

"DAJ MNE, GOSPODI, ZNAK": DAS KRYPTISCHE IN GUMILEVS AKMEISTISCHER DICHTUNG

Nikolaj Gumilev, obwohl Gründer der akmeistischen Bewegung und unbestreitbar einer ihrer drei wichtigsten Vertreter, wird in der neueren Rezeption fast nie ausführlich im Zusammenhang mit Achmatova und Mandel'stam behandelt. Dieser zunächst etwas paradox erscheinende Zustand ist bedingt durch Gumilevs ästhetische Randposition in jener Epoche, die wir inzwischen als Moderne, Post-Symbolismus oder historische Avant-Garde bezeichnen. Während Achmatova und Mandel'stam heute als exemplarische Vertreter der russischen Moderne gelten – man denke an ihre intertextuelle, ingeniose Semantik und dialogische Kulturo-sophie –, bleibt Gumilev einer Ästhetik verpflichtet, die uns inzwischen fremd geworden ist. Diese Ästhetik, die sich aus dem Neoklassizismus des französischen Parnass heraus entwickelte, machte sich die Aufrechterhaltung der Ordnung, Hierarchie und Einheit in der Dichtung zum Ziel, und zwar gerade in einer Zeit, in der man programmatisch und praktisch zunehmend bemüht war, diese Ideale drastisch in Frage zu stellen. Bei Gumilev speziell treffen wir deshalb auf metaphysisches Gedankengut sowie auf eine ganze Reihe von Verfahren und Ideologemen, die nicht in unser Verständnis der Moderne passen, so etwa seine schwerfällige 'oratorische' Haltung, seine plakative, ornamentale Emblematisierung und seine positiv gedachte logozentrische Metaphysik. Dabei war seine Einstellung keineswegs konservativ oder anti-modern. Vielmehr strebte er eine 'andere' Moderne an, die man als neoklassizistisch bezeichnen könnte: In seiner Dichtung versuchte er Ordnung, Hierarchie und Einheit als positive Werte zu projizieren, ohne diese jedoch ästhetisch voll einzulösen. Dabei bleibt sozusagen noch ein dialektischer Rest an Unordnung, Anti-Hierarchischem und Heterogenem, den wir heute als 'modern' rezipieren. Gumilevs eigener Anspruch jedoch (insbesondere in seiner frühen akmeistischen Phase) bestand in der Begründung einer Ästhetik der Ordnung, eines neoklassizistischen Modernismus.

In Anbetracht des obigen Tatbestandes ist es zunächst wenig überraschend, daß Gumilevs Handhabung des Kryptischen in den ersten akmeistischen Werken sehr zurückhaltend war. Das Kryptische erscheint zwar als etwas Notwendiges, als eine Art letzter Garant für die Unkennbarkeit der göttlichen Transzendenz, aber nicht unbedingt als ein ästhetisches Positivum. Diese Haltung kommt besonders in der frühen bis mittleren Dichtung (1912-1918) zum Vorschein: Gumilev pflegt dort eine Dichtung voll "männlicher Entschlossenheit", Abenteuerlust und metaphysischem Pathos, in der das Kryptische kaum Platz hat. Umso überraschender erscheint deshalb die Wende, die sich in seinem letzten Buch, *Ognennyj stolp* (1921), vollzieht: dort trifft man auf eine dunkle, oft völlig verrätselte, spekulative

Dichtung. Diese späte Dichtung erweist sich – auch nicht ganz zufällig – als am meisten vereinbar mit unserem Verständnis der Moderne.

Das Hauptziel der folgenden Ausführungen besteht in der Analyse des Kryptischen in Gumilevs Programmatik sowie in seiner akmeistischen Dichtung von 1912-1918. Mit anderen Worten: ich möchte das Kryptische nicht als ein selbstverständliches Phänomen der Moderne betrachten (wie es etwa in *Ognennyj stolp* zum Ausdruck zu kommen scheint), sondern es anhand der zunächst 'unkryptischen' Phase Gumilevs problematisieren. Daraus ergeben sich Fragestellungen, die zu einer genaueren Bestimmung des Kryptischen in der Moderne beitragen können.

Ich beginne mit einem kurzen Überblick über Gumilevs Ethik, Stillehre, Ontologie und Eschatologie, wie sie in seinen poetologischen Schriften zum Ausdruck kommen.

