine Assoziation des lyrischen Ich ist, belegt, daß das lyrische Ich sich trotz seines Kampfes in die Bildung des Symboles durch seine Assoziation, das Brennen als Gift zu interpretieren, miteinbringt. Dies hindert nicht, daß das lyrische Ich das Symbol nicht beherrscht.

II. 6. "Чаровница"

"Из Письма к Н" beschreibt die Unberechenbarkeit, die das Poem gegenüber dem lyrischen Ich an den Tag legt "...и все же в течении 15 лет эта поэма неожиданно, как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь и вновь наступала меня (случалось это всюду ...и я не могла от нее оторваться,...)" und verweist dabei auf zwei Versstellen. Der zweite der angesprochenen Abschnitte lautet: "Я пила ее в капле каждой/И бесовскою черной жадой/ Одержима, не знала, как/Мне разделаться с бесноватой" (II,121-124.) Das lyrische Ich nimmt mit einem Getränk, das süchtig und besessen macht, eine besessene Gestalt zu sich. Die Eigenschaft und die Wirkung des Getränkes sind wie bei "И вино, как отравя, жжет" identisch. Die weibliche Gestalt, mit der sich das lyrische Ich durch Trinken vereinigt, befindet sich in dem Getränk. Sie wird zunächst als traditionsreich und dämonisch charakterisiert: "столетняя чаровница". Sie erscheint daher mit Eigenschaften begabt, welche die Kritik dazu veranlaßte, sie als Personifikation des *romantischen Poems* zu charakterisieren.¹⁵⁰ Beim Versuch des lyrischen Ich, die weibliche Gestalt in die romantischen Werke, in die sie zu gehören scheint, zu vertreiben, verleugnet die Figur ihre ausländische Herkunft. Es handelt sich dabei zunächst um eine polemische Nachahmung des Spieles mit dem romantischen Poem in "Евгений Онегин".¹⁵¹ Darüber hinaus ist die Polemik des

¹⁵⁰ Cf. II,120:"И Брюлловским манит плечом." Der Kommentar in *Стихотворения и поэмы* (Л., 1976), 518 bemerkt hierzu:"Красавицы времен Пушкина и 'романтической поэмы' изображены на портретах К. Брюллова (1799-1852)... Под столетней чаровницей подразумевается русская романтическая поэма Пушкина и его продолжателей". - Тименич/Топоров/Цивьян 1978:267 halten dem entgegen:"Следует подчеркнуть, что в 'Решке' Ахматова ссылается на английскую (а не русскую) поэму, связанную с именами Байрона... и Шелли, а не Пушкина и его продолжателей". Die Redaktionen des *Poems* e9 und e10 enthalten in der Prosa zu Teil II die Sätze:"Автор говорит ... о романтической поэме начала XIX века, которую он называет 'столетней чаровницей!'. Автор ошибочно полагал, что дух этой поэмы ожил в его 'Петербургской повести'!"

¹⁵¹ Cf. Сауленко 1980:44:"... 'литературным фоном' в 'Онегине' является романтическая поэма..."

lyrischen Ich mit sich selbst und mit der Erwartung des Lesers inbegriffen. Mögliche Adressatinnen von "столетняя чаровница" entnahm die Kritik der historischen Ebene und vermutete u.a. O. Глебова-Судейкина als eine der Möglichkeiten.¹⁵²

Die Lokalisierung der weiblichen Gestalt "из-за строчек" und "в капле каждой" legt ihren Aufenthaltsort in ein konkretes und in ein symbolisches Synonym für das *Poem*. Sie agiert deshalb auf der literarischen Ebene. Die Haltung des lyrischen Ich gegenüber ihr ist wie gegenüber dem Resultat seiner Beschwörung abwehrend: "Захотела. Я не при чем". (II,117.) Ihre Interpretation als die Personifikation der im Giftwein verborgenen poetischen Inspiration, d.h. als Muse des *Poems*, kommt ihrem Charakter am nächsten. (Cf. Тименчик/Топоров/Цивьян 1978:267.) Das Attribut hohen Alters trifft auch auf die Muse zu.¹⁵³ Das lyrische Ich erwartet die Muse, deren Besuchszeit überwiegend in der Nacht ist.¹⁵⁴ Sie kann trösten, beunruhigen, vollkommen überwältigen

¹⁵² Die Plausibilität dieser Möglichkeit wird in Тименчик/Топоров/Цивьян 1978:267 sqq. diskutiert. Dafür sprechen das Bildnis der Schauspielerin an der Wand des "дьявольской комнаты" in "Привал комедиантов", das Attribut "брюлловский", das zu Kņjzевs Code für die Schauspielerin gehört, z.B. in "Вы прекрасней всех женщин...": "Прекрасней женщин Брюллова,..." In derselben Funktion wird das Attribut bei Kuzmin verwendet, z.B. in "Фореель разбивает лед:Первый удар": "Красавица, как полотно Брюллова". Vers 138 könnte darauf verweisen, daß der Namenstag der Schauspielerin am 11. bzw. 24. Juli stattfand. Cf. ib. Die Autoren erwähnen als eine weitere mögliche Adressatin die Schauspielerin Вербина, aufgrund einer Beschreibung Kuzmins. Cf. ib: 288sq. Es wäre anzumerken, daß der Namenstag der Dichterin am 26. Juli war. Das lyrische Ich der Dichterin stülpt sich als Doppelgängerin der lyrischen Heldin die Maske der Donna Anna über. In der lyrischen Welt Achmatovas spielten Namen eine große Rolle. Cf. Мейлах 1975.

¹⁵³ Cf. "Муза": "Ей говорю: 'Ты ль Данту диктовала/Страницы Ада?' Отвечает: 'Я'". (1924)

¹⁵⁴ Cf. "Кое-как удалось разлучиться": "Ночью Муза слетит утешать". (1921)

und versteinern.¹⁵⁵ Sie übernimmt die Rolle der Führerin.¹⁵⁶ Für das lyrische Ich ist die Muse unberechenbar.¹⁵⁷ Es versucht, sich ihr anzunähern.¹⁵⁸ Die Muse kann ihre Kraft verlieren und sie wiedererlangen.¹⁵⁹ Sie gibt und nimmt nach Belieben.¹⁶⁰ Dem entspricht die jeweilige Befindlichkeit des lyrischen Ich.¹⁶¹ Es kann das Fortgehen der Muse nicht verhindern.¹⁶² Das lyrische Ich liebt die Muse.¹⁶³ Die Muse ist eine Gestalt, die sich teilweise dem lyrischen Ich gegenüber, ändern-

¹⁵⁵ Cf. "у самого моря": "И о печали моей не спросит, /И о печали своей не скажет, /Только плечо мое нежно гладит." (1914). - "Тайны Ремесла" 3 "Муза": "Жестче, чем лихорадка, оттреплет". - "Эпические мотивы" I: "Она слова чудесные вложила /В сокровищницу памяти моей /... /Припала я к земле сухой и душной, /Как к милому, когда поет любовь". (1913). - "О, знала ль я, когда в одежде белой /Входила Муза в тесный мой прют, /Что к лире, на всегда окаменелой, /Мои живые руки припадут". (1925)

¹⁵⁶ Cf. "Был блаженной моей колыбелью": "И печальная Муза моя /Как слепую водила меня." (1914)

¹⁵⁷ Cf. "Тайны Ремесла" 3 "Муза": "Жестче, чем лихорадка, оттреплет, /И опять весь год ни гу-гу."

¹⁵⁸ Cf. "Путем вся земля" II: "Здесь встретила с Музой, /Ей клятву даю. /Но громко смеется, /Не верит: 'Тебе ль?'". (1940)

¹⁵⁹ Cf. "Эпические мотивы" II: "Покинув... /И дом, где Муза Плача изнывала, /Я, тихая, веселая, жила /На низком острове, ... /" (1915). - "Забудут! - Вот чем удивили": "А Муза и глохла и слепла, /В земле истлевала зерном, /Чтоб после, как Феникс из пепла, /В эфире восстать голубом." (1957)

¹⁶⁰ Cf. "Музе": "Муза - сестра заглянула в лицо, /Взгляд ее ясен и ярк, /И отняла золотое кольцо, /Первый весенний подарок." (1911)

¹⁶¹ Cf. "Музе": "Завтра мне скажут, смеясь, зеркала: / 'Взор твой не ясен, не ярк... ' /Тихо отвечу: 'Она отняла /Божий подарок'."

¹⁶² Cf. "Муза ушла по дороге": "Я долго ее просила /Зимы со мной подождать, /Но сказала: 'Ведь здесь могила, /Как ты можешь еще дышать?' /... /Я голубку ей дать хотела, /... /Но птица сама полетела /За стройной гостьей моей." (1915)

¹⁶³ Cf. "Муза ушла по дороге": "Я любила ее одну".

teils im lyrischen Ich selbst befindet. In der Regel ist das lyrische Ich abhängig von ihr. Es ist im *Poem* untypisch, daß es versucht, die Initiative zu übernehmen und die Muse zu vertreiben. Die Muse scheint damit zunächst in die Rolle des lyrischen Ich, sich zu bemühen und zu rechtfertigen, getrieben, behält jedoch die Oberhand. Außerdem ist es ungewöhnlich, daß das lyrische Ich die Muse zunächst nicht einzuordnen vermag.

Die Kritik hat häufig den einseitigen Eindruck des lyrischen Ich, eine Personifikation des *romantischen Poems* vor sich zu haben, übernommen, ohne die Rechtfertigung der Gestalt in Betracht zu ziehen.

Den Zustand, in den das lyrische Ich durch den Genuß der Muse mittels eines Getränkes geraten ist, bezeichnet es als "черная жажда". In einem Gedicht von 1913 kann sich das lyrische Ich vom Durst "песнопенья" nicht befreien.¹⁶⁴ In "Большая Исповедь", die nach Beendigung der Arbeit am *Poem* 1962-63 entstand, ist erneut die Rede von "та жажда". Das Rezept zur Stillung des Durstes hält das lyrische Ich jedoch geheim.¹⁶⁵ In "Пролог" möchte der männliche Held sein weibliches Gegenüber mit seinem Lied erschlagen. Das Motiv dieses Wunsches enthalten die Worte: "Но твоим невероятным стоном/Жажду, наконец, я утолю./.../От нее освободишь меня." Die Stillung dieses Durstes ist hier die Befreiung von ihm. Das weibliche lyrische Ich nimmt die Treue des männlichen Helden als Getränk zu sich: "А верность твою, как волшебный напиток,/Не отрываясь пила." In den "Заметки к 'Поэме без героя'" wird als Synonym für das *Poem* dasselbe Bild des Zaubertrankes verwendet. (Cf. S III:159.) Die Ebene des Traumes, auf welcher der Dialog der beiden lyrischen Ichs stattfindet,

¹⁶⁴ Cf. "Я так молилась": "Утоли/Глухую жажду песнопенья!'/
Но нет земному от земли/И не было освобождения".

¹⁶⁵ Cf. "Теперь ты знаешь, что ни с чем на свете/Ее нельзя
сравнить и утолить:/Ту жажду, что приходит раз в столетье,/А
может быть, и реже, бедный друг./.../И только мы с тобой знаем
тайну,/Как утолить ее, но мы не скажем/Под злою пыткой и друг
другу даже".

erfordert das Verständnis des Gespräches als Dialog von Versen und ihrem Verhältnis zueinander. Der Exponent der Verse, das jeweilige lyrische Ich, vermischt sich durch Durst und Getrankaufnahme mit dem anderen. In Teil II des *Poems* findet ein ähnlicher Vorgang zwischen dem lyrischen Ich und "столетняя чаровница" statt. Aus der Verbindung beider Gestalten ist eine dritte Sorte von Versen zu erwarten. Das lyrische Ich sucht dieser Verbindung zu entgehen, droht mit dem geheimen englischen Zivil- und Strafgericht von 1488-1641 "Я грозила ей Звездной Палатой" (II,125) und sucht die Muse zunächst an den Ort zu vertreiben, den die Autormaske in einer Anmerkung ironisch als Entstehungsort von Versen kommentiert: "И гнала на родной чердак,-". (II,126.) In einem weiteren Versuch soll die Muse dorthin zurückkehren, von woher sie, nach Meinung des lyrischen Ich, her stammt, an Orte romantischer Werke und romantischen Lebensgefühls. Mit dem Attribut "брюлловский" belegt das lyrische Ich seine Annahme, die Muse sei inländisch, d.h. gehöre dem Goldenen und Silbernen Zeitalter russischer Dichtung, also der Romantik und dem Symbolismus, an. Sein Versuch der Vertreibung an Orte der Romantik verlegt die Herkunft der Muse in die ausländische Romantik. Diese erscheint in Strophe XXII, dominiert von Byrons Dichtung, besonders vom Byronischen Poem und des von Byron inspirierten Lebensgefuhles. Der romantische Ort "В темноту, под Манфредовы ели" (II,127) entstammt dem Poem *Manfred*, dessen Helden Achmatova als Byrons *Faust* bezeichnete.¹⁶⁶ Er verhält sich als Ort, an dem Manfred durch Selbstmord Vergessen seiner Schuld erlangen möchte, als Antipode zum Poem, in dem es um Presenthalten von Schuld und Vergeltung geht.¹⁶⁷ *Manfred* wie das Poem

¹⁶⁶ Cf. "'Каменный гость' Пушкина": "Байрон совершенно явственно приближает Манфреда к своему постоянному герою, т.е. к себе." S III:191.

¹⁶⁷ Cf. *Manfred*, 2. Szene, Vers 64-70: "To be thus-/ Grey-haired with anguish, like these blasted pines,/ Wrecks of a single winter, barkless, branchless,/ A blighted trunk upon a cursed root,/ Which but supplies a feeling to decay-/ And to be thus, eternally but thus,/ Having been otherwise."

beginnen mit einer Beschwörungsszene um Mitternacht. Manfred erlangt das erwünschte Vergessen nicht. Das Ergebnis der Beschwörung im *Poem* ist Erinnerung. Die Schuld Manfreds und die vordergründige Schuld im *Poem* bestehen in einem Verbrechen auf dem Gebiet der Liebe. Aufgrund dieser Parallele der Bearbeitung des romantischen Themas Liebe und Schuld scheint das lyrische Ich sein *Poem*, bzw. dessen Muse, gegen seinen Willen zunächst für romantisch zu halten und versucht die Muse in ihren eigentlichen Aktionsraum zu verdrängen. Der zweite Ort "И на берег, где мертвый Шелли, / Прямо в небо глядя, лежал, -" (II, 128-9) ist der Realität romantischen Lebensgefühls, genauer, romantischer Totenverehrung, entnommen.¹⁶⁸ Das *Poem* ist parallel dazu dem Gedächtnis von Toten, besonders eines Toten gewidmet, doch dies in Form einer Schuldbilanz. Den Ortsbestimmungen der Romantik schließt sich an: "И все жаворонки всего мира / Разрывали бездну эфира". (II, 130-31.) Bei Achmatova werden Verse mit "подтекст" als "бездна" bezeichnet.¹⁶⁹ "Бездна" ist ein Bild für das Chaos, aus dem Verse entstehen. Sie ist nicht notwendig nur mit "тишина" gefüllt, sondern kann auch ein Chaos von Lauten enthalten.¹⁷⁰ Die zu neuer Kraft erstandene Muse erhebt sich in den "эфир".¹⁷¹

¹⁶⁸ Es geht um die Verbrennung und Totenfeier des 1822 ertrunkenen Shelley durch Byron und seine Freunde. Shelley ertrank auf einer Bootsfahrt von Livorno nach La Spezia. Byron und seine Freunde Hunt und Trelawny verbrannten die Leiche mit Weihrauch, Wein, Öl und Gesängen am Strand. Byron betrachtete das Schauspiel vom Wasser aus. Das Herz Shelleys wurde in Weingeist aufbewahrt. Auf dem Heimweg verfielen die Freunde in hysterisches Lachen.

¹⁶⁹ Cf. "Хвалы эти мне не по чину": "Стихи эти были с подтекстом / Таким, что как в бездну глядишь / А бездна та манит и тянет, / И ввек не дойдешь дна, / И ввек говорит не устанет / Пустая ее тишина." (1959)

¹⁷⁰ Cf. "Тайны Ремесла" I "Творчество": "Но в этой бездне шепотов и звонов / Встает один все победивший звук." (1936). - "Cinque" 2: "Истлевают звуки в эфире" (1945).

¹⁷¹ Cf. "Забудут! - Вот чем удивили": "А Муза и глохла и слепа, / В земле истлевала зерном, / Чтоб после, как Феникс из пепла, / В эфире восстать голубом." (1957)

Die beiden gegensätzlichen Ortsbezeichnungen der Höhe und Tiefe sind ein Symbol für den Raum, in dem sich Verse formieren sowie Laute und Stimmen miteinander in einen Dialog treten können, d.h. es entsteht Intertextualität.¹⁷² Mitinbegriffen könnte eine Polemik mit Radiosendungen im Ausland über Achmatovas tragisches Schicksal sein.¹⁷³ Achmatova bemerkte dazu: "Уму непостижимо, что вытворяет в эфире эта дама!" (Чуковская 1980:63.) Die Anwendung der Bemerkung auf den Vers ergäbe eine ironische Selbstidentifizierung der Dichterin mit ihrer Muse. Im *Poem* heißt es zu diesem Raum weiter: "И факел Георг держал." (II,132.) Es kann sich dabei um die Fackel "свободных песнопений" (Cf. "Надпись на книге 'Подорожник' " 1941) handeln, die in den Händen Byrons dessen Schlüsselposition in "бездна эфира" symbolisiert.¹⁷⁴ Impliziert scheint außerdem die feierliche Feuerbestattung Shelleys durch Byron und dessen Freunde. Der alles übertönende Laut in dem von Byrons Fackel erleuchteten Raum ist der Gesang von "жаворонка". Die Anmerkung dazu zitiert die Anfangsverse von Shelleys Gedicht "To the skylark", das die Lerche nicht als Vogel, sondern als fröhlichen Geist vom Himmel anspricht, der sich immer weiter von der Erde entfernt.¹⁷⁵ Der zweimalige Gebrauch des unbestimmten Pronomens "все" überschreitet jedoch die Ein-

¹⁷² Cf. "Я подымаю трубку - я называю имя": "Я говорю: 'О Боже, нет, нет, я совсем не верю, / Что будет такая встреча в эфире двух голосов.'"

¹⁷³ Cf. Чуковская 1980:62, п.61: "До Анны Андреевны дошли слухи о передачах иностранного радио, посвященных ее трагической судьбе."

¹⁷⁴ Das aus Neoklassizistik und Romantik entstandene *Poem* Byronscher Prägung ist in der Regel eine Verserzählung über Ereignisse aus dem persönlichen Leben ausgedachter Personen mit lyrischen Abschweifungen, wobei der Akzent auf der Schilderung von Herzenserlebnissen liegt. Diese Charakteristik trifft auf Achmatovas *Poem* nicht zu.

¹⁷⁵ Die Lerche verkörpert Freude, deren Laut alles durchdringt. Niemand weiß genau, wer sie wirklich ist. Sie wird u.a. mit einem verborgenen Dichter verglichen: "All that ever was/Joyous, and clear and fresh, thy music doth surpass." Sie soll das lyrische Ich die Freude lehren. "Better than all treasures/That in books are found-/Thy skill to poet were, thou Scornor of the ground!."

grenzung der Reminiszenz durch die Anmerkung. Das Lied der Lerche eröffnet das zweite Triplette der Strophe XXII und steht als Gegenpol zu *Manfred*. Beide scheinen für die emotionalen Extrempositionen der Romantik, die Lebensmüdigkeit und die Lebensfreude, zu stehen. Da der Vers zur Lerche mit der Konjunktion "и" an den Vers zum Tod Shelleys "Прямо в небо глядя, лежал,-" anschließt, wird das Symbol der Lerche als Lebensfreude an den Tod geknüpft. In "Говорят дети" (1950) dient der Gesang der Lerche als Vergleichsmittel für eine Stimme "из хора сирот", die nach dem Schicksal der ermordeten Eltern fragt.

"Чаровница" streitet in der folgenden Strophe XXIII ihre Zugehörigkeit zur englischen und französischen Romantik ab: "Я не та английская дама/И совсем не Клара Газуль," (II, 134-5.) "Английская дама" bezieht sich auf die vorhergegangene Strophe XXII.¹⁷⁶ Unter dem Pseudonym der Schauspielerin Klara Gazul gab Prosper Mérimée (1803-1870) die Sammlung seiner frühen roman-tischen Stücke: *Le Théâtre de Clara Gazul* (1825) heraus. Klara Gazul ist als fiktive Persönlichkeit einem strengen Vormund unterstellt. Sie flieht und wird Schauspielerin. Sie hat einen großen Einfluß auf Männer und unterhält später einen vielbe-

¹⁷⁶ Eine weitere Konnotation bietet die lyrisch-historische Ebene, insofern als sich "та английская дама" nicht ausschließ-lich auf die in der Strophe davor behandelte englische Romantik beziehen muß. Sie kann in ihr Bedeutungsumfeld den erfolgreichen Frauentyp der Jahre vor dem ersten Weltkrieg integrieren. Cf. "Два Отрывка из царскосельской поэмы 'Русский Трианон'": "С вокзала к парку легкие кареты/ ... /В них дамы - в сарафанчики одеты,/А с английским акцентом говорят./Одна из них.../.../ Попала в вавилонские блудницы,/А тезка мне и лучший друг царицы." (1925-35-40.) Angesprochen ist mit diesen Versen die Hofdame und Freundin der Zarin Alexandra, Анна А. Вырубова, die eine aktive Rolle bei der Verstärkung von Rasputins Einfluß auf den Zaren spielte. Das lyrische Ich des Gedichtes charakterisiert sie ähn-lich wie die lyrische Heldin des *Poems*, mit der es, ebenfalls über den gemeinsamen Namen der literarischen Maske der Donna Anna, die sie das lyrische Ich im *Poem* überstülpt, eine Art Doppel-gängerbeziehung verbindet. Im Ballettlibretto treten das Paar der Hofdame und Rasputins in der Wahrsageszene mit auf. Cf. Стихотворения и поэмы (Л., 1976), 521. Das Demonstrativpronomen "та" erfüllt damit die Doppelfunktion, auf unmittelbar Voraus-gegangenes und auf einen anderen Text zu verweisen.

suchten Salon. "... on sera tenté de regarder le Théâtre de Clara Gazul comme l'une des manifestations les plus authentiques du romantisme baroque." (Merimée 1978:1136.) Der Grund für Merimée, diese Maske anzulegen, bestand in seinem Wunsch, nicht mit offenen Karten zu spielen: "... il n'aime pas marcher à visage découvert." (Ib:XIV.) Eine analoge Funktion erfüllt die Autormaske im Poem, die in den Anmerkungen und Prosateilen und als weitere Maske für das lyrische Ich in Teil II zum Zuge kommt. Sie liegt der historischen Gestalt der Dichterin weit näher als die Maske der Klara Gazul dem Prosper Merimée. Der Grad der Maskierung ist daher im Poem erheblich geringer. Eine weitgehende Übereinstimmung verbindet die lyrischen Heldinnen der Klara Gazul und den Heldinentyp des Poems: "*Les herofnes du Théâtre de Clara Gazul sont pour la plupart des êtres maléfiques. Elles apportent le malheur et la mort.*" (Ib: 1136.) Das Adverb "совсем" läßt eine Polemik hinter der Aussage vermuten. Die Polemik kann sich mehr inhaltlich auf die Romantik beziehen, sie kann jedoch auch auf die Funktion von "чаровница" gerichtet sein, insofern als die Gestalt keine Maske, hinter welcher sich der Autor verbergen kann, ist, sondern ein Bestandteil, der sich, wenn auch nicht widerstandslos, in das lyrische Ich integriert. Die drei letzten Verse der Strophe XXIII enthalten eine positive, doch chiffrierte Selbstdefinition der Gestalt: "Вовсе нет у меня родословной, /Кроме солнечной и баснословной,/И привел меня сам Июль." (II,136-138.) Das analoge Adverb "вовсе" läßt eine ähnlich mehrdeutige Polemik wie im Vers, der die Identität mit Klara Gazul leugnet, erwarten. Diese Erwartung erfüllt die Einschränkung des folgenden Verses chiffriert. Ein Vierzeiler von 1958 bezeichnet die Herkunftslosigkeit als eine Eigenschaft des lyrischen Ich.¹⁷⁷ Der doch vorhandene Stammbaum von "чаровница"

¹⁷⁷ Cf. "Позвони мне хотя бы сегодня": "А я стала безродных безродней/И не слышу крылатую весть." (1958). - "Из Северных Элегий" I "О десятих годах": "Передо мной, безродной, неумелой,/Открылись неожиданные двери". (1955). - Mandel'stam sprach von der "прозаическая родословная" Achmatovas. Cf. Седакова 1984: 93, n.1.

ist phantastisch. Die Sonne muß zur Lichtsymbolik gerechnet werden, die u.a. für den Kontakt des lyrischen Ich mit der Welt der Verse steht. Die Hauptbedeutung ergibt sich hier jedoch über die lyrische Beziehung zu Versen Mandel'stams. In seiner Verarbeitung des lyrischen Ichs Achmatovas und damit indirekt auch ihrer historischen Person als Phädra, ist der Sonnenstammbaum letzterer mitinbegriffen. Die mythische Phädra ist die Enkelin der Sonne, des Helios. Direkt stammt sie vom Totenrichter und von Pasiphae ab. Über Pasiphae und deren Liebe zu einem Stier ist sie die Halbschwester des Ungeheuers Minotaurus, den schließlich Theseus zur Erleichterung aller Betroffenen erschlug. Phädras Herkunft ist somit äußerste Helle, Symbol der Bewußtheit, und die Unterwelt, der Aufenthaltsort von Leidenschaft, Tod und Gericht. Bei Racine verbindet, im Unterschied zu Euripides, Phädra und Hippolyt der Makel unerlaubter Liebe, insofern als Hippolyt die Tochter eines Feindes liebt. In Mandel'stams Gedicht mit dem Titel "Ахматова" werden deren lyrisches Ich und historische Person zu Phädra: "И пол-оборота о печаль": "Так - негодующая Федра-/Стояла некогда Рашель." Dieselbe Position nimmt das lyrische Ich im *Poem*, I,1,19 ein, wenn es sich schließlich den Gespenstergästen der Vergangenheit doch zuwendet: "Повернувшись вполоборота". Racines mit verbotener Liebe schuldbeladene Selbstmörderin fand Aufnahme in Mandel'stams Gedichtsammlungen "Tristia" und "Камень". (Cf. Dutli 1985:116.) Ihre Gestalt eröffnet die Sammlung "Tristia", in der vom Tode Petersburgs und vom Verlust des dichterischen Wortes die Rede ist. Im Gedicht "Как этих покрывал и этого убора" benutzt Mandel'stam für Phädra die Metapher "солнце черное". Sie spricht die Worte: "Любовью черною я солнце запятнала..." Dies bedeutet, daß Phädra durch Schuld ihren Sonnenstammbaum befleckt, bzw. verdunkelt hat. (Cf. ib:124-134.) Mandel'stam entwickelt diese Metapher weiter: "Знаменитая беззаконница-/Федра солнце погребла-" (Мандельштам I:140.). Der Mandel'stam - Epigraph zum dritten Kapitel von Teil I des *Poems* lautet: "В Петербурге мы сойдемся снова,/Словно солнце мы похоронили в нем." In diesem 1920 entstandenen Gedicht befindet sich das lyrische Ich Mandel'stams in der Leere der sowjetischen Nacht und des Universums. Das lyrische Ich und seine Gesellschaft haben dasselbe wie Phädra getan; sie haben die Sonne begraben. 1915/16 entstand Mandel'stams Essay "Пушкин и Скрябин". Rußland

wird darin mit Phädra und Puškin mit einer Sonne, die ins Grab gelegt wird, identifiziert. Skrjabins Sonnenherz ist die Sonne der Schuld. Die Schuld besteht in der Abwendung Rußlands von der abendländischen, hellenistisch-christlichen Kulturtradition.

"Euripides' und Racines Phädra wird bei Mandel'stam zur personifizierten Schuld einer Generation an der Gefährdung des Fortlebens europäischer Kultur. Phädra ist die sich selbst und anderen Verderben Bringende, Ursache des Todes von Unschuldigen und Selbstmörderin, die Figur der Endzeit, einer nahenden Katastrophe. Die großen politischen wie kulturellen Umwälzungen der Epoche spiegeln sich im Bild der schwarzen Sonne". (Cf. ib:132.)

Bei Racine assoziiert Phädra ihre Vergehen mit der Luft, die sie atmet: *"Je respire à la fois l'inceste et l'imposture."* (Cf. ib:133.) Ebenso verpestet das dem fliehenden Hippolyt und Aricie zur Strafe gesandte Meerungeheuer die Luft. Bei Mandel'stam lauten Verse: *"Мы, в каждом вздохе смертный воздух пьем."* (Мандельштам I:6I.) In I,3 des *Poems*, in dem sich das Verhängnis, die Strafe in Gestalt von "Настоящий Двадцатый Век" erst annähert, heißt es: *"И всегда в духоте морозной, / Предвоенной, блудной и грозной, / Непонятный таился гул..."* (I,3,373-375.) Die Schuld, die Strafe auf sich zieht, wirkt sich auch im *Poem* auf die Qualität der Luft aus.

Der Stammbaum von "чаровница" ist im *Poem* in seiner Sonnenlinie unversehrt. Die Gestalt identifiziert sich mit der mythischen Phädra vor ihrer Schuld oder aber, nachdem sie durch eine Sühne den Makel, den sie ihrer Herkunft zufügte, getilgt hat. Teil I des *Poems* handelt von der Schuld, die begangen wurde, wozu auch die unglückliche Liebe des "драгун", die ihn zum Selbstmord trieb, gehört. Mit diesem Motiv unglückbringender Liebe läßt sich die verbotene Liebe in Byrons *Poem Manfred* verknüpfen. "Чаровница" gehört jedoch weder zu *Manfred* noch zu den unheilbringenden Heldinnen der Klara Gazul oder der historischen Konnotation von "та английская дама". (Cf. n. 176.) Sie tritt auch nicht in der Funktion von Klara Gazul auf, sondern verbindet sich als Getränk und im Kuß mit einem lyrischen Ich, das über die historische wie die lyrische Ebene, besonders durch Doppelgängerbeziehungen, in die Schuld, die in Teil I behandelt wird, involviert ist. Das lyrische Ich entspräche dabei einer Phädra, die ihren Makel noch nicht getilgt hat. Es ist hierbei

ein Exponent des lyrischen Ich im Werk Achmatovas, das, gezeichnet von einem mehr oder minder vagen Schuldgefühl, Vergeltung und Strafe erwartet.¹⁷⁸ Die allmähliche Verdunkelung des lyrischen Ich schildert das Gedicht von 1911: "Память о солнце в сердце слабеет./Что это? - Тьма?"¹⁷⁹ In vielen Gedichten Achmatovas zeigt das lyrische Ich eine ausgeprägte Affinität zum Mond und zur Nacht. "Знают все, по какому краю/Лунатически я ступаю."¹⁸⁰ Es bewegt sich in einer von teilweise sonnambulen Träumen dominierten Welt, z.B. in "Пролог" oder in "Из Северных Элегий" I:

"Себе самой я с самого начала/То чьим-то сном казалась или бредом/Иль отраженьем в зеркале чужом,/.../И вот я, лунатически ступая,/Вступила в жизнь и испугала жизнь:/Она передо мною стлалась лугом,/Где некогда гуляла Прозерпина." (1955)

Die indirekte Identifikation mit dem Schicksal der Proserpina, Tochter der Fruchtbarkeitsgöttin Ceres, ein Wesen der Helle, das in die Unterwelt entführt und als Gemahlin des Pluto zu seiner Beherrscherin wird, impliziert das Phädraschicksal der Verdunkelung des hellen Stammbaumes sowie ihr Charakteristikum der doppelten Zugehörigkeit zu Ober- und Unterwelt. Mit der Unterwelt ist schon in der Mythologie die Welt des Mondes eng verbunden. Sie symbolisiert darüber hinaus das Reich der Leidenschaften, der Schatten und des Unbewußten. Das lyrische Ich kennt die Vergeltung, die es für seine Zugehörigkeit zur Mond- und Unterwelt zu gewärtigen hat: "И знала я, что заплачу сторицей/В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме,/Везде, где просыпаться надлежит/Таким, как я, - но длилась пытка счастьем." (Ib.) Es akzeptiert dabei frag-

¹⁷⁸ Zur Rolle Phädras im Zyklus "Шиповник цветет" cf. Satin 1977:175 sqq.- Cf. eti. "Большая Исповедь" 4: "А рядом громко говорила Федра".- "Я и плакала и каялась". (I9II).- "Одни глядят в ласковые взоры". (I936).- Es ist anzunehmen, daß die Adressatin der letzten Worte des "драгун": "Ты, Голубка, солнце, сестра!" (I,4,423.) durch die Ansprache als Sonne auch in die Rolle Phädras gesetzt wird. Achmatova hat diese Metapher sicher u.a. auch aus Knjazevs Pierrot-Gedicht an die Schauspielerin von 1912: "Лишь ты, прекрасная, свет солнца, руки" entnommen.

¹⁷⁹ Cf. eti "8 Ноября I9I3": "Солнце комнату наполнило/.../Я проснулась и припомнила."

¹⁸⁰ Cf. Стихотворения и поэмы (Л., I976), 430. Die Verse gehören einer Variante an, die vermutlich zwischen Strophe XIII und XIV von Teil II des *Poems* geschaltet war.

los, daß ihm dieses Schicksal zuzustehen scheint, ohne die Schuld weiter zu präzisieren. Vom Mond bezieht das lyrische Ich die Gabe des Dichtens:

"На руке его много блестящих колец": "Но на бледной руке нет кольца моего, / Никому, никогда не отдам я его. // Мне сковал его месяца луч золотой, / И во сне надевая, шепнул мне с мольбой: // "Сохрани этот дар, будь мечтою горда". / Я кольца не отдам никому никогда." (1907).

Unter der Überschrift "Луна в Зените" ist dem Thema ein ganzer Zyklus gewidmet. Sein durchgehendes Thema ist ein euphorisches Erleben Asiens und seiner Mondnächte als neuer Heimat, d.h. der morgländischen Welt: "Ты Азия - родина родин!" ("Луна в Зените" 8.) Den Träumen, dem Mond und der Nacht war das Silberne Zeitalter der russischen Dichtung vor dem ersten Weltkrieg, in dem das lyrische Ich Achmatovas debütierte, gewidmet. In I, 3, welches von den Anzeichen drohender Vergeltung für Schuld handelt, lauten Vers 359-60: "И серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стыл." Das durch die Doppelgängerrolle als Donna Anna in die Schuld des *Poems* involvierte lyrische Ich führt häufig durch Träume entscheidende Elemente in die lyrische Welt des *Poems* ein.

Die Herkunft des lyrischen Ich ist also dem der "чаровница" entgegengesetzt. Sie verfügen als Paar über die doppelte Zugehörigkeit der Phädra und auch der Proserpina zu Ober- und Unterwelt. Das zweite Attribut des Stammbaumes von "чаровница", "баснословный", kann sich sowohl auf die mythische Herkunft der Gestalt sowie auch auf lyrische Vergangenheit beziehen. Bloks Gedicht "Прошли года, но ты - все та же" von 1906 trägt den Tjutčev - Epigraphen "Я знал ее еще тогда, / В те баснословные года." Bei Blok heißt es weiter: "И, вспоминая, сохранили / Те баснословные года... // ... / И все чудесней, все лазурней - / Дышать прошедшим на земле."

"Чаровница" präzisiert ihre Herkunft durch die Zeitangabe "Июль". Ein Gedicht von 1914 behandelt die Herkunft des lyrischen Ich und den Grund für seine Anwesenheit auf der Erde: "За то, что я грех прославляла, / Отступника жадно хваля, / Я с неба ночного упала / На эти сухие поля. / И встала. И к дому чужому / Пошла, притворилась своей, / И терпкую злую истому / Принесла с июльских полей." Der Himmelsturz als Folge von Unbotmäßigkeit reiht das lyrische Ich in das Gefolge Luzifers ein. Weitere Gedichte aus demselben Jahr des Kriegsbeginnes, das Achmatova als den tatsächlichen Beginn des 20. Jahrhunderts betrachtete, geben

näheren Aufschluß über die Art des Himmelsturzes. "Стало солнце немилостью Божьей, / Дождик с Паши полей не кропил" ("Июль 1914" I.) Die Welt des Abends, der Nacht, der Träume und der Liebsthemen ist einer von greller Sonne beleuchteten Welt gewichen. In dieser Umgebung spricht der Krüppel, der im Ballettlibretto als der weissagende "шарманщик" im Spiegel auftritt, die Worte: "Сроки страшные близятся, Скоро/Станет тесно от свежих могил./Ждите глада, и труса, и мора, /И затмения небесных светил." Noch deutlicher lautet "Июль 1914" II:

"Над ребятами стонут солдатки, / Вдовий плач по деревне звенит. // Красной влагой тепло окропились / Затоптанные поля. / /... / 'Ранят тело твоё пресвятое, / Мечут жребий о ризах твоих'."

Den Wandel, der sich durch die lyrisch verarbeiteten historischen Ereignisse am lyrischen Ich vollzieht, thematisiert das Gedicht "Памяти 19 июля 1914":

"Закрыв лицо, я умоляла Бога / До первой битвы умертвить меня. // Из памяти, как груз отныне лишней, / Исчезли тени песен и страстей, / Ей - опустевшей - приказал Всевышний / Стать страшной книгой грозových вестей." (1916).

Diese Veränderungen des lyrischen Ichs sind zuerst in Gedichten des Jahres 1914 in "Белая стая" festzustellen. Die Modifikationen finden folgenden Ausdruck in "Северные Элегии", "Третья": "Меня, как реку, / Суровая эпоха повернула. / Мне подменили жизнь. В другое русло, / Мимо другого потекла она". (1944). Das lyrische Ich, das den Unbilden der Welt in die Stadt Китеж entkommen möchte, muß auch den Juli hinter sich lassen: "По январям и июлям / Я проберусь туда..." ("Путем всяя Земли" I. 1940.) Im Juli findet das Namensfest der Anna statt. Diesen Namen trägt nicht nur die Dichterin, sondern auch die Maske der Donna Anna, die das lyrische Ich als Doppeltgänger, der sich der Konstellation Schuld und Verhängnis bewußt ist, im *Poem* anlegt.

Aufgrund des gespenstischen Auflebens der alten Zeiten und des früheren lyrischen Ich, vermutet das lyrische Ich des *Poems* in "чаровница" nicht nur ein Aufleben der Romantik allgemein, sondern auch die Auferstehung der Muse und des Lebensgeföhles vor dem Jahr 1914. Es hat stattdessen jedoch die Verkörperung der durch die Ereignisse veränderten Perspektive vor sich, der es sich selbst im Laufe seiner lyrischen Biographie hatte einpassen müssen. Die Schuld des lyrischen Ich besteht als Teilhabe der Schuld der Vergangenheit im Verrat an seiner Herkunft. Auf der historischen Ebene

handelt es sich um die Mitschuld durch Passivität an gesellschafts- und außenpolitischen Prozessen, die als Verrat an den christlich-hellenistischen Kulturwerten aufgefaßt werden mußten. Die Schuld des lyrischen Ich führt auf der Ebene seiner Welt zum Himmelsturz als Strafe dafür, daß es nicht dem richtigen Gott diene. Der Himmelsturz stellte gleichzeitig den Auszug aus der Nachtwelt in eine von greller Sonne erhellte Welt dar und diene als Sühne für das Verbrechen. Als Folge dessen erwachte das lyrische Ich aus dem Traum der Vorkriegszeit und paßte sich zunehmend den historischen Ereignissen an. Die Muse, welche diese Zeit hervorbrachte, ist frei vom Makel der Phädraschuld sündiger Liebe und vom Verrat an der Herkunft. "Чаровница" verfügt über einen reinen Sonnenstamm- baum. Im Dialog mit Mandel'stam und aufgrund des gemeinsamen Kulturverständnisses beider Dichter, das sie in ihrem Werk zu verwirklichen suchten, muß es sich bei der befleckten und wieder gereinigten Herkunft um die hellenistisch-christliche Kulturtradition handeln. Die Muse des *Poems* ist die Verkörperung dieser Kulturperspektive, in der die Vergangenheit in einem neuen Licht erscheint. Sie hat damit den gleichen Charakter der Neuordnung biographisch-historisch-lyrischer Vergangenheit wie das Symbol "И вино, как отраву, жжет". Folgerichtig befindet sie sich auch in einem Getränk. Sie verkörpert jedoch nicht den vergiftenden, sondern den wieder zurechtrückenden Aspekt der Perspektivänderung. Die Kulturperspektive äußert sich im *Poem* nicht nur inhaltlich in Urteilen des lyrischen Ich, sondern formal auf der Ebene von Intertextualität, die als Anordner von Inhalten und Versen ausgenützt wird. Das lyrische Ich verbindet sich mit dieser Verkörperung nicht nur unfreiwillig durch die zwanghafte Aufnahme der Muse in einem Getränk aufgrund eines unstillbaren Durstes, sondern am Ende von Teil II in einem Kuß. Vor der Ankündigung dieses Kusses distanziert sich die Muse des *Poems* ausdrücklich vom Ruhm, den das lyrische Ich der Vorkriegszeit genoß und der durch die Veröffentlichung der Gedichtsammlung "Вечер" begründet worden war. Dieser Ruhm verlor sich mit dem Publikum im Laufe von Kriegs- und Revolutionszeit. "А твоей двусмысленной славе, / Двадцать лет лежавшей в канаве, / Я еще не так послужу." (II, 139-141.) Der mittlere Vers bezieht sich konkret darauf, daß Achmatova ab 1925 nicht mehr veröffentlichen konnte und weit weniger schrieb. Die Einstellung des

lyrischen Ich Achmatovas zum Ruhm ist sowohl in Versen als auch in Äußerungen überwiegend negativ und schuldbewußt.¹⁸¹ Der folgende Vers "Мы с тобой еще попируем" (II,142) spricht von der Zukunftsträchtigkeit der Synthese, die "чаровница" im Begriff ist, mit dem lyrischen Ich einzugehen: "И я царским моим поцелуем/ Элю полночь твою награжу". Alle späteren Verse Achmatovas sind in irgendeiner Weise mit dem *Poem* verbunden.¹⁸² Die frühere lyrische Welt wird hingegen im *Poem* in eine andere Perspektive gerückt. Mit dem Kuß verbindet sich die Muse mit dem Sonnenstammbaum mit der Mitternacht des lyrischen Ich. Dies bedeutet, daß eine Integration zwischen *Poem* und lyrischem Ich, deren Verhältnis zu Beginn auf Konfrontation und Zurückweichen des lyrischen Ich hinauslief, stattgefunden hat. Die Kulturperspektive hat sich der Vergangenheit angenommen, und es entsteht als Synthese eine neue lyrische Welt. Ein M.Л. Лозинский, einem Freund Achmatovas, gewidmetes Gedicht von 1913 schildert die Vereinigung des lyrischen Ich als Exponenten der Mondwelt mit einem lyrischen Du als Agenten der Sonnenwelt.

