

Rainer Grübel

„SCHÖNHEIT“ VERSUS „SCHÖNES“.
ALEKSANDR BLOKS UND ANNA ACHMATOVAS
POET(OLOG)ISCHE ZWIESPRACHE VON 1913-1914

Für Joh(-)anna renate zum 1.6.2009

**1. Bloks Arrangement poet(olog)ischer Zwiesprache über Schönheit:
Literatur statt Leben**

„И я и сейчас не понимаю. И никто не понимает. Одно ясно, что оно написано так, – она сделала ладонями остраняющее движение: «не тронь меня».“ (Čukovskaja I, 217f.)

„Auch ich verstehe es auch jetzt nicht. Und niemand versteht es. Eines ist klar, dass es so geschrieben ist“, sie machte mit den Handflächen ein abwehrende Bewegung: «Rühr' mich nicht an».“
(Anna Achmatovas Kommentar zu Bloks an sie gerichtetem Widmungsgedicht in der Niederschrift Lidija Čukovskajas vom 13. November 1940)

Als Aleksandr Blok am 18. Januar 1914 Anna Achmatova in einem Brief vorschlug, beide Gedichte, die sie einander jüngst gewidmet hatten, in der von ihm zu betreuenden Lyrikabteilung der elitären Kunstzeitschrift *Die Liebe zu den drei Orangen. Journal von Doktor Dapertutto*¹ zu veröffentlichen, entwarf er eine zugleich poetische und poetologische Zwiesprache. Dieser Dialog erschien mit dem Titel „Briefwechsel zweier Dichter“ („Perepiska dvuch poetov“) im Erstheft des vom Regisseur Mejerchol'd unter dem Pseudonym Doktor Dapertutto in 200 bis 400 Exemplaren herausgegebenen Journals, stellte die beiden Widmungsgedichte unter die Überschriften „Für Aleksandr Blok“ und „Für

¹ Die Zeitschrift *Ljubov' k trem apel'sinam. Žurnal Doktora Dapertutto* erschien 1914-1916 in neun Ausgaben. Sie propagierte Mejerchol'ds „Bedingtes Theater“ (Uslovnyj teatr). Der Titel ist Carlo Gozzis Theaterstück *L'amore delle tre melerance* (1761) entlehnt. (Sergej Prokof'ev komponierte 1919 eine gleichnamige Oper, die er 1921 in Chicago uraufführte.) Den Namen „Doktor Dapertutto“ hatte Michail Kuzmin nach der Figur aus Jacques Offenbachs Oper *Les Contes d'Hoffmann* vorgeschlagen, da Mejerchol'd nicht nur in Staatstheater Regie führte, sondern (unter diesem Pseudonym) auch Bühnexperimente aufführte.

Anna Achmatova“, verwandelte (den Dativ beibehaltend) die Adressur der *Widmung* in eine des *Titels* und führte so die private Gabe über in eine öffentliche.

Dieser Funktionsschub der Widmungsadressen hin zu Gedichttiteln formte die Namen der beiden Privatpersonen Achmatova und Blok um in „literarische Fakten“ wie Tynjanov (1924) solche Erscheinungen zehn Jahre später nennen sollte. Sie traten damit aus der Privatsphäre über in jenen Bezirk, den Boris Ėjchenbaum (1927) „Literarisches Leben“ („literaturnyj byt“) nennen wird und Pierre Bourdieu (1992) – „Literarisches Feld“ (*champ littéraire*,). Der Ort der Veröffentlichung stellte die Widmungsgedichte beider Autoren zugleich in ein programmatisches Licht.

Ins Auge stechen in Bloks Brief an die Autorin zwei inhaltliche Eigenheiten und eine stilistische Unbeholfenheit. Der Dichter beruft sich auf Mejerchol'd als Erfinder des Vorhabens, stellt Achmatovas Gedicht bei der Nennung im Brief dem seinen voran und formuliert die Bitte mit dem befremdend umständlichen doppelten Ersuchen „*Gestatten Sie, Sie zu bitten zu gestatten [...]*“:

Позвольте, просить Вас (по поручению Мейерхольда) позволить поместить в первом номере этого журнала – Ваше стихотворение, посвященное мне, и мое, посвященное Вам. (Černych 1987, 577)

Gestatten Sie, Sie (auf Empfehlung Mejerchold'ds) zu bitten zu gestatten, in die erste Ausgabe dieser Zeitschrift zu platzieren – Ihr Gedicht, das mir gewidmet ist und meines, das Ihnen gewidmet ist.

Die Berufung auf den Zeitschriftenherausgeber vertuscht jenes Eigeninteresse des Arrangeurs an dem ins Auge gefassten Arrangement, das in der doppelten Bitte um Erlaubnis gegen seine Absicht jäh aufscheint. Die Reihenfolge der genannten Gedichte – erst Achmatova, dann Blok – mag dem ersten Blick als Höflichkeit erscheinen, bezeugt bei genauem Hinsehen aber einen massiven Eingriff Bloks in die historische Abfolge der Korrespondenz: ihre Umkehrung!

Nach der Krise des russischen Symbolismus von 1911 und der Entstehung des mit ihm gezielt konkurrierenden, zu seiner Ablösung bereitstehenden Akmeismus / Adamismus im Folgejahr lanciert hier einer der bedeutendsten Symbolisten, zumal ein Vertreter ihrer jüngeren Generation, einen Dialog, der an der Schwelle der frühen russischen Moderne zur Hochmoderne das Ende des Symbolismus als Kunstperiode gegen den Druck ästhetischer Innovation aufzuhalten sucht. Die Botschaft lautet: Wir können miteinander reden. Aber was hatten die Vertreter so unterschiedlicher Ästhetik-Programme einander zu sagen?

Die Bedingungen, unter denen, und die Reihenfolge, in der diese Widmungsgedichte entstanden, sind von Belang, weil sie den Eingriff des Arrangeurs ihrer Erstveröffentlichung belegen. Am 15. Dezember 1913 hatte Anna Achmatova Aleksandr Blok in seiner Petersburger Wohnung Ecke Prjaža und Oficerskaja ulica 57 aufgesucht – es war dies wohl die einzige Visite der mit ihrem im März

1912 im akmeistischen Verlag „Dichtergilde“ (Cech poetov) erschienenen Gedichtband *Abend (Večer)* bekannt gewordenen Autorin bei dem berühmten Dichter. Sie brachte mehrere seiner Lyrik-Bände mit, die sie ihn zu unterschreiben bat und ließ diese bei ihrem bald auf die Heimkehr von Bloks Frau, Ljubov' Mendeleeva, folgenden Aufbruch zurück. Blok hat wohl bereits am selben oder am nächsten Tag in sie und eines oder mehrere weitere seiner Bücher meist kurze, aber im Detail stets andere Widmungen eingetragen,² in den letzterschienenen dritten Band der *Gesammelten Gedichte* indes das oben genannte, ihr gewidmete, am 15. begonnene und 16. Dezember vollendete Gedicht.³ Am Kopf dieses Textes steht dort die namentliche Widmung „Für Anna Achmatova“, am Fuß neben dem Datum „16. Dezember 1913“ die Unterschrift „Aleksandr Blok“. Der Umstand, dass er die poetische *consecratio* gerade in den zuletzt veröffentlichten, im März 1912 herausgekommenen dritten Band seiner *Gesammelten Gedichte* eingetragen hat, bezeugt: Es geht um den gegenwärtigen Stand seiner Dichtkunst, wie sie dort auf Seite 140 in dem programmatischen Gedicht „Widmung“ („Posvjačšenie“) zusammengefasst ist, das nur dort einen – und gerade diesen – Titel trägt. Durch ihn reimt es sich mit dem Widmungsgedicht für Achmatova thematisch und generisch, rundet es sich durch Anfangs- und Endposition zum Kreis. Blok trug Achmatova keinen biographischen, sondern einen *ästhetischen* Roman an: Es ging um die – womöglich gemeinsame – Zukunft (in) der Kunst Russlands!

Der Segen („blagoslavljaju“) des lyrischen Ich im Gedicht „Widmung“ gilt dem eigenen künstlerischen Weg und mündet mit dem gesamten Text in die bestätigende Zukunftsschau „Und das Herz [...] wird seinen richtigen/wahren/treuen Weg fortsetzen“ („I serdce [...] prodolžaja svoj vernyj put“; Blok 1997, 1, 97). Die Mittelstrophe verweist auf die Beziehungsschwierigkeit des lyrischen Ich mit dem Du, hinter dem Bloks Frau, Ljubov' Mendeleeva, zu erkennen ist, betont aber ihre Zweisamkeit: („Nam byt' vdvoem“) und wiederholt so jene Grundeinstellung der Zusammengehörigkeit trotz Außenbeziehungen, die schon die Briefe Bloks vom 21. und 24. Juni 1908 an sie artikulierten.

Blok hat in diesem Buch das eigene Tun unter die kosmische Aufsicht der Solov'evschen Sophia⁴ gestellt: Die ästhetische Tätigkeit wirkt mit am Schicksal des Universums. Nur tat sich jene Kluft auf zwischen der künstlerischen Geradlinigkeit und dem Lebens-Zick-Zack, die den Anspruch auf „Lebenschaffen“ („žiznetvorčestvo“) konterkarierte: Gegen alle Utopie erwies sich das

² In *Stichi o Prekrasnoj dame* (1905): „Anne Achmatovoj“, *Nečajanna radost'* (1907): „A. Achmatovoj. Aleksandr Blok“, *Nočnye časy* (1911): „Anne Achmatovoj. Aleksandr Blok. 1913“, im zweiten Band der *Gesammelten Werke* (1911): „Anne Achmatovoj. 1913“.

³ Vgl. zum Datum die beigefügte Reproduktion der Handschrift Bloks.

⁴ Vgl. die intertextuelle Anspielung auf Solov'evs Gedicht „Liš' zabudešsja dnem il' pro-snešsja v polnoči...“ (1898), vgl. dazu den Kommentar in Blok, 1997, 1, 789.