Poetische Ethik: "Stil" und "Geste"

Die frühe akmeistische Poetik Gumilevs¹ gründet auf den eigentümlichen Begriffen des "Stils" (stil') und der "Geste" (žest). Mit "Stil" meint Gumilev, daß das Gedicht nicht nur einen ästhetischen, sondern auch einen transzendenten Wert vermittelt: Im Gedicht zeigt sich eine göttliche Qualität, die das Dichter-Subjekt vermittelt, ohne daß diese ihm selbst völlig bekannt wäre. Als Exemplum führt Gumilev Dante Aligheri an: man verehere ihn nicht nur wegen der "Göttlichen Komödie", sondern auch in seiner Eigenschaft als politischer Parteigänger ("neistovyy gibbelin") und als "den Jungen, der in die Bleichheit von Beatrices Gesicht verliebt war" (*Sobr. soč.* 4:162). Der "Stil" also ist ethisch nicht ganz eindeutig.

"Geste" dagegen bezieht sich auf die affektive Wirkung des Gedichts auf den Leser: dieser soll die Pose des Dichters, wie sie durch das Gedicht vermittelt wird, erfahren und in seine eigene Handlungs- und Denkweise aufnehmen. Gumilev läßt keinen Zweifel daran, daß das Ziel dieser Geste ethisch positiv ist: der Leser "испытывает то же, что сам поэт, так что мысль изреченная

¹ Die akmeistische Poetik Gumilevs wurde zunächst in einem "symbolistischen" Kontext formuliert, d.h. vor der eigentlichen Gründung der akmeistischen Bewegung, und zwar in dem 1911 erschienen Aufsatz "Žizn' sticha" (*Apollon* 7, S.5-14; zitiert wird im folgenden nach *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, München 1962-1968). Die in "Žizn'" formulierten Ansichten werden auch in seinen späteren akmeistischen Essays stillschweigend beibehalten. Zu den wichtigsten der poetologischen Aufsätze gehören "Nasledie simvolizma i akmeizm" (1912), "Anatomija stichotvorenija" (1921) und "Čitate!" (1921).

становится уже не ложью, а правдой"². Die "Wahrheit" des Gedichts wird also durch die eindeutige Reproduzierbarkeit der Geste gewährleistet.

Schon an dieser Stelle wird die Grundproblematik des Kryptischen bei Gumilev deutlich. Die ambivalente, halb-bewußte Vermittlung des Transzendenten, die der "Stil" leistet, wird durch die ethisch entschlossene "Geste" deutlich eingeschränkt, denn: wird die Geste nicht verstanden, kann sie vom Leser auch nicht nachgeahmt werden. Umgekehrt aber wird die "Geste" zwangsläufig vom "Stil" unterwandert, denn das Transzendente bleibt selbst für den Dichter nie ganz verständlich. Gumilevs Weltbild läßt also das Kryptische zu, wenn freilich auch in eingeschränkter Form.

Stilbegriff

Gumilev hat aber auch einen Stilbegriff im üblichen Sinne des Wortes. Dieser heißt "prekrasnaja trudnost'"³ (schöne Schwierigkeit) und ist zunächst als bewußter Gegenbegriff zu Kuzmins "prekrasnaja jasnost'" (schöne Klarheit) zu verstehen, einem Konzept, das dem angenehmen, klaren mittleren Stil der klassischen Rhetorik direkt verpflichtet ist.⁴ Die "schöne Schwierigkeit" Gumilevs ist dagegen eindeutig am *hohen* Stil der Rhetorik orientiert: durch die Projektion von Pathos und den gezielten Einsatz von Verfremdungseffekten soll der Leser zur Übernahme einer bestimmten emotionalen Haltung bewegt werden (das rhetorische Ziel des *movere*). Dabei hat der Begriff eine produktionsästhetische (und zugleich ethische) Dimension: er meint die Überwindung des vom poetischen Material geleisteten Widerstands⁵. In Gumilevs eigener Dichtung zeigt es sich, daß er die "schöne Schwierigkeit" auf zweierlei Weise verwirklicht hat: meist ist sie pathetisch und emotionsgeladen (im Einklang mit dem rhetorischen Ziel des *movere*), aber gelegentlich auch dunkel, verfremdend und kryptisch.

² *Sobr. soč.* 4:162. Hier beruft sich Gumilev natürlich auf Tjutčevs bekannte Aussage "Mysl' izrečennaja est' lož'".

³ Gemünzt von Gumilev in seinem programmatischen Aufsatz "Naskedie simvolizma i akmeizm", *Sobr. soč.* 4:173.