"Ты дышишь солнцем, я дышу луною,/Но живы мы любовью одною.// Со мной всегда мой верный нежный друг,/С тобой твоя веселая подруга./.../И ты виновник моего недуга./...//Лишь голос твой поет в моих стихах,/В твоих стихах мое дыханье веет." ("Не будем пить из одного стакана").¹⁸³

¹⁸¹ Cf. "Кое-как удалось разлучиться": "Ночью Муза слетит утешать,/А на утро притащится слава/Погремушкой над ухом трещать." (1921).-Cf. et.и. Чуковская 1980:177: "Слава - это значит, что вами обладают все и вы становитесь тряпкой, которой каждый может вытереть пыль. В конце жизни Толстой понял ничтожество славы и в 'Отце Сергии' объяснил, что от нее надо отмыться. Я особенно уважаю его за то."

¹⁸² Cf. France 1977:199 sq.

¹⁸³ Der Gegensatz und die *Conjunctio* von Mond- und Sonnenwelt bilden zentrale Symbole in der Alchemie, Gnostik, Mystik und Mythologie. Der Sonne wurde eine geheimnisvolle Kraft zugeschrieben, die "eine erzeugende und verwandelnde Wirkung" hat. Jung 1978c:119, Bd. 1. Psychologisch ist sie beim Mann mit dem Bewußtsein und bei der Frau mit dem Unbewußten gleichsetzbar. Cf. ib:164. Luna ist das Gegenstück zu Sol und nimmt die Kraft der Sonne auf. Zur Mondsphäre gehören die Leidenschaften. Von Luna geht ein Lebenssaft aus. Der Mond hat eine enge Beziehung zur Seele, zur Welt der Toten und zu allem Dunklen. Er steht für das Unbewußte beim Mann und das Bewußte bei der Frau. Cf. ib:156 sqq. Sol

II.7. Der Integrationsvorgang des Beschwörungsergebnisses und des lyrischen Ich

Die Integration von "чаровница" und dem lyrischen Ich, die zum Ende von Teil II vollzogen scheint, präsentiert sich im *Poem* als ein Prozeß, der durch den Schock der Beschwörung in Gang gesetzt wird.

Die visuellen Eindrücke des lyrischen Ich, die den Übergang in die Welt des Spiegels anzeigen, werden in Vers 9 und 10 durch akustische Empfindungen ergänzt, deren Ursache "бред" ist: "Это всплески жесткой беседы, / Когда все воскресают бреды". Der Zustand des "бред" überwindet Zeit und Raum.¹⁸⁴ Dementsprechend lautet Vers 11: "А часы все еще не бьют..." "Бред" ist eine Verfassung des Wahnsinns und der Ohnmacht.¹⁸⁵ Er kann als Folge von Verbrechen und kurz vor dem Tod auftreten, wobei er ein Erstickungsgefühl der Seele bewirkt.¹⁸⁶ Das lyrische

und Luna stellen in der Interpretation Jungs die geistigen Urbilder dar, aus deren Paarung der *filius macrocosmi*, das Dritte, das die Eigenschaften beider Seiten geglückt verbindet, hervorgeht. Cf. ib:165 sq. Angewendet auf den Kontext des *Poems* bedeutet die Vereinigung des lyrischen Ich mit der Muse die Integration zweier einander entgegengesetzter Tendenzen, von denen die eine unbewußt war, aber am Ende von Teil II die Oberhand gewinnt. Das neue Dritte wäre das *Poem*.

¹⁸⁴ Cf. "Заболеть бы, как следует, в жгучем бреду / Повстречаться со всеми опять, / Даже мертвые нынче согласны прийти / ... / Буду с милыми есть голубой виноград, / Буду пить ледяное вино." Bemerkenswert ist, daß das lyrische Ich in diesem Zustand Wein trinken wird.

¹⁸⁵ Cf. "Уже безумие крылом / Души закрыло половину, / И поит огненным вином / ... / И поняла я, что ему / Должна я уступить победу, / Прислушиваясь к своему / Уже как бы чужому бреду." (1940). - "Целый год ты со мной неразлучен": "И с улыбкой блаженной выносит / Страшный бред моего забвения." (1915)

¹⁸⁶ Cf. "Вечер тот казни достоин, / С ним я не справлюсь никак, / ... / Сам я не знаю, что случилось - / К гибели, что ли, иду; / Ведь как ребенок металась? / Передо мною в бреду. / Выпил я светлые капли / С глаз ее - слезы стыда." (1922). - "В Царском Селе" I: "Странно вспомнить: душа тосковала, / Задышалась в предсмертном бреду." (1911)

Ich erscheint sich nicht nur als Reflexion eines fremden Spiegels, sondern auch als Inhalt von jemandes "бред".¹⁸⁷ Die Muse verursacht einen solchen Zustand.¹⁸⁸ Der "бред" kann Zuhörer haben.¹⁸⁹ Er kann in eine freundliche Verfassung versetzen.¹⁹⁰ Er verfügt damit sowohl über helle als auch dunkle Charakteristika. Diese Ambivalenz hat er mit dem Wein, der dunkle und helle Inspiration verkörpern kann, gemeinsam und verfügt wie dieser über enge Beziehungen zum Wahnsinn. Er ist deshalb als eine unmittelbare Auswirkung des Weines zu betrachten und tritt im Werk Achmatovas als ein Aktionszustand des lyrischen Ich, d.h. als Zustand der Verentstehung auf. Im *Poem* befindet sich in seinem unmittelbaren Gefolge die Gefühlsverfassung der "тревога". "Тревога" ist ein Schicksal, das gemeinsam mit Liebe auftreten kann.¹⁹¹ Sie ist als Gefühlszustand die Vorbedingung für die Fähigkeit zu dichten und tritt kurz vor dem Dichten auf.¹⁹² "Тревога" könnte ein

¹⁸⁷ Cf. "Из Северных Элегий" I "О десятих годах": "Себе самой я с самого начала/То чьим - то сном казалась или бредом/Иль отраженным в зеркале чужом,/Без имени, без плоти, без причины." (1955)

¹⁸⁸ Cf. "Муза": "Жестче чем лихорадка, оттреплет".

¹⁸⁹ Cf. "Ты не первый и не последний/Темный слушатель светлых бредней," (III, 19-20.). Die ursprüngliche Fassung lautete: "Светлый слушатель темных бредней". Sie wurde nach dem Zerwürfnis mit dem Adressaten Гаршин, der mit der Dichterin verlobt war, geändert. Das Verhältnis mit ihm dauerte von Mitte der 30-iger Jahre bis zur Evakuierung der Dichterin. Während dieser Jahre verlor die Dichterin manchmal die Kontrolle über sich. Гаршин hatte Чуковская auf den wahnsinnigen Zustand der Dichterin aufmerksam gemacht. Cf. Чуковская 1976b:153sq. Dies könnte eine biographische Konnotation der Verse sein.

¹⁹⁰ "А всего с тобой хотела/С самого начала./Беззаботной первой ссоры,/Полной светлых бредней".

¹⁹¹ Cf. "Полночные Стихи" 6 "Ночное посещение". "И тогда тебя твоя тревога/Ставшая судьбой,/Уведет от моего порога/В ледяной прибор." (1963). - "Ничего не скажу, ничего не открою": "То не сон, утешитель тревоги влюбленной". (1913)

¹⁹² Cf. das an A. Blok gerichtete Gedicht von 1914: "От тебя приходила ко мне тревога/И уменье писать стихи". - Они летят, они еще в дороге/Слова освобожденья и любви,/А я уже в предпесенной тревоге". (1916)

Synonym für den Zustand des Dichtens sein.¹⁹³ "Нету меры моей тревоге" (1,1,12) besagt, daß die Gefühlslage des lyrischen Ich nun auf Dichten steht.¹⁹⁴ Die Situation, in die das lyrische Ich durch die Beschwörung, den Wein, "бред" und "тревога" geraten ist, fassen Vers 13 und 14 zusammen: "Я сама, как тень на пороге, / Стерегу последний уют." Als Schatten empfindet sich das lyrische Ich seines Platzes in Raum und Zeit beraubt. Die Rückkehr an einen Ort der Vergangenheit läßt zum Schatten werden.¹⁹⁵ Der Schatten strebt danach, den Körper zu verlassen.¹⁹⁶ Das lyrische Ich bleibt über den Aufenthalt und die Tätigkeit seines von ihm getrennten Schatten informiert.¹⁹⁷ Es kann seinen eigenen Schatten erben.¹⁹⁸ Die Selbstepfindung des lyrischen Ich als Schatten kann im *Poem* bedeuten, daß es sich zu einem lyrischen Ich der Vergangenheit oder der Zukunft werden fühlt sowie aus seinem gegenwärtigen Raum vertrieben wird. Dieser Vorgang spielt "на пороге", der Grenze zwischen zwei Räumen und im übertragenen Sinn zwischen zwei Zeiten. Zunächst bezeichnet die Ortsangabe den Eingang oder Ausgang des Raumes des lyrischen Ich.¹⁹⁹ Über diese Grenze erwartet das

¹⁹³ In einem Gedicht von 1912 löst das lyrische Ich eine Doppelgängerin auf dem Scheiterhaufen ab. Jene empfiehlt: "Позабудь о моей тревоге". "- 'Я пришла тебя сменить сестра'".

¹⁹⁴ In e2 steht unter "Вступление", in dem das lyrische Ich seinen Standort, von dem aus es sich in die Vergangenheit begibt, umreißt, in Klammern "Воздушная тревога".

¹⁹⁵ Cf. "И неоплаканною тенью/Я буду здесь блуждать в ночи". (1920-е годы).

¹⁹⁶ Cf. "Многим": "Как хочет тень от тела отделиться/Как хочет плоть с душою разлучится, / Так я хочу теперь - забытой быть." (1922)

¹⁹⁷ Cf. "Там тень моя осталась и тоскует/.../Гостей из города за полночь ждет". (1917)

¹⁹⁸ Cf. "Наследница": "О, кто бы мне тогда сказал, / Что я на-следую все это:/.../И даже собственную тень/Всю искаженную от страха". (1958)

¹⁹⁹ Cf. "Из Северных Элегий" II: "...и удача/От нашего порога ни на шаг/За все семь лет не смела отойти, -" (1921). - "Ночное посещение": "И тогда тебя твоя тревога/.../Уведет от моего порога/В ледяной прибой." (1963)

lyrische Ich den Einbruch von etwas Bedrohlichem in seinen Raum.²⁰⁰ Auf der Grenzlinie ist noch ein nach rückwärts gerichteter Kontakt möglich.²⁰¹ Genau dort kann ein Schattengast stehen und die Kerzen zum Erlöschen bringen.²⁰² Die Schwelle ist ein Warteplatz. Die Kombination von "порога", "тьнь" und "тревога" gibt es bereits in einem Gedicht von 1916: "Только сяду на пороге, / Там еще густая тень. / Помоги моей тревоге, / Белый, белый Духов День!" ("Небо мелкий дождик сеет"). Die Integration des lyrischen Ich und einer anderen lyrischen Welt bahnt sich auf einer Grenzlinie an. Über diese Grenze kommen die Schatten der Vergangenheit, und dort fühlt sich das lyrische Ich ihnen gleich werden. Es läßt dies jedoch nicht kampflos geschehen: "Стерегу последний уют." (I, 1, 14.) "Уют" ist ein Wert, den das lyrische Ich sich immer wieder, jedoch vergebens wünscht.²⁰³ Es kann sich dabei um die gewohnte Art, in Versen zu leben, handeln.²⁰⁴ "Приют" findet das lyrische Ich in seiner Wahlheimat Asien.²⁰⁵ Eine Verstärkung des Zusammenhanges, in dem die hier hervorgehobenen Symbole "свечи, вечер, вино, зеркало, бред, тень, порог, тревога" sowie die unerwartete Ankunft von etwas stehen, ergibt ihr in wechselnder Zusammensetzung kombiniertes Auftreten in den zur Dechiffrierung der Symbole herange-

²⁰⁰ Cf. "Стеклянный звонок": "Неужто сегодня срок; / Постой у порога, / Подожди немного, / Меня не трогай, / Ради Бога!" (Ende der 40-iger Jahre). - "Новоселье" 3 "Измена": "Не оттого, что зеркало разбилось, / ... / Я на пороге встретила его." (1944)

²⁰¹ Cf. "На пороге белом рая, / Оглянувшись, крикнул: 'Жду!' " (1921)

²⁰² Cf. "Улыбнулся, вставши на пороге. / Умерло мерцание свечи. / Сквозь него я вижу пыль дороги". (1910-е гг.)

²⁰³ Cf. "От тебя я сердце скрыла": "Черный шепоток беды - / И бормочет, словно дело / Ей всю ночь возиться тут: / "Ты уюта захотела, / Знаешь, где он - твой уют?" (1936)

²⁰⁴ Cf. "В сороковом году" 4 : "Вхожу в дома опустелые, / В недавний чей-то уют. / Все тихо, лишь тени белые / В чужих зеркалах плывут. / И что там в тумане - Дания, / Нормандия или тут / Сама я бывала ранее, / И это - переиздание / Навек забытых минут?" (1940)

²⁰⁵ Cf. "Луна в Зените" 7: "То сердце Азии стучит / И мне про- рочит / Что снова здесь найду приют".

zogenen Gedichten.²⁰⁶ Sie strukturieren die Ebene der Selbstkommentierung des lyrischen Ich.²⁰⁷

Die Beschwörungsszene und ihr Resultat der Perspektivänderung werden durch das Puškinzitat aus "Евгений Онегин" (V,X) in eine literarische Tradition gestellt. Der nichtzitierte Kontext des Epigraphen enthält eine Reminiszenz aus Žukovskijs Ballade "Светлана": "И я - при мысли о Светлане/Мне стало страшно - так и быть.../С Татьяной нам не ворожить." Die dritte Widmung zum Poem trägt einen direkten Epigraphen aus "Светлана": "Раз в крещенский вечерок..." Татьяна und Светлана stehen wie das lyrische Ich im Poem einem nicht beabsichtigten und erschreckenden Resultat der Beschwörung in einem Traum gegenüber. Das lyrische Ich des Poems hat auch die Empfindung, in einem Traum zu sein: "Завтра утро меня разбудит,/И никто меня не осудит" (I,1,64-65.) In der zweiten Widmung träumt das lyrische Ich ausdrücklich: "Сплю-/мне снится молодость наша". (17-18.) Ähnlich wie das lyrische Ich in das Maskenfest der Vergangenheit, gerät Татьяна in eine Versammlung wilder Tiere mit Tanz und Geschrei. Sie

²⁰⁶ Es lassen sich folgende Kombinationen beobachten: "жгучий бред", Gäste, Weintrinken.- "безумие, огненный вино, бред".- "порог", ein durchsichtiger Gast, Erlöschen der Kerzen.- "порог", ein bedrohlicher Gast.- "порог, свечи, тревога".- "порог, тень, тревога".- "вечер, бред".- "тьень, гости (полночь)".- "вечер", der lang erwartete Bräutigam, "красное вино".- "вечер, зеркало".- "вечер, огненный, трава, зеркало".- "тревога, вино".

²⁰⁷ Das vorgestellte Interpretament der Eingangsverse läßt sich an die Struktur des im Mythos ausgedrückten Psychodramas assimilieren. Licht und Feuerattribute symbolisieren psychische Energie. Cf. Jung:1977:114,126. Jung verwendet den Begriff Libido für psychische Energie. Symbole dieser Energie sind ein Attribut des Helden. Cf. ib:142. Ein Erlöschen der Flamme zeigt das Eintreten der Energie ins Unbewußte an, das Inhalte konstituiert und die Inhalte des Bewußtseins damit anzieht. Eine am Anfang stehende rituelle Handlung hat den Sinn, die psychische Energie auf das Unbewußte zu lenken. Im Unbewußten trifft die Energie auf ein Energiesymbol, ein berauschendes Getränk. "Der Rauschtrank... ist ebenfalls ein Libidosymbol..." Ib:272. Das zweite Symbol ist eine weibliche Gestalt mit einem Sonnenstammbaum. Die Sonne steht bei der Frau für das Unbewußte. Hinter dem Symbol steht ein höheres Energiepotential als es die aus dem Bewußtsein kommende Energie ist. Der Einbruch des Unbewußten kennzeichnet den Beginn einer Veränderung. Cf. Jung 1978a:129 sq.

möchte sich wie das lyrische Ich des *Poems* zunächst entziehen. Das lyrische Ich wird Zeuge eines Verbrechens der Vergangenheit, Татьяна einer Untat der Zukunft und Светлана Opfer eines Trugbildes. Beide Epigraphen sind einem Kontext entnommen, in denen die Beschwörung neben dem Schrecken einen Zuwachs an Wahrheit durch eine Perspektivänderung brachte. Bei Светлана besteht die Perspektivänderung in dem didaktischen Hinweis, sich nicht auf Beschwörungen zu verlassen.

Einen zeitlich näheren literarischen Kontext für das *Poem* bietet Bloks "Балаганчик", der das Literaturleben Petersburgs vor dem ersten Weltkrieg entscheidend prägte. Hier wie dort bildet eine Beschwörung die Eingangssituation. Im Unterschied zu den Mystikern, die "смерть" beschwören und erwarten, ist das lyrische Ich des *Poems* nicht auf den Gespensterbesuch gefaßt. Der Besuch formiert sich paarweise in der Maskeradenwelt der Kolombinzeit, ähnlich wie die Liebespaare in "Балаганчик". Das erste dieser Paare läßt sich als Faust und Gretchen identifizieren. Die Partnerin fürchtet eine dunkle Gestalt. Die erste Maske, die im *Poem* unter den Angekommenen aufgeführt wird, ist Faust. Das 2. Liebespaar bilden Kolombine und ihr Liebhaber, der sich ihr als "безлик" vorstellt. Ihnen entsprechen im *Poem* Kolombine und der Jemand "без лица и названья". Der männliche Partner des dritten Liebespaares könnte Dapertutto, d.h. der Maske Mejerhol'ds, des Regisseurs und Initiators von Maskeraden, entsprechen. Seine Begleiterin wiederholt stereotyp den letzten Teil seiner Sätze.

Die Welt der Vergangenheit, die sich in einer dem lyrischen Ich aufgezwungen erscheinenden Perspektive ungefragt aufdrängt, umfaßt literarische Vorgaben des Goldenen und Silbernen Zeitalters. Die zeitlich entfernten Vorgaben passen sich affirmativ, jedoch unspezifisch in die Funktion der Beschwörung im *Poem* ein. In "Балаганчик" dient die Beschwörung nicht zur Änderung von einer Perspektive, sondern zur Einführung von zwei Perspektiven auf das Ergebnis, die der Mystiker und die des Pierrot. Der Inhalt, der im *Poem* der veränderten Perspektive des lyrischen Ich unterworfen wird, ist in Teil I eine Anknüpfung an das Beschwörungsergebnis in "Балаганчик".

Als eine Folge der aufgezwungenen Integration empfindet das lyrische Ich seine Rolle und die des Poems als Bestandteil eines Beerdigungsritus. Im Zusammenhang mit der Unkontrollierbarkeit des Poems führt die Autormaske in "Из Письма к Н" Vers 79-81 aus Teil II an: "И была для меня та тема, / Как раздавленная хризантема / На полу, когда гроб несут." Diese Verse folgen der Strophe, in der das lyrische Ich die Notwendigkeit der Lyra des Sophokles betont, um dem Tatbestand des Schicksals auf der Schwelle gerecht werden zu können. Das lyrische Ich vergleicht das Besingen dieses Themas mit den Blumen einer Beerdigung. Hierbei ist der Eindruck der Dichterin von der Beerdigung ihres Bekannten Д. Якубович verarbeitet: "Когда гроб несли вниз по лестнице - на площадке зазвонили часы ... на ступеньках валялись цветы - хризантемы, ... Я обошла их, не могла наступить - живые." (Чуковская 1976b:II4sq.). Das bearbeitete Thema wird mit der letzten Ehrung auf einem Beerdigungsgang verglichen, auf welche nicht die Rücksicht genommen wird, die Achmatova auf die Blumen bei der Beerdigung des Bekannten nahm. Entsprechend heißt es in der Prosaeinführung zu Teil II: "...оставив за собою тот свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок - дым факелов, цветы на полу..." In "Послесловие" sind "поэма" und "тема" durch den Reim miteinander in direkten Bezug gesetzt. Das ebenso selbständige Handeln von "тема" kommt an dieser Stelle am stärksten zum Ausdruck: "Ну, а вдруг как вырвется тема"²⁰⁸(I,454.) Dem Verhalten von "тема" folgt als visuelle Sensation das Teilbild eines aufgebahrten Toten: "И виденье скрещенных рук..." (I,459.) In der dritten Widmung lautet Vers 15: "и поэмы смертный полет..." Der eine Adressat der Widmung, I. Berlin, nannte das Poem anlässlich seines Besuches bei Achmatova: "реквиемом по всей Европе". (S III:155.)

²⁰⁸ Ein ähnliches Verhalten ist in Majakovskijs "Про это", auf das I,1,128 wörtlichen Bezug nimmt, zu beobachten: "Эта тема придет, / Калеку за локти / Подтолкнет к бумаге, / прикажет: / -Скреби!- / И калека с бумаги / срывается в клеточке. / Только строчками в солнце / ябит... / Эта тема ко мне заявила / гневная..."

III. DIE SCHULD-VERGELTUNG-KONSTELLATION

Neben der Selbstkommentierung ist diese Konstellation ein weiteres, zunächst inhaltliches Zentrum, das mit seinem Einbau in das Symbolsystem des *Poems* den ganzen Text durchdringt und seinerseits anordnet. Die Linien dieser Konstellation erstrecken sich über Teil I, II und III. Teil I baut unter ausgiebigem Einbezug der historischen Ebene hauptsächlich Schuld und die Erwartung unausweichlicher Vergeltung ein. Teil III ordnet überwiegend die Vergeltung unter bevorzugter Einarbeitung geschichtlicher Ereignisse an. Teil II stellt Schuld und Vergeltung wie zwei Pole auf, zwischen denen sich der Text dann auf wechselnden Ebenen bewegt. Die vorrangige Ebene ist die lyrische. Das lyrische Ich ist verantwortlich für sich selbst, seine Seinsart und die Machart der Verse, in denen es sich exponiert. Es empfindet sich und seine Welt als Schuld, für die es Vergeltung u.a. in Form von Ablehnung seitens eines Publikums erwartet. In diese Schuld und deren Konsequenzen spielen erneut historische Ereignisse, die unter der Rubrik Vergeltung einzuordnen sind, um das Verhalten des lyrischen Ich verständlich zu machen oder zu rechtfertigen, hinein. (Cf. z.B. Strophe X und die zwischen Strophe X und XI eingefügten ausgelassenen Strophen.)

Ogleich in diesem Kapitel der methodische Akzent auf dem Schuld-Vergeltung-Gehalt, seiner Strukturierung in Symbolen sowie seiner anordnenden Auswirkung liegt, kann auch hier die immer präsente, wenn nicht sogar dominante Selbstkommentierung des lyrischen Ich nicht ausgeblendet werden. So wird sich z.B. das Symbol "сон" als dem Symbol des "зеркало" in weiten Teilen analog erweisen.

III. 1. Die Don Juan - Donna Anna - Schablone

Das *Poem* ist mit Elementen durchsetzt, die aus der literarischen Tradition entnommen wurden. Diese bieten Raster an, die Elemente des *Poems* einordnen. Der Dynamik ihrer Füllung gelingt

es, sich samt dem Raster in das *Poem* einzufügen und so damit die eingesetzten Raster in ihrer poemspezifischen Differenz zur Tradition, der sie ursprünglich entnommen wurden, zu entwickeln.

Der *Don Giovanni*-Epigraph "*Di rider finirai/Pria dell' aurora*", dessen Stellung nach "Поэма без героя" (e1), Вместо Предисловия (e5) und Петербургская Повесть (e7) variiert,¹ erstellt den Zusammenhang der Nacht, in der gelacht wird, während eine Vergeltung für angesammelte Schuld bevorsteht, die sich noch in der Nacht ankündigt. Er evokiert die Rollenverteilung von Don Juan, Donna Anna und Komtur. Die Anordnung von Elementen des *Poems* in diese Rollen und ihre Interaktion differenziert sich aufgrund der langen literarischen Tradition des Stoffes.² Das *Poem* enthält Anspielungen auf einige bestimmte Verarbeitungen des Stoffes, auf Da Pontes Libretto zu Mozarts Oper *Don Giovanni*, Byrons *Don Juan*, Bloks "Шаги Командора" und auf Molières *Don Juan*.³ Sinnvoll ist zudem der Einbezug von E.T.A. Hoffmanns *Don Juan*, der Überlegungen zu der Figur aus Anlaß einer Aufführung von *Don Giovanni* enthält. Für diesen Einbezug gibt es jedoch im *Poem* selbst keinen direkten Beweis.⁴ Für die implizite Präsenz von Puškins "Каменный гость"

¹ Haight 1976:209 verlangt die Entfernung des Epigraphen aus allen anderen Positionen als nach der Überschrift zu Teil I, da er sich nur auf diesen Teil beziehe. Die Autorin beruft sich bei dieser Forderung auf den Willen der Dichterin.

² Mit der ersten Drucklegung 1630 von Tirso de Molinas Schauspiel "*El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*", in dem zum ersten Mal die Verschmelzung der beiden Stoffkomplexe des Liebesabenteurers und seiner Bestrafung nachweisbar ist, sprang das Don Juan-Thema von Spanien auf ca. 40 andere Länder über. (Cf. Wittmann 1976:IX.)

³ Cf. den *Don Giovanni*-Epigraph, den Byron-Epigraph zu I,1, die Prosaeinführung zu I,2 und I,2,278-80. An der Aufführung von Molières *Don Juan* 1910 unter der Regie Mejerchol'ds wirkte zum ersten Mal "Мейерхольдовы арапчата", I,2,227, mit. Akt II, Szene II des Molière-Stückes enthält die Konstellation des Don Juan, der dem Pierrot sein Mädchen ausspannt. Diese Situation ergibt sich parallel im *Poem*.

⁴ I,1, in dem sich Don Juan unter den tanzenden Gästen befindet, enthält den allgemeinen Hinweis: "Ту полночную Гофманиану", I,1,101.

spricht zunächst die schriftliche Beschäftigung Achmatovas mit diesem Werk Puškins. (Cf. S II:257-274 und S III:182-191.) Sie trifft dabei die für das *Poem* interessante Feststellung, daß Don Juan bei Puškin Dichter sei. (Cf. S II:260.) In I,2,265-286 tritt unter den lyrischen Helden des Dichters Blok, die ihn als historische Gestalt mitimplizieren, Don Juan aus "Шаги Командора" auf.

Die Auswahl unter den literarischen Verarbeitungen, die den Sinnzusammenhang, den der *Don Giovanni*-Epigraph evoziert, spezifiziert, trifft das *Poem* zum größten Teil ausdrücklich, ohne sich dabei auf eine Sorte literarischer Verarbeitung zu beschränken. Die Auswahl umfaßt Drama, Poem und Gedicht. Aus ihr ergeben sich einige Variationen des Don Juan und seiner Situation. Eine Einheit bilden hierbei *Don Giovanni*, E.T.A.Hoffmanns *Don Juan* und Molières *Don Juan*.⁵ In diesen Werken ist Don Juan nicht nur Verführer, sondern ein Rebell gegen Gott und ein Verächter der Menschen: "Für Don Juan kann es weder ein religiöses noch ein moralisches noch ein soziales Gesetz geben,..." (Wittmann 1976: 93.) Die Ursache für Don Juans Revolte sieht E.T.A. Hoffmanns Held in der Enttäuschung seiner den Durchschnitt überflügelnden Wünsche, die ihn die Menschen und die Welt verachten lassen. (Cf. E.T.A. Hoffmann 1976:81-95.) Molières *Don Juan* ist "un ange infernal... Don Juan ... a cherché et trouvé un adversaire digne de lui, Dieu." Seine Handlungen sind ihm ein Mittel "d'affirmer sa liberté dans le mal... Il provoque Dieu en corrompant cette humanité qu'il méprise..." (Molière 1962:711.)

Donna Anna spielt bei Molière keine Rolle. In *Don Giovanni* bleibt sie, trotz ihrer Verführung durch Don Giovanni, ihrem Bräutigam treu und wünscht Don Giovannis Verderben. Don Juan wie Don Giovanni haben keine Ehrfurcht vor den Toten. Sie bleiben auch angesichts der kurz bevorstehenden Vergeltung ohne Furcht und Reue. Von diesem Typus unterscheidet sich Puškins Don Juan insofern als er ein Dichter ist und Donna Anna im Moment sei-

⁵ Da Pontes Libretto stellt in Dramaturgie und Charakterzeichnung eine Kombination der vorausgegangenen Don Juan-Versionen dar. (Cf. Wittmann 1976).

nes Unterganges tatsächlich zu lieben scheint.⁶ Verändert ist auch die Stellung des Komtur, der Donna Annas Mann ist und Treue über den Tod hinaus verlangt. Er tritt nicht als warnender Gesandter auf, sondern verdirbt Don Juan aus Eifersucht. Bloks Don Juan scheint die Vergangenheit der beiden besprochenen Typen zu haben: Freiheit und Treulosigkeit. Am Totenbett Donna Annas, deren Todesursache unklar bleibt, ist er seines Lebens und seiner Freiheit müde und hat Angst, während er auf die Vergeltung wartet. Als sie sich in Gestalt des Komtur nähert, ruft er nach Anna, die für ihn Licht bedeutet. Sie wird in seiner Sterbestunde auferstehen.⁷ Puškins und Bloks Don Juan verbindet ihr Verhältnis zu Donna Anna. Die Gestalt der Donna Anna ist bei Blok ganz ausgeprägt aufgewertet. Das Poem wird zeigen, daß es selbst da anknüpft, wo Bloks Don Juan aufhört, Donna Anna also mit der Stunde des Unterganges in Aktion tritt.

Von den besprochenen Verkörperungen des Types ist Byrons *Don Juan* abzusetzen. Der Dichter ließ Fabel und Personen des mit Don Juan verbundenen Stoffes fallen. Ihn interessierte nur der Typ des unwiderstehlichen Liebhaber, den er durch die Gesellschaft führt, um diese zu entlarven.⁸

⁶ Cf. Achmatovas Feststellung: "Для Дон Гуана - Дона Анна ангел и спасение". Don Juans letzte Worte lauten dementsprechend: "О ДОННА АННА!" S III:184.

⁷ Cf. "Дева Света! Где ты, донна Анна?", die letzten Worte Juans.

⁸ "Ich nehme einen lasterhaften grundsatzlosen Charakter und führe ihn durch diejenigen gesellschaftlichen Kreise, deren hohe äußerliche Politur innerliche, geheime Laster bemäntelt und verhüllt, ... Wenn man mir vorwirft, daß ich nur Szenen des Lasters und der Torheit vorführe, so antworte ich: dies geschieht, ... um diese Gesellschaft der Welt zu zeigen, wie sie wirklich ist." Lord Byron's Werke, übers. v. Otto Gildemeister, Bd. 5 (Berlin, 1977), 14.

III.2. Einbau der Schablone dieser Konstellation in das Symbolsystem des Poems

Die Konstellation Schuld und Verhängnis ergibt sich mit wechselnden Rollen in verschiedenen lyrischen Situationen, so daß dieselbe Gestalt in jeweils anderer Gruppierung in dieser oder jener Rolle der Schablone erscheinen kann. Die Festlegung auf die Rollenverteilung des Rivalen als Don Juan, des "драгун" als Komtur und von "героиня" als Donna Anna vernachlässigt die anderen Konstellationen und erschöpft den Gebrauch der Schablone nicht. Der lyrische Held Bloks in der Rolle des Don Juan aus "Шаги Командора" und "героиня", hinter der u.a. die Schauspielerin О. Глебова-Судейкина in der Rolle Donna Annas aus Bloks Gedicht steht, werden im Poem jedoch ausdrücklich festgelegt.⁹ Der "драгун", der auf der historischen Person Knjazevs aufbaut, ist nicht aus "Шаги Командора" übernommen, sondern trägt Züge des Puškinschen Komturs, insofern als er der Heldin gegenüber einen Anspruch wie ein Ehemann erhebt und wie ein solcher eifersüchtig ist. Für seinen erfolgreichen Rivalen spielt er nicht die Rolle des Komturs, da er selbst untergeht, ohne seinen Rivalen zu verderben. Er erfüllt diese Rolle jedoch gegenüber "маскарад", in der u. a. Don Juan, "демон" und "верстовой столб" als jeweils hervorgehobene Masken auftreten. Die Charakterisierung von Don Juan als "поэт" mittels Eigenschaften, die auf "верстовой столб" zutreffen (cf. I,1,104-129), führt bei Топоров (1981a:37) praktisch zu einer Gleichsetzung beider Gestalten. Diese Identifikation ist fragwürdig, jedoch nicht unmöglich, da eine solche zwischen "демон" und Don Juan vonstatten gehen konnte. (Cf. I,2, 269-286.)¹⁰ Der Identifizierung

⁹ Cf. die Prosaeinführung zu I,2, "Одним кажется, что это Коломбина, другим - Донна Анна (из 'Шагов Командора')", I,2,279: "Он ли встретился с Командором" und das Ballettlibretto in Стихотворения и поэмы (Л., 1976), 519: "Блок ждал Командора".

¹⁰ Im Libretto tritt "демон" in der Rolle Don Juans als Rivale des "драгун" bei Ольга auf: "Демон. Она вся - ему навстречу. Черные розы. Первая сцена ревности драгуна." S III:163.

von "демон" und "верстовой столб" stellen sich jedoch einige Hindernisse entgegen. In Teil II werden beide Figuren vom lyrischen Ich ausdrücklich als zwei getrennte Gestalten charakterisiert, wobei "демон" "верстовой столб" nachgeordnet wird: "Главный был наряжен верстою/А другой как демон одет,-" (II,14-15.). In den letzten Versen zu "верстовой столб": "Да что там! Про это/Лучше их рассказали стихи" (I,1, 128-129) sieht Топоров einen ausdrücklichen Hinweis auf die folgenden Reminiszenzen aus "Шаги Командора" gegeben: "Крик петуший нам только снится,/.../Ночь бездонна и длится, длится/.../Гибель где-то здесь, очевидно" (I,1,130, 132, 135).¹¹ Eine Verbindung zwischen diesen Versen, die eine erste Beziehung zwischen "верстовой столб" und Don Juan spezifisch herstellen würde, ist nicht eindeutig gegeben, da nach Vers 129 kein Doppelpunkt steht. Vers 128-129 sind außerdem zunächst rückbezüglich als abschließende Charakterisierung von "верстовой столб" aufzufassen. Der Gleichklang von "про это" mit Majakovskijs Poem, das von der Unausweichlichkeit poetischer Inspiration, die den Dichter zu ihrem Werkzeug macht, handelt, kann das bestätigen. Die Verse 130-137 wenden sich von der Gestalt der Verse davor wieder allgemein der Maskeradennacht zu. Die Situation ist hierbei der traditionellen Don Juan-Konstellation analog. Die Don Juan-Rolle spielt hier eine Mehrzahl, "нам", der alle bisher aufgetretenen Figuren und Masken zuzurechnen sind, außer wahrscheinlich "верстовой столб". Dafür spricht zumindest Vers 105: "Ты как будто не значишься в списках". Die Charaktereigenschaften dieser ausgegrenzten Gestalt werden wiederum einer Mehrzahl, "поэтам", zugerechnet. Der Rivale des "драгун" gehört unter der Maske des "демон", des Don Juan und "без лица и названья" zur Maskerade, die selbst in einer Don Juan-Rolle steht. Die Tatsache, daß der Rivale die Maske des Don Juan im traditionellen Sinn nur halb

¹¹ Die entsprechenden Verse bei Blok lauten: "Из страны блаженной, незнакомой, дальней/Слышно пенье петуха///Жизнь пуста, безумна и бездонна!//В дом вступает Командор..." "Шаги Командора".

erfüllt, da er am Leben bleibt, nimmt Топоров zum Anlaß, die auf "верстовой столб" bezogenen Verse "И ни в чем не повинен: ни в этом/Ни в другом и ни в третьем.../Поэтам/Вообще не пристали грехи" (I,1,122-125) auf den Rivalen in der Maske Don Juans aus "Шаги Командора", die er mit Blok gleichsetzt, zu beziehen. In diesen Bezug schließt er, wohl aufgrund derselben Identifikation, die folgenden Verse 126-127 mit ein: "Проплясать пред Ковчегом Завета/Или сгнуть!" (Cf. Топоров 1981a:37.) Топоров läßt die Implikation seiner Beweisführung, die Gleichsetzung Don Juans mit dem Dichter Blok und über Blok mit "поэт" und "верстовой столб" unausgesprochen. Da hinter fast allen Masken, die im *Поэм* als Teilhaber an der Maskerade auftreten, die biographische Konnotation des Dichterseins steht, bedeutet die Übertragung dieser Argumentation auf andere Masken, daß alle "верстовой столб" sind. Das ist jedoch nicht möglich, da diese Figur von allen anderen Gestalten abgesetzt ist. Als ein weiteres von Топоров angeführtes Verbindungsglied zwischen Don Juan und "поэт" dient die Tatsache, daß Puškins Don Juan Dichter ist. Diese Eigenschaft ist für die Gestalt bei Puškin jedoch marginal. Zur Untermauerung seiner These zieht Топоров das 1963 entstandene, nicht ins *Поэм* aufgenommene Fragment "Через 23 Года" hinzu. (Cf. ib:38-40.) "Все уходит - мне снишься ты/Доплясавший свое пред ковчегом" stellt ausdrücklich die Assoziation an "верстовой столб" her. Die zwei letzten Verse des Fragmentes "Вслух зовешь меня снова: Анна!/Говоришь мне, как прежде: ты" sind eine deutliche Reminiszenz zur Reaktion Don Juans im Angesicht der Vergeltung in "Шаги Командора".¹² Die Namensnennung ist ein betont klassizistischer Kunstgriff. Bei Achmatova wie bei Mandel'stam hat der Name magische Funktion. (Cf. Dutli 1985:116.) Der Glaube an die Magie der Namensnennung ist in einem ebenfalls nicht in das *Поэм* aufgenommenen Fragment zwei lyrischen Personen gemeinsam:

¹² "Дева Света! Где ты, донна Анна?/Анна! Анна! - Тишина.// Донна Анна видит сны."

"Так до конца и не знали/Как нам друг друга назвать./Так до конца и не смели/Имя произнести./Словно замедлив у цели/Сказочного пути." ("Так уж глаза опускали" 1965.) In einem anderen lyrischen Kontext kann das lyrische Ich derjenige sein, der den Namen ruft: "Я подымаю трубку-я называю имя" oder "Но живого и наяву,/Слышишь ты, как тебя зову." (Cinque 1, 1945.) Die in dem Fragment mit "верстовой столб" hergestellte Verbindung besagt nicht, daß der lyrische Adressat mit der Gestalt kongruent sei, sondern nur, daß auch er "поэтам" zuzuordnen ist. Darauf weist das Possessivpronomen "свое", das die Existenz anderer Possessivpronomen impliziert. Gleichzeitig ist die Gestalt auch dem Don Juan aus Bloks Gedicht zuordbar. In dieser Tatsache sieht Топоров die Fortsetzung eines lyrischen Dialoges, den Blok mit dem Achmatova gewidmeten Madrigal "Красота страшна, вам скажут", welches der Autor ebenso mit dem Thema der Donna Anna wie mit dem der Carmen verbunden sieht, begonnen hatte. (Cf. Топоров 1981a: 45.) Die Eingangverse des Fragmentes besagen, daß die Figur, die den Namen ruft, nicht mehr ins Poem gehört: "Я гашу те заветные свечи./Мой окончен волшебный вечер". Das Fragment stellt als dritter Text eine Übernahme von zwei Konstellationen aus einem fremden ("Шаги Командора") und einem eigenen Text (Poem) für seine eigenen Zwecke dar. Die stattgefundene Vereinigung gilt zunächst für die Zwecke des dritten Textes und nicht automatisch rückbezüglich für die Referenztexte. Von der neuen lyrischen Situation aus können die Übernahmen jedoch auf ihr Verhältnis zum Referenztext untersucht werden. Die Vereinigung von Zügen des Don Juan und von "верстовой столб" ist keine Identifikation, sondern eine Subsumierung von Don Juan unter die andere Gestalt mittels des Possessivpronomens und des Verbs "доплясать", das besagt, daß die Rolle zu Ende gespielt ist. Im Fragment wie im Poem bleibt die Abstraktheit von "верстовой столб" als Typ gewahrt. Dafür sprechen indirekt die zahlreichen Hypothesen, die in verschiedenen Interpretationsversuchen der Gestalt auf-

gestellt wurden.¹³ Die Absorptionsfähigkeit der Gestalt für verschiedene Adressaten entspricht der mündlichen Aussage der Dichterin, mit der Figur den "Поэт Мироздания" dargestellt zu haben. (Cf. Тименчик 1970:43 und Holthusen 1984:104.) К. Чуковский äußerte zur Suche nach historischen Adressaten der Masken: "Ан. Ан. Ахматова не любила, чтобы ее образам в этой поэме приписывали черты определенных живых людей." (Портнов/Чуковский 1978:119.) Цивьян (1971:276 sq.) kommt dem Charakter der Gestalt mit seiner Vermutung, daß es sich dabei um den Dichter an sich handele, am nächsten. "Верстовой столб" ist deshalb zunächst als abstrakter Typ, als ein Ideal aufzufassen. Das nicht in das *Poem* aufgenommene Fragment demonstriert, wie eine Assimilation an die Gestalt vonstatten gehen kann. Die einzelnen Verkörperungen und Masken im *Poem* können über die biographische Ebene teil an dieser Gestalt, die als Prototyp des Dichters fungiert, haben. Das umgekehrte Verfahren der Übertragung der Figur und ihrer Eigenschaften auf einzelne Masken ist für die jeweilige Maske unspezifisch und von daher irrelevant bis unzutreffend, wie Топоров mit seiner Anwendung von "И ни в чем не повинен: ни в этом" (I,2,122) auf Don Juan deutlich zeigt. Das ganze *Poem* baut in klarer Anlehnung an die Don Juan-Tradition auf der Konstellation von Schuld und Vergeltung auf, der sich der Rivale in der Rolle Don Juans als Mitglied der Maskerade einfügt. Aus dieser Konstellation scheint "верстовой столб" als Typus, der andere Masken zwar in seinen Kreis zieht, jedoch nicht kongruent mit ihnen ist, deutlich ausgegrenzt.