Schöne als nicht (mehr) eins mit dem Guten. Die Genderordnung Dichter-Muse ist gefährdet, so nicht gestört.⁵

Wohl noch im Dezember 1913 hat Blok seine Bücher mit den Widmungen an das Haus in der Tučkov-Gasse Nummer 17 (Tučkov pereulok) auf der Vasil'evskij-Insel getragen, in dem Achmatova damals wohnte. Am Ziel angekommen, entschied er sich aber (die Realbegegnung meidend) nicht zu klingeln und überreichte die Bücher dem Hausmeister. Da er zudem (Freud hätte seine Freude daran gehabt) eine falsche Wohnungsnummer angegeben hatte, gelangten sie erst am 5. oder 6. Januar 1914 in die Hände der Adressatin. Achmatova hat ihrem Dankesbrief vom 6. oder 7. Januar 1914 ihr an Blok gerichtetes Widmungsgedicht beigelegt. *Sein* Gedicht ist also *drei Wochen vor* Achmatovas Text entstanden, und es war bereits in ihrem Besitz, als sie *ihr* Gedicht verfasste.

Blok nimmt bei der Veröffentlichung der beiden Texte neben der Wandlung der Widmungen in Überschriften einen weiteren Eingriff in den eigenen Text vor. Statt des Datums *16. Dezember 1913* der Buchwidmung setzt er unter sein Gedicht nun das Entstehungsjahr *1914*. Erst diese Umdatierung rechtfertigt die Umkehr der Text-Reihenfolge im Druck: Achmatovas Gedicht stellt er voran und erweckt so den Eindruck, als folge (wie bei veröffentlichten Briefwechseln) ihrem Text der seine. Bloks ‚Höflichkeit‘, Anna Achmatovas Gedicht dem eigenen bei der Veröffentlichung voranzustellen, erweist sich als Schachzug: Es entsteht der Eindruck, die Initiative sei von *ihr* ausgegangen; er selbst habe auf ihr Widmungsgedicht geantwortet.⁶ Anna Achmatova wird so zur Muse Bloks. Zugleich behält der Arrangeur in diesem poet(olog)ischen Zwiegespräch das letzte Wort, wenngleich er es in seinem Text – wie zu zeigen sein wird: (nur) zum Schein – Achmatova erteilt.

Mit dem Eintrag der beiden Gedichte in eine Korrespondenz-Miniatur erzeugte Blok somit eine die historische Abfolge der Gedichtenstehung und -zusendung auf den Kopf stellende minimalistische Erzählung: Achmatova schrieb, Blok antwortete. Damit pflanzte er selber jenes Samenkorn ein, das bald aufging und als Achmatova-Blok-Legende in der russischen Kultur ein wucherndes Leben entfalten sollte. Diese poetische Korrespondenz, mehr noch ihre beiden Verfasser als die Hauptfiguren dieser Kürzest-Geschichte und vor allem ihr wechselseitiges Verhältnis, umgibt in der russischen Kultur ein auf mehrere Hunderte

⁵ Vgl. zum „zweigeschlechtlichen Wort“ Briefwerken der russischen Romantik Döring-Smirnov 1992.

⁶ Diesem von Blok ausgelösten Eindruck erliegen der Biograph Vladimir Orlov (Blok 1960, 550: „Achmatova [...], Autorin des Sendschreibens ‚An Aleksandr Blok‘ [...], auf das dann Blok geantwortet hat“) und Jurij Lotman (1972, 223: „[...] stichotvoreniem, na kotoroe Blok otvečal analiziruemom proizvedeniiem“ – „mit dem Gedicht, mit dem Blok auf mit dem analysierten Werk antwortete“) Überzeugung der *frühere* ist und Anna Achmatova als Widmungstext mit dem Datum „16. Dezember 1913“ übersandt wurde. Ihr Gedicht bildet die poet(olog)ische Antwort darauf. In Achmatova 1990, I, 410, ist die Reihenfolge richtiggestellt.

Seiten angeschwollener legendärer Achmatova-Blok-Diskurs.⁷ Der erfindet die Bohème mit ihren *ménages à trois* wieder und wieder als Gegenbild kleinbürgerlicher Zweierbeziehungen...

3. Probleme der Leben-Kunst-Relation und ihrer Analyse

Wie die vielen, die sich über Vladimir Majakovskijs Verhältnis mit Lilja und Osip Brik ereiferten,⁸ haben die zahlreichen Beiträge zum Achmatova-Blok-Diskurs viel Recherche-Eifer, hermeneutischen Spürsinn und spekulative Phantasie an den Tag gelegt. Dabei ist einzuräumen, dass die Autoren, denen diese kulturelle Arbeit zur Klärung künstlerischer (Liebes)-Beziehungen galt, das Ihre beigetragen haben, über ihr Verhältnis nachzuforschen, nachzugrübeln und es/ ihm in Memoiren, Feuilletons und sogar wissenschaftlichen Forschungen nachzustellen – haben sie doch beide mitgewirkt an der Ausbildung des modernistisch-synkretistischen Kunstmodells des „Leben-Schaffens“ („žiznetvorčestvo“).⁹

Jeder Künstler-Generation fällt es zu, das Verhältnis von Kunst und Leben auf ihre Weise neu zu erfinden. Die Symbolisten waren Meister in der Kunst, die Ästhetik der Werkproduktion auf Lebenspraxis zu übertragen. Diesem Vorhaben ist jenes Leben-Schaffen gewidmet, das die *Welt der Kunst* (*Mir iskusstva*) als Kunst-Welt erzeugt. Die Symbolisten unterschieden sich beim Überschreiten der Grenze von der Kunst zum Leben von den Vertretern der Avantgarde, die diesen Grenzübertritt gegenläufig vom Leben her in die Kunst vornahmen. Waren jene bemüht, die Korrespondenz-Welt der Kunst ins Leben zu tragen, so suchten diese, das Leben in die Kunst zu verlängern.¹⁰ Die Symbolisten lebten nach dem Modell der Kunst, die Avantgardisten entwarfen die Kunst als Teil des Lebens.

Auch innerhalb der Avantgarde zeigten die Leben-Kunst-Modelle Unterschiede. Ist dieser Übersprung bei den Futuristen zukunftsgerichtet (die Künstler leben bereits *jetzt* die *kommende* Welt), so ist sie bei den Akmeisten gedächtnisgestützt: Das Künstlerleben präsentiert *Vergangenheit* als *Gegenwart*. Als Blok für Vers 16 seines Widmungstextes die Variante erwog „Um zu vergessen, dass

⁷ Achmatova hat diesen Diskurs mit Irritation beobachtet und u.a. auf das Missverständnis ihres wohl Nikolaj Nedobrovo (1882-1919) gewidmeten Gedichts „Die Vorstellung ist mir gefügig / Als Darstellung von grauen Augen“ („Покорно мне воображенье / В изображенье серых глаз“, Achmatova 1998, I, 126) gegründet, das man wieder und wieder irrtümlich auf Blok bezog.

⁸ Z.B. Vaksberg 1999, Katanjan 2007.

⁹ Vgl. zum Projekt des Leben-Schaffens Byčkova 2001 und Schahadat 2004.

¹⁰ So war Blok überzeugt von der lebensprägenden Wirkungskraft der rhythmischen Wiederkehr von Daten. Chlebnikov dagegen übertrug sein ‚historisches‘ Zeitgesetz auch in seine Lyrik.

das Leben schrecklich ist“ („Чтобы забыть, что жизнь страшна“), hat er mit der Absage ans Vergessen eine akmeistische Denkfigur zugleich erwogen und – verworfen! Im Ausdruck „wissen“ („znat“) ersetzte er dann zielgerichtet akmeistische *Erinnerung* durch symboli(st)ische *Kenntnis*.

Analog unterscheiden sich die Leben-Kunst-Relationen in Symbolismus und Akmeismus¹¹: Vergegenwärtigt im symbolistischen Kulturmodell das zeitgebundene Leben zeitloses *Kunstwissen*, so erzeugt im akmeistischen Kulturmodell das *erinnernde* Leben durch Einfuhr von Vergangenheit in die Gegenwart zeitliche Kunst. Aleksandr Blok suchte Anna Achmatova zur Teilhabe am symbolistischen Wissen über Schönheit zu gewinnen. Sie antwortete, indem sie die Begegnung durch ihre Überführung ins Präteritum erinnerungsfähig machte. Sie wies damit allerdings auch Bloks Ästhetik der Vergangenheit zu. Das konnte und hat der Symbolist sich nicht bieten lassen!

Auch der Literaturwissenschaftler muss sich bei der Betrachtung literarischer Texte der Provokation des Leben-Kunst-Projektes stellen.¹² Während Boris Tomaševskij 1923 überzeugt war, Bloks Biographie sei „ein lebendiger und unvermeidlicher Kommentar zu seinen Werken“¹³, „die Blok-Legende ein unvermeidlicher Begleiter seiner Dichtung“, und forderte, „die Elemente des intimen Geständnisses und der biographischen Anspielung in seiner Poetik notwendig zu berücksichtigen“, befand Viktor Šklovskij (1927, 15) es „unnötig, sich mit der Biographie des Dichters zu befassen“; der suche erst im Nachhinein Motivierungen. Es schreibe die Zeit, es schreibe das „Schul-Kollektiv“.

Viktor Žirmunskij (1977, 325) hat sich 1970 bei der Besprechung der Achmatova-Gedichte und ihrer Poetik ausdrücklich jedes zusätzlichen Verweises

¹¹ Vgl. zur Rolle des Gedächtnis bei Achmatova Lachmann 1990, 380-390.

¹² In der russischen Kultur geht das Konzept der literarischen Biographie zurück auf Konstantin Leont'ev: er taufte seine Memoiren *Literarisches Schicksal* (*Literaturnaja sud'ba*). Vladimir Orlov (1989, 398) hat der Blok-Achmatova-Episode vom Dezember 1913 nur ein kurzes Zitat aus Achmatovas Gedicht zum Besuch in Bloks Zimmer gewidmet, seinen Roman mit Ljubov' Aleksandrovna Delmas dagegen in einem ausführlichen, „Musik und Licht“ überschriebenen Kapitel ausfaltet (413-431). Der Blok-Biograf A. Turkov (1969) hat die Begegnung von Blok und Achmatova ebenso verschwiegen wie A. Pavlovskij 1966 in: *Anna Achmatova. Očerki tvorčestva*.