⁴ Siehe Kuzmins Aufsatz "O prekrasnoj jasnosti. Zamečki o proze" in: *Apollon*, 1 (1912), S.5-10. Die Vertreter der neoklassizistischen Moderne in Rußland neigen entweder zum mittleren Stil (Kuzmin, Annenskij) oder zum hohen Stil (Brjusov, Gumilev).

⁵ In "Naskedie simvolizma i akmeizm" schreibt Gumilev: "А один из принципов [акмеизма] – всегда идти по линии наибольшего сопротивления", *Sobr. soč.* 4:173.

Ontologie und Eschatologie

Für Gumilev hat jedes Ding in der Welt einen eigenen "udel'nyj ves" – ein spezifisches Gewicht – und bedarf folglich "keiner Rechtfertigung von außen" (*Sobr. soč.* 4:173). Es könnte zunächst erscheinen, als ob die Welt aus völlig unabhängigen Partikeln bestünde, die frei miteinander kombinierbar und keiner höheren Ordnung verpflichtet wären. Dem ist aber aus Gumilevs Sicht nicht so. Dieser Zustand bleibt für ihn nicht eine fröhliche, befreite Potentialität, sondern eher eine perfektionsbedürftige Stasis von unauflösbaren Gegensätzen: die tragende Grundeigenschaft der Welt ist die Unvollkommenheit, die der Dichter durch das Streben nach Gott pathetisch zu überwinden trachtet:

Я не прожил, я протомился
Половину жизни земной,
И, Господь, вот Ты мне явился
Невозможной такой мечтой.
("Я не прожил..." *Sobr. soč.* 1:245)

Trotz dieses Überdrusses ist Gumilev sichtlich bemüht, nicht in die negative Haltung des *contemptus mundi* zu verfallen. Bei ihm tritt vielmehr eine versöhnliche, 'organische' Auffassung der Welt zutage:

Точно благовест Твой, весна
По веселым идет полям,
А весною на крыльях сна
Прилетают ангелы к нам.
("Канцона вторая", *Sobr. soč.* 2:23)

В скольких земных океанах я плыл,
Древных, веселых и пенных,
Сколько в степях караваны водил
Дней и ночей несравненных...
("Канцона первая", *Sobr. soč.* 2:22)

Die Wurzeln dieser Haltung sind zum einen in der apophatischen oder negativen Theologie der Ostkirche, zum anderen im Neuplatonismus zu suchen. In der apophatischen Theologie spielt die Unordnung bzw. Unverständlichkeit der Welt eine affirmative Rolle, weil sie die Unmöglichkeit eines rational begründeten Gottesverständnisses bestätigt. Gerade das Kryptische, das Unverständliche ist ein notwendiger Bestandteil der Welt, da es den Menschen die absolute Unkennbarkeit Gottes gleichsam vor Augen führt. Für Gumilev bedeutet dies, daß die atomistische Welt – so unverständlich und unordentlich sie auch sein mag –, letzten Endes doch zu bejahen ist. Es bedeutet aber zunächst auch, daß das Kryptische selbst nur ein totalisierendes Emblem ist, das für die Unkennbarkeit Gottes steht:

Если, Господи, это так,
 Если праведно я пою,
 Дай мне, Господи, дай мне знак,
 Что я волпо понял Твою.
 ("Канцона вторая", *Sobr. soč.* 2:23)

In diesem Sinne gibt es zunächst keine spezifische Botschaft, die zu enträtseln wäre: Gumilev entwirft das Kryptische als totalisierende Geste.

Aus diesem Unbehagen mit der Welt erfolgt Gumilevs starkes, ja fast zwanghaftes Verlangen nach eschatologischer Erlösung. Das dichterische Streben nach absoluter Ordnung bei Gumilev ist sehr eng mit seinem charakteristischen Todeswunsch verbunden; der Tod, als ein Akt der persönlichen Erlösung, bedeutet die eigentliche Befreiung von der Unordnung der Welt und den Eintritt in ein vollkommenes Jenseits. Mit anderen Worten: die verheißene, endgültige Erklärung aller weltlicher Rätsel im Jenseits macht die Suche nach deren Lösung im Diesseits beinahe überflüssig. Die Zeile "... смерть проста и ясна" in dem Kriegsgedicht "Smert'" (*Sobr. soč.* 1:241-242) veranschaulicht diese Haltung genau: Der Tod des Soldaten in der Schlacht weist transparent auf die höhere, unsichtbare Ordnung, in welche er mit seinem Tod gleichzeitig eintritt. Der Tod wird zum letzten endgültigen Geheimnis, das zugleich völlig transparent und völlig obskur ist. Wiederum kann das *endgültige* Geheimnis nicht Gegenstand kryptischer Dichtung sein – zumindest nicht in dieser Phase von Gumilevs Dichtung.