Als Ort, an dem sich diese Konstellation abspielt, ist die Stadt Petersburg wie eine Person in die Schuld-Vergeltung-Verflechtung involviert. In "Из Письма к Н." sagt die Autormaske:

¹³ Es wurde vermutet, daß der Adressat Gumilev sei (Cf. Анстей 1977:13); Мажаковский (Cf. Портнов/Чуковский 1978:120; Nag 1967:77; Субботин 1983:181); Блок (Cf. Klimov 1974:119); "Бес" aus Puškins "Бесы", 1830 (Cf. Эрге 1963:297); Chlebnikov neben Blok und Мажаковский (Cf. Цивьян 1971:276); М. Волошин (Cf. Анстей 1977:95 sqq.); Nedobrovo und Anrep (Cf. Струве 1983a: 398 sq.) und Kuzmin sowie den allgemeinen Zügen des Dichters bei Belyj entspräche (Cf. Топоров 1981b:152 sq.).

"Тем же, кто не знает некоторые 'петербургские обстоятельства', поэма будет непонятна и неинтересна."

Die Schuld der Stadt liegt nicht nur in ihrer Funktion als Ort, an dem sich die Schuld der Maskerade abspielt, sondern sie wird durch die Evozierung historischer Schuld erweitert. Dies beginnt in I,2, mit Vers 229-231: "А вокруг старый город Питер, -/Что народу бока повытер,/(Как тогда народ говорил)". In Kapitel 3 desselben Teiles wird die Stadt durch die drei Epigraphen und die Verse bis auf "лирическое отступление" als Ort, der das Drama von Schuld und nahender Vergeltung in sich aufgesogen hat, ausgebaut und in Teil III in der Prosaeinführung und den Versen 51-74 als eine der Vergeltung anheimgefallene Stadt verarbeitet. Parallel zum Nachvollzug der historischen Schicht geschieht die Ausbeutung des literarischen Textes Petersburg. Dies beginnt mit dem Titel von Teil I, der dem Untertitel von "Медный Всадник" entspricht, und wird besonders deutlich im Mandel'stam- und Annenskij-Epigraph zu I,3.¹⁴

Die beschriebene Konstellation umfaßt sozusagen alles im *Poem* bis auf "верстовой столб" und mit Einschränkung "Гость из Будущего", insofern als er zwar nicht in die Schuld, jedoch in die Vergeltung involviert ist.

III. 2a. Der "ДВОЙНИК"

Eine zentrale Rolle spielt in dieser Konstellation das lyrische Ich. Es nimmt sie als Donna Anna in einem Doppelgänger-Verhältnis zu Kolombine und damit auch zu den anderen Masken von "героиня" wahr. Die Auswahl zwischen einer Donna Anna als Vergeltung suchendes, nicht ganz unschuldiges Opfer, wie sie *Don Giovanni* anbietet, als Mitschuldige wie in Puškins "Каменный гость" oder aber als träumende Tote, die aufersteht, wenn Don

¹⁴ Explizit beschäftigt sich mit dem Thema Petersburg bei Achmatova Leiter 1983. Die literarische Tradition des Themas Petersburg im *Poem* findet u.a. Berücksichtigung bei Тименчик 1974b.-Долгополов 1979.-Сауленко 1980.-Долгополов 1981.-Лихачев 1981.-Топоров 1981a, 1981b.

Juan untergeht, wie in "Шаги Командора", wo ihre Mitschuld unklar bleibt, trifft das *Poem* selbst. In der Prosaeinführung zu I,2, heißt es zu einem Porträt der Heldin: "Одним кажется, что это Коломбина, другим - Донна Анна (из 'Шагов Командора')". Die Verse 301-304 desselben Kapitels lauten: "Коломбина десятых годов: /Что глядишь ты так смутно и зорко, /Петербургская кукла, актерка, /Ты - один из моих двойников." Noch vor dieser ausdrücklichen Etablierung einer Doppelgängerbeziehung zwischen dem lyrischen Ich und der Heldin sagt das lyrische Ich in I,2,224: "Не тебя, а себя казню". In "Второе Посвящение", das an die historische Gestalt, auf der "геройня" aufgebaut ist, an O. Глебова-Судейкина gerichtet ist, sagt das lyrische Ich, hinter dem die Dichterin mit dem Vornamen Anna steht: "Сплю - /мне снится молодость наша". In "Шаги Командора" heißt es zu Donna Anna: "Донна Анна спит, ... /Донна Анна видит сны...". Die Einschränkung in I,2,304 "один из" impliziert, daß das lyrische Ich noch über weitere Doppelgänger verfügt. Es sind dabei drei Sorten von Doppelgängern zu unterscheiden, der Doppelgänger der ersten Periode bis 1914, der auch nachher noch weiter auftaucht, und zwei Doppelgängertypen, die etwa seit 1940 auftreten. Der erste Doppelgänger erscheint 1911 und nennt sich "мраморный двойник".¹⁵ Aus demselben Jahr stammt die Doppelgängerbeziehung des lyrischen Ich zu einem alter ego. Die Umstände verlangen jedoch, daß das lyrische Ich dominant bleiben muß.¹⁶ Die Doppelgängerbeziehung besteht in der Identität von Eigenschaften, die auseinanderbricht, wenn sich der Doppelgänger, z.B. "Муза-сестра" zurückzieht. Dieser Rückzug bedeutet, daß sich ein Teil des lyrischen Ich abspaltet.¹⁷ In einem weiteren Doppelgänger Verhältnis wird der verbrauchte Doppelgänger durch einen frischen ersetzt, wodurch der ersetzte Doppelgänger zu neuer Kraft ersteht.¹⁸

¹⁵ Cf. "... А там мой мраморный двойник": "Холодный, белый, подожди, /Я тоже мраморною стану." (I9II).

¹⁶ Cf. "Похороны": "А она привыкла к покою /И любит солнечный свет. /... // Она бредила, знаешь, больная /Про иной, про небесный край, /... // Прошптала: "Уйду с тобой!" (I9II).

¹⁷ Cf. "Музе": "Взгляд ее ясен и ярок /... // Взор твой не ясен, не ярок..." (I9II).

¹⁸ Cf. "Я пришла тебя сменить, сестра,": "У лесного, у высокого костра. /... // И она, как белое знамя, /И она, как свет маяка." (I9I2).

Der häufigste Doppelgänger des lyrischen Ich dieser Periode ist die Muse. Sie bringt dem lyrischen Ich meistens etwas mit.¹⁹ Sie präsentiert sich dem lyrischen Ich oft im Traum.²⁰ Seine nach innen gekehrte Seite läßt das lyrische Ich gerne als Doppelgänger auftreten. Dies ist ausgeprägt in "У самого моря" (I9I4) mit der gelähmten Schwester "Лена" der Fall. Das lyrische Ich bezeichnet seinen Doppelgänger öfter als "сестра".

Der ab 1940 hinzukommende Doppelgänger ist entweder unheimlich im Sinne E.T.A. Hoffmanns oder aber Ausdruck der Beziehung des lyrischen Ich zu historischen Menschen. Der unheimliche Doppelgänger führt dabei die Linie der Doppelgänger der ersten Periode fort, die als abgetrennte Teile des lyrischen Ich der Psychologie des lyrischen Ich zuzurechnen sind und entweder die Oberhand gewinnen oder dominiert werden. In einigen Fällen existieren sie abgespalten neben dem lyrischen Ich. Der konstitutive Unterschied ist die unheimliche Qualität des späteren Doppelgängers.²¹ Einem solchen Doppelgänger folgt das lyrische Ich zu einem verlassenen Haus mit einem zerbrochenen Spiegel, d.h. in lyrische Vergangenheit. Dort fällt der Doppelgänger erstochen zu Boden. Damit ist ein vergangener Teil des lyrischen Ich ausgeschaltet.²² Das Thema des aus der Vergangenheit stammenden, schon vor dem lyrischen Ich in einer neuen Wohnung wohnenden alten Teiles bearbeitet "Новоселье".²³

¹⁹ Cf. "Эпические Мотивы": "Она слова чудесные вложила/В сокровищницу памяти моей". (I9I3)

²⁰ Cf. "У самого моря" II: "Девушка стала мне часто сниться/В узких браслетах, в коротком платье". (I9I4)

²¹ Cf. "Путем вся земля" III: "Пусть Гофман со мною/.../Он знает, как гулок/.../И чей в переулок/Забрался двойник." (I940). - Cf. etí. "А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет/.../А я не знаю, что мне делать с ним." (I943)

²² Cf. "Путем вся земля" III.

²³ "В этой горнице колдунья/До меня жила одна:/.../На меня она глядит./.../Я сама не из таких,/Кто чужим подвластен чарам,/Я сама...Но, впрочем, даром/Тайн не выдаю своих." (I943)

Die dritte Sorte des Doppelgängers konstituiert sich überwiegend aus der historischen und biographischen Ebene. Er ist nicht mehr Teil der individuellen Psychologie und lyrischen Biographie des lyrischen Ich, sondern das lyrische Ich und dieser Doppelgänger sind in einem gemeinsamen äußeren Schicksal entweder zusammengeschweißt oder aber das lyrische Ich eignet sich dieses Schicksal an. Das Schicksal nivelliert alle sonstigen Unterschiede und schafft damit die Doppelgängerbeziehung.

"Невидимка, двойник, пересмешник, /.../ То кричишь из Мариинской башни: /'Я сегодня вернулась домой, /.../ Поглотила любимых пучина /И разграблен родительский дом' /Мы сегодня с тобой, Марина, /По столице полнощной идем, /А за нами таких миллионы, /И безмолвнее шествия нет". ("Невидимка, двойник, пересмешник", 1940).

Auf einer solchen Doppelgängerbeziehung mit den Schicksalsgefährten beruht der ganze Zyklus "Реквием".²⁴ Zu dieser Sorte des Doppelgängers gehört der Doppelgänger in Teil III des *Poems*: "Мой двойник на допрос идет." (III, 36.)²⁵

In I, 2, bezieht sich "двойник" direkt auf Vers 301 und 303: "Коломбина десятых годов: /.../ Петербургская кукла, актерка". Es handelt sich bei diesem Doppelgänger Verhältnis um eine Mischform. Die besonders in diesem Kapitel sichtbar gemachte Charakteristik des Frauentyps entspricht dem Typ des lyrischen Ich Achmatovas bis 1914, insofern als das Liebesthema bei diesem lyrischen Ich überwiegt. Die Adressaten des lyrischen Ich und der Kolombine im *Poem*, A. Achmatova und O. Глебова-Судейкина, gehörten darüber hinaus demselben Milieu und Frauentyp sowie derselben Zeit an. Die historischen Veränderungen betrafen beide Frauen gleicher-

²⁴ Cf. "Посвящение": "Мы не знаем, мы повсюду те же, /Слышим лишь ключей постылый скрежет". (1940). - Cf. etí. "Вместо Предисловия" aus "Реквием": "- А это вы можете описать? И я сказала: - Могу."

²⁵ Eine Mischform des Doppelgängers als Ausdruck der Beziehung des lyrischen Ich sowohl zu einem Teil seiner selbst als auch zu einem historischen Menschen tritt in "Из Северных Элегий" III auf. Es gibt darin keine Integration des nicht gelebten Teils, denn die Doppelgängerexistenz bringt hier nicht gelebtes Leben auf historischer wie auf lyrischer Ebene zum Ausdruck. "Меня, как реку, /Суровая эпоха повернула. /.../ И женщина какая-то мое/ Единственное место заняла". (1945)

maßen unvorbereitet. Die mit "двойник" bezeichnete Zusammengehörigkeit bezieht sich damit auf der historischen Ebene auf eine Schicksalsgefährtin der Adressatin des lyrischen Ich, also Achmatovas.²⁶ Gegenüber Л. Чуковская äußerte Achmatova den Standpunkt, den sie im *Poem* durch die Doppelgängerbeziehung zum Ausdruck gebracht hat: "...Историки во всех нас найдут что-то общее и мы все .. будем называться: Женщины времени...В нас непременно найдут общий стиль." (Чуковская 1976b.)

Auf der lyrischen Ebene wird mit "двойник" ein früheres lyrisches Ich bezeichnet. In Umkehrung des Verhältnisses im *Poem* kann das frühere lyrische Ich eine dem lyrischen Ich im *Poem* ähnliche Gestalt als "двойник" empfinden:

"Три раза пытать приходила./.../-"Ты с кем на заре целовалась,
Клялась, что погибнешь в разлуке,/И жгучую радость таила,
Рыдая у черных ворот?/Кого ты на смерть проводила/Тот скоро,
о скоро умрет.'" ²⁷

I,2,307: "Я наследница славы твоей" bezieht die Ebene der Rezeption in das Doppelgängerverhältnis mit ein. Die Schauspielerin war eng mit Kuzmin befreundet, der Achmatovas erste Veröffentlichung 1912 protegierte. Auf ihm bauen im *Poem* ausschließlich negative Rollen wie die des Cagliostro oder des "общий баловень и насмешник" (I,1,58) auf. Über ihren Ruf, den ihr u.a. die Protegierung durch Kuzmin eingetragen hatte, äußerte sich Achmatova:

"Таким образом, у меня склубился не то двойник, не то оборотень, который мирно прожил в чьем-то представлении все эти десятилетия, не вступая ни в какой контакт со мной, с моей истинной судьбой...Неволью напрашивается вопрос, сколько таких двойников или оборотней бродит по свету и какова будет их окончательная роль." (Ахматова, "Отрывок из воспоминаний", S II:289.)

²⁶ О. Глебова-Судейкина arbeitete als Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin in Petersburg. Achmatova war mit ihr seit 1913 befreundet und wohnte 1921-22 bei ihr. Sie hatten teilweise die gleichen Freunde. 1922 wollte die Schauspielerin Achmatova nach Paris in die Emigration mitnehmen. "Ахматова особенно тесно ассоциировала свою молодость с юнкой Глебовой-Судейкиной." Павловский, А. Ахматова. Очерк творчества (Лениздат, 1966), 160.

²⁷ Das Gedicht entstand 1911 und fand sich in Черновой автограф, ЦГАЛИ unter dem Titel "двойник". Die Doppelgängerin tritt auf als "моя непрощенная ложь".

Neben den biographischen Konnotationen der über Achmatova kursierenden Meinungen und Vorstellungen, bringt das lyrische Ich in Vers 307 die Kontinuität, die zwischen ihm und früheren lyrischen Ichs herrscht, zum Ausdruck. Die Kolombine des *Poems* muß als eng mit einem derartigen früheren lyrischen Ich assoziiert betrachtet werden. Neben "Лишняя Тень", der Gestalt also, die sich gerade im Ballettlibretto auch als Doppelgänger präsentiert, könnte aus der Perspektive eines früheren lyrischen Ich ein späteres als "двойник" erscheinen:

"Распахивается дверь... В длинном черном платке выходит Коломбина (со свечкой) и становится на колени у тела. Другая фигура в таком же платке и с такой же свечкой подымается по лестнице, чтобы также стать у тела." (Ballettlibretto in S III:164.)

Diese Szenenbeschreibung evoziert u.a. eine Praxis der Commedia dell'Arte, die zwei Doppelgänger, die genauso aussehen und das selbe tun, wo der eine jedoch seine Rolle so spielt, daß er ihren eigentlichen Träger erschreckt und betrügt, einsetzt.

Die Prosaeinführung zu I,2 des *Poems* teilt die Rolle, in der "героиня" auf dem dritten, im Zwielficht, d.h. uneindeutig bleibenden Porträt dargestellt ist, ausdrücklich in zwei Rollen. Das unterscheidende Merkmal sind nicht Tatsachen, sondern die Perspektive des Betrachters. "Одним кажется, что это Коломбина, другим - Донна Анна (из 'Шагов Командора')". Die einsetzbaren Perspektiven sind vermutlich zeitlich voneinander unterschieden. Die eine Rolle wird mittels der Perspektive vor dem ersten Weltkrieg erkannt, die andere Rolle mit Hilfe der späteren, wesentlich durch die historischen Ereignisse verschobenen Perspektive identifiziert. In beiden Fällen handelt es sich um einen einzigen lyrisch-biographischen Typen, der jedoch in zwei Komponenten zu zerfallen scheint. Diese Eigenschaft, als zwei verschiedene Wesen zu erscheinen, hat die auf dem Porträt dargestellte Figur mit der entsprechenden Gestalt in Bloks "Балаганчик" gemeinsam. Dort erscheint die auftretende weibliche Gestalt den Mystikern und dem Maskenball als "смерть", dem Pierrot hingegen als seine Kolombine. Nur dem Doppelgänger des Pierrot, Harlekin, gelingt es, diesen Traum zu zerschlagen. Genau das tut im *Poem* und im Ballettlibretto, dort sogar einmal in harlekinähnlicher Kostümierung, "Лишняя Тень" "без лица и названья" gegenüber dem "драгун".^{27a}

^{27a} Cf. p. 82, n. 115.

Die Beschreibung der angekommenen Gestalt durch die Mystiker: "Пустота в глазах ее!/Черты бледны, как мрамор!", assoziiert die Frage in "Шаги Командора": "Чи черты жестокие застыли, /В зеркалах отражены?" Die Affinität dieser Donna Anna zum Tod etabliert nicht allein ihre totenähnliche Verfassung in dem Gedicht, sondern mehr noch die Verse: "Донна Анна в смертный час твой встанет". Die "смерть" entsprechende Doppelgängerseite der Kolombine im Poem ist Donna Anna. Bloks "Балаганчик" mit der Doppelstruktur frivolen Lebens und unheimlicher Doppelgänger gab die strukturelle Grundlage von Maskenbällen ab und erfreute sich großer Popularität. Die ganze Jugend in "Бродячая Собака" gefiel sich in den Rollen des Harlekin, Pierrot und der Kolombine. O. Глебова-Судейкина als eine der bemerkenswertesten Kolombinen gibt als Prototyp die historische Grundlage der Kolombine im Poem ab.²⁸ Das Spiel mit Doppelgängern kam mit Bloks Drama in Mode, nicht nur in der lyrischen Welt, sondern auch im gesellschaftlichen und privaten Leben. "Мы вступили в обманные разговоры с услужливыми двойниками".²⁹ Dieser Gesellschaft gehörten Achmatova wie ihre Freundin an. Ein in diesen Kreisen verkehrender Gast aus Deutschland, J. von Günther, schildert in seinen Memoiren folgende Eindrücke zu Achmatova:

"Anna Achmatova paßte sich zauberhaft dem Geschmack der Zeit an, dessen tiefstes Signum sie wurde, indem sie das Spielerische der Epoche hinreißend selber mitbestimmte." (Günther von 1969:337.) "Sie eroberte, ohne sich die geringste Mühe zu geben, gewissermaßen nonchalant, und hatte einen untrüglichen Sinn für Wirkung. Sie ging gern mit betont blonden Frauen aus, mit Sudejkins hübscher Frau Olga..." (Ib:336.) "Wer in die Achmatova verliebt war, hatte nur noch Augen für sie. Verliebt in sie waren alle jungen Dichter und Künstler, aber auch zahllose Anbeterinnen." (Ib:337.) "Sie soll uns, die wir sie auf den Thron setzten, der ihr zukam, alle miteinander zum Schluß gehaßt oder verachtet haben." (Ib:338.)

Die Beobachtung desselben Autors: "Wir bildeten in der Tat ein Kollektiv. Wir handelten häufig kollektiv" (Ib:284), traf auch

²⁸ Nach Malmstad 1977:185 sq. sind Pierrot und Kolombine im Poem direkt aus Knjazevs Gedichten an die Schauspielerin von 1912, besonders aus seinem Pierrot-Sonett, das die Verflechtung zwischen Kuzmin, Knjazev, der Schauspielerin und ihrem Mann verarbeitet, entnommen.

²⁹ Минц, Э. "О мемуарах В.П. Веригиной и Н.Н. Волоховой", Блок, Собрание Сочинения 8 (Л., 1963), 84.

auf Achmatova zu. Das Verhältnis des lyrischen Ich im *Poem* dazu wird im Ballettlibretto auf mehr historischer Ebene am deutlichsten: "X - отрекается от всех и больше всего от себя, самой молодой, в воспетои шали." (S III:162.)

Da das lyrische Ich den Kolombinaspekt der Gestalt auf dem dritten Porträt seinen Doppelgänger nennt, verkörpert es selbst eher den Donna Anna-Teil, der seine Doppelgängerposition dazu benutzen wird, die Kolombine zu verurteilen und zu desavouieren. In den Notizen zum ersten Akt des verbrannten Dramas "Энума элиш" spielt ein Doppelgänger die Rolle, die die lyrische Heldin in ihrem Stück spielen müßte. Sie ist Dichterin und Schauspielerin in einem, eine Gestalt demnach, welche Achmatova und ihre Freundin als Adressaten in sich zu vereinen scheint. Als ihr Stück, in welchem sie die Hauptrolle innehat, aufgeführt wird, läßt sie sich durch ihre Doppelgängerin vertreten, während sie etwas anderes tut. Für das Durchfallen des Stückes wird jedoch nicht die Doppelgängerin, sondern die Heldin selbst zur Verantwortung gezogen, die als Strafe den bürgerlichen und physischen Tod erleidet. Als einzige Erinnerung an sie bleibt ein Porträt, das sie in der Rolle der Somnambulen zeigt. Dem durchgefallenen Stück im verbrannten Drama entspricht im *Poem* "молодость наша". Darin spielt nicht das lyrische Ich des *Poems* die Hauptrolle, sondern sein Doppelgänger, u.a. in der Rolle der Kolombine. Das lyrische Ich des *Poems* ist jedoch für das Stück verantwortlich und wird diese Verantwortung als der andere Teil des Doppelgängerpaars, als Donna Anna, wahrnehmen.

Donna Anna wird damit aus einem dritten Text ("Шаги Командора"), der seinerseits an literarischen Vorlagen anknüpft, in die Doppelstruktur eines zweiten Textes, "Балаганчик",³⁰ und eines eigenen geplanten oder schon wieder vernichteten Textes, "Энума элиш", eingebaut. Das Produkt dieses Verfahrens dient im vorliegenden Text des *Poems* als Part des lyrischen Ich des *Poems* innerhalb seines Doppelgängerverhältnisses mit einem früheren lyrischen Ich und auf der historischen Ebene des Doppelgängerverhältnisses mit einer Zeitgenossin der Dichterin.

³⁰ Die Doppelstruktur der Kolombine aus "Балаганчик" wird besonders deutlich im Ballettlibretto evoziert: "Она мерещится ему в окне в разных видах за тюлевой занавеской, как смерть" S III:163.

Die Etablierung dieses Doppelgängerverhältnisses von Donna Anna und Kolombine geschieht mittels eines Kunstgriffes der Romantik, durch ein potentiell mit der Fähigkeit, sich zu beleben, begabtes Porträt. Die unheimliche Etablierung dessen vollzieht sich parallel zur Beschwörung in Bloks "Балаганчик". Die Spuk-eigenschaft der drei Porträts zu Beginn von I,2, von denen tatsächlich eines seinen Rahmen verläßt, hält sich in der romantischen Tradition dichterischer Subjektivität E.T.A. Hoffmanns, E.A. Poes und der Gothic Novel, die durch Übersetzungen in Europa weite Verbreitung fand, so das Geheimnisvolle, Unheimliche in die literarische Welt einführte und damit die Gesetze des Vernunftprinzips usurpierte. Ein solches Porträt vermag unheilvollen Einfluß auf seinen Träger oder Betrachter auszuüben und Spuk aller Art zu verursachen.³¹ Im Poem wird das romantische Motiv der geheimnisvollen Konservierung und Abrufbarkeit eigentlich schon zugrundegegangenen oder nicht gegenwärtigen Lebens in einem Bild angewendet, um lyrische und historische Vergangenheit erstehen zu lassen. Das Porträt als geheimnisvoller Konservierer von Leben kommt nicht nur im verbrannten Drama oder im Poem, sondern auch noch in anderen Gedichten Achmatovas vor.³² In I,2,266, wo das

³¹ Cf. bei E.T.A. Hoffmann, *Der unheimliche Gast* (Frankfurt a.M., 1978), z.B. das Porträt Marguerites, das die Träume des verwundeten Rittmeisters gegen dessen Willen bestimmt. Cf. ib:375 sq. Ebenso quält das Porträt der Verlobten, das Bogislav trägt, seinen Träger mit Gewissensbissen und objektiv wahrnehmbarem Spuk. Diese Symptome verschwinden nach der Zerstörung des Porträt. Cf. ib:378.- Cf. eti. E. A. Poe, *Erzählungen I* (München, 1965), 93sqq. Das ovale Porträt, welches das Leben seines Modells aufsaugt und konserviert, teilt dem Betrachter seine dadurch erworbene geheimnisvolle Lebendigkeit mit. Dies Motiv bildet das Strukturgerüst für Oskar Wildes' Erzählung *The Picture of Dorian Gray* mit ihren unerklärten Beziehungen zwischen dem Bild und seinem Modell.

³² Cf. "Старый Портрет" (1911).- "Когда человек умирает,/ Изменяются его портреты." (1940) - "Эпические Мотивы" II: "Как в зеркало, глядела я тревожно/На серый холст, и с каждой неделей/ Все горше и страннее было сходство/Мое с моим изображеньем новым." (1915) - "Я здесь на сером полотне,/ Возникла странно и не ясно." "Надпись на неоконченном портрете" (1912).- "А в книгах я последнюю страницу": "И, говорят, когда лучи луны-/.../По этим стенам в полночь пробегают,/ В особенности в новогодний вечер,/ То слышится какой-то легкий звук". (1943)

lyrische Ich Bloks evoziert wird, heißt es: "На стене его твердый профиль", als sei es dort festgebannt und erwache wieder zum Leben. "Новогодний вечер" erscheint in Anlehnung an traditionelle Bräuche besonders geeignet für Spuk wie die Belebung eines Porträt. In der Prosaeinführung zu I,2 wird als Zeitpunkt des Erwachens des mittleren Porträt ausdrücklich angegeben: "Новогодняя ночь".³³

Die Veränderung, welche die Gestalt der Donna Anna in der Interpretation des lyrischen Ich gegenüber den Referenztexten erfährt, wird aus der Art, wie das lyrische Ich diese Rolle ausfüllt, erkennbar.

III. 2b. "сон" und "тишина"

In "Второе Посвящение" sagt das lyrische Ich: "Сплю-/мне снится молодость наша". Diese Tätigkeit hat es mit der Donna Anna in "Шаги Командора" gemeinsam.³⁴ Das lyrische Ich träumt nicht zum ersten Mal im *Поэм*, sondern in Gedichten aller Perioden. Die Tätigkeit des Träumens ist eine seiner traditionsreichsten Beschäftigungen innerhalb des Werkes Achmatovas. Das lyrische Ich ist damit auf dreifache Weise an Donna Anna geknüpft, im Doppelgängerverhältnis, durch die Tätigkeit und durch den Namen, den es explizit im *Поэм* selbst jedoch nicht für sich beansprucht. Es tut dies lediglich im nicht aufgenommenen Fragment "Через 23 года" und z.B. in "Эпические Мотивы" I.³⁵ Dem lyrischen Ich und der Dichterin erschien dieser

³³ Cf. "Cinque" 4: "Что тебе на память оставить, /Тень мою? На что тебе тень? /.../ Или вышедший вдруг из рамы /Новогодний страшный портрет?" (1946). Zwischen dem lyrischen Ich und seinen Geschenk-vorschlägen scheint eine Doppelgängerbeziehung zu bestehen.

³⁴ Die entsprechenden Verse lauten in "Шаги Командора": "Донна Анна спит, скрестив на сердце руки, /Донна Анна видит сны..." sowie "Анна, Анна, сладко ль спать в могиле? /Сладко ль видеть неземные сны?"

³⁵ "В то время я гостила на земле. /Мне дали имя при крещении-Анна, /Сладчайшее для губ людских и слуха. /Так дивно знала я земную радость". (1913)

Name teilweise unheilbringend.³⁶

Wie der Inhalt des Traumes, "молодость наша", im Poem bereits nahelegt, besteht zwischen der lyrischen Umgebung, in welcher der Traum stattfindet, und dem Traum selbst eine Grenze. Aufschlußreich für die Bedeutung des Traumes im Werk sind die Fragmente "Из пьесы 'Пролог'", Überreste des zweiten Aktes des verbrannten Dramas "Энума элиш". Das lyrische Ich dieser Fragmente ist somnambul und steht unter dem Einfluß des Mondes.³⁷ Der Alternativtitel des Aktes lautet: "Сон во сне". Ein nahe liegendes Verständnis dieses Titels identifiziert "во сне" als lyrische Bezeichnung für "Энума элиш" und "сон" als für "Пролог", d. h. den zweiten Akt des Dramas, stehend. Dieser Teil war als Lied der lyrischen Heldin in Versen geplant. "Сон" wird in diesem Alternativtitel zweimal mit einem lyrischen Werk oder Fragment gleichgesetzt, wobei die offensichtliche Unterscheidung zwischen den beiden Träumen einen deutlichen Unterschied zwischen beiden Teilen vermuten läßt. In einer nicht aufgenommenen Strophe im Umkreis des Poems sowie in den "Заметки к 'Поэме без героя'" findet eine Art Doppeltgänger des Poems, "другая", die sich immer wieder störend dazwischenschob, Erwähnung.³⁸ Es kann vermutet werden, daß sich dahinter das verbrannte, 1943-44 in Ташкент entstandene Drama

³⁶ Cf. "Ты прости мне, что я плохо правлю": "Память в песнях о себе оставлю, /И тебе приснилась наяву. /Ты прости меня, еще не зная, /Что навеки с именем моим /... /Сочеталась клевета глухая." (1927?) - Роскина 1980:39: "Ей тогда казалось, что самое ее имя обладает какой-то силой проклятья."

³⁷ Mond, Traum und Dichten stehen in der lyrischen Welt Achmatovas in einer engen Beziehung. Cf. "Из Северных Элегий" I "О десятих годах": "Себе самой я с самого начала /То чьим-то сном казалась или бредом /... /И вот я лунатический ступая". (1955). - "На руке его много блестящих колец". (1907) In diesem Gedicht steckt der Mond dem lyrischen Ich einen aus seinem Strahl geschmiedeten Ring, ein Symbol für die Gabe des Dichtens, an den Finger und bittet: "Сохрани этот дар, будь мечтою горда".

³⁸ Cf. "Вот беда в чем, о дорогая, /Рядом с нею идет другая". - "Сейчас я поняла: 'Вторая' ... которая так мешает чуть ли не с самого начала - это пропуски, это незаполненные ... пробелы, из которых иногда, почти чудом, удается выловить что-то и вставить в текст." S III:156 sq.

"Энума элиш" verbirgt. Dafür spricht nicht nur, daß die Veränderungen der ersten Redaktion des *Poems*, die 1942 fertiggestellt war, zu dieser Zeit einsetzten, sondern es existieren tief-
liegende Parallelen wie die Doppelgänger- oder Traumstruktur.³⁹ Der Traum des lyrischen Ich im *Poem*, der "МОЛОДОСТЬ НАША" enthält, besteht ebenso wie der Dialog der lyrischen Heldin mit dem "Гость из Будущего" in "Сон во сне" aus Versen. Ähnlich wie der Spiegel scheint der Traum die Funktion zu erfüllen, eine andere abgeschlossene lyrische Welt in die lyrische Welt des jeweiligen Stückes oder Gedichtes, welches die Perspektive auf den Traum bestimmt, einzufügen. Für das *Poem* bedeutet dies, daß das lyrische Ich "МОЛОДОСТЬ НАША" nicht von einem traumimmanenten Standpunkt aus träumt, sondern aus der Perspektive, die es im *Poem* einnimmt. Der Traum stellt damit eine Maßeinheit für lyrische Welten vor. Dies bestätigt die Aussage des lyrischen

³⁹ Für das Drama waren drei Teile geplant, ein Versteil, umrahmt von zwei Prosateilen. Das *Poem* hatte in der Redaktion von 1940-42 noch keine Prosateile. Diese kamen erst später im Zuge der Veränderungen hinzu. Das *Poem* ist ebenfalls in drei Teile unterteilt. "Вместо Предисловия" des Dramas war wie der entsprechende Teil des *Poems* vom Standpunkt der Autormaske aus verfaßt. Dem schlafenden und träumenden lyrischen Ich in "Другое Посвящение" des *Poems* entspricht die somnambule Heldin im Mittelteil des Dramas. Die im Traum gesehene "молодость наша", von der Teil I des *Poems* handelt, hat ihre Entsprechung im "Сон во сне" der lyrischen Heldin. Die Gestalt des "Гость из Будущего" aus dem Drama tritt in Teil I des *Poems* auf. Der Titel des Dramas, "Энума элиш", ist von einem altbabylonischen Poem übernommen, das zum Neujahrsritual gehörte. Das *Poem* kommt während eines Neujahrsrituals zum lyrischen Ich. Die Heldin des Dramas hat eine Doppelgängerin, die ihre Rolle für sie spielt. Der dritte Teil enthält die Vergeltung, welche die Heldin auch oder gerade für ihre Doppelgängerin trifft. Teil III des *Poems* verarbeitet historische Ereignisse, die als Vergeltung aufzufassen sind. Das Motiv der Heldin des Dramas in einer ihrer Rollen auf einem Porträt hat I,2 des *Poems* übernommen. Die Treppe, der Ort, wo im Drama die Schuld begangen und vergolten wird, - der erste Teil heißt "На лестнице" und der dritte Teil "Под лестницей" - tritt in beiden Funktionen im Ballettlibretto zum *Poem* auf und erscheint in der vorgezogenen Selbstmordszene in I,1,157: "После - лестницы плоской ступени" sowie in einer Variante zu I,4,428: "Уж на лестнице пахнет духами".

Helden in den 1963 von der Dichterin erneut zusammengesetzten Fragmenten unter der Überschrift "Из пьесы "Пролог": "Боже! Что мы делали с тобою/Там, совсем в последнем слое снов." Der Vers spricht von den lyrischen Situationen bzw. Gedichten, in denen die Verkörperungen beider Typen, des lyrischen Er und der lyrischen Sie, die in ihrem Dialog Bilanz ziehen, miteinander agierten. Die lyrischen Situationen, auf die beide Gesprächspartner anspielen, sind dabei nicht von Gedichten Achmatovas begrenzt, sondern überschreiten die Werkgrenze.⁴⁰ Darin ist bereits ein Hinweis darauf enthalten, daß die im Traum zusammengefaßte jeweilige lyrische Einheit sich nicht auf das Werk der Dichterin begrenzen muß. Den Einbau des Traumes in die Welt der jeweiligen Verse bewerkstelligt meistens der selbstreflektive Standpunkt des lyrischen Ich. So stellt es im *Роем* zu einer der Reminiszenzen zu Bloks lyrischem Helden aus "В ресторане" die Frage: "Или все это было сном?..." (1,2,277), was als eine Polemik des lyrischen Ich im *Роем* mit der Verwechslung von lyrischer und tatsächlicher Welt in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg sowie mit einer historisierenden Rezeption verstanden werden kann.

Unter dem, was der Traum bringt, kann sich das lyrische Ich selbst befinden: "Себе самой я с самого начала/То чьим-то сном казалась или бредом/Иль отраженьем в зеркале чужом".⁴¹ Der Traum dient als Mittel, die Distanz, die das lyrische Ich zu sich selbst hat, zu bezeichnen oder aber abgespaltene Teile, z.B. einen Doppelgänger, in die Welt des lyrischen Ich einzuführen.⁴² Die Distanz kann der biographischen Ebene entnommen sein, be-

⁴⁰ Der lyrische Held sagt z.B. zur lyrischen Heldin im Abschnitt "Говорит он": "Помню место Дантовского круга".

⁴¹ "Из Северных Элегий" I "О десятиях годах". (1955)

⁴² Cf. "Недуг томит три месяца в постели": "Случайной гостьей в этом страшном теле/Я, как сквозь сон, сама себе кажусь". (1959) - "У самого моря" II: "Девушка стала мне часто сниться/.../С дудочкой белой в руках прохладных." (1914)

sonders, wenn es sich um die Einarbeitung unangenehmer Ereignisse handelt.⁴³ Achmatova verstand den Traum als Ort, in den Materialien aus der Wirklichkeit eingehen: "Жаль, в те годы мы не записывали своих снов. Это был бы богатейший материал для истории." (Чуковская 1980:145.) Das Träumen ist im Poem eine Tätigkeit u.a. auch der Spiegel genauso wie in anderen Gedichten: "Только зеркало зеркалу снится, / Тишина тишину сторожит." (II, 47-48.) Der Traum steht in einem ähnlichen Verhältnis zum Spiegel in "Из Северных Элегий" I und in den "Заметки к 'Поэме без героя'". (Cf. S III:159.) Dies erlaubt, die Strukturfunktion, die der Spiegel in der lyrischen Welt Achmatovas ausfüllt, auf die Kategorie des Traumes zu übertragen. (Cf. p.86-88.) Er ist wie das "зазеркалье" das Medium für die Einbringung dessen, was in der biographischen Realität nicht geschehen ist, in die lyrische Welt.⁴⁴ Er ist der Raum für Erinnerungen aus der lyrischen Vergangenheit. Es kann sich dabei um werkimmanente und um werktranszendente lyrische Vergangenheit handeln. Er kann ebenso als Behälter für biographisch-historische Vergangenheit eingesetzt werden. Der Traum tritt dem lyrischen Ich nicht nur gegenüber, sondern das lyrische Ich kann sich selbst in ihn

⁴³ In Стихотворения и поэмы (Л., 1976) werden einige Gedichte aus dem Zeitraum von 1913-1940 unter dem Zyklusnamen "Черный сон" zusammengefaßt. Sie sind Bestandteil der lyrischen Welt, in der das lyrische Ich Achmatovas als Teilhaber an einem Liebesverhältnis auftritt. Verarbeitet sind darin biographische Gegebenheiten, besonders die nicht geglückte zweite Ehe Achmatovas mit B.K. Шилейко von 1918-21.

⁴⁴ Cf. "Шиповник Цветет" 6 "Сон": "А мне в ту ночь приснился твой приезд." (1956) Der Vers verarbeitet wie weite Teile des Zyklus die nicht stattgefundene Begegnung mit I. Berlin 1956. Als Epigraph trägt das Gedicht die Frage an Donna Anna in "Шаги Командора": "Сладко ль видеть неземные сны?" Cf. etl. den Traum Jakobs, der um Rachel betrogen worden war, in "Рахиль": "И снится Иакову сладостный час".

begeben.⁴⁵ Innerhalb der lyrischen Wirklichkeit kann er das Medium sein, welches das zeigt, was in der lyrischen Wirklichkeit nicht geschehen kann. Er überträgt also seine Funktion als Ausdruck von Nichtrealität von der realen auf die fiktive Ebene.⁴⁶ Der Traum ist darüber hinaus eines der Mittel für das lyrische Ich oder für lyrische Ereignisse und Helden, Raum-Zeitgrenzen zu überwinden.⁴⁷ Er ist der Kunstgriff, der es erlaubt, eine der jeweiligen lyrischen Realität fremde und feindliche lyrische Welt einzuführen.⁴⁸ Der Traum, der sich wie der Spiegel immer als Verse verwirklicht, wird genauso wie Verse gemacht.⁴⁹

⁴⁵ Cf. "Прилистник Московский", "Еще тост": "За то, что мне снится еще и теперь, /Хоть прочно туда заколочена дверь." (1961-63) - "Мартовская элегия": "И из чьих-то приплывшая снов/И почти затонувшая лодка..." (1960) - "Северные Элегии", "Третья": "А я один на свете город знаю/И ощупью его во сне найду..." (1944) - "Северные Элегии", "Четвертая": "Бежим туда, но (как во сне бывает)/Там все другое: люди, вещи, стены, /И нас никто не знает - мы чужие." (1953) - "Приходи на меня посмотреть": "Только ночи страшны оттого, /Что глаза твои вижу во сне я." (1912) - "Тайны Ремесла"⁹: "О, как пряно дыханье гвоздики, /Мне когда-то приснившейся там". (1957)

⁴⁶ Cf. "Шиповник Цветет" 3 "Во сне": "Обещай опять прийти во сне. /.../Мне с тобой на свете встречи нет." (1946) - "Мне не надо счастья малого": "Только б сон приснился пламенный, /Как войду в нагорный храм". (1914)

⁴⁷ Cf. "Я давно не верю в телефоны": "Всякому зато могу присниться, /И не надо мне лететь на 'Ту'/Чтобы где попало очутиться, /Покорить любую высоту". (1959) - "Ташкентские Страницы": "Ты знай, что приснилась кому-то/Священная эта минута". (1959) - "Сон": "Я знала, я снюсь тебе, /...//Проснувшись, ты застонал". (1915) - "Ты поверь, не змеиное острое жало": "Ворожу чтоб царицею ночью присниться". - "В Сороковом Году"⁵: "Не буду я людей смущать/И сны чужие навещать/Неутоленным стоном". (1940) - Der Traum fungiert als ein mögliches Mittel der Metempsychose des lyrischen Ich. Dies ist Thema von Ketchian 1981 und 86:73-118.