¹³ Tomaševskij 1923, 4, 9. Im Kontext des Verhältnisses von Leben und Kunst Puškins handelte derselbe Wissenschaftler allerdings vom „imperativen Biographismus des Textes“ (Tomaševskij [1925] 1990, 24) und wehrte so den Biographismus G.O. Geršenzons (1919, 155: „Puškin ist ungewöhnlich wahrhaftig, im elementarsten Sinnen des Wortes; ein jeder persönliche Vers enthält ein autobiographisches Bekenntnis von völlig realem Wesen – man muss diese Verse nur aufmerksam lesen und Puškin glauben.“ («Пушкин необыкновенно правдив, в самом элементарном смысле этого слова; каждый его личный стих заключает в себе autobiографическое признание совершенно реального свойства – надо только пристально читать эти стихи и верить Пушкину»)) ab. Vgl. zur Leben-Text-Relation bei Puškin Surat 1998.

auf biographische Details enthalten: „Wir halten es nicht für nötig, uns in die intime Biographie des Künstlers zu vertiefen.“

Eine analoge Entscheidung fällt Jurij Lotman, als er 1972 Bloks Widmungsgedicht im Rahmen seiner exemplarischen Gedichtinterpretationen in der *Analyse des künstlerischen Textes* besprach: Er räumte ein, dass die Rücksicht auf „die Geschichte der Bekanntschaft von Blok und Achmatova, des biographischen Kommentars zum Text, sein Vergleich mit dem Gedicht A. Achmatovas ‚Ich zum Dichter kam als Gast‘ [...]“ bis hin zu Bloks Verhältnis zum entstehenden Akmeismus „völlig unverzichtbar ist für das volle Verständnis des Textes“, um dann jedoch ausschließlich die *Binnenstruktur* des Blok-Gedichts zu untersuchen; dies mit der Begründung: „Um in ein komplexes System äußerer Beziehungen einbeschlossen zu werden, muss das Werk ein Text sein, das heißt, seine spezifische innere Organisation haben“. Dem russischen Semiotiker der 1970er Jahre lag das Problem des hermeneutischen Zirkels im Zugang zum Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen offenkundig sehr fern...¹⁴

Boris Ėjchenbaum (1981, 361), der Achmatovas Gedichte 1921 angesichts ihres thematischen Zusammenhangs in einer Rezension treffend „Roman-Lyrik“ („roman-lirika“) genannt hat, arbeitete 1923 zum ersten Mal die konstitutive Differenz zwischen dem biographischen Material und seiner poetischen Realisierung in dieser Lyrik heraus. Von der intimen Biographie hebt sich ihr poetischer Entwurf demnach ebenso ab wie der Schauspieler von der dargestellten Figur:¹⁵

Den Gedichten einen konkreten biographischen und sujethaften Charakter zu verleihen, ist ein künstlerisches Verfahren, das mit der abstrakten Lyrik der Symbolisten kontrastiert. Bal'mont, Brjusov, V. Ivanov waren weit entfernt von diesem Verfahren, bei Blok finden wir es bereits. Das Gesicht des Dichters ist in der Dichtung – eine Maske. Je weniger Schminke darauf liegt, desto schärfer ist das Gefühl des Kontrastes. Es ergibt sich ein besonderes, etwas unheimliches, der Zerstörung von Bühnenillusion ähnliches Verfahren. Doch für den tatsächlichen Zuschauer wird die Bühne dadurch nicht etwa zerstört, sondern im Gegenteil bestärkt.

Придать стихотворениям конкретно биографический и сюжетный характер – это художественный прием, контрастирующий с абстрактной лирикой символистов. Бальмонт, Брюсов, В. Иванов были далеки

¹⁴ Allerdings verweist Lotman (1972, 224) in einer Fußnote (2) auf die Spezifik des „Du“ im Gedicht, das „abstrakter“ („bolee abstraktno“) sei als das der Alltagskommunikation. Es gestatte im Gedicht eine Intimität, die im realen Leben zwischen den Personen möglicherweise gar nicht gegeben sei.

¹⁵ Blok (1961, 20) hatte in der *Schaubude* (*Balangančik*, 1906) solches Spiel mit der Illusion auf der Bühne vorgeführt: Der Harlekin springt aus dem „Fenster“, das sich als bemaltes Papier erweist und die Raumillusion zerstört.

от этого приема – у Блока мы уже находим его. Лицо поэта в поэзии – маска. Чем меньше на нем грима, тем резче ощущение контраста. Получается особый, несколько жуткий, похожий на разрушение сценической иллюзии, прием. Но для настоящего зрителя сцена этим не уничтожается, а наоборот – укрывается. (Ejchenbaum 1923, 53)

Analog forderte Vladimir Toporov (1981, 46) erneut die Einfuhr biographischer Details in die Textanalyse, Er sprach indes präzisierend statt von persönlicher von „poetischer Biographie“ („poëtičeskaja biografija“): „Die unmittelbare Aufgabe des Forschers, der den poetischen Text auf der Ebene der Autor-Absicht dechiffriert, führt ihn unausweichlich zur Rekonstruktion der poetischen Biographie“. Dieser Lebenslauf ist poetisch, nicht so sehr infolge der Art seiner (sprachlichen) Gestaltung, wie durch seine ästhetische Habitualisierung. Als öffentlich thematisierte Teilhaber am poetischen Zwiegespräch Blok – Achmatova sind die beiden Namen literarische Tatsachen und bezeichnen Kunstfiguren. Durch die Veröffentlichung des Dialogs findet das poetische Gespräch nämlich vor Zeugen statt – vor dem russischen Publikum. Und dieses Gespräch greift seinerseits ein in den literarischen Prozess, es findet statt im Literarischen Feld.

Gustav Špet (2007, 192), für den Schönheit notwendig „zweifach geboren, zweifach erschienen“ ist, da ihr Bedeutung *und* Sinn eigne, hat seine Reflexion über die Rolle der Biographie für die Autorschaft geknüpft an Puškins Onegin-Vers von der befristeten Zärtlichkeit („mgnovennaja nežnost“) der Augen des Titelhelden beim Blick auf Tat'jana, die in Achmatovas Text relevant ist.¹⁶ Der (implizite) Autor („poët“; Špet 2007, 484) biete mehr als solche vorübergehende Zärtlichkeit. Da er sich nicht in einer spezifischen Situation an einen bestimmten Menschen richte. In seiner phänomenologischen Fundamentalanalyse trennt Špet den Menschen als Reflexions-Gegenstand überhaupt von der Einzelperson. Gerade diesen Sprung nehmen beide Gedichte beim Übergang vom Titel (von der Widmung) zum Text vor: Bloks Dialektik und Achmatovas Dialogik entwerfen eine je eigene Anthropologie.

Als Beispiel für den Unterschied zwischen privatem und poetischem Ich kann die Anspielung in Bloks Text (8) auf die Mutterschaft Achmatovas dienen (über die Bedeutung des futuristischen Tempus wird weiter unten die Rede gehen): „Sie verhüllen werden's Kindlein.“ („Vy ukroete rebenka“). Am 18.9.1912 hatte sie Lev Gumilev geboren, den sie ihrer Schwiegermutter zu Pflege und Erziehung überließ. Da anzunehmen ist, dass bei dem Gespräch, in dem Blok, seiner Gewohnheit folgend, Anna Achmatova zum Erzählen ihres Lebens bewegen haben

¹⁶ Špet (2007, 194f., 197-201) hat Bloks Revolutionspoem „Die Zwölf“ („Dvenadcat“) eine positive Deutung gewidmet, die Lyrik Achmatovas dagegen infolge „vielfersprechender Form“ bei Inhaltsleere als „ästhetische Verlogenheit“ („estetičeskaja lživost“) (198) verurteilt.

dürfte,¹⁷ auch ihre Mutterschaft¹⁸ Thema war, meint das mehrdeutige Verhüllen des Kindes (auch) den Gestus ihrer (weiblichen) künstlerischen Daseinsform, ihren poetischen Habitus: Der Verzicht auf die praktizierte Mutterschaft ist keine Verweigerung gegenüber dem Kind, sondern die Ermöglichung von Kunst.

Blok und Achmatova hatten sich am 22. April 1911 kennengelernt, als sie erstmals vor der Gesellschaft der Förderer des künstlerischen Wortes in der „Akademie“ vortrug. Sie begegneten sich erneut am 12. Oktober 1911, dem ersten Akmeisten-Abend in St. Petersburg. Zu ihm hatte Sergej Gorodeckij Aleksandr Blok als „Klassiker“ zur „Jugend“ ins Haus Nummer 143 an der Fontanka eingeladen. Anders als die Poetik der Akmeisten, die dem Symbolisten fremd und feindselig erschien, gefiel ihm die Begegnung mit den jungen Autoren. Trotzdem war es der letzte Abend der „Dichtergilde“ (Cech poëtov), den er aufsuchte.

Am 7. November 1911 traf Blok erneut auf Anna Achmatova, diesmal im „Turm“ Vjačeslav Ivanovs, und er lobte ihre Gedichte in seinem Tagebuch: „Anna Achmatova (sie las Verse, womit sie mich bereits in Erregung versetzte: Verse, je weiter desto besser)“¹⁹. E. Ju. Kuz'mina-Karavaeva (1891-1945) gibt in ihren Erinnerungen wieder, wie Aleksandr Blok auf die Aufforderung reagiert habe, sein Urteil vor dem „Gericht“ über Anna Achmatovas Verse abzugeben:

Blok errötete – er verstand es erstaunlich, aus Verlegenheit zu erröten – blickte ernst um sich und sagte: „Sie schreibt ihre Verse wie im Angesicht ihres Gatten, aber man muss schreiben wie im Angesicht Gottes“.

Блок покраснел – он удивительно умел краснеть от смущения – серьезно посмотрел вокруг и сказал: «Она пишет стихи как бы перед мужчиной, а надо писать как бы перед Богом».²⁰

Anna Achmatova hat die faktische Richtigkeit dieser Erzählung im Gespräch mit D.E. Maksimov in Abrede gestellt und das Argument beigezogen, Blok sei für eine solche Sottise viel zu gut erzogen gewesen. D.E. Maksimov und Z.G.

¹⁷ Vgl. zu diesem Habitus Alla Marčenko 2009.