Ein weiterer Grund für diese optimistische Haltung liegt in dem (positiv gedachten) Logozentrismus der neuplatonischen Philosophie. Dort wird die Welt von den Ordnungsresten einer ursprünglichen Einheit getragen, von der sie einst abfiel und der sie jetzt wieder natürlich zustrebt. Diese Einheit erzeugt zugleich das Schöne⁶. Der Dichter als jemand, der durch seine Tätigkeit nach Einheit und Schönheit strebt, nimmt positiv an diesem Prozeß teil. Dabei ist er freilich auch selbst einbezogen in die größere "natürliche" Bewegung hin zur Einheit:

⁶ z.B. Plotins Ausführungen in den *Enneaden*, ("Von den Zahlen"), 6,6,1, S.89:

Aber das All ist doch groß und schön! Nun, weil es eben nicht losgelassen wurde daß es in die Unendlichkeit fliehen konnte, sondern zusammengefaßt von dem Einen. Auch ist es schön nicht vermöge des Großen, sondern vermöge des Schönen. Ja es bedurfte überhaupt erst des Schönen weil es groß geworden. Denn wäre es des Schönen ledig, so würde es in demselben Maße als es groß ist, häßlich erscheinen. So ist das Große nur die Materie des Schönen, weil so viel da ist das der schönen Gestaltung bedarf. So ist das Große am All nur ein Mehr an Ungestaltetsein, ein Mehr an Häßlichkeit.

...Ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами. Наш долг, наше счастье и наша трагедия – ежечасно угадывать, чем будет следующий час для нас, для нашего дела, для всего мира, и торопить его приближение. [...]

("Наследие символизма...", *Sobr. soč.* 4:173-174)

Die natürliche Wechselwirkung der Erscheinungen sowie die allgegenwärtige Möglichkeit der Erlösung erlaubt kaum das Entstehen irgendwelcher tiefgreifender Geheimnisse.

Monadenlehre

Der zweite wesentliche Bestandteil der Gumilevschen Metaphysik ist die Monadenlehre, die er in einem späten Aufsatz (im Anschluß an Herbart) "Ejdologija"⁷ nennt. Gumilev – Herbart grob folgend – meint damit "Themen" bzw. Abfolgen von thematischen Monaden, welche dem Bewußtsein die Welt vermitteln. Diese monadische Metaphysik läßt sich auch in Gumilevs dichterischer Praxis leicht wiedererkennen: Dort stößt man immer wieder auf Motivgedichte, die unverkennbar auf eine einzige thematische Monade zurückgehen. Solche Gedichte sehen aus wie das neuplatonische Universum im Mikrokosmos: Die auseinanderstrebende Heterogenität des jeweiligen Gedichts wird zusammengehalten von einem monadischen Obermotiv, das die Einheit garantiert (bzw. restituiert). Allerdings trifft man hier auch auf allegorische Verfahren, welche die Vereinlichung der Welt auf die Spitze treiben: Eine Reihe von sehr verschiedenartigen Bildern oder Themen werden aufeinander projiziert, wobei deren Beziehung zueinander zunächst ungeklärt und rätselhaft bleibt. Gumilevs Kryptik ist auf jeden Fall stark *eidetisch* geprägt, denn sie läuft meist auf das Entziffern von heterogenen Bild-Monaden hinaus, die auf eine thematische Einheit zurückgeführt werden können. Die Embleme selber sind aber konventionell und unproblematisch: Sie reproduzieren eine vergangene, autoritative Bildhaftigkeit.

⁷ Siehe "Anatomija stichotvorenija", *Sobr. soč.* 4:187. Der Begriff wurde von Herbart in seiner *Allgemeinen Metaphysik nebst den Anfängen der philosophischen Naturlehre* (1829) eingeführt und bezieht sich auf die Lehre von den Erscheinungen im Bewußtsein. Gumilev, der kein Deutsch konnte, wird Herbart vermutlich in französischen oder russischen Übersetzungen gekannt haben; unklar bleibt, wie intensiv er den deutschen Philosophen und Pädagogen tatsächlich rezipiert hat.