⁴⁸ Cf. "Античная Страничка" I "Смерть Софокла": "Так вот когда царю приснился странный сон: /Сам Дионис ему снять повелел осаду". (1961) - "Клевета": "И всюду клевета сопутствовала мне. /Ее ползучий шаг я слышала во сне". (1921)

⁴⁹ Cf. "Полночные Стихи", "Вместо послесловия": "А там, где сочиняют сны". (1965) - Der Traum kann wie eine gemeinsame lyrische Erlebnis- und Ausdrucksweise mit jemand anderem geteilt werden und große Kraft verleihen. Cf. ib: "Обоим - разных не хватило, /Мы видели один, но сила/Была в нем, как приход весны." Das lyrische Ich gibt in diesen Versen eine Beschreibung der Intertextualität als konstituierendes Merkmal seiner Welt.

Als Maßeinheit für Verse ist er der lyrische Raum, in welchem die Dichtergabe in Form eines Ringes, welche mit "мечта" gleichgesetzt ist, vom Mond verliehen wird.⁵⁰ Der Traum und damit die Tätigkeit des Dichtens gehören zur Mondwelt. Der Aufenthalt des lyrischen Ich im Traum bedeutet sein Leben, das sich ihm im Fortschreiten des Traumes erschließt. Die Art und Weise des lyrischen Ich, sich in der Traum- oder Spiegelwelt zu bewegen, ist mondsüchtig.⁵¹ Der Traum kann Schrecken oder Trost bringen.⁵² Die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Traum und lyrischer Realität besteht in beide Richtungen.⁵³ Er versteht es, das lyrische Ich zu okkupieren.⁵⁴ Er ist eine lyrische Erlebnisweise, die, wie bereits erwähnt, Distanz zum Ausdruck bringen kann, welche in der lyrischen Person selbst oder aber in der lyrischen Umwelt begründet liegt.⁵⁵ Das lyrische Ich bezeichnet seinen Tod als Traum.⁵⁶ Das lyrische Ich kann über die Fähigkeit verfügen,

⁵⁰ Cf. "На руке его много блестящих колец": "Мне сковал его месяца луч золотой/И во сне надевая шепнул мне с мольбой:// 'Сохрани этот дар, будь мечтою горда.'" (1907)

⁵¹ Cf. "Из Северных Элегий" I 0 десятих годах": "И вот я, лунатический ступая, / Вступила в жизнь и испугала жизнь". (1955)

⁵² Cf. "А! это снова ты. Не отроком влюбленным": "Так мертвый говорит, убийцы сон тревожа," (1916).- "Ничего не скажу, ничего не открою": "То не сон, утешитель тревоги влюбленной". (1913)

⁵³ Cf. "Шиповник Цветет" I 0: "Живу, как в чужом мне при-свившемся доме, / Где, может быть, я умерла, / Где странное что-то в вечерней истоме / Хранят для себя зеркала" (1957).- "Мартовская элегия": "И из чьих-то приплывшая снов / И почти затонувшая лодка..." (1960)

⁵⁴ Cf. "Стал мне реже снится, слава Богу, / Больше не мерещится везде," (1914).- "Обман" II: "Кто сегодня мне приснится / В пестрой шетке гамака?" (1910).- "Ты мог бы мнениться и реже," (1914).- "Песенка": "Бывало, я с утра молчу / О том, что сон мне пел". (1916)

⁵⁵ Cf. "Обман" III: "Тополя тревожно прошуршали, / Нежные их посетили сны," (1910).- "Вечерняя комната": "И как во сне я слышу звук виолы".- "Сад": "Склонился тусклый мертвый лик / К немому сну полей".- "Родная Земля": "Наш горький сон она не берedit" (1961).- "Алиса" I: "Он приснился мне в короне, / Я боюсь моих ночей!" Cf. ib: "Все тоскует о забытом, / О своем весеннем сне".

⁵⁶ Cf. "Хорони, хорони меня, ветер!" : "Чтобы мне легко, одинокой, / Одойти к последнему сну," (1909).- "Из пьесы 'Пролог'": "Говорит она: 'Ты, проникший в мой последний сон'".- "Клевета": "И мой сладчайший сон..." (1921)

einen Traum zu vernichten.⁵⁷ Im Traum können sich die Zukunft und die Wunschwelt des lyrischen Ich präsentieren.⁵⁸ Er steht für die lyrische Welt und die Rezeption des lyrischen Ich oder Helden eines anderen Dichters.⁵⁹

Die Tätigkeit des lyrischen Ich im *Poem* in der Rolle der Donna Anna aus "Шаги Командора" ist, oberflächlich gesehen, dieselbe wie im Primärtext, andererseits jedoch die Wahrnehmung einer Strukturfunktion, die der Traum im ganzen Werk erfüllt. Wie der Spiegel zunächst als konkreter Gegenstand eingesetzt wird, so der Traum als wörtlich zu nehmender Zustand, der unbegrenzt Inhalte strukturieren und als Traumeinheit von lyrischer Welt zu lyrischer Welt transportieren kann. Er ist allgemein ein Symbol für das Dichten, bzw. für Abschnitte des Dichtens. Dies pointiert der Gebrauch von "наяву" im Gegensatz zum Traum.⁶⁰

Im *Poem* wird ein Symbol für den Inhalt des Traumes des lyrischen Ich, "чаша", die mit "молодость наша" gleichgesetzt ist, der lyrischen Adressatin "наяву" überreicht.⁶¹ Das bedeutet, daß die Überreichung des Traum Inhaltes, der Beginn der Interaktion

⁵⁷ Cf. "И комната, в которой я болею": "Моя душа взлетит чтоб встретить солнце, / И смертный уничтожить сон". (1944)

⁵⁸ Cf. "По твердому гребню сугроба": "И слаще всех песен пропетых / Мне этот исполненный сон" (1917). - Beachtenswert ist bei diesem Gedicht, daß der Traum als Vergleichsobjekt "песни" hat.

⁵⁹ Cf. "О, знал ли он, любимец двух столетий, / Как грозно третьим будет принят он. / Мне суждено запомнить этот сон," (1925-35-40)

⁶⁰ Cf. "Шиповник Цветет": 2 "Наяву", 3 "Во сне". (1946)
"А ты теперь тяжелый и унылый": "Что наяву не знаешь, что во сне," (1917). - Cf. etí. "И себе же самой навстречу / ... / Как из зеркала наяву, / ... / Шла Россия спасать Москву." "Поэма без героя," III, Variante post 105.

⁶¹ Cf. "Поэма без героя", "Второе Посвящение" 18-21: "мне снится молодость наша, / Та его миновавшая чаша: / Я ее тебе наяву, / Если хочешь, отдам на память."

zwischen dem Doppelgängerpaar der lyrischen Heldin und des lyrischen Ich aus einer ausdrücklich anderen Perspektive erfolgt, als sie der Trauminhalt nahelegen würde. Die Differenz, die sich zwischen "сниться" und "наяву" auftut, ist der Differenz zwischen "вино" im Werk der Dichterin und dem Wein, der im Spiegel des *Poems* wie Gift brennend erscheint, analog. "Наяву" entspricht der in diesem Getränk enthaltenen Muse des *Poems* mit ihrem Sonnenstammbaum, während der Traum zur Nacht- und Mondwelt des lyrischen Ich, mit der sich die Muse vereinigt, gehört. Als zur Welt des lyrischen Ich gehörend, die im *Poem* von "царовница", d.h. einer dieser Welt nicht immanenten Perspektive dominiert wird, kommen "сон" und "сниться" als Strukturfunktionen, die das von ihnen Absorbierte entsprechend den ihnen eigenen inhaltlichen Implikationen anordnen, im *Poem* reichlich vor.

Der Traum kann dabei an einen Ort gebunden sein, an dem er geträumt werden kann oder muß. Diese Tatsache bringt so, wie es auch der Spiegel tun kann, die Eigenschaft der lyrischen und historischen Imprägnierung eines Ortes zum Ausdruck: "Коридор Петровских коллегий/.../(Что угодно может случиться,/Но он будет упрямо сниться/Тем, кто нынче проходит там)." (I,2,250-259.)⁶² Der Traum dient hier als Mittel, historische Vergangenheit zu lyrischer Gegenwart zu machen. Das dem Traum verwandte Phänomen "виденье" wird in I,2,318-20 in ein disjunktives Verhältnis und eine Reimbeziehung mit "преступленье" gebracht: "Золотого ль века виденье/Или черное преступленье/В грозном хаосе давних дней?". Diese an die lyrische Heldin vom lyrischen Ich gerichtete Frage bezieht sich auf die lyrische Vergegenwärtigung biographischer, historischer und lyrischer Vergangenheit und bringt die Unsicherheit des lyrischen Ich in der Beurteilung der durch "виденье"

⁶² Es handelt sich dabei um den 1722-42 unter Peter I. begonnenen Bau der Petrinischen Kollegien, welche die 12 Kollegien beherbergten, und die heute der Sitz der Leningrader Universität sind. Der Korridor mißt ungefähr 500 Meter Länge.

eingebrachten Inhalte zum Ausdruck. Die als Frage gehaltene Bestimmung von "виденье" durch das Genitivattribut "золотого ль века" ist eine Spezifizierung mittels einer Utopie mit langer Tradition, die im Werk Achmatovas insgesamt eine Ausnahme vorstellt. In einem Gedicht von 1944 wird der Begriff in seiner traditionellen Bedeutung als Utopie der Zukunft gegenüber einer katastrophalen Gegenwart verwendet.⁶³ Im *Поэм* bezieht sich das Genitivattribut auf jüngere Vergangenheit, die geprägt war durch die unbesehene Übernahme poetischer Welten und Vorstellungen in die Lebenspraxis. Es handelt sich um das Silberne Zeitalter, das schon während seiner Dauer als ein Wiederaufleben des Goldenen Zeitalters russischer Dichtung verstanden wurde. Der Begriff verfügt damit, neben seiner traditionellen, utopischen Bedeutung, über diese Konnotation der Vergangenheit, um so mehr als diese Vergangenheit samt ihrer Szenerie im Traum von der Jugend zum lyrischen Ich zurückkehrt. Ein zweites Mal dient "виденье" im Ballettlibretto zur Vergegenwärtigung der lyrischen Seite dieser Vergangenheit, d.h. konkret dazu, einen fremden Text des Silbernen Zeitalters zu evozieren. "Новогодняя, ... метель. Сквозь нее - видения (можно из 'Снежной маски')" (*СТИХОТВОРЕНИЯ И ПОЭМЫ*, Л., 1976, 520). Diese Aussage folgt der Szenenbeschreibung, wo sich vor X. und O., die in den Versen als lyrisches Ich und lyrische Heldin auftreten, das Bühnenbild der *Don Juan*-Vorstellung von 1910 öffnet und "старый город Питер" erscheint. Die Stadt bildet also die Kulisse und den Gegenstand der "видения". In ihr scheinen die Gedichte von Bloks Zyklus "Снежная Маска" zu spielen. Diese Gedichte entstanden 1906/07, der gelungensten Saison des Symbolismus. Mit diesem Zyklus schuf Blok, neben "Балаганчик", eine Art Zauberkreis außerhalb der Realität, in dem sich das Leben von Kunst- und Theaterwelt sowie auch das gesellschaftliche Leben seines Freundeskreises abspielten. In diesen Zyklus fand sein irrationales Verhältnis zur Schauspielerin Н.Н. Волохова Eingang. (Cf. Веригина 1961.)

⁶³ Es handelt sich um das Gedicht "Справа раскинулись пустыри":
 "Это - из жизни не той и не той, / Это - когда будет век золотой, /
 Это - когда окончится бой, / Это - когда я встречу с тобой." (1944)

"Но теперь он и Н.Н. Волохову обрек на снежность, на вне-временность, на отчуждение от всего жизненного. Он рвал всякую связь ее с людьми и землей,..." (Ib:329.) "Всюду мы были вместе в своем тесном, близком кругу и, где бы ни появлялись, наше оживление передавалось другим". (Ib:331.) "Однако мы не догадывались, что чары поэзии Блока почти лишили всех нас своей реальной сущности,..." (Ib.) "Мы не ограничивались любовью к стихам и к чтению их, мы, так сказать, жили ими и в них... и чувствовала себя и Фаиной, и Незнакомкой." (Ib:176.) "Так после постановки 'Балаганчика', с вечера 'Бумажных дам', мы вступили в волшебный круг игры, в котором закружилась наша юность." (Ib:325.) "Центром этого круга была блоковская Снежная Дева, она жила не только в Н.Н. Волоховой, но в такой же мере и во всех нас." (Ib:326.)

In 1,2 des *Poems*, wo die lyrische Welt Bloks durch Reminiszenzen aus seinen Gedichten beschworen wird, lauten die Verse 281-4: "И его поведано словом,/Как вы были в пространстве новом,/Как вне времени были вы-/И в каких хрусталах полярных". "Видения" im Ballettlibretto vergegenwärtigt damit eine lyrische Welt und ihre Wirkung in der Szenerie eines Stückes von Schuld und Vergeltung und vor dem Hintergrund einer von lyrischer und historischer Vergangenheit reichlich imprägnierten Stadt. Die Welt von "Снежная Маска" scheint sich der Ansammlung von Schuld in dieser Stadt zuzugesellen. Das Medium, durch welches die "видения", wenn auch nur undeutlich, zu erkennen sind, ist "метель". "Метель" tritt einige Male im *Poem* auf. Die Prosaanweisung zu I,2 enthält dieses für die *Don Juan*-Aufführung von 1910 charakteristische Bühnenrequisit: "За мансардным окном арапчата играют в снежки. Метель." In den folgenden Versen I,2,225-8 wird die Beziehung des Szenenrequisits der *Don Juan*-Aufführung von 1910 zu "расплата" geknüpft: "Все равно подходит расплата-/Видишь - там, за вьюгой крупчатой/Мейерхольдовы арапчата/Затевают опять возню./А вокруг старый город Питер". (I,2,225-29.) In diese Szenerie mit ihren Verknüpfungen führt das Medium der Vision eine lyrische Welt, die seinerzeit großen Einfluß auf die wirkliche Welt ausübte, ein. In Mejerchol'ds Inszenierung von Bloks "Незнакомка" 1913/14 spielt die Schneelandschaft als Bühnenbild eine wichtige Rolle. Веригина (1961:361) beschreibt dieses Bühnenbild: "То, как они возносили синее звездное небо за мостом, как заволакивали белым, как бы пеленой снега, компанию в кабаке,..." Im Ballett-

libretto zum *Poem* befinden sich im Schneesturm "Вереница экипажей: кареты, сани." (Стихотворения и поэмы, Л., 1976, 520.) Веригина (1961:326) fährt in der Beschreibung des Kunstlebens fort:

"Мейерхольд, также завороченный и окруженный масками, бывал созвучен блоковскому хороводу и, как все мы, жил двойное жизнью: одной - реальной, другой - в серебре блоковских метелей. Тут ничего не было настоящего... лишь беззаботное кружение масок на белом снегу под темным звездным небом."

"Видения", enthalten eine Traumwelt und werden ihrerseits durch die Kulissen dieser Traumwelt sichtbar. Diese Kulissen werden "олять" von "арапчата" neu aufgestellt, d.h. lyrisch evoziert. Im Schneesturm findet sich im Ballettlibretto nicht nur eine Strafe auf sich ziehende Traumwelt, sondern auf derselben lyrischen Ebene, ebenso durch ein "может быть" relativiert, allerdings nicht als Vision, sondern als "призрак", die Gestalten von Bloks lyrischer Verarbeitung der Revolution, "Двенадцать", die als eine Verkörperung der Vergeltung aufgefaßt werden können. (Cf. Стихотворения и поэмы, Л., 1976, 520.) Mejerchol'd als Regisseur dieser Kulissen wird zu einem dämonischen Initiator, zum Schuldigen auf der Ebene des Theaters.⁶⁴ (Cf. Тименчик/Топоров/Цивьян 1978:255.) In der Prosaeinführung zu Kapitel 1,4, welches den Selbstmord enthält, heißt es: "На поле за метелью призрак дворцового бала." Der Schneesturm enthält mit dem Motiv des Totentanzes die Folgen der Schuld-Vergeltung-Konstellation. 1,4, 406-7 lauten: "Бал метелей на Марсовом поле/И невидимых звон копыт..." Der Schneesturm wird in diesen Versen mit einer literarischen Imprägnierung Petersburgs, Puškins "Медный всадник", der mit der mentalen und physischen Vernichtung des Helden endet, verknüpft.

"Метель" fungiert unter dem Anschein einer bloßen Kulisse als ein Medium zur Einführung von Traumwelt mittels "видения". "Метель" qualifiziert sich durch seinen Gebrauch bei Blok als geeignete Kulisse für diese Traumwelt. Sein Gebrauch im Theater macht aus dem Schneesturm jedoch auch eine Kulisse für die Schuld-Vergeltung-Konstellation. In diesen beiden Funktionen

⁶⁴ Веригина (1961:309) berichtet zu Mejerchol'd: "Блок сомневался иногда в самом существовании человечески-ценного содержания в творческих исканиях Мейерхольда".

wird der Schneesturm im *Poem* eingesetzt, der durch seine zweite Funktion der ersten Funktion, als Kulisse einer Traumwelt zu dienen, die Konnotation verleiht, sich als Schuld in die Schuld-Vergeltung-Konstellation einzufügen. Diese Konstellation wird zunächst auf rein lyrischer Ebene evoziert und impliziert die historische Ebene nur insofern als sie in den eingespielten lyrischen Welten bereits präsent war. Das *Poem* fügt jedoch von sich aus historische und biographische Schuld, ganz abgesehen von der Perspektive, die das lyrische Ich der vergangenen lyrischen Welt der eingespielten Texte gegenüber einnimmt, in die Schneesturmkulisse ein. Es tut dies mit Vers 229-30 von I,2 "А вокруг старый город Питер, -/Что народу бока повытер" und in I,4 mit der Verlegung der zu historischer Schuld aufgewerteten biographischen Katastrophe aus Riga in die von Schneesturm durchtobte Stadt Petersburg, die nicht nur bei Achmatova, sondern noch in vielen anderen Werken mit Schuld imprägniert ist. Im *Poem* kommt als dritte Funktion des Schneesturmes hinzu, die Folgen von Vergeltung auf literarischer Ebene über Puškins "Медный Всадник" und auf historischer Ebene in das Motiv des Totentanzes gekleidet, zu enthalten. Durch seine verschiedenen Funktionen, welche die Traumwelt in eine Konstellation einordnen, entwickelt das zunächst wie eine reine Kulisse aussehende Symbol "метель" die Energie, eine Abart des Traumes, "видения", zu absorbieren, und dient zudem als Anknüpfungspunkt der Polemik des *Poems* mit der lyrischen Traumwelt Bloks in "Снежная маска". "'Му поэма', said Anna Andreevna, 'is polemical in regard to symbolism, at least in regard to Blok's 'Снежная маска'." (Driver 1984:89.) In II, 25-6 heißt es: "А во сне все казалось, что это/Я пишу для кого-то либретто". Achmatova schrieb für den Komponisten A. Lurié und sein Ballett "Снежная маска - по Блоку" nicht erhaltene Szenarien. "Во сне" kann hier mit Teilen des *Poems*, z.B. mit "молодость наша", gleichgesetzt werden. Das lyrische Ich bringt hier u.a. seine Befähigkeit mit "Снежная маска" im *Poem* zum Ausdruck. Die Unbestimmtheit von "кого-то" ermöglicht dem lyrischen Ich, seine gewohnte Unbestimmtheit, besonders in seinen Selbstreflexionen, beizubehalten und erlaubt, noch anderes in die Unbestimmtheitsstelle einzusetzen, z.B. das Ballettlibretto zum *Poem* selbst.

In einer Maschinenkopie des *Poems* von 1944 gibt es zu dem N. Nedobrovo gewidmeten "лирическое отступление", das zuletzt in die Kopie eingefügt worden war, eine Erweiterung nach I, 3, 390, die lautet: "Незабвенный мой друг и нежный, / Только раз приснившийся сон." In ihren autobiographischen Anmerkungen zum Poem schreibt Achmatova zu Nedobrovo: "Ты, кому эта поэма принадлежит на 3/4 так, как я сама на 3/4 сделана тобой, я пустила тебя только в одно лирическое отступление." (Струве 1983a:418.) Die Verse und ihr Prosakommentar vermitteln einen Eindruck, wie Achmatova das Symbol des Traumes direkt für die Umwandlung von Vergangenheit und Realität in Lyrik benutzt. Gleichzeitig stellt "лирическое отступление" das Spiegelbild zu einem mit "Сон" betitelten Gedicht von 1915, das in "Царское Село" entstand, dar:

"Я знала, я снюсь тебе, / Оттого не могла заснуть. / ... / Ты видел царицын сад, / ... / Ты шел не зная пути, / И думал: 'Скорей, скорей, / О, только б ее найти, / Не проснуться до встречи с ней.' / ... / Хрустел и ломался лед, / ... / 'Это озеро, - думал ты, - / На озере есть островок...' / ... / В жестком свете скудного дня / Проснувшись, ты застонал / И в первый раз меня / По имени громко назвал."

Der lyrische und historische Ort beider Träume ist derselbe.

Im *Poem* wird er in I, 3, 385-388 und 391-392 beschrieben:

"А теперь бы домой скорее / Камероновой галереей / В ледяной таинственный сад, / Где безмолствуют водопады" und "Там за островом, там за садом, / Разве мы не встретимся взглядом / наших прежних ясных очей?"

Beide Versstellen richten sich an denselben Adressaten, Nedobrovo, einen großen Verehrer Puškins, der 1884-1919 lebte. Achmatova und Nedobrovo lernten sich 1913 kennen und waren zwei Jahre lang eng befreundet. Achmatova schätzte besonders Nedobrovos Urteil über sich und ihre Verse und räumte ihm einen großen Einfluß auf sich ein. 1915 veröffentlichte Nedobrovo einen Artikel über Anna Achmatova in "Русская мысль", in dem es heißt: "Лирическую душу скорее жестокую чем слишком мягкую, скорее жестокою, чем слезливую, и уз явно господствующую, а не угнетенную."⁶⁵ Achmatova empfand sich von Nedobrovo vollständig durchschaut: "Как он мог угадать жесткость и твердость впереди, ... Но Недоброво понял мой путь, мое будущее, угадал и предсказал его, потому что хорошо

⁶⁵ Н. Недоброво, "Анна Ахматова", Рус. мысль 7 (1915):63.

знал меня."⁶⁶ Hierauf bezieht sich die lyrische Frage im *Poem*: "Разве ты мне не скажешь снова/Победившее/смерть/слово/И разгадку жизни моей?" (1,3,394-8.) Der Adressat dieser Verse kann auch ein Adressat des nicht ins *Poem* aufgenommenen Fragmentes "Через 23 года" sein: "И по имени! Как неустанно/Вслух зовешь меня снова:Анна!"⁶⁷, und zwar über das Verbindungsglied des Gedichtes "Сон". Der lyrische Held weckt mit dem Ruf des Namens das lyrische Ich aus seiner Totenstarre, so wie Don Juan in "Шаги Командора" nach Anna ruft und sie sich in seiner Todesstunde vom Totenbett erheben wird. Die Aufgabe der so erweckten Rolle könnte Achmatova mit folgenden Worten Nedobrovos in dem erwähnten Artikel über sich, umschrieben gesehen haben: "К Ахматовой надо отнестись с тем большим вниманием, что она во многом выражает дух этого поколения и ее творчество любимо им." (*Рус. мысль* 7, 1915, 67.) Das Geheimnis der Existenz des lyrischen Ich läge dann in der Rolle einer Fortentwicklung der in "Шаги Командора" gegebenen Situation begründet. Das lyrische Ich, das mitschuldig ist, nimmt nach erfolgter Vergeltung eine Aufgabe als Sprachrohr wahr.

"Лирическое отступление", in der Variante "сон" genannt, bringt zudem den sich um Царское Село rankenden lyrischen Komplex in das *Poem* ein. Dieser Ort ist in der lyrischen Welt Achmatovas eng mit dem Dichten verbunden. Dies beruht auf biographischen und historischen Tatsachen. Die Rückkehr des lyrischen Ich in diese Welt ist die Rückkehr nach Hause: "А теперь бы домой скорее". (1,3,385.) Es handelt sich um die ursprüngliche Welt des lyrischen Ich, in die es aus der Perspektive des *Poems* zurückkehrt und welche aus dieser Perspektive nicht verurteilt, sondern geschätzt wird.

⁶⁶ Жирмунский 1973:42 sq.- Cf. eti. Струве 1983a:37I sq.- Bis 1915 spielte Nedobrovo privat eine beträchtliche Rolle im Leben der Dichterin. Mitverursacht durch die Bekanntschaft Achmatovas mit Nedobrovos Freund B. Anrep, der zwischen 1915-17 Adressat vieler Liebesgedichte wurde, begann die Abkühlung des Verhältnisses zwischen Achmatova und Nedobrovo noch 1915.

⁶⁷ Nedobrovo war Dichter, Bemerkenswert ist die parallele Konstruktion der Aufzählung in "лирическое отступление": "Там за островом, там за садом" (1,3,391) und im Fragment "Через 23 года": "За дождем, за ветром, за снегом".

Aus einer ähnlichen Situation wie im *Poem*, aus der von Verhängnis und Unglück gezeichneten Stadt, begibt sich das lyrische Ich in "Путем всея земли" 4 (1940) nach Hause: "Столицей распятой/Иду я домой".⁶⁸ In Царское Село entstand eine stattliche Anzahl der Gedichte aus "Вечер", eine Reihe von Gedichten aus "Четки" und "Белая стая" sowie einige aus "Подорожник" und "Анно Домини". Verschiedene Gedichte beschäftigen sich ausdrücklich mit Царское Село.⁶⁹ Gedichte, die von diesem Ort handeln und an Puškin anklängen, sind häufig Nedobrovo gewidmet.⁷⁰ Damit ist bereits angedeutet, daß der Dialog Achmatovas mit Puškin oft im Zusammenhang mit Царское Село stattfand.⁷¹ Dieser Ort wird damit zu einem Synonym für werkimmanente und werktranszendente lyrische Vergangenheit.⁷² "Стихи Ахматовой, посвященные этому городу, всегда предельно насыщены цитатами из царскосельских стихов XVII-XX веков."⁷³ Als Spiegelbild zu Puškins Verwendung von "живые воды" für "царскосельские водопады" kann I,3,388 "Где безмолствуют водопады", neben seiner unmittelbaren jahreszeitlichen Bedeutung,

⁶⁸ Bis 1905 lebte Achmatova mit ihren Eltern in Царское Село, von 1910-17 bewohnte sie dort zusammen mit Gumilev ein Haus. 1925 verbrachte sie wegen ihrer Tuberkulose einige Zeit dort in einer Pension zusammen mit der Frau Mandel'stams.

⁶⁹ Cf. "Царскосельская Статуя".- "Сон" (1915).- "Одни глядятся в ласковые взоры" (1936).-

⁷⁰ Cf. "Вновь подарен мне дремотой" (1916).- Тименчик 1974b: 45: "Пушкинскими реминисценциями пронизаны все стихи Ахматовой обращенные к Недоброво."

⁷¹ Cf. ib.- Nedobrovo schrieb selbst ein Gedicht mit dem Titel "Царское Село".

⁷² Cf. "Все души милых на высоких звездах". "И можно плакать. Царскосельский воздух/Был создан чтобы песни повторять.//...// Из прошлого восставший, молчаливо/Ко мне навстречу тень моя идет." Dort herrscht der Geist Puškins, den das lyrische Ich in sich aufnimmt: "Два Отрывка из царскосельской поэмы "Русский Трианон" II: "Мне суждено запомнить этот сон//...// Где тень Его над томом Апулея". (1925-35-40).- "Царскосельская Ода": "Царскосельскую одурь/Прячу в ящик пустой/В роковую шкатулку". (1961).

⁷³ Тименчик 1974 :40. Cf. ib:35: "В ахматовских заметках о Пушкине есть следующая: ...живые воды (Царскосельские водопады). Die Existenz von "мертвые воды" bei Achmatova interpretiert der Autor als Anwendung der Puškinschen Methode des "теневого портрет". Cf. ib:40.

auch das Verstummen der vom lyrischen Ich mit Puškin und seiner Zeit sowie der mit seiner ersten Periode verbundenen lyrischen Welt zum Ausdruck bringen. Diese Welt, die das lyrische Ich mit Freiheit verbindet, lebt in dem Fragment "Из пьесы 'Пролог'": "Еще я слышу свежий клич свободы, / Мне кажется, что вольность мой удел, / И слышатся 'сии живые воды' / Там, где когда - то юный Пушкин пел." Entsprechend ist dieser Ort eng mit Tod und Auf-erstehung in der lyrischen Welt Achmatovas verbunden.

"Тема 'умирания' и 'воскрешения' Царского Села, присутствие-вавшая в творчестве Ахматовой как некоторая 'схема', впоследствии заполнившаяся 'автобиографическим материалом', связывает ее стихи разных периодов." (Cf. Тименчик 1974b:47.)

Царское Село ist eine Heimat des lyrischen Ich Achmatovas, die jedoch von Verlusten gekennzeichnet oder vom Vorgefühl nahenden Unglückes überschattet sein kann.⁷⁴ Es ist ein Ort, an den das lyrische Ich auf der Suche nach Heimat und Vergangenheit oder aber in Konfrontation mit seinem Gewissen zurückkehrt.⁷⁵ Dort beging das lyrische Ich Jugendsünden, für die es im späteren Leben gestraft wird.⁷⁶ Der in der Regel mit Царское Село verbundene "сад" ist ein Zufluchtsort für das lyrische Ich aus der Gegenwart und vor der Rezeption.⁷⁷ In den Garten zieht sich das lyrische Ich aus der

⁷⁴ Cf. "Сад": "Он весь сверкает и хрустит, / Обледеный сад, / Ушедший от меня грустит, / Но нет пути назад. / ... / Здесь мой покой навеки взят / Предчувствием беды". - "Вновь подарен мне дремотой": "Вспоминали мы с отрадой / Царкосельские сады, / И посыпала ступени, / Где прошалась я с тобой / И откуда в царство тени / Ты ушел утешный мой!" (1916)

⁷⁵ Cf. "Одни глядятся в ласковые взоры": "А я всю ночь веду переговоры / С неукротимой совестью своей. / И снова черный масленичный вечер, / Зловещий парк, неспешный бег коня / А надо мной спокойный и двурогий / Стоит свидетель ... о туда, туда, / По древней подкапризовой дороге, / Где лебеди и мертвая вода". - Im Ballett-libretto, S III:165, heißt es: "Там же иногда пролетает не то царкосельский лебедь, не то Анна Павлова..."

⁷⁶ Cf. "Реквием" 4: "Показать бы тебе насмешнице / ... / Царкосельской веселой грешнице / Что случится с жизнью твоей, - / Под Крестами будешь стоять."

⁷⁷ Cf. "Путем вся земля" II: "И вот уже славы / Высокий порог, / Но голос лукавый / Предостерег: / 'Сюда ты вернешься, / Вернешься не раз, / ... / Ты лучше б назад, / Хулима, хвалима, / В отеческий сад.'" (1940). - "Путем вся земля" I: "Меня, китежанку, / Позвали домой. / И гнались за мною / Сто тысяч берез, / ... / Как пышно и знойно / Тот остров возник! / И красная глина, / И яблочный сад..." (1940) - "Все мне видится Павловск холмистый": "Не живешь, а ликуешь

schrecklichen Welt in sein Herrschaftsgebiet, das Reich des Dichtens, zurück.⁷⁸ Царское Село begleitet das lyrische Ich auf seinem weiteren Weg selbst bis ins Totenreich.⁷⁹ An diesem Ort sieht sich das lyrische Ich von Geheimnis umgeben.⁸⁰ Gleichzeitig kann ihm derselbe Ort voll Langeweile erscheinen.⁸¹ In Царское Село bleibt die Vergangenheit, unabhängig vom sonstigen Lauf der Dinge, konserviert.⁸²

Wie der Garten in Царское Село beherbergt auch der Garten in T.S. Eliots "Burnt Norton" I andere Welten als die Gegenwart:

"Other echoes/Inhabit the garden. Shall we follow?/Quick said the bird, find them, find them,/Round the corner. Through the first gate,/Into our first world, shall we follow/The deception of the thrush? Into our first world."

Zwischen dem Verständnis der Zeitdimension in der Dichtung Achmatovas und T.S. Eliots herrschen tiefe Parallelen, die auch im Poem aufgespürt werden können, besonders deutlich in I,1,79-81: "Как в прошедшем грядущее зреет,/Так в грядущем прошлое тлеет-/Страшный праздник мертвой листвы" sowie im ersten Epigraphen zu

и бредишь/Иль совсем по-иному живешь." (I915). - "В Царском Селе" I: "Странно вспомнить: душа тосковала/Задыхалась в предсмертном бреду./А теперь я игрушечной стала" (I911). - "Твой белый дом и тихий сад оставляю./Да будет жизнь пустынна и светла." (I913)

⁷⁸ Cf. "Пусть голоса органа снова грянут": "А я иду владеть чудесным садом,/Где шелест трав и восклицанья муз." (I921)

⁷⁹ Cf. "Городу Пушкина": "И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою/Очертанья живые моих царскосельских садов." (I957)

⁸⁰ Cf. "В Царском Селе": "О пленительный город загадок,/Я печальна, тебя полюбив." (I911)

⁸¹ Cf. "Первое Возвращение": "И снова дух смятен и потревожен/Истойной скукой Царского Села./Пять лет прошло. Здесь все мертво и немо,/Как будто мира наступил конец./Как навсегда исчерпанная тема,/В смертельном сне покоится дворец." (I910)

⁸² Cf. "Реквием," "Эпилог" II: "Ни в царском саду у заветного пня,/Где тень безутешная ищет меня". (I940)

Teil II, der lautet: "*My future is in my past*".⁸³

"Лирическое отступление", das in der Variante "Только раз приснившийся сон" genannt wird, unterliegt als einzige der Vergangenheit des lyrischen Ich gewidmete lyrische Einheit nicht der Perspektive des *Poems*. Dies mag u.a. daran liegen, daß dieser Abschnitt zu den Wurzeln des lyrischen Ich führt, die es auch aus der Sichtweise des *Poems* als solche weiter gutheißt und zu ihnen zurückstrebt. Der mit dem Abschnitt verbundene lyrische Komplex im Werk Achmatovas steht in enger Verbindung zum Anliegen der Kulturtradition und zum Dialog mit anderen Dichtern. Zeitlich gehört der Abschnitt zu "молодость наша".

Die Fähigkeit des Strukturelements "сон", gegebenenfalls auch das ganze Poem in sich zu erfassen, belegen Aufzeichnungen zum Ballettlibretto: "Сегодня ночью я увидела (или услышала) во сне мою поэму как трагический балет". (*Стихотворения и поэмы*, Л., 1976, 519.) Diese Aussage kann zunächst ganz wörtlich genommen werden.

⁸³ Das erste Zitat ist ein Anklang an "*Burnt Norton*" I: "*Time present and time past/Are both perhaps present in time future/ And time future contained in time past./If all time is eternally present/All time is unredeemable.*" Das Zeitverständnis Eliots hält sich in der Tradition indischer Religionssysteme, Platons, Plotins, der Gnostiker, Augustinus', Dantes u.a. m. Cf. Топоров 1973:174. Der Epigraph, Worte, die Maria Stuart von Schottland, die auf einen Mord zurück- und auf ihre Hinrichtung vorwärtsblicken konnte, zugeschrieben wurden, war nach der Aussage der Anmerkung zu diesem Epigraphen bei Proffer 1971 in Achmatovas Manuskript mit T.S. Eliot bezeichnet. Neben seiner Verwandtschaft mit dem in "*Burnt Norton*" ausgedrückten Zeitverständnis, korrespondiert der Epigraph mit "*Little Gidding*" V: "*What we call the beginning is often the end/And to make an end is to make a beginning./ The end is where we start from.*" Noch dichter hält sich der Epigraph an "*East Coker*" V, das mit den Versen endet: "... *In my end is my beginning.*" Pasternak hatte Achmatova kurz nach dem Krieg T.S. Eliots "*Four Quartets*" geschenkt. Der Einfluß seiner Zeitphilosophie auf das Werk Achmatovas ist nicht nur auf das *Poem* beschränkt. Zu T.S. Eliots Einfluß auf Achmatova cf. Satin 1977: 139-250. Darüber hinaus kann in den Versen I,1,79-81 ein Einfluß aus Byrons *Manfred* festgestellt werden. In Akt 1 antwortet der erste der beschworenen Geister auf Manfreds Frage, ob der Tod Selbstvergessenheit bringe: "*We are eternal, and to us the past/ Is, as the future present.*" Manfreds Aussage in II,3 entspricht dem: "*A future like the past. I cannot rest.*"

Zum anderen bezeichnet sie den Zustand, in dem das Libretto entsteht, der mit dem Zustand des Dichtens übereinstimmt. II, 25-26 greift dies auf: "А во сне все казалось, что это/Я пишу для кого-то либретто". Die Verse können sich sowohl auf das *Poem* als auch auf Bloks "Снежная маска", zu dem Achmatova allerdings nicht mehr erhaltene Szenarien schrieb, beziehen.

Als Ballettlibretto verhält sich das *Poem* wie ein Traum: "Все переплетается, как во сне." (S III:163.) Innerhalb des Librettos wird "сон" als Integrationsraum eingesetzt: "(Сон драгуна: прошлое и будущее)". Er bringt die lyrische Geschichte des "драгун", die in das *Poem* selbst jedoch nicht Eingang fand. Sie kommt in einigen der nicht aufgenommenen Fragmente zum Ausdruck und sollte den "драгун", hinter dem eine historische Gestalt mit Dichterambitionen steht, in die Schuld-Vergeltung-Konstellation einfügen, da er in dieser lyrischen Biographie andere ins Unglück stürzt. "Драгун сочиняет стихи под фонарем. Он старается вызвать 'милые тени', мать, сестер - вместо них погубленные им невеста - институтка - монахиня и цыганка, мертвая." (Стихотворения и поэмы, Л., 1976, 520 sq.) Der Zustand des "драгун", in dem er seine Vergangenheit beschwört, ist in der lyrischen Sprache Achmatovas ein Traumzustand. Ein nicht aufgenommenes Fragment greift den Inhalt der Beschwörung lyrisch auf: "Институтка, кузина, Джульетта!../Не дожидаться тебе корнета,/В монастырь ты уйдешь тайком./Нем твой бубен, моя цыганка,/И уже почернела ранка/У тебя под левым соском." In einer Anmerkung zu diesem Fragment führt Achmatova aus:

"Его собственные воспоминания. Две тени. Кузина-невеста-смолянка (институтский бал и т.д.). Из-за Коломбины он охладевает. Она идет в монастырь. Цыганка - табор, ее смертный танец." (Стихотворения и поэмы, Л., 1976, 523.)⁸⁴

Anhand eines solchen Strukturelementes des Traumes versuchte

⁸⁴ Noch an zwei, jeweils nicht ins *Poem* aufgenommenen Stellen tritt die Zigeunerin auf, zunächst in einer Variante zu II, 39-42, in der das lyrische Ich seine Abneigung gegenüber dem Hexenmeister Cagliostro, einem literarischen Helden Kuzmins, und mittelbar gegenüber Kuzmin selbst, mit Hilfe einer Beschreibung der Requisiten des Hexenmeisters zum Ausdruck bringt. In diesem Zusammenhang heißt es: "И цыганочка лижет кровь". Achmatova fügte hierzu selbst den Hinweis an: "Гумилев 'У цыган'": "Узким язычком слизывает кровь". Ein zweites Mal erscheint die Gestalt in dem nicht aufgenommenen Fragment "Петербург в 1913 Году", das die unheilshwangere Atmosphäre des Vorkriegsjahres in seinen Bildern evoziert: "Водят мишку,

die Dichterin eine nicht unmittelbar ins *Poem* gehörende Vervollständigung eines der Akteure in den Text einzuführen. Sie äußerte sich dazu in ihren Prosanotizen:

"К процессу заземления относится и попытка дать драгуну какую-то биографию, какую-то предысторию (невеста-смолянка, кузина, ушедшая в монастырь - 'Великий Постриг', в заколовшаяся от его измены цыганка)... Но самой Поэме обе девушки оказались совершенно не нужны." (Тименчик 1984а:74.)