¹⁸ Da im russischen Adel die Kinder der Kinderfrau (Njanja) zur Pflege überlassen wurden, legt Anna Achmatova in gewissem Sinne ein aristokratisches Verhalten an den Tag – nur übernahm die Mutter des Mannes die Aufgabe der Kinderfrau. Man vergleiche das Verhalten Marina Cvetaevas, die ihre zweite Tochter in ein sowjetisches Kinderheim gab, da die Versorgung zweier Kinder der Alleinerziehenden die künstlerische Tätigkeit unmöglich machte. Dem in diesem Kinderheim an Unterernährung zugrunde gegangenen Kind blieb beziehungsweise auch der Eingang in Cvetaevas poetisches Werk verwehrt (vgl. Grübel 2007).

¹⁹ «[...] читала стихи, уже волную меня; стихи чем дальше, тем лучше», А.А. Блок, *Собрание сочинений в 8 т.*, М.-Л., 1960–1963, т. 7, с. 83.

²⁰ Kuz'mina-Karavaeva 1968, 259-260.

Minc hielten für möglich, Blok habe diese Worte in Abwesenheit der Dichterin im Haus von A.V. Tyrkova geäußert. Ob er nun (so) gefallen ist oder anders oder gar nicht, dieser Satz Bloks, wurde nun selbst zum ‚literarischen Faktum‘ im Sinne Tynjanovs, zum Faktor im Literarischen Feld. Er hat seinen doppelten Sinn darin, dass er zum einen Bloks religiösen Maßstab für die Dichtung anlegt:²¹ Statt der Welt und Ivanovs Gericht ist Gott selbst Richter über die Kunst. Zudem ist auf der Ebene der Kunst aus Sicht des Sprechers Nikolaj Gumilev der falsche Dialogpartner für die Dichtung Anna Achmatovas. Mit wem sie Zwiesprache über Kunst zu führen habe, eben dies zeigt das Gedicht, das er ihr als Widmung in seinen Gedichtband *Schneenacht*²² einträgt.

Aleksandr Kušner (2000) hat das Argument beige-steuert, für einen Dichter sei es, anders als für den nicht-schreibenden Mann, kaum schmeichelhaft, Held eines Zyklus von Liebes-Gedichten zu werden. Achmatovas nachfolgende Verse aufs Ende ihrer Beziehung zu V.G. Garšin machten dies begreiflich:

...А человек, который для меня
Теперь никто, а был моей заботой
И утешеньем самых горьких лет, –
Уже бредет как призрак по окраинам,
По закоулкам и задворкам жизни,
Тяжелый, одурманенный безумьем,
С оскалом волчьим [...]²³

...Und dieser Mensch, der für mich jetzt nur noch
Ein Niemand ist, er war einst meine Sorge
Und auch mein Trost in jener bitter'n Zeit, –
Schon wandert er, Gespenst, in der Umgebung,
Durch Winkel und des Lebens Hinterhöfe,
Mit schwerem Schritt, betäubt von Wahnsinn und
Mit wölfisch Zähnefletschen [...]

Nikolaj Gumilev hätten derlei Verse in der Tat kaum erfreuen können. Kušner schließt die Erwägung an: „Vielleicht hat Blok einen Roman mit ihr (Achmatova) abgelehnt, weil er überhaupt nicht in Versen besungen werden wollte; mit Versen wird man ihn nicht in Erstaunen versetzen, er hat sie selbst nicht schlecht geschrieben.“²⁴ Man stelle sich in der Tat Petrarca vor, der ein Sonett Lauras über sich liest, Majakovskij bei der Lektüre eines Epos von Lili Brik mit

²¹ Er hat diesen religiösen Maßstab übrigens auch im Leben angeführt, als er die Scheidung von seiner Frau erwog: Am 12. November 1912 schrieb er ihr: «Если ты веришь в установление гармонии для себя, то я готов к устранению себя с твоего пути, готов гораздо определеннее, чем 7 ноября 1902 года. Поверь мне, что это не угроза и не злоба, а ясный религиозный вывод, решительный отказ от всякого компромисса.»

²² Das Buch *Snežnaja noč'* (A. Blok, *Sobranie sočinenij*, Bd. 3, M. 1912) versammelt Gedichte aus den Jahren 1907 bis 1910. Es ist der letzte der drei von Anna Achmatova bei ihrem Besuch Bloks zum Signieren ausgehändigten Gedichtbände. Er steht in seiner Genese der Gegenwart der Zwiesprache somit am nächsten.

²³ „13 января 1945“, Achmatova 1986, 1, 227.

²⁴ „Может быть, и Blok уклонился от романа с ней, потому что ему вовсе не хотелось быть воспетым в стихах: стихами его не удивишь, он и сам их писал неплохо.“ Kušner 2000, S.181. Es dürfte derselbe Grund gewesen sein, der Heiner Müller bewogen hat, die Veröffentlichung der Lyrik seiner Frau, Inge(borg) Müller, nicht zu unterstützen.

ihm als Hauptfigur.²⁵ Zum Beleg für die Relevanz dieses Arguments für Anna Achmatova führt Kušner ihre auf Gumilev gemünzten Verszeilen von 1914 an:

Er sprach von Lethe und davon,
Dass Dichter-Sein sich für die Frau nicht schickt.

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине – нелепость.²⁶

Und noch in den 1960er Jahren schrieb Anna Achmatova den gewiss mehr auf die Erwartungshaltung ihres (sowjetischen) Publikums denn auf die eigene Sicht gemünzten herausfordernden genderironischen Satz:

Увы! Лирический поэт	Oh je! Ein lyrischer Poet,
Обязан быть мужчиной. ²⁷	Das ist per se ein Mann.

Wenn Kušner die unverhoffte Begegnung von Blok und Achmatova auf der Plattform eines Eisenbahnwagens²⁸ infolge der identischen Vornamen der beiden Frauen in ein Ähnlichkeitsverhältnis stellt zum Treffen Vronskijs und Anna Kareninas im gleichnamigen Roman Tolstojs, unterstellt er, Autor und Autorin hätten ihr Leben in ein und derselben Weise vor der Folie der Kunst wahrgenommen. Indes treten im zugleich poetischen und poetologischen Dialog der beiden auch die grundsätzlichen Unterschiede der Funktionsgebung von Kunst klar zutage.

Aufschlussreich ist hier die briefliche Mitteilung der Mutter Bloks, Aleksandra Kublickaja-Piottuch (1860-1923), vom 29. März 1914 an M.P. Ivanova über ihren Sohn. Sie offenbart dessen grundsätzliche Abneigung gegen die Koinzidenz künstlerischer Begabung mit Schönheit. Sie wiegt noch schwerer als das Monitum gegen die pessimistisch-melancholische Grundhaltung der zitierten Verszeilen:

Ich warte all die Zeit darauf, dass Saša eine aufregende und tiefe Frau liebt, und wäre es auch eine, die zu nichts nutze ist... Und es gibt eine solche junge Dichterin, Anna Achmatova, die ihm die Hand hinstreckt und bereit ist, ihn zu lieben. Er wendet sich von ihr ab, obgleich sie schön ist

²⁵ Natürlich gilt dieses Argument auch umgekehrt für die Autorin, die Figur eines Gedichts ist.

²⁶ „V poslednij raz my vstretilis' togda.“, 1914, Achmatova 1986, 1, 54.

²⁷ „Pust' daže vyleta mne net.“, Achmatova 1986, 1, 338.

²⁸ Vgl. Achmatova 2001, 76.

und talentiert, aber traurig²⁹. Doch er liebt das nicht. Eines ihrer Gedichte wollte ich Ihnen aufschreiben, erinnere aber nur die ersten beiden Zeilen:

Ruhm sei dir, Schmerz, du bist ganz unvergänglich. –
Tot ist er, grauäugiger König.

Я все жду, когда Саша встретит и полюбит женщину тревожную и глубокую, а стало быть и ненужную... И есть такая молодая поэтесса, Анна Ахматова, которая к нему протягивает руки и была бы готова его любить. Он от нее отвертывается, хотя она красивая и талантливая, но печальная. А он этого не любит. Одно из ее стихотворений я Вам хотела бы написать, да помню только две строки первых:

Слава тебе, безысходная боль. –
Умер он – сероглазый король.³⁰

Am 10. Februar 1913 hatte Blok (1960, 7, 216) in einer Notiz die eigene Sicht auf seine Lage als Krise des Symbolismus bestimmt, die ihn auf sich selbst zurückwerfe und von ihm Tätigkeit verlange:

Es ist Zeit, die Hände zu entfalten; ich bin kein Schuldkind mehr. Es gibt keine Symbolisten mehr – ich allein bin für mich verantwortlich, allein – und ich kann noch jünger sein als die jungen Dichter ‚mittleren Alters‘, die schwanger sind vom Erbe und vom Akmeismus.

Пора развязать руки, я больше не школьник. Никаких символизмов больше – один, отвечаю за себя, один – и могу быть еще моложе молодых поэтов «среднего возраста», обремененных потомством и акмеизмом.

Einen Monat zuvor hatte er bereits den „Eindruck der letzten Tage“ mit „Hass auf den Akmeismus“ charakterisiert und einen Monat später sogar den Futuristen mehr Kraft zugeschrieben als den Adamisten.³¹ Gumilev war für ihn zu dieser Zeit ein rotes Tuch (Schwarzband 1988).

²⁹ Reminiszenz von Gumilevs auf Achmatova gemünztem Vers „An jener Frau, die immer traurig / die Augen zeigen halbe Nacht“ («У той жены, всегда печальной / глаза являют полутьму»). Aus Gumilevs (1989, 31) Gedicht „Kogda ž večernjaja zarja“ des Poems *Osenjaja pesnja* im Gedichtband *Put' konkvistadorov*.

³⁰ Černych 1987, 572. Das Zitat bildet die Eingangsverse des Gedichts „Der grauäugige König“ („Сероглазый король“) von 1910 und erschien 1911 im vierten Heft der Zeitschrift *Apollon*. Achmatova (2001, 5, 77) kommentierte diese Briefpassage bissig, es seien merkwürdige Sitten, wenn Mütter ihren Söhne ohne Rücksicht auf deren Ehefrauen und die Mütter zweijähriger Kinder Liebhaberinnen aussuchten. Sie verschwieг wohlweislich, dass zu dieser Zeit sowohl Bloks Ehefrau als auch sie selbst Liebhaber hatten.