Zusammenfassend kann man zunächst sagen, daß Gumilevs Denken und poetische Praxis das Kryptische zulassen, ohne diesem jemals völlig freien Lauf zu lassen. Der enigmatische "Stil" wird von der eindeutigen "Geste" eingeschränkt, die "prekrasnaja trudnost'" wird eher affektiv als verrätselnd-verfremdend ausgelegt, die Welt erscheint als totalisiertes Rätsel, das einer transzendenten Lösung harrt, und schließlich wirken die Gedichte selber als vereinheitlichende, selbstgenügsame Monaden. Es ist deshalb besonders interessant zu beobachten, wie die Problematik des Kryptischen – getragen von Gumilevs Mythopoetik der Geschlechter – in sein Werk eindringt und zunehmend beunruhigt.

Drei kryptische Gedichte

Bereits in Gumilevs früher akmeistischen Poesie gibt es eine gewisse Neigung zu kryptischen Verfahren. Ein besonders interessantes Beispiel ist das Gedicht "Ona" (1912, *Sobr. soč.* 1:165):

Я знаю женщину: молчанье,
Усталость горькая от слов,
Живет в таинственном мерцаньи
Ее расширенных зрачков.

Ее душа открыта жадно
Лишь медной музыке стиха,
Пред жизнью долней и отрадней
Высокомерна и глуха.

Неслышный и неторопливый,
Так странно плавлен шаг ее,
Назвать нельзя ее красивой,
Но в ней все счастье мое.

Когда я жажду своеволий
И смел и горд – я к ней иду
Учиться мудрой сладкой боли
В ее истоме и бреду.

Она светла в часы томлений
И держит молнии в руке,
И четки сны ее, как тени
На райском огненном песке.

Das Gedicht ist gekennzeichnet durch die typischen Merkmale von Gumilevs hohem Stil. Dazu gehören z.B. der feierliche Ton, eine gewisse Abstraktheit der

Darstellung, die zum Teil sehr verwickelten syntaktischen Wendungen und die emphatischen, pathetischen Enjambements. Auffallend ist aber auch der rebus-artige Aufbau des Gedichts, der eine Reihe recht unterschiedlicher Gegenstände und Eigenschaften mit der "Ona" des Gedichts kryptisch assoziiert. Im Gegensatz zur Mehrzahl von Gumilevs Gedichten dieser Zeit wird eine explizit kognitive Handlung vom Leser verlangt, und zwar die Lösung eines vielschichtigen Rebus.

Als erstes bietet sich eine einfache repräsentationelle Lösung an, denn bei der weiblichen Figur dürfte es sich um keine Geringere handeln als Anna Achmatova, die damals mit Gumilev verheiratet war. Achmatova kann hier ohne größere Mühe mit "Ona" identifiziert werden: Ihr Gang wurde oft als "gleitend" beschrieben und ihr unkonventionelles Aussehen ("Назвать нельзя ее красивой") und apartes Benehmen ("высокомерна и глуха") lassen sich ebenfalls in der "Ona"-Figur wiedererkennen. Dazu kommen noch einige verrätselte Hinweise: "Ona" kann als eine homonymische Anspielung auf "Anna" gelesen werden und die Zeile "Четки сны ее, как тени" als wortspielerischer Insider-Hinweis auf ihren Sammelband "Četki".

Die eigentliche Lösung wird aber von den rebus-artigen Informationen geliefert, die zur Beschreibung der "Ona" dienen. Geht man den einzelnen Hinweisen nach, so stellt sich heraus, daß alle auf die griechische Göttin Athena zurückgeführt werden können: Athena soll große, leuchtende Eulenaugen haben ("расширенных зрачков"), man sagt, sie habe die Trompete erfunden ("медной музыке стиха") und verfüge über die Fähigkeit, sich in der Luft zu bewegen ("странно плавлен шаг ее"). Im übrigen wird sie auch als "kämpferische Jungfrau" beschrieben, die den griechischen Helden, wie z.B. Achilles, Beistand im Krieg leistete ("она светла в часы томлений"); wie Zeus hält sie ein typisch männliches Symbol – den Blitz – in der Hand ("И держит молнии в руке"). Schließlich ist Athena, als Göttin der Weisheit, zuständig für die intellektuelle Sphäre ("четки сны ее, как тени")⁸. Diese Eigenschaften sind konventionell verbürgte Embleme, die allerdings in einem ungewohnten Zusammenhang erhebliche Rätsel aufgeben.