In Teil II beginnt das lyrische Ich mittels einer zufällig anmutenden Wortübereinstimmung eine Reflexion über "сон", den es konkret mit literarischen Werken gleichsetzt: "А ведь сон-это тоже вещица, / *Soft embalmer*, Синяя Птица, / Эльсинорских террас паранет." (II, 28-30.) Bei den angeführten Werken handelt es sich um Gedicht, Märchenspiel und Drama. "Сон" umfaßt, dieser Aussage des lyrischen Ich nach, Lyrik und Prosa. "*Soft embalmer*" ist die Anrede an den Schlaf in J. Keats Gedicht "*Sonnet to Sleep*", welcher Vergessenheit, Rettung vor dem Gewissen, dem vergangenen Tag gibt und die Seele vor allem sie Beunruhigenden verschließt. Das zweite Werk, dessen Titel mit dem Traum gleichgesetzt wird, ist ein Märchendrama des belgischen Symbolisten M. Maeterlinck und war seit der Inszenierung durch das Moskauer Künstlertheater 1909 in Rußland sehr beliebt. Sein Thema ist eine andere Art des Traumes als in Keats Gedicht. Von der Wirklichkeit ausgehend initiiert dieser Traum etwas, indem er eine Aufgabe stellt, die innerhalb des Traumes jedoch, trotz aller Bemühungen, nicht vollbracht werden kann, sondern erst in der Wirklichkeit erfüllbar wird. Der Traum spielt hier eine moralische Rolle und wirkt auf

пляшет цыганка". Die Zigeunerin gehört damit jeweils zum Inventar einer ihrer Vergeltung und ihres Unglückes harrenden Umgebung. Die Reminiszenz zu V. Hugos Zigeunerin Esmeralda in *Notre Dame de Paris*, welche Тименчик/Топоров/Цивьян 1978:247 in der Gestalt der Zigeunerin im *Poem* zu sehen vermeinen, ist damit nicht begründbar. Höchstens in der geplanten Biographie zum Dragoner, der u. a. eine Zigeunerin ins Unglück stürzt, könnte eine Parallele zu Phöbus bei Hugo vermutet werden. Der Gebrauch einer Zigeunerin im übrigen Werk der Dichterin vermag darüber keine nähere Auskunft zu geben, da er äußerst selten ist. Cf. "Где высокая, твой цыганенок". Bei Blok ließen sich weit eher Anhaltspunkte für eine Verbindung zu Esmeralda finden. Cf. "В ресторане": "А монисто бренчало, цыганка плясала/И визжала заре о любви." (I910)

die Wirklichkeit mit einem nicht faßbaren Ergebnis, da der Zauber-
vogel entfliegt. Der Traum hat jedoch eine Veränderung in den
Menschen bewirkt.⁸⁵ Während der Traum in Keats Gedicht ganz konkret
angesprochen ist, erfüllt er im Märchenspiel mehr eine strukturieren-
de Funktion und dient als Motivierung für märchenhafte Geschehnisse.
Das Objekt der dritten Gleichsetzung ist ein literarischer Ort, an
dem ein racheheischender Geist seinem Sohn erscheint. Es handelt
sich bei dieser Episode aus *Hamlet* um ein Geschehen, das sich auch
außerhalb fiktiver Wirklichkeit abspielt und einen Einbruch des
Fremden in eine Welt bewirkt. Für ein solches neu hinzukommendes
Element setzt das lyrische Ich des *Poems* sein Strukturelement, das
ihm als Raum für ein derartiges Geschehnis passend erscheint, ein.
Die beiden ersten Gleichsetzungen mit "СОН" entwickeln inhaltlich
eine polemische Differenz zum Gebrauch des Elementes im *Poem*, denn
der Traum schützt dort weder vor den Unbilden der Seele noch ver-
ändert er die Wirklichkeit zum Glücklicheren. Die Strukturfunktion
des Traumes in Maeterlincks Märchenspiel verhält sich zur Struktur-
funktion des Elementes im *Poem* jedoch affirmativ. Die dritte
Gleichsetzung evoziert eine Reihe von Parallelen, die zwischen
Hamlet und dem *Poem* existieren. Im *Poem* sind fast alle Gäste Ge-
spenster und in I,1,164-179 erscheint ausdrücklich "призрак". Sein
Erscheinen bedeutet für das lyrische Ich eine große Erschütterung
sowie eine Vergegenwärtigung der mit ihm verbundenen Schuld. Ähn-
lich wirkt auf Hamlet die Erscheinung des toten Vaters. In beiden
Werken beginnt der Spuk um Mitternacht. Die Erscheinungen wissen
jeweils genau, zu wem sie wollen. Hamlet wie das lyrische Ich des
Poems erkennen sofort, daß es sich um einen Gast aus dem Totenreich
handeln muß und lassen sich auf die Konfrontation ein. Sie sind

⁸⁵ Der blaue Vogel, den die Kinder Tylyt und Mytyl auf
Forderung der Fee suchen sollen, bringt Glück. Der Weg führt
sie durch das Land der Erinnerung, zum Reich der Nacht, zu den
Seelen der Tiere und Bäume, zu den Toten, in die Zukunft, um sie
den Vogel schließlich bei sich zu Hause finden zu lassen. Als der
Junge ihn dem Nachbarsmädchen schenkt, gesundet es von langer
Krankheit. Obwohl der Vogel entfliegt, beginnt die Liebe zwischen
beiden.

beide die einzigen innerhalb ihres Kontextes, die die Vergangenheit nicht vergessen haben. Beide Gespenster treten in einer Komturrolle auf und fordern Sühne für die mit ihnen verbundene und an ihnen begangene Schuld. Hamlets Vater tut dies direkt und ausdrücklich, das Gespenst im *Poem* durch sein Erscheinen und das, was es damit im lyrischen Ich weckt. Die grob aufgezeigten Parallelen setzen sich teilweise bis in Details fort.⁸⁶ Ein Unterschied

⁸⁶ Hamlet fragt den Geist des Vaters: "*Why thy canonized bones, hearsed in death, / Have burst their cerements? Why the sepulchre / Wherein we saw thee quietly interred, / Hath oped his ponderous and marble jaws / To cast thee up again? What may this mean?*" (*Hamlet*, I, 5, 47-51.) Das lyrische Ich des *Poems* reagiert auf "призрак": "Значит, хрупки могильные плиты, / Значит, мягче воска гранит..." (I, 1, 172-73.) Beide Erscheinungen, im *Poem* zusätzlich noch die Gespenstergesellschaft, machen die Nacht unheimlich und gefährvoll. "*Making night hideous, and we fools of nature / So horridly to shake our disposition.*" (*Hamlet*, I, 5, 54-55.) "Ночь бездонна и длится, длится -" (I, 1, 132.) Das lyrische Ich befürchtet zudem, zu ergrauen oder den Verstand zu verlieren. (Cf. I, 1, 175-176.) Seine erste Reaktion ist ungläubig und entsetzt: "Вздор! вздор, вздор!..." (I, 1, 174.) In der Übersetzung der Werke Shakespeares von A. Л. Соколовский lautet die Reaktion des Horatio auf die Erzählung der Wächter von der Gespenstererscheinung: "Все вздор!..." (*Сочинения Вильяма Шекспира*, Petersburg um 1912², Bd. 2, 189.) In *Hamlet* folgt nach I, 5, 57 die Szenenanweisung: "*Ghost beckons Hamlet.*" Horatio vermutet daraufhin "*It beckons you to go away with it, / As if it some impartment did desire / To you alone.*" Im *Poem* fragt das lyrische Ich "призрак": "Что ты манишь меня рукою?!" (I, 1, 177.) In *Hamlet* verschwindet der Geist des Königs mit dem Hahnschrei: Hor.: "*and then it started like a guilty thing / Upon a fearful summons. I have heard / The cock, that is the trumpet to the morn, / Doth with his lofty and shrill-sounding throat / Awake the god of day, and at his warning, / Whether in sea or fire, in earth or air, / Th'extravagant and erring spirit hies / To his confine; and of the truth herein / This present object made probation.*" (I, 1.) Im *Poem* findet der Hahnschrei nicht statt, sondern wird nur geträumt, d.h. als lyrische Möglichkeit gesehen. "Крик петуший нам только снится". (I, 1, 130.) In "Шаги Командора" hat der Hahnschrei aus dem glücklichen Land keine Auswirkung mehr auf Don Juan. Parallel zur Bitte Hamlets an seine Freunde um Verschwiegenheit (I, 2, 247-50) betont das lyrische Ich des *Poems*: "Я не то что боюсь огласки... / Что мне Гамлетовы подвязыки!" (I, 1, 38-9.)

zwischen beiden Werken liegt in der Perspektive auf Schuld und Vergeltung. Sie gipfelt bei *Hamlet* in einem allgemeinen Untergang, als dessen Berichterstatter der Freund Horatio, ein Zeuge aller Geschehnisse, am Leben bleiben soll. Im *Poem* ist der Untergang, bzw. das Unglück bereits hereingebrochen, und das lyrische Ich nimmt seine Berichterstatterrolle als Überlebender der Ereignisse in Erfüllung der Donna Anna-Funktion wahr. Damit ist die zeitliche und die personelle Perspektive gegenüber *Hamlet* eine andere und spätere. Es ist die Perspektive nach dem Unglück, während es bei *Hamlet* die davor ist. Einen ersten Hinweis auf den direkten Kontakt des *Poems* mit dem Text *Hamlets* gibt Vers I,1,39: "Что мне Гамлетовы подвязыки!", der die Vertrautheit des lyrischen Ich mit Schrecken dieser Art, d.h. mit dem Anschein des Irreseins als Reaktion auf die Einflechtung in Schuld und Vergeltung, zum Ausdruck bringt.⁸⁷

Vers II,28 "А ведь сон - это тоже вещьца" kann neben seiner gleichsetzenden Funktion gegenüber dem in den zwei folgenden Versen Gesagten auch als der Zustand, der solche Produkte hervorbringt, verstanden werden. Einem solchen Verständnis ließen sich als biographische Konnotation die Worte vom Vater Knjazevs in dessen posthumer Gedichtausgabe assoziieren. "Тот милый 'сон', которым он 'цвел и дышал' пока жил на земле..." (Тименчик/Топоров/Цивьян 1978:225.) Als Epigraph zum Buch Knjazevs war Keats "*Soft embalmer*" eingesetzt worden. In der zweiten Widmung beziehen sich die Verse 10-11 u.a. auf Knjazev: "Кто-то маленький жить собрался,/Зеленел, пушился, старался".

Eine weitere Gleichsetzung mit einem Kunstwerk oder mit Kunstschaffen geschieht in II, 103-4: "Чтоб посланец давнего века/Из

⁸⁷ In *Hamlet*, II,1 kommt Ophelia erschreckt zu ihrem Vater Polonius: "*Lord Hamlet, with his doublet all unbraced,/No hat upon his head, his stockings fouled,/Ungartered and down-gyved to his ankle,/Pale as his shirt, his knees knocking each other,/And with a look so piteous in purport/As if he had been loosed out of hell/To speak of horrors ... he comes before me.*" (Vers 75-81.) In der Achmatova vorliegenden Übersetzung von Соколовский heißt es: "без-подвязок". (p. 220.)

заветного сна Ель Греко". Die Grenzen der Wortkunst werden hierbei überschritten. In El Grecos Bildwelt überwiegt das Phantastische, und die Grenzen zwischen Himmel und Erde sind aufgehoben. Im Eskorial findet sich die 1580 entstandene Traumvision Phillips II. von Spanien, in der Paradies, Erde und Hölle ineinander übergehen. Alle Gestalten der mystischen Handlung verneigen sich vor dem Namen Christi. (Cf. S II:387 sq.) Der Vers bezieht sich vermutlich direkt auf diese Traumdarstellung, nennt sie jedoch El Grecos Traum, d.h. ein Produkt seines Schaffens. Zum Gesandten aus diesem Traum heißt es: "Объяснил мне совсем без слов, / А одной улыбкою летней, / Как была я ему запретней / Всех семи смертельных грехов".⁸⁸ Der Gesandte stammt aus einem in die Kunst integrierten festen Weltgefüge, dessen Grenzen zwar durchlässig sind, das jedoch seine unumstößliche Ordnung und seinen gemeinsamen Herrn hat. Das lyrische Ich und seine Welt kennen die Gesetzmäßigkeit durch einen solchen Herrn nicht. "И почему я всегда вклинялась / В запретнейшие зоны естества".⁸⁹ Das lyrische Ich bewegt sich zwar in einer von Gesetzmäßigkeiten bestimmten Welt, durchbricht jedoch deren Gesetze immer wieder, z.B. zusammen mit einem lyrischen Partner: "Мы запретное вкусили знанье". (Два Голоса, Фрагмент из драмы "Пролог", 1946.) Das lyrische Ich Achmatovas glaubt an ein dominierendes Schicksal, sucht ihm jedoch in seiner Welt zu widerstehen. (Cf. Satin 1977:161sq.) Der Gesandte aus der Kunstwelt El Grecos wäre von daher kein geeigneter Partner für das lyrische Ich. Die Ebene des Verhältnisses mit dem Gesandten legen die Verse davor, II,97-102, als die der Aus-

⁸⁸ Cf. "Три Осени": "Мне летние просто невняты улыбки". (1943). - Cf. et i. Гумилев: "Канцоны": "Дорогая с улыбкою летней..."

⁸⁹ "Какая есть. Желая вам другую-" (1942). - Cf. et i. "Другие уводят любимых": "Неужто я всех виноватей / На этой планете была?" (Mitte der 50-iger Jahre).

einandersetzung mit anderen Kulturwerken fest:

"Но сознаюсь, что применила/Симпатические чернила,/Что зеркальным письмом пишу,/И другой мне дороги нету,-/Чудом я набрела на эту/И расстаться с ней не спешу."

Der folgende Vers, der "посланец" einführt, schließt mit der finalen Konjunktion "чтобы" an. Die konkrete Auseinandersetzung mit der Kunstwelt El Grecos führt zu keiner Vermischung, sondern zur Erkenntnis des Gegensatzes.

Die Vereinigung der beiden mit einer ähnlichen Strukturfunktion begabten Symbole "сон" und "зеркало" findet in Teil II, 46-48 statt: "В дверь мою никто не стучится,/Только зеркало зеркалу снится,/Тишина тишину сторожит." Es handelt sich dabei um die Aussage des lyrischen Ich, daß nichts von anderen Ebenen in seine Welt tritt, sondern jeweils ein Spiegel in den anderen eingedichtet wird. Da der Spiegel und der Traum mittels ihrer Strukturierung von Inhalten lyrische Einheiten vorstellen und sie bei dieser Arbeit nicht an die Werkgrenzen Achmatovas gebunden sind, beschreibt Vers 47 die Intertextualität, d.h. die Vermischung bereits bestehender lyrischer Welten mittels versschaffender Tätigkeit, "сниться", die zwischengeschaltet wird. Die zur Vermischung gebrachten Einheiten können aus dem Werk Achmatovas ebensogut stammen wie aus dem Werk anderer Dichter.

Vers 48 bringt in diesen Zusammenhang des "автометаписание" ein drittes Symbol, "тишина", das wie der Spiegel sich mit sich selbst befaßt. Dieses Symbol läßt sich aus zahlreichen Gedichten Achmatovas rekonstruieren und in den Dialog des lyrischen Ich des *Poems* mit Bloks "Шаги Командора" einsetzen. Entgegen seiner wörtlichen Bedeutung ist "тишина" sehr beredt.⁹⁰ Nur aus ihr heraus entsteht richtige Dichtung, die das lyrische Ich

⁹⁰ Cf. "Когда лежит луна": "...И лишь не уставая/Грохочет тишина..." (1944)

sehr tangiert.⁹¹ Das lyrische Ich bezieht sein Leben und seine Aktivitäten aus ihr.⁹² "ТИШИНА" hat die Fähigkeit zu singen.⁹³ Genauso wie das lyrische Ich in Spiegeln lebt oder selbst ein Traum ist, lebt in "ТИШИНА" die lyrische Welt.⁹⁴ "ТИШИНА" kann mit einem oder mehreren lyrischen Ansprechpartnern geteilt werden.⁹⁵ Es handelt sich dabei um eine lyrische Beschreibung von Inter-
textualität. Das, was "ТИШИНА" enthält, ist auswechselbar.⁹⁶ Bedingt durch die historische Ebene, ist sie besonders in späteren Gedichten ein Strukturierer von unglücklichen Inhalten. Als historische Folge dieser Inhalte wird "ТИШИНА" zum einzigen Behälter der Vergangenheit.⁹⁷ "ТИШИНА" ist ein Symbol für die nicht weiter spezifizierte Matrix, aus der lyrische Welt entsteht und in der Verse potentiell

⁹¹ Cf. "Двадцать первое. Ночь. Понедельник": "Но иным открывается тайна, /И почует на них тишина... /Я на это наткнулась случайно /И с тех пор все как будто больна." (1917) - "Тайны Ремесла" I. "Творчество": "Но в этой бездне шепотов и звонов /Встает один все победивший звук. /Так вокруг него неоправимо тихо". (1936)

⁹² Cf. "Тайны Ремесла" 4 "Поэт": "Налево беру и направо, /И даже, без чувства вины, /Немного у жизни лукавой, /И все - у ночной тишины." (1959)

⁹³ Cf. "Полночные Стихи" 4. "Тринадцать строчек": "И вокруг тебя запела тишина". (1963)

⁹⁴ Cf. "Полночные Стихи" 2. "Первое предупреждение": "Над сколькими безднами пела /И в скольких жила зеркалах. /... /Но, может быть, чаще, чем надо, /Придется тебе вспоминать /И гул затаивших строчек, /И глаз, что скрывает на дне /... /В тревожной своей тишине." (1963)

⁹⁵ Cf. "Все в Москве пропитано стихами": "Пусть безмолвие царит над нами, /... /Пусть молчанье будет тайным знаком /Тех, кто с вами, а казался мной, /Вы ж соединитесь тайным браком /С девственной горчайшей тишиной, /... /И волшебный замыкает круг". (1963). - "Полночные Стихи" 5. "Зов": "О! как ты позовешь тревожно /Неоправимо виноват /... /В той, нам знакомой, тишине. /Твоя мечта - исчезновенье, /Где смерть лишь жертва тишине."

⁹⁶ Cf. "Пришли и сказали: 'Умер твой брат' ...": "И новое что-то в такой тишине /И недобро проступает, /А то, что прежде пело во мне, /Томительно рыдает." (1910)

⁹⁷ Cf. "В Сороковом Году" I: "Когда погребают эпоху, /... /И тихо, так, Господи, тихо, /Что слышно, как время идет. /... /Так вот - над погибшим Парижем /Такая теперь тишина." (1940) - "Когда я называю по привычке /Моих друзей заветных имена, - /Всегда на этой странной переключке /Мне отвечает только тишина..." (1943)

enthalten sind. Sie entspricht in dieser Funktion als Behälter der produzierenden Energie dem leisen Wind, in dem Jahve ist, dem jedoch Sturm, Erdbeben und Feuer vorausgehen. (Cf. AT 1 Kön 19, 11-13.) Der Vorgang des Vorüberganges Jahves an seinem Propheten Elija korrespondiert mit der Beschreibung, die das lyrische Ich in "Тайны Ремесла" I "Творчество" über das, was mit ihm geschieht, wenn es seine Welt erweitert, gibt. Dem Aufruhr der Elemente folgt das Medium, aus dem sich die Verse erheben:

"Вдали раскат стихающего грома./Неузнанных и пленных голосов/
Мне чудятся и жалобы и стоны,/Сужается какой-то тайный круг./
Но в этой бездне шепотов и звонов/Встает один все победивший
звук./Так вкруг него непоправимо тихо".

Als Symbol für die Matrix kann die so charakterisierte "тишина" nicht nur wie "зеркало" und "сон" Inhalte strukturieren, sondern entsprechend ihrer Natur als Gegensatz zu Geräuschen auch Laute, aus denen dann erst die Inhalte gebildet werden. In seiner Strukturierungsfunktion stimmt sie mit den beiden anderen Symbolen überein, scheint aber mehr als diese den phonetisch-akustischen Aspekt des Angeordneten zu berücksichtigen. Demgegenüber betont der Spiegel eher den visuellen Aspekt, während der Traum mehr Geschichten- oder Gesprächskonstruktionen enthält. In allen drei Symbolen werden im späteren Werk der Dichterin häufig Inhalte, die historischen Katastrophen entnommen sind, angeordnet. Die Verflechtung des Strukturelementes mit seinem angeordneten Material kann mitunter so weit gehen, daß es wie ein Synonym einer einzelnen Struktur erscheinen kann. Im *Poem* sind "тишина" oder ihrer Bedeutung verwandte Worte Evozierer von Inhalten aus der historischen Ebene:

"Где безмолствуют водопады" (I,3,388); "И, как свойственно ей, молчит" (Послесловие, 454); "Но в общем тихо" (Prosa-einführung zu Teil III); "разбудив безмолвье великой молчальницы-эпохи" (Prosa-einführung zu Teil II); "Полумертвая и немая" (II,50); "Но ни слова, ни стоны, ни крика/Не услышать ее врагу" (die ausgelassenen Verse II,56-57); "Побледнел, помертвел, затих" (III,53); "Над безмолвьем братских могил" (III,62); "Тишины/Сибирской земли" (III, 98-9).

In der Prosa-einführung zu I,4, dem Kapitel, das den zu symbolischer Schuld und symbolischem Schicksal aufgewerteten Selbstmord in Verse bringt, ist der Sprecher dieser Verse ausdrücklich "тишина", die großgeschrieben ist wie ein Name: "... говорит сама Тишина".

Die Interaktion läßt "тишина" ebenso wie der Spiegel mit sich selbst, d.h. auf lyrischer Ebene stattfinden. Diesen Tatbestand können die Bilder des "тайный круг" oder des "волшебный круг" zum Ausdruck bringen.

Dem Don Juan in Bloks "Шаги Командора", der im Angesicht der Vergeltung die träumende Donna Anna zu wecken sucht, antwortet nur "тишина": "Анна! Анна! - Тишина". In der Interpretation der Donna Anna-Rolle aus diesem Gedicht durch das lyrische Ich des Poems werden der Traum- und der Stillezustand zu Synonymen, die entsprechend ihrer Funktion bei Achmatova eingesetzt werden. Die Reaktion dieses lyrischen Ich auf die Katastrophe und den Ruf der ihr zum Opfer Fallenden ist sein lyrisches Leben, das es in die von der historischen Ebene nahegelegte Schuld-Vergeltung-Konstellation bringt. Traum und Stille sind Produktion und Resultat dieser Reaktion. Anstelle des Spiegels in "Шаги Командора", der die Züge der träumenden oder toten Donna Anna widerspiegelt, "Чиы черты жестокие застыли, / В зеркалах отражены?", läßt sich das *Поет* einfügen, in dem die Donna Anna auf die Weise des lyrischen Ich interpretiert wird. Das *Поет* spiegelt daher seine Donna Anna in seinen Träumen und der Stille als Reaktion auf die durch Don Juan symbolisierte Schuld und Vergeltung. Diese interpretiert das lyrische Ich im *Поет* als eine Konstellation, die eine ganze Generation sowie eine Stadt und ein Land betrifft.

In den Versen II, 46-48 wird ein Strukturdreiergespann durchgeführt, das mit "шкатулки ж тройное дно" in II, 96 ein passendes Bild findet.

Ein beträchtlicher Teil der Träume dieser Donna Anna ordnet Material aus der historischen Ebene an: "И проходят десятилетия: / Пытки, ссылки и казни - петь я, / Вы же видите, не могу. // И особенно, если снится / То, что с нами должно случиться: / Смерть повсюду - город в огне". (II, 58-63.)⁹⁸ Nähere Auskunft über die angegebenen

⁹⁸ Cf. "Ты напрасно мне под ноги мечешь": "Смерть стоит все равно у порога - / --- / А за нею темнеет дорога, / По которой ползла я в крови. / А за нею - десятилетия / Скуки, страха и той пустоты, / О которой, могла бы пропеть я, / Да боюсь, что расплачешься ты". (1957) - Über die Jahre, auf die das lyrische Ich anspielt, gibt

Gründe des lyrischen Ich für sein Verhalten, d.h. über den Inhalt des Geträumten, geben die von Л. Чуковская erst 1976 veröffentlichten Verse 55-57 sowie die beiden Strophen, die sich zwischen Vers 60 und 61 einfügen. (Cf. Л. Чуковская 1976 a.) Der Vers "И особенно, если снится" folgt beim Einbezug der noch in keiner Redaktion des *Poems* aufgenommenen zusätzlichen Strophen nach Vers "По ту сторону ада мы'..." Die Ausführung des Geträumten, dessen Zusammenfassung dem Doppelpunkt von Vers 62 mit den Worten "Смерть повсюду-город в огне" folgt, tritt seinerseits wie eine Zusammenfassung des Zyklus "Реквием" auf. In e7 steht als vorletzter Satz der Prosaeinführung zu Teil II die Aussage: "... и в этом все можно угадать очень глубоко и очень умело спрятаннные обрывки Реквиема:" In den "Заметки к 'Поэме без героя'" heißt es: "Рядом с ней, ... шел траурный Requiem, единственным аккомпанементом которого может быть только Тишина и редкие отдаленные удары похоронного звона." (S III:159.) Das Eingehen paralleler Werke in das *Poem* ist in dem nicht aufgenommenen Fragment "Вот беда в чем, о дорогая, /Рядом с нею идет другая" allgemein und sicher nicht nur auf "Реквием" beschränkt verarbeitet. Die in den Notizen angegebene Begleitmusik zu "Реквием" assoziiert die Prosaeinführung zu I,4, der Selbstmordepisode: "Слышны удары колокольного звона от Спаса - на - Крови. ... В промежутке между этими звуками говорит сама Тишина". Mittels "тишина" werden zwei voneinander unabhängig erscheinende Inhalte, ein Selbstmord aus Liebeskummer vor dem ersten Weltkrieg und der gesellschaftspolitische Terror nach der Revolution, miteinander assoziiert. Dies wird durch den Titel von Teil II, "Решка", welche die andere, Unglück bringende Seite der Medaille bedeutet, unterstützt. Die eingesetzten Verse 55-57 korrespondieren mit "Вместо Предисловия" von "Реквием",

Л. Чуковская 1976b und 1980 biographische Auskunft.- Die Rückbezüglichkeit von Vers 63 "Смерть повсюду-город в огне" auf Vers 59 "Пытки, ссылки и казни-петь я," bestätigen nicht nur inhaltliche Übereinstimmungen, sondern Varianten dieses Verses, die in ihrer Aufzählung das Wort "смерть" direkt enthalten: "Войны, смерти, рожденья - петь я", "О войне, рожденьях и смертях", "Пытки, ссылки и смерти ... Петь я".

besonders mit der Frage der in der Schlange vor dem Gefängnis stehenden Frau an die Autormaske: "А это вы можете описать?" Mit den Versen "Ты спрости у моих современниц:/Каторжанок, сто-пняниц, пленниц-/И тебе порасскажем мы" verweist das lyrische Ich auf Leidensgenossinnen, deren Schicksal es als deren Sprachrohr in der Doppelgängerbeziehung des dritten Typs in "Реквием" darstellt.⁹⁹ In den folgenden Versen "Как в беспамятном жили страхе,/Как растили детей для плахи,/Для застенка и для тюрьмы" verbergen sich die in "Реквием" I,5,7 und "Эпилог" I verarbeiteten Schicksale. Dem ersten Vers der zweiten Strophe "Посинелые стиснув губы" entspricht im Zyklus "Вместо Предисловия": "женщина с голубыми губами" und dem folgenden Vers "Обезумевшие Гекубы" in "Реквием" 9: "Уже безумие крылом".¹⁰⁰ "Загремим мы безмолвным

⁹⁹ Cf. "Если б все, кто помощи душевной/У меня просил на этом свете,/.../Каторжники и самоубийцы/Мне прислал по одной копейке,-/Стала б я богаче всех в Египте,/.../Но они не слали мне копейки,/А со мной своей делились силой,/И я стала всех сильней на свете". (1961)

¹⁰⁰ Die Maske der trojanischen Hekube für die Leidensgenossinnen ist keine häufige Erscheinung in Achmatovas Gedichten. Zur Rolle antiker Heldinnen im Werk Achmatovas allgemein cf. Цивьян 1974.- Hekube war die Frau des trojanischen Königs Priam und mit ihren vielen Kindern der Prototyp der glücklichsten Mutter, die durch die Verluste von Mann und Kindern bei und als Folge der Zerstörung Trojas zur unglücklichsten Frau wird. Als sie ihren neuen Herrn Odysseus verhöhnt, wird sie von den Griechen gesteinigt, von den Göttern jedoch in ihre Runde aufgenommen. Die im folgenden Vers vorgenommene Gleichsetzung der Leidensgenossinnen mit Cassandra, "И Кассандры из Чухломы", verwendet die Maske der Tochter Hekubes, der Prophetin des Unglücks, die als Sklavin Agamemmons von dessen Frau Klytemnestra aus Eifersucht umgebracht wird. Das Thema der Unglücksprophezeiung, der Intuition nahenden Verhängnisses, erscheint schon in den frühen Gedichten Achmatovas und zieht sich durch ihr ganzes Werk. Die Maske der Cassandra ist die Übernahme der Maske, mit der Mandel'stam das lyrische Ich Achmatovas im Gedicht "Твоих, Кассандра губ" bekleidete. Das lyrische Ich im Poem spielt eine analoge Rolle: "Я же роль рокового хора/На себя согласна принять" (II,291-2.)

хором" gehört zum Strukturelement "тишина" und findet seine Entsprechung in "Реквием" IO, "Распятие": "А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел".¹⁰¹

In demselben Traum, in welchem die historische Ebene des gesellschaftlichen Terrors im Dialog mit dem Zyklus "Реквием" enthalten ist, folgt anreihend die Verarbeitung der biographischen Ebene des Aufenthaltes der Dichterin in Taškent nach ihrer Evakuierung aus Leningrad 1941 im Dialog mit dem in Taškent entstandenen Zyklus "Луна в Зените" (1942-44). Die Verse lauten: "И Ташкент в цвету подвенечном... / Скоро там о верном и вечном / Ветр азийский расскажет мне." (II, 64-66.) Die Bewertung der Evakuierung und Emigration durch das lyrische Ich des *Poems* nimmt Teil III, 75-80 vor: "А веселое слово - дома - / Никому теперь незнакомо, / ... / Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке, / И изгнания воздух горький, / Как отравленное вино." Мейлах/Топоров (1972:59) vergleichen Achmatovas Verhältnis zu Leningrad mit Dantes Verhältnis zu Florenz. Obwohl es der Dichterin wahrscheinlich das Leben rettete, empfand sie ihre Evakuierung, die tatsächlich ein Privileg war, als Teilhabe am Emigrationsschicksal.¹⁰² Den Grund für die Evakuierung enthält Vers 63, zusammen mit der bereits ausgeführten Folge des gesellschaftspolitischen Terrors: "Смерть повсюду - город в огне". Bei der Beschreibung des Aufenthaltes im Exil überläßt das lyrische Ich, anders als bei der Ausführung dessen, was sich hinter "смерть" verbirgt, wo die historische Ebene überwiegt, dem in Taškent entstandenen Zyklus das Wort.

¹⁰¹ Der in der nicht aufgenommenen Strophe in Klammern folgende Vers verstärkt die Parallele zu Jesus, die im Zyklus in der Nachstellung der Kreuzigungsszene bereits eindeutig gegeben ist: "(Му увенчанные позором)". Eine entsprechende Stelle im NT lautet: "Er wurde mit Dornen gekrönt und verspottet: 'Heil dir, König der Juden'". Mk 15,18.- "'По ту сторону ада мы'..." klingt vermutlich an den Gang durch das Inferno in Dantes *Divina Commedia* an. Die Bewohner der Hölle klären den Besucher über ihre Lage auf. Wieder ist eine vorausgegangene Schuld durch diesen Anklang impliziert.

¹⁰² Cf. Dante, *Divina Commedia*, Par. XVII 55-60, über das Elend der Fremde. Bei Mandel'stam findet dieses Elend Ausdruck in den Versen: "Отравлен хлеб и воздух выпит." Мейлах/Топоров 1972:63.

Nach zögernden Anfängen findet das lyrische Ich unverhofft dort eine neue Heimat.¹⁰³ Wie im Zyklus ist der Träger der Botschaft Asiens auch im Poem "ветер".

Das Träumen des lyrischen Ich, welches ihm das Singen vergehen läßt, vereinigt in sich die beiden Sorten von Schicksalen, zwischen denen die Auswahl bestand. Der Vers 62 "То, что с нами должно случиться:" läßt diese beiden möglichen Schicksale wie eine unausweichliche oder gerechtfertigte Folge erscheinen. Das Gespräch des lyrischen Ich findet nicht nur direkt mit der historischen Ebene statt, sondern nimmt den Umweg über Verse, in welche diese Ebene bereits Eingang gefunden hat. Das Träumen enthält hier die Komponente der Vergeltung aus der Schuld-Vergeltung-Konstellation.

Eine ebenfalls nicht aufgenommene Strophe, die zwischen II,78 und 79 gehört, enthält die Aussage:"Знают все, по какому краю/Лунатический я ступаю". Das lyrische Ich bringt damit zum Ausdruck, daß es sich in seiner Welt in einem vom Mond verursachten Traumzustand bewegt. Während seiner Bewegung in dieser Verfassung entsteht gleichzeitig die lyrische Welt. Der glatte Ablauf seines Voranschreitens wird jedoch häufig durch das Auftreten von in Träumen angeordneten Materialien gestört. Um einen solchen Inhalt handelt es sich bei den nicht aufgenommenen Strophen, die die Bekanntschaft Achmatovas mit Modigliani verarbeiten:"В черноватом Париж тумане/И наверно опять Модильяни/Незаметно бродил за мной:/У него печальное свойство/Даже в сон мой вносить расстройство/И быть многих бедствий виной." Obwohl diese Verse die Zeit der

¹⁰³ In dem 1942 entstandenen Gedicht "Какая есть. Желаю вам другую-" weiß das lyrische Ich mit seinem neuen Aufenthaltsort noch nichts anzufangen:"О, что мне делать с этой чистотой/Природы? И с невинностью святою/О, что мне делать с этими людьми!..." Das Motiv des blühenden Tashkent erscheint im Zyklus mehrfach: "Луна в Зените", "Вступление": "Как запылал Ташкент в цвету". "О верном и вечном" enthält "Луна в Зените" 3: "И незримое благословенье/Ветерком шелестнет по стране." (1943) oder "Луна в Зените" 8: "Ты, Азия - родина родин!/Вместилище гор и пустынь.../.../Великая долго молчала,/.../И вечную юность скрывала/.../И ты перед миром предстала/С оливковой веткой в руках-/И новая правда звучала/На древних твоих языках." Das lyrische Ich findet dort eine neue Heimat:"Луна в Зените" 7: "На этой древней сухой земле/Я снова дома/.../То сердце Азии стучит/И мне пророчит,/Что снова здесь найду приют/В день светлый мира."

Jugend Achmatovas behandeln und ihr früheres lyrisches Ich evolvieren, gehören sie nur sehr bedingt zum *Poem* und sind wohl aus diesem Grund auch nicht in den Text aufgenommen worden. Achmatova schrieb in ihren Prosaaufzeichnungen über ihre Begegnung mit Modigliani ("Амадео Модильяни", S II:157-165.) Aus diesen Notizen gehen Erklärungsmöglichkeiten für diese Verse, die insgesamt sehr biographisch orientiert sind, hervor. Achmatova sah den Künstler 1910-11 in Paris: "Он показал мне настоящий Париж." (S II:159.) Die Episode mit ihm gehört zunächst insofern nicht ins *Poem*, als sie außerhalb von Rußland und den im *Poem* verarbeiteten Kreisen, in denen die Dichterin verkehrte, stattfand und Modigliani in diese Gesellschaft nicht einzuordnen ist. "Он был совсем не похож ни на кого на свете." (S II:157.)¹⁰⁴ Aus diesem Grund stiftet das mit ihm Verbundene im *Poem* Verwirrung. In der zweiten Strophe versucht das lyrische Ich ihn jedoch in das *Poem* einzubauen: "Но он мне - своей Египтянке.../Что играет старик на шарманке,/А под ней весь парижский гул,/Словно гул подземного моря,-/Этот тоже довольно горя/И стыда, и лиха - хлебнул."¹⁰⁵ Im zweiten Vers wird "он" entweder mit dem Relativpronomen des folgenden Verses gleichgesetzt oder aber "он" tut etwas Analoges wie "старик". Diese Gestalt erscheint im Ballettlibretto im Spiegel als Unglücksprophet und eine Verkörperung von "Судьба". (Cf. S III:165.) Sie ist als solche mit der Gestalt aus "Июль 1914" assoziiert. In den Erinnerungen schreibt Achmatova: "Мы оба не понимали...: все, что происходило, было для нас обоих предысторией нашей жизни. ... Но Будущее, ... стучало в окно... пугало страшным бодлеровским Парижем,..." (S II:157.) Mit dem adjektivischen Gebrauch des Autornamens

¹⁰⁴ Er beklagte sich weder wegen seiner materiellen Not noch über seine Verknennung als Künstler. Zu anderen Künstlern pflegte er keinen Kontakt. Cf. S II:158. Er kümmerte sich um keine Moden und sah alles auf seine Weise. Cf. ib:162.

¹⁰⁵ Im ersten elliptischen Satz identifiziert sich das lyrische Ich mit "Египтянка": "В это время Модильяни бредил Египтом.... Рисовал мою голову в убранстве египетских цариц..." S II:158.

von *Les fleurs du mal*, die das Böse darstellen, und mit der bedrohlichen Zukunft der Stadt Paris, werden Paris und Petersburg, das als Akkumulator historischer und kultureller Schuld auftritt, in eine Reihe gestellt. Der von Blok übernommene, in Petersburg präsente "гул" wird in den Versen auf Paris übertragen: "А под ней весь парижский гул". (Cf. I,3,373-5.) Die beiden letzten Verse der zweiten Strophe setzen das, was "этот" erlebte, mit dem Schicksal des lyrischen Ich mittels "тоже" gleich. Das "расстройство" entsteht vermutlich dadurch, daß eine parallele Schicksalskonstellation, die jedoch nicht zur historischen Ebene des *Poems*, wohl aber zur biographischen des lyrischen Ich gehört, ihrem Einbau in das *Poem* Widerstand entgegengesetzt.

Die Anordnung von Materialien in Träumen, d.h. in lyrischen Einheiten, betrachtet das lyrische Ich des *Poems* als unwiderfürlich. "Неуместным смущая смехом/ Непробудную сонь вещей". (III, 5-6.)

III.3. Die Perspektive des lyrischen Ich als Donna Anna auf seinen Traum: "молодость наша"

Der Inhalt dieses ausgedehntesten Traumes des *Poems*, der sich über den gesamten Teil I erstreckt, beruht auf der Zusammengehörigkeit des lyrischen Ich und der lyrischen Heldin. Auf biographischer wie lyrischer Ebene dominieren bis 1914 die Liebe zur Kunst und das Thema der Liebe. Beides war bei Achmatova schon vor 1914 mit dem Vorzeichen der Melancholie und dem Vorgefühl des Unglückes versehen. Diese Perspektive hat sich im *Poem* verfestigt und kommt in der Apposition zu "молодость наша": "та его миновавшая чаша" zum Ausdruck. Das Thema der nicht gewesenen Jugend, jedoch eher als Verlust aufgefaßt, klingt in I,4,443-5 nach der Selbstmordszene als Kommentar des lyrischen Ich auftretend, noch einmal an: "Он не знал, на каком пороге/Он стоит и какой дороги/Перед ним откроется вид..." Von der historischen Ebene und vom Umgang des lyrischen Ich mit ihr aus betrachtet, muß der Inhalt dieser Verse, trotz ihres bedauernden Klanges, jedoch mehr als Verschönerung, denn als Verlust gelten.

In der überwiegenden Mehrzahl der Gedichte Achmatovas, in denen von der Jugend die Rede ist, herrscht Trauer vor.¹⁰⁶ Aus der Perspektive späterer Zeiten erscheint sie jedoch häufig als die Zeit der Liebe und des Ruhmes.¹⁰⁷ In den Gedichten der Vorkriegsperiode teilt das lyrische Ich Achmatovas den Standpunkt des hinter dem Selbstmord stehenden Adressaten, Vs. Knjazev, was einer allgemeinen Mode der Zeit entsprach.¹⁰⁸ Den Standpunkt des lyrischen Ich im *Poem* zu "молодость" nimmt das Gedicht "Юность" von 1940 andeutungsweise vorweg.¹⁰⁹ Die Erwartung der Vergeltung für die Schuld der Jugend hat seine Vorgänger jedoch schon in Gedichten der Vorkriegsperiode.¹¹⁰ Die Perspektive des lyrischen Ich im *Poem* hat damit, entgegen dem Eindruck, den seine Selbstkommentierung erwecken könnte, durchaus Tradition in seiner lyrischen Biographie. Symbol für seine auf dieser Tradition ruhende Perspektive im *Poem* ist, wie bereits erwähnt, die Assoziierung von "молодость" an den wie Gift brennenden Wein mittels des Synonyms für "молодость", "чаша", dessen Verhältnis zu Wein metonymisch ist. Den Wechsel des lyrischen Ich in die vom Wein aufgezwungene Perspektive zeigen das Erlöschen der Kerzen, die Selbstverteidigung des lyrischen Ich auf der Schwelle sowie die folgenden Spukerscheinungen an: "И я слышу звонок протяжный, /И я чувствую холод влажный" (I,1,15-6) und "И для них расступились стены, /Вспыхнул

¹⁰⁶ Cf. "Дал Ты мне молодость трудную./Столько печали в пути." (I9I2)

¹⁰⁷ Achmatovas persönliche und berufliche Erfolge fallen in diese Zeit. Sie wurden durch die Ereignisse des Krieges und der Revolution kuppert. Cf. "О нет, я не тебя любила": "Забуду дни любви и славы, /Забуду молодость мою, /Душа темна, пути лукавы". (I9I7).- "Вместо мудрости-опытность, пресное, /Неутоляющее питье. /А юность была-как молитва воскресная.../Мне ли забыть ее?" (I9I3)

¹⁰⁸ Cf. "И это юность-светлая пора./...../Да лучше б я повесилась вчера/Или под поезд бросилась сегодня." aus "В углу старик, похожий на барана". (I9I1)

¹⁰⁹ "Мои молодые руки/Тот договор подписали/.../А нам бы тогдашний вечер/Показался бы маскарадом.//Ты неотступен, как совесть,/Как воздух, всегда со мною./Зачем же зовешь к ответу?"

¹¹⁰ Cf. "Все мы бражники здесь, блудницы": "О, как сердце мое тоскует!/Не смертного ль часа жду?/А та, что сейчас танцует,/ Непременно будет в аду." (I9I3)

свет, завывли сирены,/И, как купол, вспух потолок."(1,1,35-7.) Diese auffälligen Formen, die der Perspektivwechsel annimmt, dienen, ebenso wie er selbst, der Erhöhung der Dramatik, ganz abgesehen davon, daß sie zu Gespensterbesuch passen. Die Reaktion des lyrischen Ich auf die Veränderung, der seine Welt unterworfen wird, bezeichnet Vers 17 dreifach und antinomisch: "Каменею, стыну, горю..."¹¹¹

Die erste der genannten Reaktionen tritt dann auf, wenn die Erinnerung des lyrischen Ich ausgelöscht wird, was jedoch nie vollständig gelingt.¹¹² Im Poem ist dies eine Selbstschutzreaktion des lyrischen Ich, die sich im folgenden Vers jedoch aufhebt: "И как будто припомнив что-то". Die in der Variante statt "каменеть" eingesetzte Reaktion "холодеть" tritt als Begleiterscheinung von Angst und Leid in einer Situation, die jeweils eine Weiterentwicklung der Situation in "Шаги Командора" aus der Donna Anna-Perspektive zu sein scheint, auf:

"Так беспомощно грудь холодела,/Но шаги мои были легки./.../
Между кленов шепот осенний/Попросил: 'Со мною умри!//Я обманут моей унылой,/Переменчивой, злой судьбой'.//Я ответила:
'Милый, милый!/И я тоже. - Умру с тобой...'/...//Я взглянула на темный дом./Только в спальне горели свечи"¹¹³

Das zweite Gedicht muß aus einer weit späteren Periode stammen:

"Я подымаю трубку-я называю имя,/Мне отвечает голос-какого на свете нет.../И ты отвечаешь: 'Долго ж ты помнишь свою потерю,/Я даже в смерти услышу твой, ангел мой, дальний зов.'/.../Похолодев от страха, свой собственный слышу стон."