³¹ «Впечатления последних дней. Ненависть к акмеистам» (Blok 1960, Bd 7, 207, 232.).

Blok, der die Dichter im Duktus des Solov'evschen Theurgen³² als Priester sah und es ihnen verargte, wenn sie sich als Literaten gerierten³³, durfte nicht zum Material von Dichtung werden, weil dies den durch Berufung zur Verpflichtung gewordenen eigenen göttlichen Status gefährdete. Dieser Selbstentwurf spricht gerade auch aus einer Beschreibung von Bloks Habitus gegenüber dem Publikum seiner Dichterlesungen aus der Feder von Anna Achmatova, deren Überlieferung wir Vjačeslav Ivanov (1991) verdanken:

Er ließ einen Vorhang nieder zwischen sich und den Zuhörern (wie die anderen ihn vor ihrem Vortrag hochziehen), und er las, als ob er allein sei: Außer ihm war da – niemand.

Опускал занавес между собой и слушателями (как другие поднимают его перед чтением) и читал так, как если бы он был один: кроме него – никого.

Einen Vorhang hat Blok wohl auch zwischen sich und seiner Besucherin niedergelassen, als er am 15. Dezember 1913 auf Achmatovas Einlassung, Benedikt Livšic habe ihr gestanden, ihn störe Blok beim Schreiben, antwortete, ihn selbst beeinträchtige bei der poetischen Arbeit Lev Tolstoj. Der war damals, keine drei Jahre nach seinem Tod, gewiss die bekannteste Figur in Russlands Kunst. Anna Achmatova dagegen hatte erst einen einzigen Gedichtband (*Abend / Večer*, 1912) veröffentlicht, und sie fürchtete, dies könne ein Einzelerfolg bleiben. Der negativen Titelfigur *Epos ohne Held (Poëma bez geroja)* entspricht die Formulierung „Aus dem Buch ‚Wie ich *keinen* Roman mit Aleksandr Blok hatte“ („Iz knigi ‚Kak u menja ne byl roman s Aleksandrom Blokom“). Dieses Buch blieb natürlich ungeschrieben!

Die von Anna Achmatova damals erlebte Kluft zwischen Blok und sich selbst stellt sie ungeachtet des Lobes, das Pjast ihr im Beisein Bloks am 7. Dezember 1913 in seinem Vortrag „Dichtung außerhalb der Gruppen“ gespendet hatte,³⁴ in der Erinnerung an den ersten gemeinsamen Auftritt im Oktober 1913 heraus: Sie gestand dem Dichter, „A[leksandr] A[leksandrovič], ich kann nicht nach Ihnen lesen“. Der habe geantwortet: „Anna Andreevna, wir sind keine Tenöre!“, und sie bilanziert: „Zu dieser Zeit war er bereits berühmt.“³⁵

Von grundsätzlicher Bedeutung für das Urteil über das biographische und ästhetische Verhältnis von Aleksandr Blok und Anna Achmatova ist der von ihr

32 Solov'evs Theurgismus hat seine Quellen Zen'kovskij (1957) zufolge im Okkultismus.

33 Vgl. Roland Barthes (2010, 23), der seine Trauer über den Tod der Mutter von der Literatur fernhält: „Ich will nicht darüber sprechen, weil ich fürchte, es wird Literatur daraus.“

34 Vgl. *Reč'*, 9. Dezember 1913.

35 Achmatova 2003, 5, 73.

in diesen Zusammenhang gestellte Verweis auf Émile Verhaerens³⁶ wenig bekanntes Gedicht „Les deux enfants de rois“. Es ist 1912 in seinem Gedichtband *Les Blés mouvants* erschienen ist. Am 25. November 1913, nur knapp drei Wochen vor ihrem Besuch bei Blok, haben beide mit eigenem Gedichtvortrag an einem Lyrikabend im Rahmen der nach Bestužev benannten Höheren Frauenkurse teilgenommen, als zu Ehren des belgischen Dichters in Petersburg ein Galadiner stattfand. Auf ihm fiel der oben bereits zitierte Satz Achmatovas über ihre Sorge, im Anschluss an Blok aufzutreten. In diesen Kontext stellt Anna Achmatova in den Entwürfen zum ungeschriebenen Buch über ihren Nicht-Roman mit Blok das von Verhaeren umgedichtete und vermutlich dort vorgetragene Lied von den Königskindern³⁷, die nicht zueinander kommen konnten. Sie betont, es nie gedruckt gesehen zu haben und zitiert es – wie es sich für eine Volksballade gehört – aus dem Gedächtnis, dem zentralen Kulturspeicher der Akmeisten.

Dabei weicht nicht nur der Wortlaut, sondern auch der Sinn des Gedichts in der von Achmatova überlieferten Fassung ab von der auch als Lied verbreiteten Ballade. Ist es in den mitteleuropäischen Volksballaden (und so auch in Verhaerens Paraphrase) zunächst tiefes Wasser zwischen den Reichen, das die sich liebenden Königskinder trennt und dann in der Folklore die böse Nonne, welche die vom Mädchen als Ziel-Signal für den nachts zu ihr schwimmenden Knaben aufgestellten Kerzen löscht, so gibt in Verhaerens Text mittels dialektischer Volte die Tiefe des trennenden Wassers überhaupt erst das Motiv ab für die Liebe der beiden: frei nach dem psychologischen Grundsatz, am meisten begehrten wir, was wir nicht erhalten können. Achmatova verschärft diese Motivation, indem sie nur noch das tiefe Wasser als Beweggrund für die Liebe gelten lässt:

- 1 Ils étaient [sic!] deux enfants de rois
 Là bas, là bas [sic!] au bout du monde
 Et rien là bas qu'un pont de bois...
 Ils s'aimaient sait-on pourquoi,
 5 Parce que l'eau coulait profonde...³⁸

³⁶ Blok hat Gedichte Verhaerens ins Russische übersetzt (1906 in *Stichi o sovremennosti* z.B. *Les Pas – Sagi*) und Rezensionen zu dessen Lyrik geschrieben (so 1906 über den Übersetzungsband *Stichi o sovremennosti*, 1908 über *Monastyr*).

³⁷ Der Verfasser des Lieds ist unbekannt. Der Text verarbeitet den Stoff der griechischen Schwimmersage, die Ovid und der spätgriechische Dichter Musaios als Dichtung von „Hero und Leander“ überliefert und dadurch international verbreitet haben. Im Russischen scheint er, anders als im Polnischen, Lettischen, Estnischen und Finnischen, nicht verbreitet worden zu sein. (Allerdings ist der Stoff von Hero und Leander jedoch von A. Fet und A. Kuprin aufgegriffen worden.)

³⁸ Achmatova 2001, 5: 73. Der französische Komponist Pierre Onfroy de Bréville (1861-1949)

In Verhaerens Gedicht „Les deux enfants de roi“ lautet der Text dagegen:

- 1 Il était deux enfants de roi
Que séparaient les eaux profondes;
Et rien là-bas, qu'un pont de bois,
Là-bas, très loin, au bout du monde.
- 5 Ils s'aimèrent. – Sait-on pourquoi?
Parce que l'eau coulait profonde,
Et qu'il était, le pont de bois,
Si loin, là-bas, au bout du monde.³⁹

Übertragen auf das Verhältnis der beiden Autoren, bedeutet diese Denkfigur: Blok und Achmatova haben Wert füreinander durch das, was sie voneinander trennt. Die Autorin legt der ästhetischen Beziehung zwischen sich und Blok ein *dialogisches* Prinzip zugrunde. Wie hat Blok dieses Verhältnis entworfen?

3. „Schönheit – schrecklich“, „Schönheit – einfach“: Die provokante semantische Ambiguität des Schönen im Symbolismus Aleksandr Blok

Для иных ты и Муза и чудо.
Для меня ты – мученье и ад.
Александр Блок, *К Музе* (1912)

Für die anderen Muse und Wunder,
Bist für mich du nur Hades und Qual.
Alexander Blok, *An die Muse* (1912)

Ошущение сложности и противоречивости искусства как выявления «многострунности» мира составит черту блоковского мироощущения 1910-х гг. [...].

Das Gespür für die Komplexität und Widersprüchlichkeit von Kunst als Ausdruck der „Vielsaitigkeit“ der Welt bildet einen Zug von Bloks Weltempfinden der 1910er Jahre [...].

Zara Minc, *Aleksandr Blok*

Leiht ein älterer Poet in einem Rollengedicht einer jüngeren Dichterin die Stimme, so entsteht unausweichlich ein Spannungsverhältnis zwischen der genuinen Einstimmigkeit der Lyrik und der Mehrstimmigkeit der Redeweise in diesem Text. Doch bietet Bloks Widmungstext an Anna Achmatova Polyphonie schon in den Alternativen der Bestimmung von Schönheit. Sie werden dem lyrischen Du laut Rede des lyrischen Ich aus ihrer Umgebung angetragen: Schönheit ist demnach entweder „schrecklich“ („strašna“)⁴⁰ oder „einfach“ („prosta“). Was aber ist dem Gedicht selbst zufolge *pulchritas*?

hat den französischen Text 1932 als Lied gesetzt (*Quatre mélodies*, 1934).

³⁹ Verhaeren 1924, 110. Achmatova tilgt in eigenwilliger Verdichtung Vers 2, zieht Vers 4 vor und kappt zusätzlich die Verse 7-8.

⁴⁰ Schon Toporov (1981, 113) hat mit Grund darauf hingewiesen, dass die Gleichsetzung von Schönheit und Erhabenheit („strašnost“) anspielt auf die *Brüder Karamazov*: „Schönheit ist

Blok (1997, 361) fügt im ersten Entwurf des Widmungsgedichts zunächst der Verbindung der Eigenschaften „schrecklich“ („strašnyj“)⁴¹ und „schön“ („krasivyy“) die herkömmliche Denomination des Du durch „Gerücht“ („molva“) als „Dämon“ („demon“) bei⁴² und verschiebt so das zwischen Engel und Teufel schwankende Mischwesen im Einklang mit symbolistischer Androgynie gegenüber der Titelgestalt von Lermontovs Versepos ins Weibliche. Alternativ erwägt er in der nächsten Variante die Opposition von „demon“ (Dämon) und „krasivyy“ (schön) und beschließt so in die ambivalente mythische Figur das Erhabene des Schreckens ein⁴³ (Blok 1997, 362). Die Endfassung verzichtet auf den Topos „Dämon“ und setzt ganz auf die Spannung zwischen *sublimitas* und *pulchritas*.