Die Athena/Achmatova-Figur ist aber auch innerhalb Gumilevs Mythopoetik der Geschlechter zu lesen. Dabei muß erwähnt werden, daß diese Mythopoetik keine psychologisch motivierte, individuelle Liebe erlaubt; vielmehr erscheinen Mann und Frau als unnahbare Gegensätze, die bis zur Welterlösung dazu verurteilt sind, ihre grundsätzliche Unnahbarkeit immer wieder miteinander auszutragen. Deshalb ist die positiv dargestellte Beziehung in "Ona" eher eine didaktische als eine liebende oder erotische ("я к ней иду / учится мудрой сладкой боли"). Charakteristisch ist aber vor allem die Teilhabe des weiblichen Prinzips

⁸ Vgl. in dieser Hinsicht W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 1:679ff und *Der kleine Pauly*, 1:682ff.

am Geheimnisvollen, am Transzendenten ("тайнственное мерцание"): Die Frau ist Vermittlerin des Geheimnisses, dem der Mann vergeblich nachstrebt. Diese Verbindung des Weiblichen mit dem Transzendenten und des Männlichen mit dem Immanenten durchzieht Gumilevs Werk bis hin zu *Ognennyj stolp*; dort z.B. in dem Streitgedicht "Duša i telo" stellt sich die (weibliche) Seele als unsterblich, aber liebesunfähig dar, während der (männliche) Körper, der lieben kann, seinen eigenen Tod beweint. Es ist auch daher nicht ganz zufällig, daß dort, wo das Weibliche dominiert, das Kryptische viel eher zur Geltung kommt. Der (männliche) Dichter entwirft das Bild eines weiblichen Prinzips ("Ona"), das ihm jedoch letzten Endes in seiner Rätselhaftigkeit unzugänglich bleibt; dagegen hat das weibliche Prinzip Zugang zu transzendenten Geheimnissen, ohne diese jemals selber entwerfen zu können (aus diesem Grund *sieht* die Frau, ohne jedoch dem Geschehen Gestalt geben zu können).

Die Rätsel-Struktur von "Ona" entspricht dem oben erwähnten Mechanismus des neuplatonistischen Gedicht-Mikrokosmos: Das Thema des Gedichts erscheint als eine Einheit, die drei völlig verschiedene, auseinanderstrebende Sinnschichten aufeinanderprojiziert und verbindet: eine repräsentationelle (Achmatova), eine mythische (Athena) und eine mythopoetische (die lyrische Heldin). Die Vergegenwärtigung der absenten kryptischen Details führt zur Erstellung einer projizierten Einheit des "Weiblichen", die jedoch nur als Projektion Bestand hat. Die weibliche Figur wiederum vermittelt das einheitliche Transzendente, ohne ganz in deren Einheitlichkeit aufzugehen. In dieser Spannung lebt Gumilevs kryptische Dichtung, die, wie schon betont, zu dieser Zeit nur einen begrenzten Platz in seiner Dichtung findet.

Gumilevs sehr zurückhaltende poetische Kryptik wird noch deutlicher, wenn man "Ona" mit einem verwandten Gedicht vergleicht, und zwar Baudelaires "Allégorie" (1968:227), das vielleicht sogar auch als Anstoß diente (Gumilev kannte Baudelaire sehr gut):

C'est une femme belle et de riche encolure,
 Qui laisse dans son vin traîner sa chevelure.
 Les griffes de l'amour, les poisons du tripot,
 Tout glisse et tout s'émousse au granit de sa peau.
 Elle rit à la Mort et nargue la Débauche,
 Ces monstres dont la main, qui toujours gratte et fauche,
 Dans ses jeux destructeurs a pourtant respecté
 De ce corps ferme et droit la rude majesté.
 (...)
 Elle ignore l'Enfer comme le Purgatoire,
 Et quand l'heure viendra d'entrer dans la Nuit noire,
 Elle regardera la face de la Mort,
 Ainsi qu'un nouveau-né, – sans haine et sans remord.

Im Gegensatz zu "Ona" hat Baudelaires "vierge inféconde," die "nécessaire à la marche du monde" sei, keine eindeutige Quelle: In Baudelaires Rehabilitierung (und gleichzeitiger Degradierung) des allegorischen hohen Stils hat sie die Eigenschaften sowohl eines übermenschlichen Wesens als auch einer wirklichen Frau (möglicherweise einer Prostituierten). Die konsequente Vermischung des Erhabenen mit dem Niedrigen führt jedenfalls zu einer Rätselwirkung, die in Gumilevs Einheitsstreben nicht gegeben ist.

Ähnliche Elemente der eidetischen Kryptik und Mythopoetik der Geschlechter wie in "Ona" lassen sich auch in dem späteren "Andrej Rublev" (1916, *Sobr. soč.* 2:4) finden. Dort wird eine weibliche Ikonengestalt vorgestellt, die – leicht grotesk – als aus verschiedenen natürlichen (zugleich auch allegorisch-religiösen) Teilen zusammengesetzt beschrieben wird:

Нос – это древа ствол высокий;
Две тонкие дуги бровей
Над ним раскинулись, широки,
Изгибом пальмовых ветвей.