¹¹¹ Eine Variante verwendet statt "каменею": "холодею". (e2).

¹¹² Cf. "Был он ревнивым, тревожным и нежным": "А чтобы она не запела о прежнем,/Он белую птицу мою убил.//Ему обещала, что плакать не буду./Но каменным сделалось сердце мое,/И кажется мне, что всегда и повсюду/Услышу я сладостный голос ее." (1914) - "Реквием" ? "Приговор": "Надо память до конца убить,/Надо, чтоб душа окаменела,/Надо снова научиться жить". (1939)

¹¹³ Cf. "Песня Последней Встречи" (1912). Dieses Gedicht, das 1912 veröffentlicht wurde, entstand bereits 1911. Es kann deshalb nicht von Bloks "Шаги Командора", das zwischen 1910-12 entstand, beeinflusst worden sein.

Das lyrische Ich des Poems befindet sich in derselben Situation der Überlebenden. Die mit der Variante weitgehend übereinstimmende zweite Reaktion, "стыну", assoziiert die Spiegelreflexion der Donna Anna in "Шаги Командора": "Чьи черты жестокие застыли/ В зеркалах отражены?". In einem Gedicht von 1916 ist das Erkalten eine Folge dessen, was auch dem Don Juan aus Bloks Gedicht noch vor Erscheinen des Komturs widerfahren ist:

"Все отнято: и сила, и любовь./.../Не радо солнцу. Чувствую,
что кровь/Во мне уже совсем похолодела./И только совесть
с каждым днем страшней./.../Закрыв лицо, я отвечала ей.../
Но больше нет ни слез, ни оправданий."¹¹⁴

"Холодеть" ist die Reaktion einer Donna Anna, die sich einer Mitschuld, die sie mit Juan verbindet, bewußt wird. Die Vorgeschichte der Donna Anna, noch vor dieser Bewußtwerdung, muß sie im Typ der von Puškin geschaffenen Donna Anna in "Каменный гость" annähern. Das Verbrechen dieser Gestalt ist Treulosigkeit, zu der sie sich verführen läßt. Die dritte Reaktion "горю" verhält sich zu den beiden vorangegangenen Reaktionen antinomisch. Sie kann eine Übertragung der brennenden Eigenschaft des Weines auf das lyrische Ich sein, d.h. die poetische Inspiration des Poems hat das lyrische Ich affiziert.¹¹⁵

Dem lyrischen Ich fällt es schwer, sich mit der Perspektive des Poems in den Inhalt seines Traumes zu begeben und sich selbst in einer früheren Verkörperung dort zu begegnen:

"Но мне страшно: войду сама я,/Кружевную шаль не снимая,/ Улыбнусь всем и замолчу./С той, какою была когда-то,/В ожерельи черных аратов,/До долины Иосафата/Снова встретиться не хочу..." (I,1,68-74.)

Der Schal als das Markenzeichen Achmatovas in der Jugend ist zunächst der biographischen Ebene entnommen. (Cf. Стихотворения и поэмы, Л., 1976, 514.) Es besteht hier vermutlich ein direkter Bezug zu

¹¹⁴ Cf. "Шаги Командора": "Что теперь твоя постылая свобода,/ Страх познавший Дон Жуан?" sowie "Что изменнику блаженства звуки?/Миги жизни сочтены."

¹¹⁵ Die dreifache Reaktion kann eine Reminiszenz zu Kuzmins "Мой портрет - Прерванная повесть": "Я пламенею, холодею, таю..." sein. (Cf. Тименчик/Топоров/Цивьян 1979:258.)

einer Episode, die in "Бродячая Собака" spielte und von Achmatova selbst berichtet wird:

"Я стояла на эстраде и с кем-то разговаривала. Несколько человек из залы стали просить меня почитать стихи. Не меняя позы, я что-то прочла. Подошел Осип: "Как вы стояли, как вы читали," и еще что-то про шаль..." ("Набросок с натурой, S II:173.)

Diese Episode inspirierte Mandel'stam zu seinem Gedicht "Ахматова", wo er die lyrische Heldin unter Einnahme dieser Stellung auch mit Phädra vergleicht und sie in ihrem Schal beschreibt:

"В полоборота о печаль/.../На равнодушных поглядела,/Спадая с плеч, окаменела/Ложно-классическая шаль./.../ Так - негодующая Федра/Стояла некогда Рашель."

Der Schal wird damit zu einem Requisit des Dialoges des lyrischen Ich Achmatovas mit Mandel'stams lyrischer Welt, in der es in dieser Aufmachung mit der Maske der Phädra begabt wird. Die Stellung, die das von Mandel'stams Gedicht absorbierte lyrische Ich der Dichterin Achmatova als Phädra erhält, nimmt es im *Poem* als erste Stellung gegenüber den ungebetenen Schattengästen ein, wobei es sich zu erinnern scheint, in welcher Rolle es in dieser Position in Mandel'stams Gedicht erscheint: "И, как будто припомнив что-то,/ Повернувшись вполоборота,/Тихим голосом говорю".(I,1,18-20.) Gleichzeitig sehen die Verse wie eine Nachstellung der biographischen Episode aus. Über die Ebene der Intertextualität erhält das lyrische Ich, das sich in seinen Traum begibt, die Konnotation, Phädra zu sein. Wie bereits ausgeführt, besteht die Schuld der Phädra, ebenso wie die der Donna Anna, in einer Treulosigkeit. Es handelt sich bei der Phädraschuld, neben verbotener Liebe, um einen Treuebruch gegenüber der Abstammung und, im Verständnis Mandel'stams, um Treulosigkeit gegenüber der abendländischen Kulturtradition. (Cf. 106 sqq.) Die Konnotation der Donna Anna, die das lyrische Ich des *Poems* aus dem *Poem* selbst bezieht, wird an dieser Stelle, ebenfalls über die Ebene der Intertextualität, bestätigt, so daß die Selbstbeschreibung des lyrischen Ich in seinem Schal auf beide Masken zutrifft. In dem Achmatova von Blok gewidmeten Gedicht "Анне Ахматовой" (1913), werden die historische Adressatin ebenso wie ihr lyrisches Ich im erwähnten Schal, der als konstitutives Merkmal eingesetzt wird, beschrieben: "Красота страшна" -

Вам скажут, -/Вы накинете лениво/Шаль испанскую на плечи". Von dieser Beschreibung distanziert sich das lyrische Ich des *Poems* ausdrücklich dadurch, daß es die Wirkung der ihm in Błoks Gedicht nachgesagten Schönheit selbst verspürt, "но мне страшно", und nicht mit seinem Schal spielt. Топоров (1981a:35 sqq.) belegt, daß Blok die lyrische Adressatin dieses Gedichtes nicht so sehr, wie allgemein angenommen, mit dem Thema der Carmen, als vielmehr mit der Donna Anna verknüpfte. Die Kontinuität, die das lyrische Ich des *Poems* einerseits mit dieser Beschreibung hält, sowie das etwas andere Verhalten bezüglich des Schales deuten den Perspektivwechsel an, der sich auch auf eine Donna Anna-Rolle auswirkt, die sich damit als entwicklungsfähig erweist. Das lyrische Ich des *Poems* benimmt sich nicht ganz entsprechend der an es gerichteten Erwartung, sich als schreckliche Schönheit zu verhalten. So, wie auf alle anderen Rollen, die es ausfüllen kann, erstreckt sich sein anderer Bewußtseinsstand auch auf seine Donna Anna-Rolle und vermischt diese Rolle mit der Konnotation der Phädra-Maske. Das lyrische Ich, dem es nun nicht mehr begegnen möchte, ist u.a. das frühere lyrische Ich der untreuen Frau.¹¹⁶ Dieses lyrische Ich leidet jedoch schon zum Zeitpunkt seiner Untreue darunter. Ein weiteres Gedicht der Vorkriegsperiode stellt eine Selbstbeschreibung des lyrischen Ich in einem Hals schmuck und etwas desolatem Zustand nach einer Enttäuschung vor.¹¹⁷ Das lyrische Ich des *Poems* setzt den im AT angenommenen Ort für das Jüngste Gericht, "долина Иосафата", wie einen Zeitpunkt ein, bis zu dem es die ihm offensichtlich unvermeidlich erscheinende Wie-

¹¹⁶ Cf. "Я и плакала и каялась": "Страшно к тихому войти./ А склонюсь к нему нарядная,/ Ожерельями звеня,/ Только спросит: 'Ненаглядная! / Где молилась за меня?' " (1911).

¹¹⁷ Cf. "На шее мелких цветков ряд, /.../ Глаза рассеянно глядят/ И больше никогда не плачут. /.../ А бледный рот слегка разжат, / Неровно трудное дыханье, / И на груди моей дрожат / Цветы небывшего свиданья." (1913).

derbegegnung hinausschieben möchte.¹¹⁸ Es ist zu vermuten, daß Achmatova diesen Ort nicht direkt dem AT, sondern Dantes *Divina Commedia* entnahm, also bereits einer zweiten literarischen Verarbeitung, für die Achmatova ihr besonderes Interesse mit Mandel'stam teilte.¹¹⁹ Von diesem Ort gibt es kein Zurück mehr zur Grabesruhe. Das lyrische Ich Achmatovas wartet bereits in einem Gedicht von 1917 auf das Jüngste Gericht.¹²⁰ Obgleich das lyrische Ich des Poems mit dieser Ortsangabe seinen Wunsch zum Ausdruck bringt, das Zusammentreffen möge erst in unbestimmter Zukunft geschehen, erweist sich das Poem selbst als dieser Ort. Seinem Wunsch, sich nicht zu begegnen, schließt es die Frage an: "Не последние ль близки сроки?..." (I,1,75.) Das Verhalten der Zeitebenen zieht Vergangenheit und Zukunft zu einer Gegenwart zusammen: "Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет- / Страшный праздник мертвой листвы". (I,1,79-81.) Sich selbst begegnet das lyrische Ich in der lyrischen Heldin, die in I,1 als "Козлоногая" und lebloses Idol unter der Maske der Madame de Lamballe eingeführt wird und der I,2, zum großen Teil gewidmet ist. Die Identifizierung des lyrischen Ich mit ihr geschieht nicht direkt, sondern, wie bereits aufgeführt, über die Doppelgängerbeziehung. Das Poem als Ort des Jüngsten Gerichtes hebt die Zeitschranken auf und vereinigt die Vergangenheit von Teil I mit der Zukunft des "Гость из Будущего" und der Gegenwart des lyrischen Ich. Dieser Vorgang als Gericht ist zunächst auf den Traum beschränkt: "Завтра утро меня разбудит, / И никто меня не осудит". (I,1,64-5.)

¹¹⁸ Cf. Joel I,17: "Die Heiden werden sich aufmachen und heraufkommen zum Tal Josaphat; denn daselbst will ich sitzen, zu richten alle Heiden um und um."

¹¹⁹ Mandel'stam beschreibt die Funktion dieses Ortes bei Dante in "Разговор о Данте" Moskau, 1967, 76. Es handelt sich um folgende Originalstelle: "Ed elli a me: 'Tutti saran serrati / Quando di Josafat qui torneranno / Coi corpi che là su hanno lasciati.'" Inf. X, 10-12.

¹²⁰ Cf. "Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой": "Как будто нет еще таинственной могилы, / Где, день и ночь, склоняясь, в жары и холода, / Должна я ожидать Последнего Суда."

Die Grenzen dieses Traumes von "молодость наша" werden jedoch von Teil II und III überschritten. Beide Teile bringen in die Vergegenwärtigung des Poems lyrische und historische Gegenwart ein.

"Das Epos ohne Held ist das Epos von der memoria, wird aber selbst zum Ort des Erinnerns, dem nicht nur die wieder aufgerufenen Schichten (das Jahr 1913 in seiner epochalen Fülle als literarisches, persönliches, gesellschaftliches und politisches Leben aus der Sicht des Jahres 1940) eingeschrieben sind, sondern auch die literarischen Zeichen einer konkreten Phase russischer Dichtung: Zitate". (Lachmann 1984a:509.)

Den Standpunkt des lyrischen Ich, den es gegenüber der Vergangenheit und Zukunft in Teil I einnimmt, machen Teil II und III von der lyrischen wie von der historischen Ebene verständlich. Der Standpunkt äußert sich im 1. Teil in der Erwartung der Vergeltung, die in Teil III als eingetroffen geschildert wird. "И чья очередь испугаться, /Отшатнуться, отпрянуть, сдаться /И замаливать давний грех?.. /Ясно все, /не ко мне, так к кому же!" (I, 1, 43-47.) Seine Perspektive ermöglicht dem lyrischen Ich den Überblick: "Из года сорокового, /Как с башни, на все гляжу". (Вступление, 1-2.) Ermöglicht wird die Perspektive durch den mittels einer Ortsbestimmung zum Ausdruck gebrachten zeitlichen Vorsprung.

III.4. Die Methode der Vergegenwärtigung: "память"

Von seinem zeitlichen Vorsprung aus bemächtigt sich das lyrische Ich mittels "память" vergangener Zeitschichten. "Память" gehört zu den wichtigen Anordnern von Sinn in den Gedichten aller Perioden bei Achmatova. Das lyrische Ich betrachtet die Tätigkeit des "запомнить" als ihm von Gott gestellte Aufgabe.¹²¹ "Память" ist ein Mittel, den Tod zu überwinden.¹²² Sie ist der Ort, an dem Worte und Ereignisse erhal-

¹²¹ Cf. "Я любимого нигде не встретила": "Я завет Твой, Господи, исполнила, /И на зов Твой радостно ответила, /На Твоей земле я все запомнила". (I914)

¹²² Cf. "Умирая, томлюсь о бессмертьи": "Только память вы мне оставьте". (I912)

ten bleiben.¹²³ Auf "память" bezieht sich "разбирая мой старый... архив..." ("Из Письма к Н.") Dem schließt sich als Zitat Vers 85 von Teil II an: "Бес попутал в укладке рыться..." Ein direkter Vergleich von "память" mit "укладка" findet sich im Gedicht "И в памяти, словно в узорной укладке" ("Луна в зените" 4 1944.) "Укладка" ist ein neutraleres, jedoch analoges Bild für "память" als "сокровище".¹²⁴ Es ist daher ein Aufräumen in der Erinnerung, welches im *Poem* geschieht. Die Erinnerung umfaßt nicht nur Ereignisse, sondern fungiert auch als eine Art "Gedächtnis-speicher der Kultur".¹²⁵ Das lyrische Ich bittet seine Muse, ihm die Gabe der Erinnerung zur Aufbewahrung ihrer Worte zu verleihen.¹²⁶ Es gehören so jeweils zwei Dinge zum Dichten, die Ereignisse oder die Worte der Muse und "память" des lyrischen Ich, um sie gegenwärtig machen zu können. Die erstgenannte Komponente wird für das lyrische Ich zu "воспоминанье". "Память" verleiht dem Unsterblichkeit und ermöglicht, es bei Wunsch und Bedarf wieder zu beleben.¹²⁷ Trotzdem ist die alleinige Existenzform in "память", im Vergleich zu lyrischer Realität, eine Einschränkung.¹²⁸ Der Kategorie "память" können Gegenstände, Ereignisse und Gedichte gewidmet werden, die

¹²³ Cf. "Эпические Мотивы" I: "Она слова чудесные вложила / В сокровищницу памяти моей" (1913). - "Прошло пять лет - и залечила раны": "Но живы навсегда / В сокровищнице памяти народной / Войной испепеленные года" (1950). - "Поэма без героя", "Третье и Последнее": "И запомнит Крещенский вечер".

¹²⁴ Cf. "Мартовская Элегия": "Прошлогодних сокровищ моих / Мне надолго, к несчастью, хватит. / Знаешь сам, половины из них / Злая память никак не истратит" (1960). - "Спокоен ход простых суровых дней": "В сокровищнице памяти моей / Твои слова, улыбки и движенья". (1914)

¹²⁵ Cf. hierzu II, 86-90. - Cf. zum Begriff des Gedächtnis-speichers von Kultur: Lachmann 1983:82.

¹²⁶ Cf. "Эпические Мотивы" I: "'Скажи, скажи, зачем угасла память / И, так томительно лаская слух, / Ты отняла блаженство повторения?...' (1913)

¹²⁷ Cf. "Как белый камень в глубине колодца": "Лежит во мне одно воспоминанье. // Чтоб вечно жили дивные печали, / Ты превращен в мое воспоминанье." (1916)

¹²⁸ Cf. "De profundis... Мое поколение": "Только память о мертвых поет" (1944).

damit zu Symbolen für "память" werden.¹²⁹ Das Erlöschen der "память" ist der Vernichtung von Wirklichkeit analog.¹³⁰ "Память" verschafft damit Überlebensmöglichkeit.¹³¹ Sie ist unbestechlich und kann das Leben zur Qual machen.¹³² Es kann daher für das Weiterleben notwendig werden, sie auszulöschen.¹³³ Für das lyrische Ich kann Vergessen wertvoller als das Leben selbst werden.¹³⁴ Umgekehrt kann die Furcht, "память" zu verlieren, alle übrigen Ängste übertreffen.¹³⁵ "Память" ist eine lyrische Seinsform aller möglichen Inhalte aus der biographischen und literarischen Ebene. Sie kann für das lyrische Ich Glück und Strafe, Erweiterung, Verlängerung und Minderung von Leben bedeuten. Vor allen Dingen dient sie zur Überwindung von Raum- und Zeitgrenzen zwischen lyrischen Einheiten. Sie ist Vergegenwärtiger.¹³⁶ Das lyrische Ich des Poems überreicht der lyrischen

¹²⁹ Cf. "Память 19 Июля 1914".- "Веет ветер лебединый":
"Но на память мне подснежник/Под сосною прикрепил." (1918) -
"Синие" 4:"Что тебе на память оставить,/Тень мою? На что тебе
тень?" (1946).- "...И на ступеньки встретить": "Ах! кто то взял
на память/Мой белый башмачок." (1913)

¹³⁰ Cf. "Память о солнце в сердце слабеет./Что это?-Тьма?"
(1911).- "Из памяти твоей я выну этот день" (1915).

¹³¹ Cf. "Эпические мотивы" III:"И если трудный путь мне
предстоит;/Вот легки груз, который мне под силу/С собою взять,
чтоб в старости, в болезни,/Быть может в нищете - припоминать/
Закат неистовый, и полноту/Душевных сил, и прелесть милой
жизни." (1914-16)

¹³² Cf. "Бежецк": "Там строгая память, такая скупая теперь"
(1921).- "И когда друг друга проклинали": "И что память яростная
мучит,/Пытка сильных-огненный недуг!"- (1909).

¹³³ Cf. "Реквием" 7 "Приговор": "Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,/Надо снова научиться жить,-" (1939).

¹³⁴ Cf. "Заплаканная осень, как вдова": "Забвенье боли и
забвенье нег-/За это жизни отдать не мало." (1921)

¹³⁵ Cf. "Реквием", "Эпilog" 2:"Затем, что и в смерти блаженной
боюсь/Забить громыхание черных марусь,/Забить, как постылая
хлопала дверь/И выла старуха, как раненый зверь." (1940)

¹³⁶ Cf. "Подвал памяти": "Не часто я у памяти в гостях,/.../
Когда спускаюсь с фонарем в подвал,/.../Чадит фонарь, вернуться
не могу,/А знаю, что иду туда, к врагу./.../Темно и тихо. Мой
окончен праздник!/.../Я опоздала. Экая беда!/Нельзя мне показаться
никуда./.../И кот мяукнул. Ну, идем домой!/Но где мой дом и где
рассудок мой?" (1940)

Heldin etwas zur Erinnerung: "Та, его миновавшая чаша; / Я ее тебе наяву, / Если хочешь, отдам на память." (Второе Посвящение, 19-21.) Etwas im Zustand des Dichtens, "сниться", mittels "память" Vergegenwärtigtes und in die Perspektive des *Poems* mit Hilfe eines hier als Symbol für den Inhalt des Überreichten gebrauchten Metonyms für den wie Gift brennenden Wein Gebrachten wird einem zentralen Inhalt des Vergegenwärtigten, der lyrischen Heldin, zur Vergegenwärtigung übergeben. Es entstehen dadurch komplizierte Erinnerungsverhältnisse. Die mittels der Erinnerung ins Leben gerufene lyrische Heldin baut auf der historischen Gestalt der Schauspielerin O. Глебова-Судейкина auf. Nach Achmatovas Aussage waren es "Ольгины вещи", die das *Poem* entstehen ließen, also Erinnerungen.¹³⁷ "Из Письма к Н" knüpft die Verbindung der lyrischen Heldin zu einer weiteren historischen Gestalt, С.Н. Андронникова, deren Salon einen Sammelpunkt für das Petersburger Künstlermilieu bildete.¹³⁸ Sie verkörpert den historischen Aspekt der hellen, freundlichen Seite der lyrischen Heldin des *Poems*, der im *Poem* selbst jedoch nicht zum Tragen kommt. Die der Schauspielerin gewidmeten Gedichte zeigen schon früh nicht nur die Nähe oder Identität des lyrischen Ich mit der lyrischen Heldin der Gedichte, sondern auch ein gebrochenes Verhältnis der lyrischen Heldin zu "память": "Что ты видишь, тускло на стену смотря, // Иль того ты видишь у своих колен, / Кто для белой смерти твой покинул плен?"¹³⁹ // Нет, я вижу стену только - и на ней / Отсветы небесных гаснущих огней." (Голос Памяти, 1913.) Dieses Gedicht enthält nicht nur die Weigerung

¹³⁷ Cf. A. Achmatova, О Пушкине. Статьи и заметки. (Ленинград, 1977), 314.

¹³⁸ "Тогда я написала стихотворный отрывок 'Ты в Россию пришла ниоткуда' в связи с стихотворением 'Современница'." Das Андронникова gewidmete Gedicht wird unter dem Titel "Тень" (1940) geführt. Mandel'stam widmete ihr ein Gedicht mit ihrem Kosenamen "Соломинка" als Titel (1916). Childers/Crone 1984: 56 sprechen von: "the overlapping of Olga with Salomeja Andronnikova". Es besteht eine Beziehung zwischen dem *Poem* und Mandel'stams Gedicht: "Solominka also has the *mise-en-scène* and ethos of the latter: a woman's bedroom overlooking water, a woman who, like Ligeia of Edgar Allan Poe, is at times dead or dying; the mirrors, satin and the profound air of foreboding ill are prominent motifs in the Poëma." Ib:64.

¹³⁹ Die beiden letzten Verse sind dem 2. Kapitel des 1. Teils als Epigraph vorangestellt.

der lyrischen Heldin, sich zu erinnern, es bringt auch das über ihr schwebende Verhängnis mit dem Bild der erlöschenden Himmelslichter zum Ausdruck. Das über die lyrische Heldin hereingebrochene Unglück ist Gegenstand eines Gedichtes von 1921.¹⁴⁰ Das Unglück der Schauspielerin bestand in der Emigration. Achmatova lehnte die Emigration als Lösung der auftretenden Probleme ab. Ihr lyrisches Ich bringt gegenüber der Emigration Abscheu zum Ausdruck: "Мне голос был. Он звал утешно/Он говорил: 'Иди сюда, /...' // Руками я замкнула слух, /Чтоб этой речью недостойной/Не осквернился скорбный дух." ("Когда в тоске самоубийства" 1917.) Die Schauspielerin wollte Achmatova 1921 zur Emigration überreden. In Anbetracht dessen, daß die historische Gestalt der Schauspielerin hinter der lyrischen Heldin des *Poems* ein Typ der Frau ist, dem Achmatova und viele ihrer Zeitgenossinnen vor dem ersten Weltkrieg angehörten, die lyrische Heldin einem früheren lyrischen Ich der Dichterin eng verbunden ist und im *Poem* den Doppelgängerpart des lyrischen Ich des *Poems* spielt, muß die Überreichung der in der Perspektive des *Poems* vergegenwärtigten Jugend an die lyrische Heldin als ein Versuch des lyrischen Ich gedeutet werden, seinen neuen Standpunkt auf die Vergangenheit zu übertragen, d.h. eine Vereinigung mit seiner Doppelgängerin zu erreichen. Dieser Versuch des lyrischen Ich des *Poems*, die Absorptionsrichtung, die im *Poem* zunächst zu bestehen scheint, daß es selbst nämlich von der Vergangenheit verschluckt zu werden droht, umzukehren, ist die Absorbierung der lyrischen Heldin in sich und geschieht ausdrücklich außerhalb des Traumes: "наяву". Die Überreichung des Kelches ist daher nicht durch "память" evozierte Vergangenheit, sondern lyrische Gegenwart des *Poems*. Nichtsdestoweniger symbolisiert die Geste die Assimilierung der wiederbelebten Vergangenheit an die Gegenwart.

¹⁴⁰ Cf. "Пророчишь, горькая, и руки уронила, // То мертвому ли сладостны укор, // Или живым прощаешь благосклонно/Твое изнеможенье и позор?" (1921)

Die Assimilierung geschieht über das Bindeglied der in "память" angeordneten Inhalte zu einem Zweck, den die Vergangenheit gar nicht erfüllen kann: "на память". Dies belegt, daß die Vergangenheit vom lyrischen Ich des *Poems* absorbiert werden muß, um als Erinnerung existieren zu können.

Vers 22 und 23 der zweiten Widmung legen über ein Vergleichsverhältnis nahe, was unter der Oberreichung des Kelches "на память" genauer verstanden werden kann: "Словно в глине чистое пламя/Иль подснежник в могильном рву." "Память" und "пламя" sind durch den Vergleich, den Reim und ihre Stellung am Versende aufeinander bezogen. In "Шиповник Цветет" 10 werden beide durch eine appositionelle Bezugnahme gleichgesetzt: "Сюда принесла я блаженную память/Последней невестречи с тобой-/Холодное, чистое, легкое пламя/Победы моей над судьбой." Die Übereinstimmung des Attributs "чистое" unterstreicht, daß es sich in beiden Fällen um dieselbe Flamme handeln muß. In einem Gedicht von 1914 wird die Identität von "память" und "пламя" von einem Vergleichsmittel vorausgesetzt: "Тяжела ты любовная память!/Мне в дыму твоём петь и гореть". Das Motiv des Feuers verbindet Achmatova mit Dante und Vergil. Es steht in enger Beziehung zur Kategorie der "повторения". (Cf. Мейлах/Топоров 1972:55 sq.) Das Vergleichsmittel "пламя" für die Oberreichung von "чаша" assoziiert die Flamme an den wie Gift brennenden Wein, insofern auch sie für poetische Inspiration steht. Im Gegensatz zum Wein ist sie jedoch keine giftige Flamme, sondern "чистое". Die Oberreichung des Kelches geschieht also außerhalb des Einzugsfeldes des Symbols für das *Poem*: "И вино, как отравы, жжет". Damit koinzidiert die Oberreichung des Kelches "на яву". Die Assimilierung der Vergangenheit an das lyrische Ich vollzieht sich deshalb außerhalb der Perspektive des *Poems* und wird offensichtlich als positive Lösung einer Spannung aufgefaßt. Das zweite Vergleichsmittel für die Oberreichung des Kelches, "подснежник", wächst in einem anderen Kontext ebenfalls "на память".¹⁴¹ Sein Ort im *Poem* ist als

¹⁴¹ "Тяжела ты любовная память!/Мне в дыму твоём петь и гореть". (1914)

Friedhof der letzte Ruheort, wo die Gegensätze des Lebens ihre Bedeutung verlieren.

Die Hinterlassung eines mit Inhalt gefüllten Gegenstandes durch das lyrische Ich wiederholt sich zum Ende von Teil I.

"Это я -твоя старая совесть-/Разыскала сожженную повесть/И на край подоконника/В доме покойника/Положила-/и на цыпочках ушла..." (I,4,446-451.) Bis in die einzelnen Elemente verhält sich diese Aktion des lyrischen Ich analog zu seiner Aussage in der zweiten Widmung. Die anders gewählten Bilder ergeben sich als Folge des stattgefundenen und durchlebten Traumes von Teil I. Das lyrische Ich spezifiziert mit "старая совесть" den Part, den es in der Doppelgängerbeziehung mit der lyrischen Heldin bereits traditionell spielt. Die Donna Anna-Rolle wird damit zu einer Rolle des Gewissens. "Совесть" ist in den vor dem *Poem* entstandenen Gedichten häufig eine Art Doppelgänger des lyrischen Ich.¹⁴² "Совесть" hat die Eigenschaft "неотступен" mit "юность" gemeinsam.¹⁴³ Dadurch scheint beides miteinander verbunden. "Совесть" kann in lyrischen Personen verkörpert auftreten.¹⁴⁴ Wenn das lyrische Ich alles verloren hat, bleibt noch "совесть" übrig.¹⁴⁵ Mit diesem Teil identifiziert sich das lyrische Ich des *Poems* gegenüber der lyrischen Heldin. Es benennt damit seine Rolle im Klartext. Der Gegenstand, welcher der mit "молодость" gefüllten "чаша" in der zweiten Widmung entspricht, ist "сожженная повесть",

¹⁴² Cf. "Одни глядятся в ласковые взоры": "А я всю ночь веду переговоры/С неукротимой совестью своей./Я говорю: 'Твое несу я бремя,/Тяжелое, ты знаешь, сколько лет./Но для нее не существует время/И для нее пространства в мире нет.'" (I936)

¹⁴³ Cf. "Юность". "Ты неотступен, как совесть,/Как воздух всегда со мною./Зачем же зовешь к ответу?" (I940)

¹⁴⁴ Cf. "А! это снова ты": "Я предала тебя. И это повторять-/О, если бы ты мог когда-нибудь устать!" (I916)

¹⁴⁵ Cf. "Все отнято: и сила, и любовь!/. . ./И только совесть с каждым днем страшней/Беснуется: великой хочет дани./Закрыв лицо, я отвечала ей.../Но больше нет ни слез, ни оправданий." (I916)

die sich auf "совесть" reimt. Als anderes Bild für den Kelch, der in der zweiten Widmung die Jugend enthält und in den Eingangsversen von I,1 den wie Gift brennenden Wein, ist "сожженная повесть" das Resultat der Giftwirkung, welcher der Wein an der Jugend entfaltetete, d.h. sie ist die aus der Perspektive des *Poems* bearbeitete Jugend. Gleichzeitig ist die Konnotation des in Taškent verbrannten Dramas "Энума элиш", eines "двойник" des *Poems*, gegeben. Unter den zahlreichen Parallelen dieses Dramas ist die wichtigste, daß die Heldin ihre Rolle einer Doppelgängerin überläßt und dafür gestraft wird. "Сожженная тетрадь" spielt in den Zyklen "Шиповник цветет" und "Синье" eine wichtige Rolle. Im Vorspann zu "Шиповник цветет", das den Titel "Из сожженной тетради" trägt, heißt es: "Привкус дыма и стихотворения, / Что моей написанный рукой." (1961:) Die gemeinsame Herkunft des Rauches und der Verse setzt ein Feuer, "гламя", voraus. "Сожженная повесть" weist damit nicht nur auf seinen Doppelgänger, sondern bezeichnet sich selbst mit seinem Attribut als ein Produkt ganz allgemein poetischer Inspiration. Ihr Bild, das Verbrennen von Versen, ist gleichzeitig ihre Entstehung: "*Akhmatova's sacrifice is the burning of her poetry to preserve it.*" (Satin 1977:172.) Dem entspricht die biographische Tatsache, daß Achmatova Gedichte häufig von Freunden auswendig lernen ließ und die Manuskripte aus Sicherheitsgründen verbrannte. "Сожженная повесть" ist damit ein Symbol für Dichtung,¹⁴⁶ das zur Erinnerung hinterlassen werden kann: "Что тебе на память

¹⁴⁶ Cf. "Шиповник Цветет" 6 "Сон": "И вот пишу, как прежде без помарок, / Мои стихи в сожженную тетрадь" (1956). - "Шиповник цветет" 1: "А вокруг костра священной весны / Уже вели надгробный хоровод" (1961). - Die Verse, die sich im Zyklus um dieses Symbol gruppieren, werden so charakterisiert: "*'Shipovnik tsvetet' is an artistic intermingling of the poet's most significant themes of her late poetry - the themes of poetry and the immortality of art, love, separation and fidelity, and an ominous and persistent Fate.*" Satin 1977:83. Der Zyklus hat zwei Hauptideen: "*The first is the conception of the simultaneous existence of two lives - one, which the poet lives, and the other which she was really precluded from experiencing... Secondly, each of the four key motifs discussed carries a variety of semantic associations, but all are linked with what stands as the major theme of this cycle - poetry.*" Ib:141.

оставить, /.../Посвященье сожженной драмы, /От которой и пепла нет, / Или вышедший вдруг из рамы /Новогодний страшный портрет?" ("Cinque" 4, 1946.) Das lyrische Ich des Poems wählt das Symbol für die Dichtung aus, um es zu hinterlassen. Diesem Symbol ist die Dynamik von Tod und Wiedergeburt, des Phönix aus der Asche, immanent. Dies ermöglicht die Entstehung von Versen auch aufgrund der brennenden Giftwirkung des Weines. "Сожженная повесть" wird "В доме покойника" (I,4,449) hinterlegt. Den umgekehrten Vorgang schildert ein Gedicht von 1956: "В тот навсегда опустошенный дом, /Откуда унеслась стихов сожженных стая." ("Шиповник цветет" 8.) Gedichte können damit in einem Haus ein- und ausgehen.

"Сожженная повесть" enthält als Voraussetzung ihrer Existenz das Vergleichsmittel der Oberreichung der "чаша" "на память": "пламя". Wie das zweite Vergleichsmittel dafür, "подснежник", wird sie an einem Ort, der durch einen unbestimmten Toten charakterisiert ist, abgelegt. Dies vollzieht das lyrische Ich als ein integrativer Bestandteil der Persönlichkeit, die es zusammen mit der lyrischen Heldin bildet, wobei es als der Teil auftritt, der die Oberhand behalten hat. Seine Geste ist, weitergehend als in der zweiten Widmung, eine Handlung der Versöhnung mit der Vergangenheit. Durch seine Identifikation mit "совесть" und das Resultat seiner Tätigkeit der Vergegenwärtigung mittels "память", begibt sich das lyrische Ich in einen schroffen Gegensatz zu einer Gestalt der Maskeradengesellschaft, die in I,1,50-53 als "Владыка Мрака" und in II, 37-42 als Cagliostro auftritt: "Не отбиться от рухляди пестрой. /Это старый чудит Калиостро- /Сам изящнейший сатана, /Кто над мертвым со мной не плачет, /Кто не знает, что совесть значит /И зачем существует она." Es handelt sich bei dieser Gestalt um etwas Schlimmeres als um einen Sünder, nämlich um einen Rebellen gegen die göttliche Ordnung im Sinne des Don Juan von Molière oder des Don Giovanni aus Da Pontes Libretto, so wie ihn die literarische Reflexion E.T.A. Hoffmanns versteht. Im Poem qualifiziert sich die Gestalt "Владыка Мрака/Калиостро" als ein solcher Typus durch die Abwesenheit von "совесть" und "память" in seiner Persönlichkeit. Seine Ablehnung bringt das lyrische Ich ausdrücklich in einer Variante zu II,39-42 zum

Ausdruck: "За мою к нему нелюбовь". Hinter der Doppelgestalt verbergen sich sowohl Kuzmin als historische Persönlichkeit als auch sein literarischer Held Cagliostro aus der Novelle: "Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо графа Калиостро" von 1916. Тименчик/Топоров/Цивьян sehen in den Versen 37-42 von Teil II eine ausdrückliche Polemik mit Kuzmins Werk "Форель разбивает лед". "Десятый удар": "Но я искал ведь не Воспоминаний, /Которых тщательно я избегал..." (Cf. id:1978:278, n. 44 et 265.)

III.5. *Der Aufbewahrungsort des Resultates von "память", "молодость", "И вино, как отрава, жжет": "дом"*

"Сожженная повесть" verbleibt "на край подоконника/В доме покойника". Unter den Gleichsetzungen mit "стихи" führt "Тайный Ремесла" 8 "Про стихи" auf: "Это -теплый подоконник/Под черниговской луной". "Сожженная повесть" liegt damit auf einem Gegenstand, der als bereits vorhandene Verse in "дом" verstanden werden kann. Diesen Versen werden damit weitere angefügt.

"Дом" ist ein in den Gedichten häufig verwendeter Raum, in welchem das lyrische Ich oder andere lyrische Personen agieren und leben, sich jedoch nicht notwendig auch zu Hause fühlen.¹⁴⁷ In diesem Raum bewahrt sich Vergangenheit auf allen Ebenen.¹⁴⁸ Er kann wie eine Person das lyrische Ich verfolgen.¹⁴⁹ Ein Doppelgänger führt das lyrische Ich zu einem Haus der Vergangenheit.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Cf. "Шиповник цветет" IO: "Живу, как в чужом, мне при-
снившемся доме, /Где может быть, я умерла, /Где странное что-то
в вечерней истоме /Хранят для себя зеркала." (1957) - "За то,
что я грех прославляла, /Отступника жадно хваля, /Я с неба ночного
упала /.../И встала. И к дому чужому /Пошла притворилась своей,"
(1914).

¹⁴⁸ Cf. "Пришли и сказали: 'Умер твой брат'": "Я прошлое в доме
моем берегу, /Над прежним тайно колдую." (1910)

¹⁴⁹ Cf. "Мой бывший дом еще следил за мною /Прищуренным, не-
благодарным оком". "Северные Элегии", "Вторая" (1943).

¹⁵⁰ Cf. "Путем всея земли" 3" (1940).

In diesen Raum lädt das lyrische Ich Gäste.¹⁵¹ Die Reaktionen von "дом" und lyrischem Ich entsprechen einander.¹⁵² "Дом" kann der Raum eines lyrischen Adressaten sein.¹⁵³ Dort spukt es.¹⁵⁴ Das Haus des lyrischen Ich kann verwünscht sein.¹⁵⁵ Im *Poem* heißt es im Abschnitt über die lyrischen Helden Bloks und Blok selbst: "Он ли встретился с командором, / В тот пробравшись проклятый дом!" (I, 2, 279/80.) Die Reminiszenz zu "Шаги Командора": "В дом вступает Командор..." ist dabei sehr deutlich. Im Unterschied zu Bloks Gedicht scheint sich der Komtur jedoch im Haus aufzuhalten, und der lyrische Held dringt von außen in dieses Haus ein. "Тот ...проклятый дом" ist ein Raum, in welchem man mit einem Verhängnis zusammentrifft. Mit dem Demonstrativpronomen "тот" bringt das lyrische Ich zum Ausdruck, daß es sich um ein ihm bereits bekanntes Haus handeln muß. Gedichte darüber belegen, daß das lyrische Ich dieses Haus nicht nur aus Bloks lyrischer Welt, sondern auch aus seiner eigenen Biographie kennt. Ein Gedicht von 1921 schildert ein Haus dieser Art, in dem wie in Bloks Gedicht schwere Schritte zu hören sind:

"В том доме было очень страшно жить, / ... / Не уменьшало это чувство страха. / ... / В то время, как мы, замолчав, старались / Не видеть, что творится в зазеркалье, / Под чьими тяжеленными шагами / Снонали темной лестницы ступени, / ... / Что в этом доме жило кроме нас?" ("Из Северных Элегий" II.)

Das Gedicht entstand im Todesjahr Bloks, im Jahr der Hinrichtung Gumilevs, mit dem Achmatova das dem Gedicht als Vorlage dienende Haus in Царское Село bewohnte, und der Emigration zahlreicher Freunde und

¹⁵¹ Cf. "Тебе, Афродита, слагаю танец, / ... / Улыбнись моей судье! / ... / Войди в мой тихий дом." (I9I0)

¹⁵² Cf. "Сразу стало тихо в доме, / Замерла я в долгой дреме" (I9I7).

¹⁵³ Cf. "Я и плакала и каялась": "Сердце темное измаялось / В нежил дом твой" (I9II). - "О тебе вспоминаю я редко / ... / Красный дом твой нарочно мину" (I9I3).

¹⁵⁴ Cf. "А в книгах я последнюю страницу": "И, говорят, в одном из тех домов / Уже ковром закрыт проклятый профиль." (I943)

¹⁵⁵ Cf. "Шиповник цветет" II: "Друг о друге мы молчать умеем. / И забыл ты мой проклятый дом." (I962)

Bekanntes ins Ausland. In diesem Haus hatte Achmatova immer ein Unglück lauern fühlen, "which she later interpreted as a premonition of Gumilyov's tragic death." (Haight 1976:46.) Aus den angeführten Beispielen geht hervor, daß das Haus vom lyrischen Ich geträumt werden kann (Cf. n. 147), d.h. als lyrischer Raum vom lyrischen Ich geschaffen wird, und daß sich in ihm das "эзеркалье", ein lyrischer Akkumulator von Materialien, zu befinden scheint. In einem Ende der 40-iger Jahre entstandenen Gedicht drückt sich das lyrische Ich deutlicher über das, was sich in dem verwünschten Haus als Drohung schon immer aufhielt, aus:

"Дом был проклят, и проклято дело./.../И глаза я поднять не посмела/Перед страшной судьбою своей./.../Разлучили с единственным сыном,/В казематах пытали друзей/.../Наградили меня немотою,/.../Обкормили меня клеветою,/Опоили отравой меня./И до самого края доведши,/Почему-то оставили там-/Буду я городской сумасшедшей/По притихшим бродить площадям."
("Все ушли и никто не вернулся".)

Das Thema des noch nicht klar profilierten Verhängnisses tritt in einem weiteren Gedicht des Jahres 1921 auf: "Страх во тьме перебирая вещи,/Лунный луч наводит на топор".