Vasilij Zen'kovskij (1957) verdanken wir eine konzise Rekonstruktion der Erschütterung der klassizistischen Gleichsetzung von Schönheit und Güte auch in der russischen Kultur der Romantik seit dem späteren Gogol'. Allerdings ist der Leistung Gogol's Lermontovs *Dämon* (*Demon*) voranzustellen, der einer luziden Beobachtung Solov'evs zufolge Nietzsches Entwurf des „Übermenschen“ vorweggenommen hat.⁴⁴ Dieses Epos hat das Erhabene mit dem Dämonischen verknüpft. Diese Synthese war, wie oben gezeigt, fürs Bloks Ästhetik wegweisend.

Ist das romantische Prädikat des Schrecklichen so von Beginn an im Schreibvorgang bei Blok nachweisbar, tritt ihr Gegenüber, die Einfachheit, erst in der Endfassung in Erscheinung. Wie *Simplicitas* als ernsthafte Konkurrentin des *Sublimen* allmählich in Bloks Text Fuß fassen konnte, zeigt die Variante des fünften Verses: «Вы твердите просто» („Sie stellen einfach fest“, Blok 1997,

eine fürchterliche und schreckliche Sache. Schrecklich ist sie, weil sie unbestimmbar ist und sie ist nicht zu bestimmen, weil Gott nur Rätsel vorgegeben hat.“ («Красота – это страшная и ужасная вещь. Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя потому, что бог задал одни загадки.»), Dostoevskij 1976, Bd. 14, 100).

⁴¹ Es gab auch die Variante «Что Вы страшно красивы и странно нежны» (Dass Sie schrecklich schön und befremdlich zärtlich sind“ (Blok 1979, 362), in der die Opposition weniger auf die innere Qualität von *pulchritudo* denn auf den äußeren Unterschied von Schönheit und Zärtlichkeit zugespielt ist.

⁴² Achmatova sah sich durch die Variante mit dem Dämon fast als „Hexe“ („ved'ma“) porträtiert.

⁴³ Zwei Varianten explizieren diese Implikation: „Sie sind schön, Sie als Dämon“ («Вы красивый, Вы, как демон») und „Schönheit ist schrecklich“, sagt man Ihnen“ («„Красота страшна“, Вам скажут», Blok 1997, 363). Traditioneller im Sinne unmittelbaren Anschlusses an Lermontov war die Prädikation des Dämons als „bezumnyj“ (wahnsinnig) statt „strašnyj“ (schrecklich) in einer Variante (Blok 1997, 362). Vgl. insbesondere die Äquivalenz von *sublimitas* und *pulchritudo* in der Tagebuchnotiz vom 10. November 1911: „In der Welt leben ist schrecklich und schön.“ («Жить на свете страшно и прекрасно.» Blok 1963, 86).

⁴⁴ Vgl. J.-R. Dörings Hinweis auf das Fortführen des Lermontovschen Dämonismus durch Aleksandr Blok (Nachwort zu Lermontov 2000, 159-168) und Ginzburg 1982, 415.

362, meine Hervorhebung, R.G.). Hier ist die programmatische (akmeistische) Einfachheit noch Eigenschaft der Redeweise des lyrischen Du. In der Endfassung geht sie über in den proklamatorischen Inhalt der Rede der Anderen. Diese Anderen aber sind – die Akmeisten. Damit wird (zumal im Schreibvorgang pointiert) das lyrische Du kunst- und effektvoll (auch) von den Akmeisten abgehoben. Im Januarheft der Zeitschrift *Apollon* hatte der vormalige Symbolist Michail Kuzmin (1910) an Stelle einstiger Differenz von Ding und Idee als ästhetisches Prinzip „schöne Klarheit“ („prekrasnaja jasnost“) gefordert. Gerade er war auch Verfasser der Einleitung in Achmatovas ersten Gedichtband! Der Überläufer war es nun, der diese Ästhetik „Klarismus“ (klarizm) genannt hat.

Im Zuge der Exposition symbolistischer Poetik (Blok wehrt sich, wie gesagt, mit diesem Gedicht an die Akmeistin Achmatova gegen die akmeistische Herausforderung des Symbolismus⁴⁵) verweist dieser Text im Sublimen der Schönheit auf die spanische *femme fatale* Carmen. Auf sie spielt, wie Jurij Lotman (1972, 225f.) dargelegt hat, der um die Schultern der Angesprochenen drapierte „spanische Schal“ („Šal' ispanskiju“) an.⁴⁶

Blok hat dieses Widmungsgedicht später freilich sowohl aus dem Zyklus „Carmen“ („Karmen“) ausgeschlossen, der seine Liebe zur Opernsängerin Ljubov' Aleksandrovna Delmas-Andreeva (Klinko 1973) begleitete, als auch aus dem Zyklus „Schreckliche Welt“ („Strašnyi mir“) ⁴⁷, in dem es durch das „Dämon“-Gedicht („Demon“) wieder in die Nähe romantischer Allegorie gerückt und mit „Einer Stimme aus dem Chor“ („Golos iz chora“) in die Nachbarschaft der „Melancholie des Nichtseins“ („Toska nebytija“; Blok 1997, 39) geraten wäre. Er hat den Text, seinen poetologischen Charakter betonend, mit anderen metapoetischen Gedichten zum Mini-Zyklus „Widmungen („Posvjaščenija“)“ gefügt.

Es grenzt an Komik, ist indes für das unterschiedliche Verhältnis von Kunst und Leben in den damaligen Kulturen von Symbolismus und Avantgarde bezeichnend, dass die Adressatin des Gedichts sich veranlasst sah zu betonen, nie Eigentümerin eines spanischen Brusttuchs gewesen zu sein.⁴⁸ Merkwürdig nur,

⁴⁵ Bloks letzte Abrechnung mit dem Akmeismus trug die bitterböse Überschrift „Ohne Gottheit, ohne Inspiration“ („Bez božestva, bez vdochnoven'ja“, Blok 1961, 5, 530).

⁴⁶ Der ethnographische, hier mit dem Schal verknüpfte Verweis auf die spanischen Kultur nutzt in Varianten die Blume im Haar („s cvetkom ispanskim“, Blok 1997, 362). In einem frühen Entwurf ist der Schal noch „gelb“ („Šal' želtuju“, Blok 1997, 362). Toporov (1975) versteht das Schal-Motiv im Unterschied zu Lotman als Anspielung auf Donna Anna und Don Juan.

⁴⁷ Lotman (1972) pointiert die Nähe von „Leben schrecklich“ zu Bloks *Schrecklicher Welt*.

⁴⁸ Anna Achmatova (2001, 76) schreibt in „Aus dem Buch ‚Wie ich keinen Roman mit Blok hatte‘: „Ich hatte nie einen spanischen Schal, da hat er mich hispanisiert, daher ist auch die Strophenform des Romanzero gewählt und daher figuriert die „Rose im Haar“. («У меня никогда не было испанской шали, это он испанизировал меня, потому и выбрана строфа романеро и фигурирует «розан в волосах».) In einer späteren Beischrift fügt sie hinzu:

ist sie im Porträt Natan Al'tmans⁴⁹ aus dem Jahr 1914, also dem (vorgeblichen) Entstehungsjahr von Bloks Gedicht) mit just einem solchen gelben Schal abgebildet, den Blok in der Frühfassung seines Widmungstextes nennt.

Bei Blok vermitteln, Zara Minc (2004, 216) zufolge, zwischen nichtkünstlerischer Realität und Artefakt nicht poetologische oder ästhetische Metatexte, sondern andere Kunstwerke. So ist hier Carmens Schönheit bereits jene der durch Georges Bizets gleichnamige Oper (1875) in die Hochkultur transferierten und gescheiterten Zigeunerin,⁵⁰ beglaubigt in der Wahrnehmung der Zeitgenossen durch des Komponisten Tod bald nach ihrer Uraufführung. Die pointiert musikalische Orientierung des Blokschen Schönheits-Konzepts und damit auch die Einstellung des Carmen-Bildes auf die Transformation der literarischen Urgestalt aus Prosper Mérimées titelgleicher Erzählung (1846) zur Oper verrät die (obschon gestrichene) Variante „zur Musik“ („pod muzykoj“, Blok 1997, 362), wengleich sie der Marienfigur zugeordnet ist. In Russland erneuerte sie das von Puškin als innerrussischer Orientalismus erzeugte und dann in Romanzen überlieferte romantische Bild der Zigeuner(in) und tritt so in Konkurrenz zur französischen Pointierung der Op(f)erfigur Carmen zur *femme fatale*, zur Kokotte.⁵¹

Die zweite Strophe stellt in der Linie von Bloks Drama *Rose und Kreuz* (*Rosa i krest'*, 1912)⁵² Mariens Schönheit als das Einfache, Ungekünzelte gegen die der (opernhaft kultivierten) Naturfrau. Dabei erstaunt, wie wenige Entwürfe hier zum Finden des endgültigen Wortlauts führten. Nur zum Adverb „neumelo“ (ungelenk) erwog er zunächst die Alternative, dann die Ergänzung „nesmelo“ (zaghaft, Blok 1997, 362, 363). Das unterm Schal als intransparentem Schleier verborgene Kind kann neben verdrängter Mutterschaft so auch verschleierte Messianismus anzeigen – hier helfen keine frühen Fassungen, die Vieldeutigkeit zu zähmen, hier gilt nur der semantische Kontext des kurz zuvor entstandenen Dramas *Rose und Kreuz*. Die darin nach der Romantik vollzogene zweite Rückbindung der Kultur ans Mittelalter (sie offenbart mit der Sehnsucht in eins die Unmöglichkeit dieses Zurück) ist höchstes Signal ei(ge)ner Krise: Sie ist: persönliche Lebenskrise (als Verlust der Jugend gefühltes Alter des Dreiunddreißigjährigen!),⁵³ politische Krise Russlands und Kulturkrise Europas.