Die allegorischen Symbole (wie etwa die Palme) sind konventionell und dienen auch hier als Garanten dafür, daß die malerische bzw. poetische Geste verstanden wird. Ähnlich wie bei "Ona" spielen die Augen (als Emblem der dichterisch-weiblichen Sehkraft) eine entscheidende Rolle:

Два великих сирина, два глаза,
Под ними сладостно поют,
Велеречивостью рассказа
Все тайны духа выдают.

Interessant ist vor allem das synästhetische Singen der Augen, die wie bei Athena mit einem Vogel (mit dem mythischen Sirin) identifiziert werden; obwohl sie "alle Geheimnisse der Seele preisgeben", bleiben diese Geheimnisse durch den Wechsel der Sinnesfunktion vermutlich unverständlich. Der männliche Maler kann das vom Transzendenten beseelte Bild zwar entwerfen, aber nicht direkt an dessen Kryptik teilhaben:

Все это кистью достохвальный
Андрей Рублев мне начертал,
И этой жизни труд печальный
Благословеньем Божьим стал.

Aus diesem Grund bleibt die Arbeit "traurig"; sie kann nur die Projektion des Transzendenten ständig wiederholen, ohne wirklich Zugang zu ihm zu bekommen. Andererseits aber erscheint die weibliche Figur als etwas Natürliches und –

im Einklang mit Gumilevs logozentristischer Kosmologie – auch als etwas Versöhnliches, so daß ein merkwürdiger Mangel an Spannung zwischen Entwerfer und Entworfenen entsteht. Es scheint, als strebe Gumilev so etwas wie die Beruhigung der Welt an.

Diese Beruhigung wird aber gestört in einem anderen Gedicht aus derselben Zeit, und zwar in "Samofrakiskaja Pobeda" (1917, *Sobr. soč.* 2:25):

Самофракийская Победа

В час моего ночного бреда
Ты возникаешь пред глазами -
Самофракийская Победа
С простертыми вперед руками.

Спугнув безмолвие ночное,
Рождает головокруженье
Твое крылатое, слепое,
Неудержимое стремленье.

В твоём безумно-светлом взгляде
Смеется что-то, пламенея,
И наши тени мчатся сзади,
Поспеть за нами не умея.

Ähnlich wie Athena in "Ona" und die Ikone in "Andrej Rublev" ist die "Samofra-kijskaja Pobeda" das poetische Abbild eines anderen, klassischen oder konventionell verbürgten Abbildes – in diesem Fall des bekannten Standbildes der "Samothrakischen Nike" im Louvre⁹. Allerdings wird das Abbild hier auf eine Weise problematisiert, die für Gumilev bisher ungewöhnlich war.

Die "Samothrakische Nike" ist zunächst ein konventionelles Emblem des Sieges. Wer mit Gumilevs früheren Kriegsgedichten vertraut ist, könnte zunächst meinen, sie sei ein positives, totalisierendes Zeichen, wie z.B. die Siegesgöttin in "Nastuplenie" (*Sobr. soč.* 1:240-241):

И так сладко рядить Победу,
Словно девушку, в жемчуга,
Проходя по дымному следу
Оступающего врага.

⁹ Gumilev verbrachte das Jahr 1917 in Paris, wo er zweifellos Gelegenheit hatte, die Statue im Louvre zu besichtigen.

In "Samofrakijskaja Pobeda" haben wir es jedoch mit einem entscheidenden Unterschied zu tun: Wer das Standbild einmal gesehen hat, weiß, daß es sich um eine weibliche Figur mit einem Flügel, jedoch ohne Kopf und Arme handelt, die leicht nach vorne zu streben scheint. Während "Ona" und die Ikonenfrau verschiedene konventionelle Embleme nur reproduzieren, wird in "Samofrakijskaja Pobeda" die Konventionalität des Emblems *selbst* in Frage gestellt: Die samothrakische Nike verbürgt nicht mehr das, was sie der Konvention nach verbürgen soll. Innerhalb von Gumilevs spezifischer Mythopoetik der Geschlechter bedeutet dies, daß Nike auch nicht mehr als zuverlässige Vermittlerin des Transzendenten auftreten kann: Sie erscheint als mißlungene Projektion, als Alptraum des männlichen Dichters ("В час моего ночного бреда"). Auffällig hier sind auch ihre Blindheit ("слепое [...] стремление") und ihr wahnsinniger Blick ("В твоём безумно-светлом взгляде") – vgl. die positiv belegte Seh- und Augenmetaphorik bei "Ona" und "Andrej Rublev"! Im Gegensatz zu der Siegesgöttin in "Nastuplenie" ist die Richtung, in welche die blinde Nike strebt, völlig unklar: Ihr "unaufhaltsames Streben" erzeugt nur "Kopfverdrehen" ("рождает головокружение"). Schließlich werden auch die männlichen Entwerfer vom kryptischen Lachen der Nike berührt: Vom wahnsinnigen Glanz ihres Blickes beleuchtet, werden die transzendenzbedürftigen Verfolger selbst zu unvollkommenen Projektionen: "И наши тени мчатся сзади, / Пospеть за нами не умея".