Das Haus kann die konkrete Konnotation eines historischen Hauses haben, z.B. die des "Фонтанный Дом".¹⁵⁶ Dies ist im *Поет* u.a. an zwei Stellen, in der dritten Widmung, Vers 10: "Он ко мне во дворец Фонтанный", und in Teil III, 14/15 gegeben: "И такая

¹⁵⁶ Cf. "Шиповник цветет" 8: "И ты пришел ко мне, как бы звездой ведом,/.../В тот навсегда опустошенный дом,/Откуда унеслась стихов сожженных стая." (1956) - Neben seiner symbolischen Bedeutung bezeichnet das Haus auch Фонтанный Дом, in welchem Achmatova 1944 das Manuskript vom Drama "Энума элиш" sowie von anderen Versen verbrannte.

звезда глядела/В мой еще не брошенный дом".¹⁵⁷ Der Stern, der ins Haus scheint, ist unheilverkündend.¹⁵⁸ Neben der biographischen Konnotation bedeutet ein verlassenes Haus abgeschlossene lyrische Vergangenheit.¹⁵⁹ Es kann sich auch um eine vom lyrischen Ich verlorene Vergangenheit handeln.¹⁶⁰ Der Ablageplatz von "сожженная повесть" ist "дом покойника", aus dem sich das lyrische Ich sofort nach Ablage seines Gegenstandes wieder zurückzieht: "и на цыпочках ушла..." (I,4,451.) Es handelt sich zunächst nicht um ein Haus des lyrischen Ich des Poems. Es könnte sich jedoch um eines seiner früheren Häuser handeln, in welchem ein Mensch starb: "Тихий дом мой пуст и неприветлив, /.../ В нем кого-то вынули из петли/И бранили мертвого потом. // Изредка мелькает тень его." ("Здесь все то же, то же, что и прежде" 1912.) Aus diesem Haus hinausblickend, sieht das lyrische Ich ein sich draußen zusammenbrauendes Unwetter. Mit der Rückkehr in ein solches Haus begibt sich das lyrische Ich mit dem Resultat seiner Arbeit

¹⁵⁷ Der Vers bezieht sich konkret auf die Biographie der Dichterin: "В 41-ом, во время бомбежек у меня в Фонтанном Доме уже невозможно было жить. Я решила переехать к Томашевским." Чуковская 1980:239. Nach Фонтанный Дом zog Achmatova 1918 mit ihrem zweiten Ehemann Шилейко. Nach der Trennung von ihm lebte sie 1921 mit ihrer Freundin O. Глебова-Судейкина und A. Лурье dort und ab 1926 bei Пунин und seiner Frau. Nach ihrer Rückkehr aus Taschkent 1944 wohnte Achmatova noch bis 1952 in diesem Haus. Sie sagte dazu: "Я всю Фонтанку обжила". Чуковская 1976b:20. - In einem Gedicht von 1952 heißt es: "Особенных претензий не имею/ Я к этому сиятельному дому, / Но так случилось что почти всю жизнь/ Я прожила под знаменитой кровлей/ Фонтанного дворца... Я нищей/ В него вошла и нищей выхожу..."

¹⁵⁸ Cf. "Зову тебя домой. /.../ И прямо мне в глаза глядит/ И скорой гибелю грозит/ Огромная звезда". "Реквием" 5 (1939).

¹⁵⁹ Cf. "Многим": "И чадными словами задымили/ Мой навсегда опустошенный дом. /.../ Так я хочу теперь забытой быть." (1922). - "При непосылке Поэмы": "И дом, в котором не живем". (1963)

¹⁶⁰ Cf. "Морозное солнце. С парада": "... Играйте, солдаты, / А я мой дом отыщу, /.../ Но кто его отодвинул, / В чужие унес города/ Или из памяти вынул/ Навсегда дорогу туда... / И, видно, никто не знает, / Что белого дома нет." (1914). - Das Jahr 1914 kennzeichnet eine historische und lyrische Zäsur.

in den lyrischen Raum von Vergangenheit vor 1914.¹⁶¹ Ganz allgemein kann es als Raum von Vergangenheit verstanden werden, da der Adressat von "ПОКОЙНИК" auswechselbar ist. In Fortführung der Situation in Bloks "Шаги Командора" begibt sich das lyrische Ich des Poems in Erfüllung seiner Donna Anna-Rolle in das Haus, in dem die Vergeltung stattfand, und legt nachträglich das Produkt seiner Tätigkeit während der Vergeltung, d.h. seines Dichtens, als eigene Antwort auf die Geschehnisse, welche sein Doppelgänger, die lyrische Heldin, nicht imstande war zu geben, ab. Dabei scheint es an bereits vorhandene Resultate seines Dichtens anzuknüpfen, indem es "сожженная повесть" auf "подоконник" ablegt. Damit sieht es seine Aufgabe als erfüllt an und verläßt das Haus, den lyrischen Ort des lyrischen und historischen Dramas der Vergeltung als Folge von Schuld. Der Grund für sein Verlassen des Hauses könnte sein, daß das lyrische Ich sein Versäumnis, nämlich seine Rolle einer Doppel-

¹⁶¹ Es handelt sich dabei um eine vom Selbstmord Knjazevs und einigen anderen Selbstmorden mitbestimmte Vergangenheit auch auf lyrischer Ebene. "...Ахматова открывает, что самоубийство двадцатидвухлетнего драгуна-поэта Всеволода Князева в 1913 г. ...потому стало важным событием ее жизни, что напоминало трагическое происшествие, которое было для нее еще более важным. ...Это самоубийство другого вольноопределяющегося - М.А. Линдеберга в конце 1911 г. По-видимому, мотивы вины и тайной трагедии во многих ахматовских стихотворениях 1912 г. связаны с этим событием." Тименчик 1984а:69. Den Eindruck, den dieses Ereignis auf sie machte, erklärte Achmatova mit Puškins Worten: "Только первый любовник производит впечатление на женщину, как первый убитый на войне!" Ib:69. - Achmatovas erster Mann, Gumilev, erpreßte sie mit 4 Selbstmordversuchen, ihn zu heiraten. Cf. Haight 1976:9. - In den 30-iger Jahren verhinderte Achmatovas dritter Mann Пунин mit einer Selbstmorddrohung, daß Achmatova von der Hausverwaltung ein eigenes Zimmer bekam. Cf. Чуковская 1976b: 162. - Das Thema des Selbstmords kommt in den Gedichten der Vorkriegszeit besonders häufig zur Sprache. "Здравствуй! Легкий шелест слышишь" (1913). - "Вусокие своды костела:": "Прости меня, мальчик веселый, /Что я принесла тебе смерть" (1913). - "Мальчик сказал мне: 'Как это больно!'" (1913). - Haight 1976:27 spricht die Vermutung aus, daß hinter der Gestalt des lang erwarteten und bei der Ankunft schließlich ertrunkenen "царевич" in "У самого моря" die Gestalt Knjazevs stünde.

gängerin überlassen zu haben, nachgeholt und damit seine Schuld abgegolten hat. Die Ablegung von "сожженная повесть" geschieht wie die Oberreichung des Kelches an die lyrische Heldin außerhalb der Giftwirkung des Weines, die jedoch an dem jeweils Oberreichten oder Hinterlassenen entfaltet wurde. Auch hier zum Ende von I,4 scheint sich wie in der zweiten Widmung eine Spannung zu lösen, und eine Integration findet statt, indem die auferstandene Donna Anna eine andere ist, als die, die an der Schuld Don Juans mitbeteiligt war. Sie gibt in ihrer neuen Erscheinungsweise eine angemessene Antwort auf ihre Mitschuld. Diese Mitschuld besteht auf historisch-biographischer wie auf lyrischer Ebene und wurde bereits an anderer Stelle als Phädraschuld identifiziert.

Eine weitere Bedeutungsvariante ermöglicht Vers 440, der sich vor dem Vers, in dem das lyrische Ich "сожженная повесть" in besagtem Haus hinterläßt, befindet: "Сколько гибелей шло к поэту". Damit ist der Typ des Dichters, der in I,1,104 - 129 charakterisiert wird und unter den sich die einzelnen Gestalten subsumieren lassen, gemeint. "Дом покойника" kann daher auch der Raum seiner lyrischen Welt sein, die das lyrische Ich fortgeführt hat und in das es auf "подоконник" seine Verse legt. Es muß dahingestellt bleiben, ob das Haus in dieser Bedeutungsmöglichkeit noch die Konnotation des Hauses, in welchem ein Verhängnis lauert, behalten kann, denn der Typ des Dichters wird in der Beschreibung von I,1 ausdrücklich als unschuldig charakterisiert. Er kann daher nicht gut auch Don Juan sein. Mit der Hinterlassung seiner Verse nimmt das lyrische Ich dieser Bedeutungsvariante seine Rolle als Glied in der Kette der Kulturtradition wahr. Damit hat es den archetypischen Fall der Weiterführung des "мировой поэтический текст" geschildert. Gegen die Erfüllung seiner Rolle in diesem Text scheint es sich in II,74-5 zu wehren: "Не дари, не дари, не дари мне/Диадему с мертвого лба." Das lyrische Ich löscht mit seiner Einfügung in diese Kette seine Phädraschuld aus. Die Einfügung von "дом покойника" in die Schuld-Vergeltung-Konstellation wird auf dieser Ebene dann wieder möglich, sobald

in die Unbestimmtheitsstelle "покойник" ein historischer Dichter eingesetzt wird.

Als konkrete historische Menschen bieten sich die Dichter der Generation Achmatovas an, z.B. Mandel'stam, der in einem Lager umkam, Cvetaeva, die aus Verzweiflung Selbstmord beging, Blok, der psychisch krank geworden war, Gumilev, der erschossen wurde u.v.a.m. Achmatova war, neben Pasternak, die einzige Überlebende ihrer Dichtergeneration in der Sowjetunion. Das Haus, von welchem die Rede ist, wird damit zum kollektiven Raum der lyrischen Welt ihrer Dichtergeneration, die in der Tradition der russischen Literatur stand, als dessen Sprachrohr und Erbe das lyrische Ich des *Poems*, angesichts der Traditionsunterbrechung durch die Literatur der Revolution, auftritt. In diesem Sinne kann die nicht aufgenommene Variante, die wahrscheinlich zwischen II, 78 und 79 gehört, verstanden werden: "Знают все, по какому краю/Лунатически я ступаю,/ И в какой направляюсь дом". Durch seinen Traum knüpft das lyrische Ich an der durch "дом покойника" symbolisierten literarischen Tradition an. In den Versen davor weist das lyrische Ich alle Ängste, die wegen seiner als Plagiate mißverständlichen Verfahrensweisen als Fortführer der Tradition auftreten könnten, von sich: "Не боюсь ни смерти, ни срама,/Это тайнопись, криптограмма,/Запрещенный это прием." Es bezieht sich dabei direkt auf die Spiegelschrift, von der in II, 97-102 die Rede ist.

An dieses Haus der literarischen Tradition, sowohl der eigenen als auch der Literatur Rußlands und des Abendlandes läßt sich die Rückkehr des lyrischen Ich nach Царское Село, die es als "домой" versteht, assoziieren.

In III, 1-6 verhält sich das lyrische Ich lärmend in einem Haus, das auf der historischen Ebene mit "Фонтанный Дом" identisch ist, auf der literarischen Ebene jedoch den Raum der Literaturtradition vorstellt, an die das lyrische Ich in Teil III auf folgende Art anknüpft: "Так под кровлей Фонтанного Дома,/Где вечерная бродит истома/С фонарем и связкой ключей,-/Я аужалась с дальним эхом/Неуместным смущая смехом/Непробудную сонь вещей". Das lyrische Ich, ausgestattet mit Geräten, die ihm das Haus, bzw. die davon symboli-

sierte Literaturtradition erschließen können, in dem der emotionale Vorzustand des Dichtens, "вечерная истома", ebenfalls zu finden ist, tritt in Interaktion mit dem dort unter dem Dach des Hauses Befindlichen und bringt es durch seine Tätigkeit durcheinander. Mit dem Ort im Haus, "под кровлей", korrespondiert in II, 126 der Ort, an den das lyrische Ich die Muse zurücktreiben möchte, nämlich "на родной чердак". (II, 126.) Dazu heißt es als ironische Anmerkung: "Место, где, по представлению читателей, рождаются все поэтические произведения". Dieser Ort befindet sich in Teil III im Haus der literarischen Tradition. "Истома" ist der Zustand, der dem Versemachen vorausgeht.¹⁶² "Эхо" hat die Konnotation historisch-biographischer Vergangenheit.¹⁶³ Das lyrische Ich tut in diesem Haus etwas Analoges wie Don Juan in "Шаги Командора", der Donna Anna aus ihren Träumen zu wecken sucht. Ein Gedicht der späteren Jahre hat diese Umkehrung der Verhältnisse zum Thema.¹⁶⁴ Dieses Haus, in dem das lyrische Ich mit der literarischen Tradition interagiert, ist von außen bedroht: "И такая звезда глядела/В мой еще не брошенный дом". (III, 14-15.) Damit ist ein Hinweis auf äußere Ereignisse wie Krieg und innenpolitischer Terror gegeben, die drohten, die Literaturtradition zu unterbrechen. In diese Literaturtradition fügt sich das *poem* ein. Es wird in "Вступление" des Zyklus "Луна в Зените" mit einem gänzlich von der

¹⁶² Cf. "Тайны Ремесла" I "Творчество": "Бывает так:какая-то истома;/.../Вдали раскат стихающего грома". (1936).- "Шиповник цветет" IO: "Где странное что-то в вечерней истоме/Хранят для себя зеркала". (1957)

¹⁶³ Cf. "Эхо": "В прошлое давно пути закрыты,/.../Что там?-.../.../Или эхо, что еще не может/Замолчать, хотя я так прошу.../С этим эхом приключилось то же,/Что и с тем, что в сердце я ношу." (1960)

¹⁶⁴ Cf. "Я поднимаю трубку-я называю имя,/Мне отвечает голос - какого на свете нет.../Я говорю: 'О Боже, нет, нет, я совсем не верю ,/Что будет такая встреча в эфире двух голосов.'/И ты отвечаешь: 'Долго ж ты помнишь свою потерю,/Я даже в смерти услышу твой, ангел мой, дальний зов.'/.../Похолодев от страха, свой собственный слышу стон."

Außenwelt abgeschnittenen Haus verglichen; "Моя поэма, - в ней прохладно, / Как в доме, где душистый мрак / И окна заперты от зноя, / Где нет ни одного героя".

In der Rolle des Komturs als Exponent historischer Ereignisse und Akteur der Literaturtradition nähert sich das lyrische Ich dem Haus seiner Doppelgängerin in der Verkörperung des Frostes: "Твоего я не видела мужа, / Я, к стеклу приникавшая стужа... / Вот он, бой крепостных часов .. / Я крестами дома не мечу, / Выходи ко мне смело навстречу - / Гороскоп твой давно готов..." (I, 2, 345-50.) Die lyrische Heldin wird vom lyrischen Ich in der Rolle der Donna Anna aus Puškins "Каменный гость", die ihrem Mann, dem sie Treue über den Tod hinaus schuldet, untreu wird, dargestellt. Das Schicksal dieser Donna Anna ist vorherbestimmt und bekannt. Das lyrische Ich fordert seine Doppelgängerin auf, sich in es zu integrieren. Das lyrische Ich spricht die Aufforderung als auferstandene Donna Anna aus. Mit seiner Annäherung an das Haus der Heldin tut es dasselbe wie "Лишняя Тень" im Ballettlibretto: "Во II-ой картине она заглядывает в окно комнаты Коломбины". (S III:164.) "Стужа заглядывает в окно...", als sich die erste Eifersuchtsszene zwischen dem Dragoner und der Kolombine abspielt. (S III:163.) Wie in "Шаги Командора" schlagen die Uhren die Stunde der Vergeltung. Vor dem Haus wartet im *Poem* Unheilverkündendes in I, 1, 131, als die Maskeradengesellschaft in vollem Gange ist: "За окошком Нева дымится", die in I, 2, 186 mit dem Totenfluß Lete gleichgesetzt wird. In I, 1, 167 erwartet das lyrische Ich Unheil durch das Fenster: "То, что вдруг мелькнуло в окне..." Das lyrische Ich scheint auf der lyrischen Ebene die Vergeltung für die lyrische Heldin zu sein. Bei dieser Konfrontation schlagen die Uhren, die zu Beginn des *Poems* nicht schlagen wollten: "А часы все еще не бьют..." (I, 1, 11.) Uhr und Uhrenschlag haben in der lyrischen Welt Achmatovas mit Unglück und Tod oder aber mit der Annäherung von Versen zu tun.¹⁶⁵ Das lyrische Ich er-

¹⁶⁵ Cf. "Черепки" V: "И писали в почтенных газетах, / ... / Что была я поэтом в поэтах, / Но мой пробил тринадцатый час." (Конец 40-х - нач. 50-х гг.) - "Слаб голос мой, но воля не слабеет, / Мне даже легче стало без любви, / ... И башенных часов кривая стрелка / Смертельной мне не кажется стрелой". (I9I2)

wartet von der lyrischen Heldin eine andere Reaktion als Don Juan in Bloks Gedicht zustandebrachte. Er beantwortete die Frage des Komturs nicht. Die Integration der lyrischen Heldin in das lyrische Ich soll außerhalb des Hauses stattfinden. Mit dem Haus, das die lyrische Heldin verlassen soll, ist ihr Lebensraum und ihre Tradition gemeint. Dieses Haus als ihr Lebensraum wird in I,2,326-344 beschrieben: "Дом пестрый комедьянтской фуры". Es handelt sich dabei konkret um das Theater "Привал комедиантов" im Rubinsteinhaus auf dem Марсово поле. In diesem Haus war der Raum neben der Venedighalle dem Eros gewidmet. Die folgenden Verse beschreiben Verhaltensweisen der Damen der Vorkriegszeit. Vers 339 sagt aus: "Певчих птиц не сажала в клетку". In den Gedichten Achmatovas ist der Vogel Gesprächspartner und Inkarnation des lyrischen Ich oder wird als Bild für Emotionen und Erinnerungen des lyrischen Ich verwendet.¹⁶⁶ Im Abschnitt davor, I,2,306, sagt das lyrische Ich zur Heldin, bevor es seine Doppelgängerbeziehung zu ihm etabliert: "О подруга поэтов". Die lyrische Heldin ist damit ein Typ mit einer literarischen Tradition, für die das Haus ein Bild ist. Dieses Haus der bestimmten literarischen Tradition soll sie verlassen, um sich mit dem lyrischen Ich zu konfrontieren. Es existieren damit mehrere Häuser literarischer Traditionen. Das der lyrischen Heldin paßt für die Zwecke des lyrischen Ich nicht. Allein das Schlafzimmer steht in krassem Gegensatz zu dem Schlafzimmer als Warteort auf das verdiente Verhängnis in "Шаги Командора": "Спальню ты убрала

¹⁶⁶ Cf. "Углем наметил на левом боку": "Чтоб выпустить птицу, мою тоску, / В пустынную ночь опять. // Вылетит птица - моя тоска, / Сядет на ветку и станет петь." (1914) - "Бессмертник сух и розов. Облака": "О самом нежном, о всегда чудесном / Со мною Божьи птицы говорят." (1916) - "Не прислал ли лебедя за мною": "Говорил, что птицей прилечу / Через мрак и смерть к его покою, / Прикоснусь крылом к его плечу." (1936) - "Я смертельна для тех, кто нежен и юн. / Я птица печали. Я - Гамаюн." (1910)

как беседку".¹⁶⁷ Das lyrische Ich als erstandene Donna Anna kann diesen Raum schwerlich als geeignet für sich empfinden. Das Schicksal der lyrischen Heldin ist vorgezeichnet, parallel zum Schicksal verschiedener Doppelgänger des lyrischen Ich.¹⁶⁸ Entsprechend kennzeichnet das lyrische Ich die ganze Nacht: "Ведь сегодня такая ночь, / Когда нужно платить по счету..." (I, 2, 295-6.) Die Konfrontation beider lyrischer Gestalten im Poem ist die Konfrontation, die das lyrische Ich zu Beginn des Poems bis zum Tale Josaphats, von dem es kein Zurück mehr zu den Gräbern gibt, aufschieben wollte. Darauf spielt der Vers I, 1, 61: "Смерти нет, - это всем известно" an.¹⁶⁹ Der Todesüberwinder ist "память", denn die Aussage steht in krassem Gegensatz zu der historischen Situation.

Der wesentliche Teil der Schuld-Vergeltung-Konstellation spielt damit auf der Ebene des lyrischen Ich, das als Donna Anna mitschuldig geworden ist und als erstandene Donna Anna eine Antwort darauf gibt. Dies erkennt das lyrische Ich gleich

¹⁶⁷ Dieser Raum ist wie das Schlafzimmer der alten Gräfin mit seinen vielen Heiligenbildern und dem Zugang zu ihm über eine geheime Wendeltreppe in Puškins "Пиковая дама" charakterisiert: "В стенах лесенки скрыты витые / А на стенах лазурных святые, - / Полукрадено это добро..." I, 2, 333-5. In Vers 335 wird unter der Schaffung der Illusion, daß die lyrische Heldin diese Einrichtung gestohlen habe, darauf hingewiesen, daß diese Einrichtung aus der literarischen Tradition des Goldenen Zeitalters entnommen wurde. Das Fortsetzungszeichen ist ein weiterer Hinweis darauf, daß der Kontext dieses Verses nur impliziert und nicht ausgeführt ist.

¹⁶⁸ Cf. "Из Северных Элегий" I: "О десятих годах": "Себе самой я с самого начала / То чьим-то сном казалась или бредом / ... / Уже я знала список преступлений, / Которые должна я совершить. / ... / И знала я, что заплачу сторицей / В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме, / Везде, где просыпаться надлежит / Таким, как я, - но длилась пытка счастьем." (1955)

¹⁶⁹ Der unmittelbare Vers davor: "Я к смерти готов" klingt wie ein Nachholen der Antwort, die Bloks Don Juan dem Komtur schuldig blieb. Seine Aussage, daß es keinen Tod gäbe, hält das lyrische Ich für neu in der Welt der Dichtung: "Наше священное ремесло": "Но еще ни один не сказал поэт, / Что мудрости нет, и старости нет, / А может, и смерти нет." (1944)

zu Beginn des *Poems*: "И чья очередь испугаться, / Отшатнуться, / Отпрянуть, / Сдаться / И замаливать давний грех? ... / Ясно все: / не ко мне, так к кому же! / Не для них здесь готовился ужин, / И не им со мной по пути."¹⁷⁰ (I, 1, 43-49.) Die Vergeltung für das lyrische Ich besteht in der Gedächtnis- und Integrationsarbeit, die es an lyrischer und historischer Vergangenheit bewältigen muß. Für die Vergangenheit und als Exponenten der Vergangenheit, für die lyrische Heldin, besteht die Vergeltung darin, diesem Verfahren unterworfen zu werden. Die lyrische Heldin muß deshalb aus ihrem literarischen Kontext und ihrer Tradition treten, um sich in das lyrische Ich integrieren zu können. Das lyrische Ich, das die Heldin absorbiert hat, begibt sich dann mit dem Produkt seiner Arbeit in das Haus, d.h. in die literarische Tradition, die der "поэт мироздания" etabliert, und fügt seine Verse, das *Poem*, dem hinzu. Das Drama von Schuld und Vergeltung spielt, unter Einarbeitung der historischen Ebene, auf der lyrischen Ebene. Die Bewertung der einen literarischen Tradition als Schuld und die der anderen als Vergeltung und Sühne entstammt aller Wahrscheinlichkeit nach einer Beurteilung der Dichterin aufgrund historischer Ereignisse, für die sie die eine Dichtweise als inadäquat, die andere jedoch als angemessen erachtete. Angesichts der historischen und kulturellen Zäsuren, deren Zeuge Achmatova war, konnte die Erhaltung der Kulturtradition, die sich im *Poem* als Intertextualität äußert, als Widerstand und Überlebensstrategie erscheinen.

¹⁷⁰ Das Abendessen ist eine Reminiszenz zum Gastmahl, zu dem Don Giovanni das Standbild des Komturs lud.

IV. SCHLUSSBEMERKUNG

Unter Einbezug aller verfügbaren, als wesentlich aussortierten lyrischen, historischen und biographischen Materialien sollte das *Poem* in einigen wichtigen Teilen dechiffriert und als Symbolsystem einsehbar gemacht werden. Hierbei wurde auf einer möglichst breiten Interpretationsgrundlage, die von der Variantenedition, den in das *Poem* integrierten Prosateilen sowie den Prosabemerkungen der Autorin zu ihrem *Poem* gebildet wird, aufgebaut. Diese Bearbeitung schien notwendig aufgrund der vielen, als partiell erachteten, unverbunden nebeneinander existierenden Forschungsergebnisse zum *Poem* und Werk Achmatovas, von denen wenige aus der deutschen slavistischen Forschung vorgelegt wurden.

Der methodische Zugang der Bearbeitung sollte so umfassend wie möglich beschaffen sein und eine Kombination aus phänomenologischer und hermeneutischer Betrachtungsweise anwenden. (Cf. I.3. *Methodische Standortbestimmung.*)

Untersucht wurden der Charakter von Symbolen, ihre Rekonstruierbarkeit aufgrund werkimmanenter, textimmanenter, werktanzendenter sowie historisch-biographischer Beziehungen, die sie mittels der ihnen eigenen Dynamik knüpfen und als Zentrum dominieren wie strukturieren. Dabei sollte die gleichzeitige Stellung der Symbole innerhalb von zwei Strukturnetzen, die das *Poem* spannt, transparent werden. Die zwei hierzu ausgewählten Struktursysteme können als die wesentlichsten, jedoch nicht als die beiden einzigen Struktursysteme des *Poems* gelten. Dies ist allein dadurch bedingt, daß ihre kleinste bedeutungstragende Einheit das Wort und nicht etwa kleinere wie Klang, Betonung, Reim usw. ist. Beide Systeme wurden durch den Inhalt, der ihnen am nächsten zu kommen scheint, in den Überschriften von Kapitel II und III als die Ebene der poetischen Selbstkommentierung und der Schuld-Vergeltung-Konstellation charakterisiert. Aus der methodisch gesetzten Priorität der lyrischen Ebene ergab sich in dem Verhältnis beider Systeme zueinander, daß die Ebene der poetischen Selbstkommentierung die durchdringendere und weitergespannte ist. Sie beteiligt sich nicht nur an der Bildung des Strukturnetzes der Schuld-Vergeltung-

Konstellation, sondern absorbiert es als ganzes System. Beide Netze werden, abgesehen von der historischen Ebene, nicht nur vom übrigen Werk der Dichterin geknüpft, sondern ziehen sich ihrerseits, vom *Poem* als Zentrum ausgehend, über das Gesamtwerk Achmatovas. Sie strukturieren damit das, was ihre Struktur gleichzeitig bildet. In ihr System haben sie außerdem Elemente aus der Literaturtradition eingebaut und knüpfen auch in den Beziehungen, die sie als Netz untereinander etablieren, an literarischen Vorlagen an, die sie auf ihre spezifische Weise weiterspinnen.

Keinem der auftretenden Symbole ist seine wörtliche Bedeutung oder die konkrete Funktion als Gegenstand sowie die historische Unterlage genommen. Die Konsequenz in ihrer konkreten Beschaffenheit bleibt immer gewahrt.

Ogleich das *Poem* zum überwiegenden Teil aus Versen besteht, erwiesen sich seine Prosaabschnitte unter Einbezug des umstrittenen Briefes an N. während der Interpretation nicht nur als integrative Bestandteile der beiden Systeme, sondern als teilweise unverzichtbare Glieder bei ihrer Bildung.

Teil I bildet in mehrfacher Hinsicht das Kernstück des *Poems*. Alle Strukturierer beginnen in ihm ihre anordnende Tätigkeit. Auf der Ebene der Selbstkommentierung ist, zwar nicht ausschließlich, Teil II die Fortsetzung und der Kommentator zu Teil I. In der Schuld-Vergeltung-Konstellation ist Teil III überwiegend der Vergeltungskomponente auf historischer Ebene gewidmet. In ihm entfalten die Strukturierer am zurückhaltensten ihre Tätigkeit. Es ist der am wenigsten den Symbolen und am meisten den Inhalten der historischen Ebene eingeordnete Teil.

Die Schuld-Vergeltung-Konstellation durchbricht oder verläßt das Netz, das die poetische Selbstkommentierung spannt, an keiner Stelle. Sie wurde jedoch, aufgrund der Anknüpfung eines Symboles der Selbstkommentierung an einen literarischen Vorgänger, als inhaltlich orientierter Anordner gewählt, um die inhaltliche Struktur, die sich innerhalb der Selbstkommentierung durch die Anordnung und Verschachtelung von Symbolen und Symbolstrukturen herauskristallisierte, auf dem umgekehrten Wege ihres Einsatzes nicht als angeordnetes Material, sondern als Anordner transparent

machen zu können.

Ihre unbegrenzte Absorptionsfähigkeit gewinnen die Symbole durch ihre weitgehende Unbestimmtheit und Aufnahmefähigkeit, die jeweils schon in ihrer konkreten Erscheinungsform begründet liegen. Als ein Symbol für diese Eigenschaft der Unbestimmtheit und Unbegrenztheit wurde der Titel aufgefaßt.

Als drei übergeordnete, das ganze Werk der Dichterin umspannende und an literarische Vorlagen anknüpfende Symbole präsentieren sich im *Poem* der Spiegel, der Traum und, etwas zurückhaltender, die Stille. Sie sind alle drei unbegrenzt aufnahmefähig und einsetzbar. Unter Dominierung anderer inhaltlicher wie formaler Verbindungen, Ausschließlichkeiten und Gewohnheiten, die das Absorbierte, in der Regel Symbole, ganze Strukturen oder Strukturteile mit anderem unterhält, betätigen sie sich als Anordner, die nicht primär nach inhaltlichen Gesichtspunkten strukturieren, sondern ihrer eigenen Natur dabei folgen. Sie bleiben in der Anordnung jedoch soweit unbestimmt, daß andere in ihnen enthaltene Symbole ihre Wirkung ungestört, jedoch innerhalb der vorgegebenen Perspektive, entfalten können, d.h. in ihnen verschachteln sich weitere Anordner. Im *Poem* befindet sich im Spiegel der wie Gift brennende Wein. Dieser knüpft sein aus anderen Gedichten und dem *Poem* selbst rekonstruierbares Netz mit Hilfe von Metonymen und Synonymen über das ganze *Poem*. Er enthält sowohl Inhalte in Form der Jugend, die sich in einem Metonym des Weines befindet, als auch den wesentlichen Teil der Perspektive, die sich auf die Inhalte richtet, in Gestalt der Muse, die sich in einem Synonym für Wein aufhält. An der Grenze dieses Symbolkreises spielen sich das Ritual, welches das lyrische Ich in den Kreis involviert, sowie die Reaktionen, die diese Involvierung zunächst im lyrischen Ich auslösen, ab. Mit der Vereinigung zwischen der Muse des *Poems* und dem lyrischen Ich eröffnet sich ein zweiter Symbolkreis. Unter Überstülpung einer Maske, welche seine Tätigkeit des Träumens an eine literarische Vorlage bindet, ordnet das lyrische Ich den einen Inhalt des Weines, der Muse des *Poems*, an. Als dritter Bestandteil des Träumens, neben dem Inhalt und der Perspektive, dient dem lyrischen Ich der an

sich unbegrenzte Anordner der Erinnerung, der durch die beiden anderen Komponenten des Träumens limitiert und pointiert wird. Im Inhalt seines Traumes befindet sich als Exponent die lyrische Person, der das träumende lyrische Ich als Doppelgänger entgegentritt. An der Peripherie dieses zweiten Symbolkreises spielt sich die Integration der lyrischen Doppelgängerin in das lyrische Ich außerhalb des Traumes ab. Es öffnet sich ein dritter Symbolkreis, wenn das lyrische Ich als Ergebnis seiner Integrations- und Gedächtnisarbeit das Produkt seiner Arbeit in einem Symbol für die literarische Tradition niederlegt.

Die drei hier geschilderten Symbolkreise öffnen und schließen sich in Teil I. In Teil II und III werden keine neuen Symbolkreise gebildet. Sie fügen sich mittels der Anordner in die bereits bestehenden Strukturen ein, bzw. liefern noch fehlende Glieder und Querverbindungen und führen die Absorptionstätigkeit der Anordner weiter.

Eine genaue Hierarchie der Symbole und der von ihnen gebildeten Strukturen ist aus mehreren Gründen nicht auszumachen: Sie sind nicht nur flexibel in ihrer Absorptionsfähigkeit, sondern auch in der Einnahme ihres Standortes innerhalb einer Struktur. Das eine Symbol kann das andere enthalten und umgekehrt. Es ergeben sich dabei viele Variationsmöglichkeiten in der Bildung kleinerer und größerer Symbolkreise, die ineinandergreifen. Es bestehen jedoch graduelle Unterschiede in der unbegrenzten Absorptionsfähigkeit, die in der Natur des als Symbolunterlage gewählten Gegenstandes oder Begriffes begründet sind. Der Spiegel wie der Traum werden deshalb unbegrenzter Inhalte strukturieren können als der wie Gift brennende Wein, der durch seine Eigenschaften festgelegt ist. Von dieser Eigenschaft her läßt sich eine Hierarchie zwischen Symbolsorten identifizieren, deren Auswahlkriterium im Grad der inhaltlichen Unbestimmtheit eines gewählten Begriffes oder Gegenstandes liegt. Zwischen Symbolen derselben Sorte, wie dies der Spiegel, der Traum, die Stille und die Erinnerung sind, greift dieses Kriterium nicht. Sie sind nicht nur in einer Stellung auswechselbar, sondern können auch ihre Positionen innerhalb eines Symbolkreises untereinander austauschen.

LITERATURVERZEICHNIS

Werkausgaben von A.A. Ахматова*

Ахматова, А.А.

- 1965 Бег времени: Стихотворения. 1909-1965 (Москва-Ленинград: Советский Писатель, 1965).
- 1967-
1983 Сочинения, Том I-III (Paris-München, 1967, 1968, 1983).
- 1974 Избранное (Москва, 1974).
- 1976 Стихотворения и поэмы, "Библиотека Поэта", Большая серия (Ленинград: Советский Писатель, 1976).
- 1977 Стихи и Проза, Лениздат (1977).
- 1977 Стихотворения (Москва: Советская Россия, 1977).
- 1984 Стихотворения и поэмы (Ленинград: Советский Писатель, 1984).
- 1986 Сочинения в двух томах (Москва: Художественная Литература, 1986).

Literatur

Adams, H.

- 1983 Philosophy of the Literary Symbolic (Florida, 1983).

Анреп, В.

- 1983 "О черном кольце", А. Ахматова, Сочинения III (München, 1983), 439-453.

Анстей, О.

- 1977 "Златоустая Анна всяя Руси", Новый Журнал 127 (Нью Йорк, 1977), 95-105.

Артюховская, Н.

- 1982 "Акмеизм и раннее творчество Анны Ахматовой: Поэт и течение", Автореф. дис...канд. филол. Фак. (Москва, 1982).

Балуашвили, В

- 1981 "Штрихи к портретам: Анна Ахматова. Сергей Городецкий", Дом под чинарами. 1981 (Тбилиси, 1981), 41-49.

Beierwaltes, W.

- 1985 "Suche und 'Denken' des Einen als Prinzip der Literatur", W. Beierwaltes, Denken des Einen: Studien zur Neuplatonischen Philosophie und ihrer Wirkungsgeschichte (Frankfurt, 1985), 296-318.

*Zu den editionsrelevanten Ausgaben von "Поэма без героя"
Cf. *Sigla et Compendia* s. nr. e1 - e12.

- Бекетова, М.
1969 Александр Блок (Nachdruck Paris, 1969 <¹1922>).
- Белодед, И.
1971 "Символика контраста в поэтическом языке А. Ахматовой", Поэтика и стилистика русской литературы (Ленинград, 1971), 269-278.
- Bickert, E.
1966 "Rencontre avec Anna Akhmatova", La Table Ronde 221 (1966), 63-78.
1970 Anna Achmatova, silence à plusieurs voix (Paris 1970).
- Bigelow, G.
1976 The Poet's third Eye (New York, 1976).
- Birnbaum, H.
1982 "Face to Face with Death: On a Recurrent Theme in the Poetry of Anna Achmatova", Scando-Slavica 28 (1982), 5-17.
1984 "Gedichtroman und Romangedicht im russischen Post-symbolismus", Text, Symbol, Weltmodell: Johannes Holt-husen zum 60. Geburtstag (München, 1984), 19-36.
- Блок, А.
1960-
1964 Собрание Сочинений, т. I-8 (Москва/Ленинград, 1960-1964).
- Bloom, H.
1976 Poetry and Repression (London, 1976).
- Blot, J.
1962 "A. Akhmatova, 'Poème sans héros'", Preuves 133 (1962), 3-6.
- Brodskij, J.
1983 "Anna Achmatova", Maatstaf 1 (1983), 19-27.
- Будько, Ю.
1984 "История одного посвящения. В.Г. Гаршину. (О 'поэме без героя' А. Ахматовой)", Русская Литература I (1984), 235-238.
- Byron, G.
1967 Poetical Works (London, ⁹1967).
- Carroll, L.
1974 The Philosopher's Alice, Alice's Adventures in Wonderland and through the Looking Glass by Lewis Carroll, Introd. and Notes by Peter Heath (London, 1974).

Childers, R./Crone, A.

- 1984 "The Mandel'stam Presence in the Dedications of 'Poema bez geroja'", Russian Literature XV-1 (Jan. 1984), 51-82.

Цивьян, Т.

- 1967 "Материалы к поэтике Анны Ахматовой", Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 198, Труды по знаковым системам III (1967), 180-208.
- 1971 "Заметки к дешифровке 'Поэмы без героя' А. Ахматовой". Учен. зап. Тарт. ун-та 1971, вып. 284, Труды по знаковым системам т. 5 (1971), 255-277.
- 1974 "Античные героини - зеркала Ахматовой", Russian Literature 7/8 (The Hague, 1974), 103-119.
- 1975 "Ахматова и музыка", Russian Literature 10/11 (The Hague, 1975), 173-212.
- 1979 "Наблюдения над категорией Определенности-Неопределенности в Поэтическом Тексте (Поэтика А. Ахматовой)", Категория Определенности-Неопределенности в Славянских и Балканских языках (Москва, 1979), 348-363.

Черных, В.А.

- 1984 "Ранние Автографы Ахматовой" Известия Академии Наук СССР, Серия Литературы и Языка, т. 43,4 (Москва, 1984), 348-354.

Чуковский, К.

- 1964 "Читая Ахматову", Москва 5 (1964), 200-203.
- 1965 "To Anna Akhmatova: a tribute", OxfSlPapers 12 (1965), 141-144.
- 1967 "Анна Ахматова", Собрание Сочинения, т. 5 (Москва, 1967), 725-755.

Чуковская, Л.

- 1974 Записки об Анне Ахматовой (Париж, 1974).
- 1976а "Полумертвая и немая", Континент 7 (1976).
- 1976б Записки об Анне Ахматовой I (Париж, 1976).
- 1980 Записки об Анне Ахматовой II (Париж, 1980).

Дмитриев, Л.

- 1981 "Антонимы в поэзии А.А. Ахматовой", Рус. яз. в школе 3 (1981), 73-78.

Добин, Е.

- 1966 "Поэма без героя А. Ахматовой", Вопросы Литературы 9 (1966), 63-79.
- 1968 Поэзия Анны Ахматовой (Ленинград, 1968).
- 1981 "Поэзия А. Ахматовой", Сюжет и действительность: Искусство детали (Ленинград, 1981), 4-167.

Долгополов, Л.

1979 "По законам притяжения: О лит. традициях в 'Поэме без героя' А. Ахматовой", Русская Литература 4 (1979), 38-57.

1981 "Достоевский и Блок в 'Поэме без героя' А. Ахматовой", В мире Блока (Москва, 1981), 454-480.

Drews, P.

1983 Die slawische Avantgarde und der Westen (München, 1983).

Driver, S.

1972 A. Akhmatova, Twayne's World Author Series (New York, 1972).

1975 "Directions in Akhmatova's Poetry since the Early Period", Russian Language Journal, Supplementary Issue: Toward a Definition of Acmeism, ed. Mickiewicz, D. (1975).

1984 "Akhmatova's 'Poema bez geroja' and Blok's 'Vozmezdje'", Aleksandr Blok Centennial Conference, Hrsg. W.N. Vickery (Ohio, 1984), 89-99.

Dutli, R.

1985 Ossip Mandel'stam (Zürich, 1985).

Ecker, N.

1973 Elemente der Volksdichtung in der Lyrik Anna Achmatovas, Diss. (Wien, 1973).

Eco, U.

1984 Nachschrift zum Namen der Rose (München/Wien, 1984).

Eliot, T.S.

1963 "Four Quartets", T.S. Eliot, Collected Poems 1909-1962 (London, 1963), 187-223.

Emrich, W.

1952 "Das Problem der Symbolinterpretation", Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 26 (1952), 331-352.

1953 "Symbolinterpretation und Mythenforschung", Euphorion: Zeitschrift für Literaturwissenschaft 47 (1953), 38-67.

1979 "Philosophie und Dichtung", W. Emrich, Poetische Wirklichkeit: Studien zur Klassik und Moderne (Wiesbaden, 1979).

Eng-Liedmeier van der, A.M.

1968 "Anna Axmatova's 'Poema bez geroja', Dutch Contributions to the Sixth's International Congress of Slavistics (The Hague, 1968), 67-97.

Eng-Liedmeier van der, A.M.

- 1973a "First Redaction of 'Poema bez geroja', Prose Texts". Tale without a Hero and Twenty-two Poems by A. Akhmatova (The Hague, 1973), 115-134.
- 1973b "Anna Akhmatova's 'Poema bez geroja'", Tale without a Hero and twenty-two Poems by A. Akhmatova (The Hague, 1973).
- 1980 "Reception as a Theme in Akhmatova's Early Poetry", Dutch contributions to the 8 th International Congress of Slavists, Zagreb/Ljubljana 1978, Amsterdam 1979 (1980), 205-231.
- 1983 "Some Aspects of Mandel'stam's 'Razgovor o Dante' and Akhmatova's 'o Puskine'", Miscellanea Slavica: To Honour the Memory of Jan.M. Meijer (Amsterdam, 1983), 235-252.
- 1984 "Reception as a Theme in Achmatova's Later Poetry" Russian Literature XV-I (1984), 83-150.