„weil er schon damals hingerissen war [Carmen <Dezember 1913>]“.

⁴⁹ Vgl. die Reproduktion in: *Russkie pisateli* 1990, 388. Ort: Russkij Muzej, SPb.

⁵⁰ Vgl. zum Zigeunermotiv in der russischen Literatur und bei Blok Lotman und Minc 1996.

⁵¹ Die Delmas selbst stellte in ihrer Interpretation der Carmen das Zigeunerhafte dem Koketten der französischen Deutung dieser Zeit entgegen. Bloks Beziehung zu Delmas hat auch die Massensliteratur erreicht. Vgl. Belousov 1999, 415-420.

⁵² Vgl. zur Genese des Textes Žirmunskij 1972b.

⁵³ Die Verbindung von Schönheit und Jugend durch Präsenz stellte 1900 Hermann Hesses (2007, 100) Widmungs-Gedicht „Neujahrsblatt ins Album“ heraus: „Jede Stunde sich im

„Freud und Leid sind dasselbe!“ („Радость-Страдание одно!“), dieser Schlüsselvers sowie „Freude-Leiden“ („радост' – страдан'е“), das Schlüsselwort des auf Synthese von Gegensätzen⁵⁴ angelegten vieraktigen Dramas geben den kulturellen, biographischen und ästhetischen Hintergrund ab für die Entstehung des Achmatova-Gedichts. Vladimir Novikov (2010) hat in seiner aufschlussreichen Blok-Biographie die Wendejahre 1912-1913 als Krise in der russischen Literatur und in der Biographie des Symbolisten herausgestellt – die Liebe zu seiner Frau, Ljubov' Dmitrievna Mendeleeva, stand auf Messers Schneide. Zugleich suchte Blok sein ästhetisches Verhältnis zu den Symbolisten Vjačeslav Ivanov und Andrej Belyj zu klären und seine Stellung gegenüber den Akmeisten und Futuristen als jenen poetischen Gruppierungen zu bestimmen, die angetreten waren, den Symbolismus als dominante künstlerische Strömung der Epoche abzulösen.

Im inneren Dreieck zwischen den Hauptfiguren von *Rose und Kreuz*, gebildet aus Izora (der Frau des Grafen Archimbaut), dem Ritter Bertrand de Toulouse (genannt „Chevalier de misère“) und dem Troubadour und Herrn von Troméneç Gaëtan, das durch den Grafen Archimbaut und den Pagen Aliscans zum Fünfeck erweitert wird, ist das komplexe Verhältnis zwischen Blok, seiner Frau und deren Liebhaber, dem dreiundzwanzigjährigen Konstantin Konstantinovič Kuz'min-Karaev (1890-1944?)⁵⁵ aus dem Umkreis Mejerchol'ds vielfältig gebrochen. Die Differenz zwischen Leben und Kunst tritt ungeachtet allen *Leben-Schaffens* darin zutage, dass ‚für Blok‘ in dieser Charade sowohl der Ritter Bertrand als auch der Sänger Gaëtan und letztlich auch Graf Archimbaut stehen. Graf und gehörnter Ehemann ist der Verfasser als Gatte, Ritter Bertrand als jener, der seiner Frau das Verhältnis mit dem jungen Kuz'min-Karaev (im Drama: dem Pagen) ermöglicht und Gaëtan als Künstler, der, Medium Gottes, die Ambivalenz von Glück und Unglück, Liebe und Leid, Lust und Schmerz erfährt – und besingt.

Die Transformation der noch in der Axiologie der Heterovalenz von Gut und Böse verankerten französischen Minne-Kultur des frühen 13. Jahrhunderts in die Ambivalenz des „žizne-tvorčestvo“, der Leben-Schaffen-Ästhetik des frühen russischen 20. Jahrhunderts war so verschlungen, so abhängig von der adäquaten Präsentation der Details, dass Blok sie weder dem naturalistischen Regisseur Stanislavskij zutraute, der bei einer Lesung durch Blok nach Ansicht des Verfassers sein Unverständnis bekundet hatte, noch dem modernistischen Bühnenkünstler Mejerchol'd. Das In-Szene-Setzen dieses bereits in sich theatralisch zu-

Glanze / Reiner Gegenwart versenken, / Dennoch auf das schöne Ganze / Immerfort den Blick zu lenken – / Wer's vermöchte bliebe ewig jung.“

⁵⁴ Vgl. zu Bloks „Ästhetik der Gegensätze“ Maksimov 1981.

⁵⁵ Konstantin Konstantinovič Kuz'min-Karaev (1890-1944?) hat später unter dem Pseudonym Konstantin Tverskoj als Regisseur, Schauspieler und Theaterpädagoge gearbeitet.

gespitzten Sujets hätte zugleich den religiösen Hintergrund des Liebestodes Christi sowie dessen Kontrafaktur in Wagners *Tristan und Isolde* ins Weltlich-Gegenwärtige bieten und beide in die Inszenierung von Lebenskunst der russischen Dekadenz übersetzen müssen. Vielleicht war das Stück aber auch nur als (Vor-)Lesedrama verfasst, das Ljubov' Dmitrievna das Liebesleid und Leidensglück des Künstler-Gatten vor Augen stellen sollte: Anfang März 1913 – die Ehekrise feierte ihre Hochzeit – findet die erste Lesung in der Wohnung der Bloks in St. Petersburg im Beisein der Gattin statt. Bezeichnend ist: Blok hat ihren Vorschlag zur (ethischen) Sublimation verworfen, das lyrische Drama veröhnlich in Bertrands Bau einer Kapelle der Heiligen Rose ausklingen zu lassen, und statt ihrer den (ästhetischen) Liebestod des Ritters als Voll-Endung des (Lebens-)Dramas gewählt.

Rose und Kreuz, Mariens Liebe und Christi Tod, sind hier in Ränke und Händel der Welt verstrickt: Es geht um sexuelle Lust und Betrug, um Niedertracht, Eitelkeit und Ruhmsucht. Mariens Symbol, die Rose, ist verbal zum billigen zitiertfähigen Argument von Izoras Liebhaber Aliscan verkommen und real zum schwarzen Klumpen verkrusteten Bluts, der auf des Ritters Brust zwar noch als Zeichen ritterlichen Dienstes prangt und seinen Liebestod signiert, aber letztlich doch nur Beihilfe leistet zum außerehelichen Betrug.

In einer Lebenswelt, in der Freude-Leid allein Schmerz ist, wird der Kunst zum Ausgleich die Glücksgabe aufgebürdet. Gelingt Zweieinigkeit schon nicht im Leben, soll sie als androgyne Rundung (nicht wenigstens, sondern gerade!) in der Kunst die Vollendung der Ambivalenz bescheren. Bloks Frage an Ana Achmatova anlässlich der oben erwähnten zufälligen Begegnung auf einer Plattform des Moskauer Zuges (Achmatova 2001, 76), ob sie allein sei, ist keine der Sinnlichkeit, sondern eine des Sinns. Es ging um die Bedeutung der Kunst am Beispiel der Schönheit.

Bloks lyrisches Ich trifft im Widmungsgedicht „An Anna Achmatova“ Prognosen für die Zukunft des lyrischen Du und bindet so das, was es zu gewärtigen hat, an seine Worte: Die Dichterfigur des Ich spricht in der Tradition des Puškinschen „Propheten“ („Prorok“) die Zukunft der Angesprochenen herbei.⁵⁶

Im Kern legt Bloks Gedicht in den Versen 13-16 am Exemplum von *pulchritudo* dem lyrischen Du (s)eine Ästhetik der Nicht-Identität in den Mund. Die Erhabenheit des „Schrecklichen“ („strašnoe“) und die Schwierigkeit des „Einfachen“ („prostoe“) ringen dabei in den vom lyrischen Ich als Anmutungen ans

⁵⁶ Vgl. Bloks Rat an Aleksej Arsenišvili vom 8. März 1912: „Wenn Sie meine Verse lieben, [...] dann lesen Sie in ihnen über die Zukunft“ («Если вы любите мои стихи, [...] прочтите в них о будущем», Blok 1963, 8, 386). Auf den Umstand, dass hier nicht die Rede der Angesprochenen, Achmatovas, erscheint, sondern des lyrischen Ich, hat Lotman (1972, 227) hingewiesen. Allerdings identifiziert er die erste Person umstandslos mit dem Autor Blok.

lyrische Du⁵⁷ bezeugten Meinungen der Welt um Vorrang bei der Bestimmung des Schönen.⁵⁸ Das lyrische Du weist beide im Rollentext ab, indem sie (es ist durch die Prädikatsnomina „strašna“ und „prosta“ (13-15) weiblich markiert) das abstrakt Ästhetische scheinbar (!) im Stil der Akmeisten aufs praktische Leben selbst wirft: Das Du behauptet von sich, sie sei nicht schrecklich genug, um einfach zu erschlagen und nicht einfach genug, um nicht zu wissen, „wie schrecklich das Leben“ („kak strašna žizn“) sei. Das Wissen vom Schrecken des Lebens ist indes 1913 (noch) keine signifikante Erfahrung Anna Achmatovas und die Grobheit des Erschlagens sollte für sie tatsächlich nie zur Versuchung werden.⁵⁹

Das lyrische Ich macht somit die in Bloks Zyklus der Jahre 1909-1916 *Schreckliche Welt* (*Mir strašnyj*) sedimentierte Welterfahrung des Dichters zur Rede des lyrischen Du. Vorgeblich die ‚andere‘ Auffassung verlautbarend, gibt das weibliche lyrische Du in Bloks Text doch (nur) die Anschauung des lyrischen Ich zum Besten. Das lyrische Ich kommt dem Du scheinbar entgegen, indem es sich an dessen Poetik anlehnt, nutzt dieses Entgegenkommen aber weidlich aus, um das Du für sich zu gewinnen. Der Sprechende verleiht ihr das Wort ja nur, um sie seine eigene Poetik verkünden und sich selbst so zugleich von der Ästhetik der Akmeisten (und das heißt: ihres Mannes) distanzieren zu lassen!⁶⁰

Die Diskreditierung der Einfachheit in Bloks Text ist bemerkenswert, weil er nur drei Jahre zuvor im Aufsatz über Ibsen dessen Einfachheit als Beispiel für

⁵⁷ Das lyrische Du wird hier entworfen als anderer Dichter. Vgl. zum Wandel der Dichterfigur bei Blok als einer dem Geheimnis verbundene Gestalt, dann einer pathetisch-ironischen (frühe Dramen, Gedicht „Die Dichter“ („Poëty“) und schließlich zum Auserwählten, der zu hohem Dienst berufen und doch ein schlichter Mensch ist wie Du und Ich, Maksimov 1981, 291f.