"Samofrakijskaja Pobeda" ist nicht kryptisch in dem Sinne, daß dort ein Rätsel zur Lösung aufgegeben wäre. Allerdings zeigt das Gedicht einen gewissen Bruch mit dem neuplatonischen Harmonie- und Einheitsstreben, das Gumilevs Dichtung bis dahin geprägt hat. Insbesondere dann, wenn die Bausteine seiner Welt (die Embleme) und die vermittelnde Instanz seiner Metaphysik (das Weibliche) plötzlich ihre Zuverlässigkeit verlieren, beginnt sein Weltbild als Ganzes zu schwanken: Es tun sich plötzlich spekulative Möglichkeiten auf, die bis dahin unterdrückt blieben. Diese Wende zum Spekulativen (auch: zum Mystischen, zum Esoterischen) ist in der Tat das, was *Ognennyj stolp* von Gumilevs übrigem Schaffen unterscheidet: Dort beginnt er, esoterische, äußerst heterogene Embleme aneinanderzureihen (z.B. in "Zabludivšijsja tramvaj"), spekulative Antworten auf seine verfahrenere Metaphysik der Geschlechter zu entwickeln ("Duša i telo") und sich schließlich auch einer zweideutigen, zentrifugalen Gestik hinzugeben (im ekstatischen Taumeln des "P'janyj derviš"). Diese Entwicklung bedarf jedoch einer viel ausführlicheren Untersuchung, als es hier möglich wäre¹⁰.

¹⁰ Ich habe diesen Aspekt von Gumilevs Spät poesie in meiner Dissertation *Gumilev and Neoclassical Modernism* (Konstanz 1988) detailliert behandelt.

Aufgrund der vorangegangenen Beobachtungen lassen sich einige Schlußfolgerungen hinsichtlich der Rolle des Kryptischen in der Literatur ziehen.

Mir scheint es vor allem wichtig, darauf hinzuweisen, daß das Kryptische nicht zuletzt ein *metaphysisches* Problem ist und nicht lediglich das zwangsläufige Ergebnis bestimmter sprachlicher oder literarischer Verfahren. Hier ginge es prinzipiell darum zu zeigen, wie bestimmte Verfahren, die mit dem Kryptischen verbunden sind (Erzeugung einer extremen Heterogenität, Verhinderung der direkten Repräsentation oder Reproduktion, Setzung von Rätselstrukturen), die Beziehung zwischen Absentem und Präsentem, Transzendtem und Immanentem, Verdecktem und Offenbarem im Weltbild des Künstlers regulieren und wie diese metaphysischen Strukturelemente auf die stilistische Ebene wieder einwirken. Die vorliegende Analyse von Gumilevs akmeistischer Dichtung versteht sich als Beitrag in diese Richtung.

Literatur

Baudelaire, Ch.

1968 *Les Fleurs du Mal*, ed. Jacques Cr  pet. Paris: Libraire Jos   Corti.

Der kleine Pauly.

1964 (5 B  nde) Stuttgart.

Eshelman, R.

1988 *Gumilev and Neoclassical Modernism*, (Dissertation). Konstanz.

Gumilev, N.

1962-68 *Sobranie so  inenij v   tyrech tomach*, ed. Gleb Struve/Boris Filippov.
M  nchen: Viktor Kamkin.

Kuzmin, M.

1912 O prekrasnoj jasnosti. Zametki o proze. In: *Apollon* 1, 5-10.

Plotin

1936 *Schriften*, Bd. III, (  bs. Richard Harder). Leipzig: Felix Meiner.

Roscher, W.H.

1965 *Ausf  hrliches Lexikon der griechischen und r  mischen Mythologie* (7 B  nde). Orig. Leipzig 1884-1886. Wiederabdruck Hildesheim 1965.