Енишерлов, В.

- 1985 "Анна Ахматова", Енишерлов, В. Времен прослеживая связь (Москва, 1985), 128-137.

Эрге

- 1963 "Читая Ахматову", Воздушные пути III (Нью Йорк, 1963), 295-300.

Erzgräber, W.

- 1978 "Zum Allegorie-Problem", Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Jahrgang 8, 30/31 (Göttingen, 1978).

Etkind, E.

- 1984 "Die Unsterblichkeit des Gedächtnisses. Anna Achmatovas Poem 'Requiem', Die Welt der Slaven, XXIX,2 (München, 1984), 360-394.

Fainberg, L.

- 1977 "Measure and Complementary in Achmatova", Russian Literature 4 (1977), 303-314.

Faryno, J.

- 1980 "'Тайны ремесла' Ахматовой", Wiener Slawistischer Almanach 6 (1980), 17-81.

Филиппов, Б.

- 1961 "Заметки к поэме А. Ахматовой", Воздушные пути II (Нью Йорк, 1961).
- 1968a "Бег времени", А. Ахматова, Сочинения II (München), 39-52.

Филиппов, Б.

1968b "Поэма без героя", А. Ахматова, Сочинения II (München, 1969), 53-92.

1983 "Заметки об Анне Ахматовой", Анна Ахматова, Сочинения III (München, 1983), 5-15.

Филиппов, Б./Струве, Г.

1968a "Поэма без героя", А. Ахматова, Сочинения II (München, 1968), 357-389.

1968b "Поэма без героя", А. Ахматова, Сочинения II (München, 1968), 603-605.

France, P.

1977 "Reading Akhmatova", Forum for Modern Language Studies Scotland (1977), 193-203.

Frye, N.

1957 Anatomy of Criticism (Princeton, 1957).

Gamburg, H.

1977 "The biblical protagonists in the verse of A. Akhmatova", Russian Language Journal 109 (1977), 125-134.

Гей, Н.

1970 Пафос социалистического реализма (Москва, 1973), 85-87.

Goldman, H.

1975 "Hamlet in the Acmeist Poetry of Anna Achmatova" Shakespeare's Hamlet in the Work of Boris Pasternak and other Modern Russian Poets, Diss. (Indiana University), 24-43.

1978 "Anna Akhmatova's Hamlet: The Immortality of Personality and the Discontinuity of Time", Slavic and East European Journal vol. 22, 4 (1978), 484-493.

Graf-Schneider, M.

1981 "'Muza' dans l'oeuvre d'Anna Akhmatova" Colloquium Slavicum Basiliense, Gedenkschrift für Hildegard Schröder (Bern, 1981), 187-203.

Günther von, J.

1969 Ein Leben im Ostwind (München, 1969).

Haight, A.

1972 "Anna Akhmatova and Marina Tsvetayeva", Slavonic and East European Review, vol. 50, 121 (1972), 189-593.

1976 A. Akhmatova: A Poetic Pilgrimage, New York, 1976).

- Hamburger, H.
1970 "The function of the affective Verb in some poems by A. Akhmatova", Linguistics, 62 (1970), 20-33.
- Hamsun, K.
1923 "Pan", K. Hamsun, Gesammelte Werke 3 (München, 1923), 1-124.
- Хан, А.
1975 "К проблеме жанрового своеобразия ранней лирики А. Ахматовой", Материалы и сообщения по славяноведению 9/10 (Серед, 1975), 55-83.
- Hartman, A.
1978 The Versification of the Poetry of A. Achmatova, Diss. (University of Wisconsin-Madison, 1978).
- Hauff/Heller/Hüppauf/Köhn/Philippi
1971 Methodendiskussion I, II (Frankfurt, 1971).
- Hayes, Ch.
1969 "Symbol and Allegory: A Problem in Literary Theory", The German Review, vol. XLIV (Columbia University, 1969), 273-288.
- Hoffmann, E.T.A.
1924 "Abenteuer der Sylvester-Nacht", E.T.A. Hoffmann, Spukdichtungen (Weimar, 1924), 5-48.
1976 "Don Juan", E.T.A. Hoffmann, Fantasiestücke in Callots Manier (Berlin/Weimar, 1976), 81-95.
- Holthusen, J.
1984 "Anna Achmatovas Umgang mit den Dichtern ihrer Epoche in der 'Poema bez geroja'", Aspekte der Slavistik, Festschrift für Josef Schrenk, Hrsg. W. Gírke und H. Jachnov, "Slavistische Beiträge" 180 (München 1984), 102-120.
- Hope, A.D.
1981 "Safe Conduct: The Poet and the Soviet State", Helix 7-8 (1981), 156-164.
- Хренков, Д.
1984 "Об Анне Ахматовой", Хренков, День за днем: Лирич. дневник критики (Ленинград, 1984), 43-71.
- Jovanović, M.
1984 "К разбору 'Чужих голосов' в 'Реквиеме' Ахматовой", Russian Literature XV-I (1984), 169-181.
- Jung, C.G.
1974 Zwei Schriften über analytische Psychologie, Gesammelte Werke 7 (Freiburg, 1974).
1976 Psychologische Typen, Gesammelte Werke 6 (Olten/Freiburg, 1976).

Jung, C.G.

- 1977 Symbole der Wandlung, Gesammelte Werke 5 (Freiburg, 1977).
- 1978a Die Archetypen und das kollektive Unbewußte, Gesammelte Werke 9, 1. Halbband (Freiburg, 1978).
- 1978b Aion, Gesammelte Werke 9, 2. Halbband (Freiburg, 1978).
- 1978c Mysterium Coniunctionis I, II, Gesammelte Werke 14, 1. und 2. Halbband (Freiburg, 1978).

Kaiser, G.

- 1971 "Nachruf auf die Interpretation?", Poetica 4 (1971).

Keats, J.

- 1982 Complete Poems, ed. by J. Stillinger (Harvard Univ. Press, 1982).

Ketchian, S.

- 1976 "A Unique Device for Axmatova's Tribute to Mandel'stam", Slavic and East European Journal 20 (1976), 400-404.
- 1981 "Metempsychosis in the Verse of A. Axmatova", Slavic and East European Journal, vol. 25, 1 (1981), 44-60.
- 1984 "The Genre of Подражание and Anna Achmatova", Russian Literature XV-I (1984), 151-168.
- 1986 The Poetry of Anna Akhmatova: A Conquest of Time and Space, "Slavistische Beiträge", Bd. 196 (München, 1986).

Klímov, A.

- 1974 Three Faces of Russian Acmeism: Gumilev, Axmatova, Mandel'stam (New York, 1974).

Косачев, Н.

- 1977 "К анализу 'Поэмы без героя' А. АХМАТОВОЙ", Russian Language Journal 109 (Michigan, 1977), 135-145.

Кралин, М.

- 1983 "Некрасовская традиция у Анны Ахматовой", Некрасовский Сборник VIII (Ленинград, 1983), 74-86.

Kurz, G.

- 1982 Allegorie, Symbol (Göttingen, 1982).

Куприяновский, П.

- 1972 "Блок и поэты-акмеисты", Сквозь Время (Ярославль, 1972), 39-40.

Lachmann, R.

- 1982 Dialogizität (Hrsg., München, 1982).
- 1983 "Intertextualität als Sinnkonstitution", Poetica 15 (1983), 66-107.

- Lachmann, R.
- 1984a "Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik", Das Gespräch, Hrsg. K. Stierle/R. Warning (München, 1984), 133-138.
- 1984b "Ebenen des Intertextualitätsbegriffs", Das Gespräch, Hrsg. K. Stierle/R. Warning (München, 1984), 133-138.
- 1984c "Zur Semantik metonymischer Intertextualität", Das Gespräch, Hrsg. K. Stierle/R. Warning (München, 1984), 517-523.
- Ландсман, И.
- 1974 "Поэтический текст как структура", Науч. труды Ташк. ун.-та, вып. 466 (1974), 83-95.
- 1976 "Темпоральные прилагательные в поэзии А. Ахматовой", Сб. науч. тр. Ташк. ун.-та 519 (1976), 23-37.
- 1980 "Актуализация глагольных тропов-автоматизмов в поэзии А. Ахматовой", Исследования по русскому и славянскому языкознанию (Самарканд, 1980), 57-65.
- Ландсман, И./Наумов, Е.
- 1979 "Из наблюдений над языком А. Ахматовой", Сб. науч. тр. Ташк. ун.-та 580 (1979), 75-82.
- Leiter, Sh.
- 1983 Akhmatova's Petersburg (Cambridge/London/New York, 1983).
- Левин/Сегал/Тименчик/Топоров/Цивьян
- 1974 "Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма", Russian Literature 7/8 (The Hague, 1974), 47-82.
- Levitsky, I.
- 1965 "The Poetry of Anna Akhmatova", Books Abroad 39 (1965), 5-9.
- Лихачев, Д.
- 1978 "Ахматова и Гоголь", Традиция в истории культуры (Москва, 1978), 223-227.
- 1981 "Ахматова и Гоголь", Литература-реальность-Литература (Ленинград, 1981), 173-179.
- Litvinov, J.
- 1968 "Anna Achmatowa w polskiej opinii literackiej", Zesz. nauk. UAM Hist. 9 (1968), 525-542.
- Лотман, Ю.
- 1972 Анализ поэтического текста. Структура стиха (Ленинград, 1972), 223-234.

- Лурье, А.
1968 "Поэма А.С. Пушкина 'Медный всадник' и советская поэзия 20-х годов", Советская литература: Проблемы мастерства (Ленинград, 1968), 75-79.
- MacQueen, J.
1970 Allegory, "The Critical Idiom 14", Hrsg. J.D. Jump (Bristol, 1970).
- Maeterlinck, M.
1909 L'oiseau bleu (Paris, 1909).
- Максимов, Д.
1967 "Ахматова о Блоке", Звезда 12 (1967), 187-191.
1985 "Несколько слов о 'Поэме без героя'". Учен. зап. Тарт. ун-та, 1985, вып. 680. Влоковский сб. № 6, 137-158.
- Malmstad, J.
1977 "Mixail Kuzmin: A Chronicle of His Life and Times", Кузмин, Собрание Стихов 3, Hrsg. Markov, V./Malmstad, J. (München, 1977), 7-319.
- Мандрыкина, Л.
1973 "Ненаписанная книга 'Листки из дневника' А. Ахматовой", Книги. Архивы. Автографы: Обзоры. Сообщения. Публикации (Москва, 1973), 57-76.
1979а "Из рукописного наследия А. Ахматовой", Нева 6 (1979), 196-200.
1979б "An unwritten Book: A. Akhmatova. Pages from a Diary", Soviet Literature (1979), 101-108.
- Марков, В.
1984 "'Когда в тоске самоубийства' by Anna Achmatova: An Attempt to Sketch the History of the Poem", Text, Symbol, Weltmodell: Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag (München, 1984), 409-419.
- Мейлах, М.
1975 "Об именах Ахматовой", Russian Literature 10/11 (The Hague/Paris, 1975), 33-57.
- Мейлах, М./Топоров, В.
1972 "Ахматова и Данте", International Journal of Slavic Linguistics and Poetics (1971), 29-75.
- Mêrimée, P.
1978 Théâtre de Clara Gazul: Romans et nouvelles, Editions Gallimard, Ed. établi., prés. et ann. par J. Mallion/P. Salomon (1978).

- Mickiewicz, D.
- 1975a "The Problem of Defining Acmeism", Russian Language Journal, Supplementary Issue: Toward a Definition of Acmeism, ed. D. Mickiewicz (1975), 1-20.
- 1975b "The Acmeist Conception of the Poetic Word", Russian Language Journal, Supplementary Issue: Toward a Definition of Acmeism, ed. D. Mickiewicz (1975), 59-82.
- Mierau, F.
- 1975 "Vorabend 1913 und 1940. Jahrhundertbild und Gattungsevolution in A. Achmatovas 'Poem ohne Held'", Verteidigung der Menschheit (Berlin, 1975), 72-85.
- 1979 "Gedächtnisse", A. Achmatova, Poem ohne Held. Poeme und Gedichte (Leipzig, 1979), 246-254.
- 1985 "Die Zeit der Achmatova", Frauen Literatur Geschichte Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Hrsg. H. Gnüg und R. Möhrmann (Stuttgart, 1985), 281-288.
- Mihailovich, V.
- 1969 "The Critical Reception of Anna Akhmatova", Papers on Language and Literature 5 (1969), 95-111.
- Molière, J. B., Poquelin dit,
- 1962 "Dom Juan", Oeuvres Complètes 1, Texte établi, avec préf. ... par R. Jouanny (Paris, 1962), 707-767.
- Mozart, W. A.
- 1977 Don Giovanni, Text von Lorenzo da Ponte (Kassel, 1977).
- Myrray, P.
- 1978 Literary Criticism (Dublin, 1978).
- Müller, H.
- 1981 Lord Byron (Reinbek bei Hamburg, 1981).
- Nag, M.
- 1967 "Über Anna Achmatovas 'Девятьсот Тринадцатый Год'", Scandoslavica 13 (1967), 77-82.
- Новикова, Н.
- 1982 "А. Блок и художественные искания русской советской поэзии 50-60-х годов. В. Луговской, Н. Заболоцкий, А. Ахматова", Автореф. дис. ... канд. филол. наук, Моск. обл. пед. ин-т им. Н.К. Крупской (Москва, 1982).
- Олонова, Е.
- 1972 "От трагедии повседневности к трагике бытия. Поэзия Анны Ахматовой 1941-1945 гг.", Чешкословенска Русистика I (1972), 28-30.
- Орлова, Р./Копелев, Л.
- 1984 "Встреча с Анной Ахматовой", Грани 131 (1984), 166-236.

Осетров, Е.

- 1982 "Анна Ахматова", Осетров, Е., Книга о русской поэзии (Москва, 1982), 218-225.

Озеров, Л.

- 1963 "Тайный ремесла", Работа поэта (Москва, 1963), 174-197.
- 1976 "Северная элегия", Мастерство и волшебство (Москва, 1976), 237-270.
- 1983а "Бег времени", Озеров, Л., Необходимость прекрасного (Москва, 1983), 234-253.
- 1983б "Начала и концы", Озеров, Л., Необходимость прекрасного (Москва, 1983), 254-266.

Пастернак, Б.

- 1983 "Из переписки с писателями", Литературное наследство 93 (Москва, 1983), 648-664.

Павловский, А.

- 1982а Анна Ахматова, Лениздат (1982).
- 1982б "Это плещет Нева о ступени ...", Павловский, А., Память и судьба (Ленинград, 1982), 236-245.

Первушин, Н.В.

- 1971 "Ахматова и Блок", Russian Language Journal 90 (1971), 3-7.

Peters, J.

- 1981 Farbe und Licht. Symbolik bei Aleksandr Blok, (München, 1981).

Piotrowiak, J.

- 1985 "The Symbolic Function of Concrete Objects in the Poetry of Anna Achmatova (1910-1925) and Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1922-1937)", Russian Literature XVIII (1985), 299-310.

Poe, E. A.

- 1969 "The Raven", Collected Works of Edgar Allan Poe, vol. I (Cambridge, 1969), 364-369.

Pollak, S.

- 1971 "O Poezji Anny Achmatowej", Pollak, S., Srebrny wiek i później (Warszawa, 1971), 5-42.

Pongs, H.

- 1969 Das Bild in der Dichtung, 3 (Marburg, 1969).

Портнов, В./Чуковский, К.

- 1978 "О 'Поэме без героя'", Лит. Азербайджан 12 (Баку, 1978), 118-122.

Proffer, C.R.

- 1971 "'A Poem without a Hero': Notes and Commentary" Russian Literature Triquarterly 1 (1971), 26-64.

- Пушкин, А.С.
1969 Собрание Сочинений, т. 4, 6 (Москва, 1969).
- Racine, J.B.
1960 "Phèdre", Théâtre complet de Racine (Paris, 1960), 535-593.
- Riccio, C.
1967 "Prefazione", Anna Achmatova, Poema senza eroe e altre poesie, "Collezione di poesia" 33 (Torino, 1966), 5-21.
- Роскина, Н.
1980 "Анна Ахматова", Н. Роскина, Четыре главы: Из литературных воспоминаний (Париж, 1980), 5-60.
- Rosslyn, W.
1979 "Boris Anrep and the poems of A. Akhmatova", Modern Language Review, vol. 74, 4 (1979), 884-896.
1980 "The Theme of Light in the Early Poetry of Anna Akhmatova", Renaissance & Modern Studies 24 (1980), 79-91.
- Rude, J.
1968 "A. Akhmatova", Poètes d'Aujourd'hui 179 (Paris, 1968), 5-94.
- Satin, M.
1977 Akhmatova's "Shipovnik Tsvetet", Diss. (University of Pennsylvania, 1977).
- Сауленко, Л.
1980 "Пушкинская традиция в 'Поэме без героя' Анны Ахматовой", Вопросы Русской Литературы 2 (1980), 42-50.
1984 "Имя книги (О традиции в поэтике А. Ахматовой)", Вопросы Русской Литературы, вып. I, 43 (1984), 89-94.
- Schmeling, M.
1981 Vergleichende Literaturwissenschaft (1981).
- Schmid, W./Stempel, W.-D. (Hrsg.)
1983 Dialog der Texte, Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 11 (1983).
- Седакова, О.
1984 "Шкатулка с Зеркалом. Об одном глубинном мотиве А.А. Ахматовой", Структура диалога как Принцип Работы Семиотического Механизма. "Труды по знаковым системам" XVII 64I (Тарту, 1984), 93-108.
- Shakespeare, W.
1912 Сочинения Вильяма Шекспира, übers. u. kom. von А.Л. Соколовского (Петербург, um 1912).
1984 Hamlet (Stuttgart, 1984).

Симченко, О.

1985а "К изучению поэтики Ахматовой и Цветаевой: Словес. поведение лир. героя", Современные проблемы русской филологии (Саратов, 1985), 53-57.

1985б "Тема памяти в творчестве Анны Ахматовой", Известия Академии Наук СССР, Серия Литературы и Языка, т. 44, № 6 (1985), 506-517.

Слинина, Е.

1973 "Пушкинские мотивы код Ахматовой", Пушкинский сборник (Псков, 1973), 129-139.

Служевская, И.

1982 "Один период творчества А. Ахматовой. Ташкент, 1941-1944 гг", Узб. яз. и лит. 4 (Ташкент, 1982), 35-39.

1984 "Проблемы искусства в поэзии Анны Ахматовой 20-х-60-х годов", Автореф. дис. ... канд. филол. наук/ Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. Специализир. совет К И3.08.11 (Москва, 1984).

Смирнов, И.

1971 "К изучению символики А. Ахматовой", Поэтика и стилистика русской литературы (Ленинград, 1971), 279-287.

1972 Исследования по поэтике и стилистике (Ленинград, 1972), 215-225.

1978 "Поэтические ассоциативные связи 'Поэмы без героя'", Традиция в истории культуры (Москва, 1978), 228-230.

Сомова, С.

1984а "'Мне дали имя - Анна', Анна Ахматова в Ташкенте", Москва 3 (1984), 183-193.

1984б "'Мне дали имя - Анна', Анна Ахматова в Ташкенте", Москва 4 (1984), 188-193.

Sophokles

1979а Antigone König Oidipus Oidipus auf Kolonos (Zürich/München, 1979).

1979б Aias Die Mädchen von Trachis Elektra Philoktetes (München, 1979).

Sørensen, B.

1977 "Altersstil und Symboltheorie: Zum Problem des Symbols und der Allegorie bei Goethe", Goethe Jahrbuch 94 (Weimar, 1977), 69-85.

1982 "Symbol und Allegorie. Ein literaturwissenschaftliches Begriffspaar?", Orbis Literarum 37 (1982), 289-301.

Strelka, J.

1978а Methodologie der Literaturwissenschaft (Tübingen, 1978).

1978б Werk, Werkverständnis, Wertung (Bern, 1978).

- Строганов, М.
1980 " 'Поэма без героя' и ее комментаторы", Русская литература 4 (Ленинград, 1980), 177-178.
- Струве, Г.
1983а "Анна Ахматова и Н. Недоброво", Анна Ахматова, Сочинения III (München, 1983), 371-427.
1983б "Ахматова и Борис Анреп", Анна Ахматова, Сочинения III (München, 1983), 428-438.
1983с "Дополнительный комментарий", А. Ахматова, Сочинения III (München, 1983), 456-465.
- Субботин, А.
1983 "Маяковский и Ахматова", Урал 6 (Свердловск, 1983), 177-184.
- Szymak-Reiferowa, J.
1976 "O interpretujacej funkcji kompozycji 'Poematu bez bohatera' Anny Achmatowej", Prace historyczno-literackie 35 (1976), 183-198.
- Шарлаимова, Л.М.
1970 "Блоковская Тема в 'Поэме без героя' А. Ахматовой", Науч. труды Новосибир. государств. ун-та, вып. 59 (1970), 130-137.
- Щеглов, Ю.
1979 "Черты поэтического мира Ахматовой", Wiener Slawistischer Almanach 3 (1979), 27-56.
1982 "Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой", Russian Literature (1982), 49-90.
1983 "Из наблюдений над поэтическим миром Ахматовой II", Wiener Slawistischer Almanach 11 (1983), 325-340.
- Таубер, Э.
1963 "Неукротимая совесть", Грани 53 (1963), 80-86.
- Taubman, I.
1974 "Tsvetaeva and Akhmatova", Russian Literature Tri-quarterly 9 (1974), 355-369.
- Thomas, D.M.
1976 Requiem and Poem without a Hero (London/Athen/Ohio, 1976).
- Thomson, D.B.
1975 "The Anapaestic dol'nik in the poetry of Achmatova and Gumilev", Russian Language Journal (Spring 1975), 42-58.
- Тименчик, Р.
1967 "К анализу 'Поэмы без героя'", Материалы XXII научной студенческой конференции (Тарту, 1967), 121-123.

Тименчик, Р.

- 1970 "К анализу 'Поэмы без героя'", Материалы XXV научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика (Тарту, 1970), 42-45.
- 1971a "Несколько примечаний к статье Т. Цивьян", Ученые записки Тартуского Университета 284 (1971), 278-280.
- 1971b "К изучению языка русской поэзии XX века", Материалы XXVI науч. студ. конф. Литературоведение. Лингвистика. (Тарту, 1971), 58-59.
- 1972 "'Анаграммы' у Ахматовой", XXVII научная студенческая конференция. Литературоведение. Лингвистика. (Тарту, 1972), 78-79.
- 1973 "К семиотической интерпретации 'Поэмы без героя' А. Ахматовой", Учен. зап. Тарт. ун-та 1973, вып. 308. Труды по знаковым системам 6 (1973), 438-442.
- 1974a "Заметки об Акмеизме", Russian Literature 7/8 (The Hague/Paris, 1974), 23-46.
- 1974b "Ахматова и Пушкин. Заметки к теме", Ученые записки Латвийского Гос. Университета 1974, 215 (1974), 32-55.
- 1975a "Автометаописание у Ахматовой", Russian Literature 10/11 (The Hague/Paris, 1975), 213-226.
- 1975b "Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком.", Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Тезисы I-ой Всесоюзной конференции. (Тарту, 1975), 124-127.
- 1975c "Автометаописание у Ахматовой", Russian Literature 10/11 (1975), 213-226.
- 1977 "Заметки об Акмеизме II", Russian Literature 3 (1977), 281-300.
- 1980a "Akhmatova's Macbeth", Slavic and East European Journal, vol. 24, 4 (1980), 362-368.
- 1980b "Ранние стихотворные опыты Анны Ахматовой", Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1979 (Ленинград, 1980), 140-144.
- 1981a "Заметки об Акмеизме", Russian Literature 9 (1981), 175-189.
- 1981b "Храм Премудрости Бога: Стихотворения Анны Ахматовой 'Широко распахнуты ворота...'", Slavica Hierosolymitana, vol. V-VI (1981), 297-317.
- 1981c "Новонайденное стихотворение Анны Ахматовой", Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 4 (1981), 387-390.
- 1981d "Текст в тексте у акмеистов", Текст в тексте: Тр. по знаковым системам. XIV, Ученые записки, Тартуский ун-т, вып. 567 (Тарту, 1981), 65-75.

Тименчик, Р.

- 1982a "О художественном оформлении сборника Анны Ахматовой 'Вечер'", Федоровские чтения 1979 (Москва, 1982), 109-113.
- 1982b "Художественные принципы предреволюционной поэзии Анны Ахматовой:", Автореф. дис. ... канд. филол. наук, Тарт. гос. ун-т. (Тарту, 1982).
- 1982c "Анна Ахматова и Пушкинский Дом", Пушкинский Дом: Статьи. Документы. Библиография. (Ленинград, 1982), 106-118.
- 1984a "Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой", Известия Академии Наук СССР. "Серия Литературы и Языка", т. 43, I (Москва, 1984), 65-76.
- 1984b "Рижский Эпизод в 'Поэме без героя' Анны Ахматовой", Дангара 2 (1984), 113-121.

Тименчик, Р./Чудаков, А.

- 1976 "Комментарии к книге В.В. Виноградова 'О поэзии Анны Ахматовой' .", Виноградов, В. Поэтика русской литературы: Избранные труды (Москва, 1976), 501-506.

Тименчик, Р./Лавров, А.

- 1976 "Материалы А.А. Ахматовой в Рукописном отделе Пушкинского дома", Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год (Ленинград, 1976), 64.

Тименчик, Р./Топоров, В./Цивьян, Т.

- 1975 "Сны Блока и 'петербургский текст' начала XX века.", Тезисы I Всесоюзной конф. "Творчество А.А. Блока и русская культура XX века". (Тарту, 1975), 129-135.
- 1978 "Ахматова и Кузмин", Russian Literature 3 (1978), 213-305.

Топоров, В.

- 1970 "Без лица и названья...", Тезисы докладов IV летней школы по вторичным моделирующим системам 17-24 авг. 1970г (Тарту 1970), 103-109.
- 1973 "К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой", International Journal of Slavic Linguistics and Poetics 16 (The Hague, 1973), 157-176.
- 1981a Ахматова и Блок (Berkeley, 1981).
- 1981b "Ахматова и Белый: Несколько Параллелей", Топоров, В., Ахматова и Блок (Berkeley, 1981), 148-156.
- 1981c "Ахматова и Гофман: К Постановке Вопросы", Топоров, В. Ахматова и Блок (Berkeley, 1981), 157-202.
- 1983 "Еще раз об акмеистической цитате", Miscellanea Slavica: To Honour the Memory of Jan. M. Meijer (Amsterdam, 1983), 469-486.

Топоров, В./Цивьян, Т.

- 1984 "О нервалианском подтексте в русском акмеизме (Ахматова и Мандельштам), Russian Literature 15 (1984), 29-50.

Тропкина, Н.

- 1983 "О происхождении двух образов народного театра в 'Поэме без героя' А. Ахматовой, Русская литература и фольклорная традиция (Волгоград, 1983), II2-II8.

Turk, H.

- 1982 "Wahrheit oder Methode?: H.-G. Gadamer's 'Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik'", Hermeneutische Positionen, Hrsg. H. Birus (Göttingen, 1982), 120-150.

Валгина, Н.

- 1979 "Необычное ... в обычном. Заметки о пунктуации А. Ахматовой", Русская речь 6 (1979), 22-29.

Verheul, K.

- 1971a "Public themes in the poetry of A. Akhmatova", Russian Literature Triquarterly 1 (1971), 73-112.
- 1971b The Theme of Time in the Poetry of Anna Akhmatova (The Hague, 1971).
- 1973 "Some Marginal Observations on the First Version of 'Poema bez geroja'", Tale without Hero and Twenty-two Poems by A. Akhmatova (The Hague), 135-141.

Веригина, В.

- 1961 "Воспоминания об Александре Блоке", Ученые записки Тартуского Госуд. университета, вып. 104, Труды по русской и славянской филологии IV (Тарту, 1961), 310-370.

Виленкин, В.

- 1983 "Стимул точности в творчестве А. Ахматовой", Вопросы Литературы 6 (1983), 144-177.

Виноградов, В.

- 1976 "О поэзии А. Ахматовой", Избранные труды. Поэтика русской литературы (Nachdruck, Москва, 1976 <Ленинград, 1925>), 369-459.

Волохова, Н.

- 1961 "Земля в снегу", Ученые записки Тартуского Госуд. университета, вып. 104, Труды по русской и славянской филологии IV (Тарту, 1961), 371-378.

- Вьялицина, Н.
1982 "Традиции русской классической поэзии в дореволюционном творчестве А. Ахматовой", Автореф. дис. ... канд. филол. наук, Ленингр. гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена (Ленинград, 1982).
- Wehrli, M.
1969 Allgemeine Literaturwissenschaft (München, 21969).
- Wellek, R./Warren, A.
1972 Theorie der Literatur (Frankfurt am Main, 1972).
- Wilde, O.
1908 "Salome", O. Wilde, Salome, A Florentine Tragedy and Vera (London, 1908), 5-82.
1974 The Picture of Dorian Gray (London, 1974).
- Wittmann, B. (Hrsg.)
1976 Don Juan, Wege der Forschung CCLXXXII (Darmstadt 1976).
- Woodward, J.
1971 "Semantic parallelism in the verse of A. Akhmatova", The Slavic and East European Journal XV, 4 (1971), 455-465.
- Жирмунский, В.
1969 "О творчестве Анны Ахматовой", Новый мир 6 (1969), 240-251.
1973 Творчество А. Ахматовой, (Ленинград, 1973).
1976 "Примечания", А. Ахматова, Стихотворения и поэмы (Ленинград, 1976), 513-523.
1977а "Анна Ахматова и Александр Блок", Теория литературы. Поэтика. Стилистика (Ленинград, 1977), 323-354.
1977б "Преодолевшие символизм", Теория литературы. Поэтика. Стилистика (Ленинград, 1977), 106-133.
- Жуковский, В.А.
1959 "Светлана", В.А. Жуковский, Баллады, Поэмы и Повести т. 2 (Москва/Ленинград, 1959), 18-25

Nota: Die Dissertation von I. Chechel'nitsky "Anna Akhmatova: Poem without a Hero" (Brown-University, 1982) wurde von der Autorin zurückgezogen und ist vor Februar 1988 nicht erhältlich.

Der Artikel von O. Симченко "О поэтике 'Поэмы без героя' Анны Ахматовой", МГУ им. М.В. Ломоносова (Москва, 1984) (Библиогр. 33-34. Рукопись деп. в ИНИОН АН СССР, № 18188 от 5.9.84) ist noch nicht veröffentlicht und somit auch nicht zugänglich.

PERSONENVERZEICHNIS

(außer Anna Achmatova)

Adams, H.	17
Adorno, Th.W.	22
Alexandra (Zarin)	112
Андронникова, С.И.	LXXVII, 190
Анненский, Ю.	LXIII, 137
Анреп, Б.	34, 64, 69, 79, 136, 160
Анстей, О.	136
Aischylos	76
Augustinus, A.	164
Баратынский, Е.	XLIII
Beierwaltes, W.	10, 14
Беляев, Ю.	LXVIII
Белый, А.	LXXIV, 23, 24, 136
Benjamin, W.	22
Berlin, I.	34, 35, 63, 37, 38, 98, 101, 127, 150
Birnbaum, H.	54
Bloch, E.	4
Блок, А.	XVII, LXXII, LXXIV, LXXV, LXXVII, 8, 36, 37, 39, 43 59, 61, 75, 77, 79, 81, 82, 83, 85, 92, 93, 95, 96, 117, 122, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136 142, 143, 145, 146, 149, 155, 156, 157, 158, 165, 166 171, 174, 180, 182, 183, 184, 185, 197, 200, 202, 205 206
Borges, J.	22
Botticelli, S.	XLVII
Брюллов, К.	105, 106, 109
Buber, M.	22
Burke, K.	15
Byron, G.	XXXIII, LXI, LXVIII, 50, 51, 79, 105, 109, 110, 111 115, 129, 131, 164
Carroll, L.	95
Childers, R.	5, 51, 61, 87, 88, 190
Chopin, F.	XXXI, LXXIII
Цивьян, Т.	XVII, XXIII, XXIV, XXVIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XL, 3 5, 6, 7, 20, 21, 22, 24, 25, 32, 37, 54, 70, 79, 80, 82, 88, 89, 91, 105, 106, 136, 157, 166, 169, 176, 183 196
Creuzer, F.	80
Crone, A.	5, 51, 61, 87, 88, 190
Цветаева, М.	LXXIII, 202
Чайковский, П.	LXXVII

Чуковская, Л.	XVIII, XXIV, XXVI, XXVIII, XXIX, XXX, XXXII, XXXIII XXXIV, XXXV, XXXVI, XLI, XLII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII, XLIX, L, LI, LV, LVI, LVIII, LIV, LX, LXI, LXIII, LXV, LXVIII, LXXVIII, LXXIX, LXXX, 6, 8, 21 42, 43, 45, 56, 60, 70, 74, 78, 92, 98, 111, 120, 122, 127, 141, 150, 175, 199, 200
Чуковский, К.	6, 8, 36, 39, 54, 78, 136
Dante, A.	LV, 76, 106, 164, 177, 186, 192
Debussy, C.	LXXV
Добин, Е.	5
Долгополов, Л.	5, 30, 137
Достоевский, Ф.	XVII, L, LXXVII, 70, 87
Driver, S.	30, 158
Dutli, R.	71, 76, 89, 103, 114, 134
Eco, U.	30
El Greco	LX, 170, 171
Eliot, T.S.	LV, 163, 164
Emrich, W.	19
Eng-Liedmeier van der, A.M.	XVIII, XXIII, 5, 30, 90, 92, 93
Есенин, С.	LXXII, LXXVII
Etkind, E.	8
Euripides	114, 115
Филиппов, Б.	XVII, XXIV, LXVII, 5, 6
France, P.	120
Frenzel, E.	4
Frye, N.	10, 15, 16, 18, 19, 20, 22
Гаршин, В.	LV, 122
Gildemeister, O.	131
Гинзбург, Л.	90
Гитович, А., С.	XXIII
Глебова-Судейкина, О.	XXXI, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXV, LXXVI, 8 79, 84, 92, 102, 106, 132, 138, 140, 141, 143 155, 190, 199
Гоголь, Н.В.	37, 87
Goethe, J.W. von	XLII, 4, 16, 17, 21
Goldman, H.	75
Городецкий, С.	LXXII
Goya, F.	XXVI
Гумилев, Н.	LVII, LXXVII, 32, 45, 78, 96, 136, 161, 165, 170 197, 198, 200, 202
Günther, J. von	39, 79, 143
Habermas, J.	11

Haight, A.	XVII, XVIII, XXV, XXVI, XXVIII, XXX, XXXV, XL, XLIV LV, LVIII, LIX, LXII, 6, 7, 129, 198, 200
Hamburger, K.	15
Hartman, A.	6, 54
Hayes, Ch.	15, 16
Hemingway, E.	LXIII
Heraclit	12
Hirsch, E.	12
Hoffmann, E.T.A.	XXXVII, 71, 102, 129, 130, 139, 145, 195
Holthusen, J.	8, 84, 96, 136
Horaz, Q.F.	75
Hugo, V.	166
Хан, А.	18
Хлебников, В.	XLIX, LXXII, LXXIV, LXXVII, 32, 136
Якубович, Д.	127
Jeremias	103
Iser, W.	11
Jung, C.G.	16, 17, 18, 19, 20, 120, 121, 125
Иванов, Вя.	LXXII, LXXIV, LXXVII, 17, 79
Kaiser, G.	11
Карамзин, Н.	79
Каравеева, Л.	LXXVII
Карсавина, Т.	LXXIII, LXXVI, LXXVII
Keats, J.	LXVIII, LXIX, 166, 167, 169
Ketchian, S.	151
Klimov, A.	136
Клюев, Н.	LXXII, LXXIII
Князев, Вс.	XXX, XLIX, LII, 41, 43, 46, 54, 70, 78, 88, 92, 100 106, 116, 132, 143, 169, 181, 200
Козинцев, Г.	75
Косачев, Н.	6, 54
Kristeva, J.	20
Kurz, G.	16
Кузмин, М.	XXIV, LXXVII, 37, 78, 79, 80, 88, 89, 106, 136, 141 143, 165, 183, 196
Lachmann, R.	9, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 37, 87, 187, 188
Langer, S.	15
Leiter, Sh.	137
Лермонтов, М.	84
Левин, Ю.	20, 21, 22, 54, 89

Лихачев, Д.	5, 137
Линдеберг, М.А.	200
Лозинский, М.Л.	XLIX, 120
Лурье, А.	LXXVII, 158, 199
<i>Madariaga, S. de</i>	4
<i>Maeterlinck, M.</i>	166, 167
Маяковский, В.	LXXIV, LXXVII, 39, 69, 127, 133, 136
<i>Malmstad, J.</i>	78, 79, 143
Мандельштам, Н.	88
Мандельштам, О.Е.	XLIX, LXXIII, LXXVII, 6, 18, 20, 21, 22, 23, 26 41, 51, 76, 87, 88, 89 90, 101, 113, 114, 115 119, 134, 137, 161, 176, 177, 184, 186, 190, 202
<i>Mayer, H.</i>	4
Мейерхольд, В.	XLIII, LXXIV, LXXVII, LXIX, 61, 82, 102, 126, 129 156, 157
Мейлах, М.	5, 106, 177, 192
<i>Merimée, P.</i>	LXX, 112, 113
<i>Mickiewicz, D.</i>	17
<i>Mierau, F.</i>	XIX, XX, 5
Минц, З.	143
<i>Modigliani, A.</i>	LXXVIII, 178, 179
<i>Molière, J.B.</i>	61, 102, 129, 130, 195
<i>Molina, Tirso de</i>	129
<i>Mozart, W.A.</i>	LXXII, LXXV, 129
<i>Nag, M.</i>	69, 136
Недоброво, Н.	79, 136, 159, 160, 161
Нижинский, В.	LXXIV, LXXV
Пастернак, Б.	34, 74, 164, 202
Павел I (<i>russ. Zar</i>)	66
Павлова, А.	LXXIV, LXXV, LXXVII
Павловский, А.	XXII, 141
Первушин, Н.	5
<i>Peters, J.</i>	17
<i>Phillip, II (von Spanien)</i>	170
<i>Piotrowiak, J.</i>	18
<i>Platon</i>	164
<i>Plotin</i>	10, 80, 164
<i>Poe, E.A.</i>	71, 78, 145, 190
<i>Ponte, L. da</i>	129, 130, 195

Портнов, В.	36, 39, 78, 136
Proffer, C.	36, 56, 84, 92, 164
Пушкин, А.	xxviii, xxxiii, lv, lviii, lxiii, 3, 7, 21, 30, 31, 32 49, 62, 71, 79, 87, 88, 105, 109, 114, 115, 125, 129 130, 131, 132, 134, 136, 137, 157, 158, 159, 161, 162 163, 183, 190, 200, 204, 206
Racine, J.B.	77, 114, 115
Раевский, Ал.	79
Распутин, Г.	Lxxiv, Lxxvii, 37, 78, 112
Riccio, C.	xviii, 5
Richter, J.P.	xxv
Римский-Корсаков, Н.	73
Rochefoucault, F.	xxv
Роскина, Н.	65, 75, 147
Rosslyn, W.	58
Розанов, В.	Lxxiv
Satin, M.	7, 21, 59, 62, 74, 77, 116, 164, 170, 194
Сауленко, Л.	5, 30, 105, 137
Шаляпин, Ф.	Lxviii, Lxxiv, Lxxvii
Щеглов, Ю.	6
Шереметев, Б.	Lxiii, 66
Schlegel, F.	22
Schmid, W.	24, 25, 27
Шилейко, В.К.	150, 199
Шостакович, Д.	Lxviii, Lxx
Седакова, О.	89, 113
Сегал, Д.	20, 21, 22, 54, 89
Shakespeare, W.	Lix, 73, 75, 168
Shelley, P.B.	Lxi, Lxviii, Lxx, 105, 110, 111, 112
Симченко, О.В.	75
Скрябин, А.	114, 115
Смирнов, И.	5, 18, 70
Sørensen, B.	14, 16
Соколовский, А.Л.	168, 169
Соловьев, В.	36, 37
Sophokles	Lix, 73, 74, 75, 76, 90, 127, 151
Сталин, И.В.	35
Stempel, W.	24, 25, 27
Stierle, K.-H.	25, 27
Streika, J.	xx, 10

Стравинский, И.	LXIX, LXXIII, LXXV, LXXVII
Струве, Г.	XXII, 34, 69, 136, 159, 160
<i>Stuart, M. (von Schottland)</i>	164
Субботин, А.	5, 69, 136
Судейкин, С.	90, 143
Сурков, А.	42
<i>Szymak-Reiferowa, J.</i>	5
Таубер, Э.	79
<i>Thomson, D.</i>	54
Тименчик, Р.	XXIV, XXV, XXVIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVIII, XL XLIX, LXXVIII, LXXX, 5, 20, 21, 22, 27, 32, 37, 50 54, 67, 79, 80, 82, 86, 88, 89, 91, 93, 100, 105, 106 136, 137, 157, 161, 162, 166, 169, 183, 196, 200
Тютчев, Ф.	117
Толстой, Л.Н.	120
Топоров, В.	XXIV, XXVIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XL, 3, 5, 6, 20, 21 22, 32, 36, 37, 54, 79, 80, 82, 88, 89, 91, 105, 106 132, 133, 134, 135, 137, 157, 164, 166, 169, 177, 183 185, 192, 196
<i>Vergil</i>	192
<i>Verheul, K.</i>	XVIII, XXIII, XIX, 6, 54
Веригина	83, 143, 155, 156, 157
Виленкин, В.	88
Виноградов, В.	18
Вырубова, А.	LXXVII, 112
Волохова, Н.	143, 155, 156
Волошин, М.	136
Вяземский, П.	LXXVI
<i>Weidlé, W.</i>	10
<i>Wilde, O.</i>	145
<i>Wittmann, B.</i>	4, 129, 130
Жирмунский, В.	XVIII, XIX, XXI, 5, 6, 54, 160
Жуковский, В.	XXXII, 32, 62, 125
Зенкевич, М.	77