⁵⁸ Dabei ist bezeichnend, dass im Schreibvorgang die auf das lyrische Du angewandte Figur *contradictio in adjecto* der Thematisierung von Schönheit aus ihrem Munde vorausging. Ein früher Entwurf der dritten Strophe lautete: „Sie hörten zu mit Gleichmut voller Gier“. («Прислушиваясь с равнодушьем жадным») „Gierige Gleichmut“ entspricht als psychische Disposition dem „Freude-Leid“ als psychischem Erlebnis in *Rose und Kreuz*.

⁵⁹ Dieser Schrecken sollte, vielfach bezeugt, 1921 in ihr Leben treten mit dem Tod Aleksandr Bloks, der Erschießung Nikolaj Gumilevs (ihres ersten Mannes) und der Nachricht über den Selbstmord ihres Bruders, Andrej Andreevič Gorenkos (1886-1920). Blok dagegen unterlag in *Vergeltung* (*Vozmezdje*, 1910-1921) der Versuchung des verbalen Vatermords. Das Töten und Auferwecken hat Blok (2, 334) 1907 der Schauspielerin Natal'ja Nikolaevna Volochova als Vermögen zugesprochen: «Я знаю женщину. [...] Она могла убить / Могла и воскресить» [...]. „Ich kenne eine Frau. [...] Zu töten war sie fähig – / Erwecken konnt' sie auch.“

⁶⁰ Diese Analyse des Rede-Regisseurs und Dialog-Arrangeurs Blok ist nicht als ethische Kritik zu verstehen. Aus seiner eigenen Sicht betrachtet, suchte er die geschätzte Kollegin vor der verderblichen Ästhetik der Akmeisten zu retten. Den romantischen Gestus der Rettung des Dichters vor der Gruppe setzte übrigens die gängige sowjetische Isolation Majakovskijs vom Futurismus fort.

die künftige Ästhetik Europas herausgestellt hatte. Er bildet dabei zunächst die Analogie von Seele und Stil des Schriftstellers:⁶¹

Der Stil eines jeden Schriftstellers ist so eng mit dem Inhalt seiner Seele verbunden, dass ein erfahrenes Auge die Seele nach dem Stil erkennen, über das Studium der Form zur Tiefe des Inhalts vordringen kann.

Стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души, что опытный глаз может увидеть душу по стилю, путем изучения форм проникнуть до глубины содержания. (Blok 1962, 5, 315)

Dann stellt er den Reichtum des Stils in eine der Vielfalt der durch ihn ausgedrückten Weltsicht gleich. Ihr tritt die ‚Einsaitigkeit‘ entgegen:

Die Erlesenheit des Stils, in welchem sie sich auch ausdrückt – in der verbalen üppigen Pracht oder in absichtlicher Kürze – zeugt von der Vielsaitigkeit der Seele, wenn man sich so ausdrücken kann, von der „*Vieltötelei*“ des Schriftstellers, von seinem Dämonismus. Umgekehrt nutzt die Seele des Künstlers, der die Stimme einer einzigen Saite hört oder sich vor einem einzigen Gott verneigt, zu seinem Ausdruck einfacher, bisweilen *bis zur Armut* reichender einfacher Formen. (Ebd.)

Изысканность стиля, в чем бы она ни выражалась – в словесной ли пышности или в намеренной краткости, – свидетельствует о многострунности души, если можно так выразиться, о «*многобожии*» писателя, о демонизме его. Напротив, душа художника, слушающая голос одной струны или поклоняющаяся *единому богу*, пользуется для своего выражения простыми, иногда *до бедности* простыми формами.

Wegen solcher stilistischen Einfachheit ernennt Blok Ibsen zum Vorbild:

Da aber die eine oder andere Erlesenheit des Stils ein wesentliches Schaffensmerkmal aller gerade aufgezählten Stellvertreter der „neuen Kunst“ aller Länder bildet und *Einfachheit* des Stils ein Wesensmerkmal des Schaffens Ibsens ist, so will ich es Ihnen überlassen, die weiteren Folgerungen aus meinen Thesen zu ziehen. Ich sage nur eines: Wenn man mich nötigte, sicheres Fahrwasser im Meer der neuesten Literatur Europas zu bezeichnen, so stellte ich Warnflaggen vor allen Namen auf, außer dem Henrik Ibsens.

А так как та или иная изысканность стиля есть существенный признак творчества всех только что перечисленных виднейших представителей «*нового искусства*» всех стран, а *простота* стиля есть

⁶¹ Rozanov (1990, 534) hat die Analogie von Stil und Seele 1915 verallgemeinert zur Identifikation von Stil und Ding: „Der Stil ist die Seele der Dinge“ («Стиль – это душа вещей»).

существенный признак творчества *Ибсена*, то я хочу предоставить вам сделать дальнейшие выводы из моих положений. Скажу только одно: если бы меня заставили указать надежнейший фарватер в море новейшей литературы Европы, я бы поставил предостерегающие флаги над всеми именами, кроме имени Генриха Ибсена. (Ebd.)

Die Welt einfacher Schönheit der zweiten Strophe von „An Anna Achmatova“ hat Jurij Lotman (1972, 233) mit der Ikonographie der Madonna, der italienischen Kunst, den Präraffaeliten sowie mit jugendlicher Häuslichkeit verknüpft.

Die Ambivalenz von Madonna und Carmen ist in Fadeevs Verdikt gegen Anna Achmatova aus dem Jahr 1946 herabgesunken zu der von Nonne und Nutte: „Nicht ganz Nonne, nicht ganz Hure, sondern eher Hure und Nonne, bei der die Hurerei mit dem Gebet vermischt ist“ („Не то монахиня, не то блудница, а вернее блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой.“⁶²).

Es ist dies jedoch nur die Hülle, der trügerische Schein, der solche Mehrstimmigkeit zur Geltung bringt. In der Synthese der eigenen Rede artikuliert die Adressatin (im Russischen ist ihr Geschlecht kraft weiblicher Endungen der Prädikatsnomina und präteritalen Verbformen präsent) das Neutrum des Weder-Noch. Wie in einer dialektischen Figur wird nach ästhetischer These (Strophe 1) und Gegenthese (Strophe 2) nach der mittelnden dritten Strophe, die als Rezeption mit der fehlenden Konzentration kraft Zerstreutheit wohl auch die Skepsis gegenüber den beiden extremen Entwürfen zum Ausdruck bringt, in der Synthese die Geltung von These und Gegenthese zugleich in ihrem Alleingeltungsanspruch außer Kraft gesetzt und doch in ihrer Unterschiedlichkeit gewahrt.

Die Tilgung des prinzipiellen Gegensatzes von Schrecken und Schlichtheit gelingt durch Moderation, durch das Herabmildern des Mörderischen (Carmen) und Unwissenden (Madonna) zum Sublimen (gerade auch in Freuds Sinne) und Ahnungsvollen. Hier entfaltet – ganz im Sinne der Hegelschen Aufhebung – die fünffache Negation kraft der Partikel „nicht“ (ne) ihre Wirkung. Und gerade sie ist es, die mit dem Adverb „so“ („tak“) das Moderieren leistet. Die Gemessenheit, ja Angemessenheit, tilgt weder Schrecken noch Wissen, bietet ihnen aber einen lebensfähigen Rahmen. Ästhetik und Leben kommen so zwar ins Gleichgewicht, büßen jedoch zugleich ihren Grenzwert ein.

⁶² Доклад т. Ždanova о журналaх „Zvezda“ и „Leningrad“ In: *Izvestija*, 21.9 1946, 223, S. 2.

Анне Ахматовой

Für Anna Achmatova

- 1 «Красота страшна» – Вам скажут, – „Schönheit – schrecklich“, wird man sagen,
 Вы накинете лениво Sie sich werfen werden träge
 Шаль испанскую на плечи, Span'schen Schal um ihre Schultern,
 Красный розан — в волосах. Rote Rose – in dem Haar.
- 5 «Красота проста» – Вам скажут, – „Schönheit – einfach“, wird man sagen,
 Пёстрой шалью неумело Ungelenk mit buntem Schale
 Вы укроете ребенка, Sie verhüllen werden 's Kindlein,
 Красный розан – на полу. Rote Rose – auf dem Grund.
- Но, рассеянно внимая Doch zerstreut zugleich Sie lauschend
 10 Всем словам, кругом звучащим, Allen Worten, rings erklingend,
 Вы задумаетесь грустно Werden denken Sie voll Trauer,
 И твердите про себя: Werden feststellen für sich:
- «Не страшна и не проста я; „Weder schrecklich bin noch einfach;
 Я не так страшна, чтоб просто Bin so schrecklich nicht, um einfach
 15 Убивать, не так проста я, zu erschlagen, nicht so einfach,
 Чтоб не знать, как жизнь страшна». Nicht zu wissen: Leben – schrecklich.“
- [15.-16 декабря] 1913⁶³ (Blok 1993, 100) [15.-16. Dezember] 1913

⁶³ Das Gedicht ist bereits von Blok unterschiedlich datiert worden. In den Handschriften stehen die Daten „15. Dezember“ und „16. Dez[ember] 1913“ (Blok 1993, 799). Die von Blok selbst besorgte Erstveröffentlichung (in *Ljubov' k trem apel'sinam*) verzeichnet irreführend „1914“ als Entstehungsjahr. Die Herausgeber der Werke Achmatovas (1998, 772) geben die Datierung des Gedichts in der achtbändigen Werkausgabe (Blok 1960, 143) fälschlich mit „19. [statt richtig: 16.] Dezember 1913“ wieder. Die Herausgeber der zwanzigbändigen Werkausgabe (Blok 1997, 100) verzeichnen nur noch ungenau die Jahreszahl „1913“.

Александрю Блоку

- 1 Я пришла к поэту в гости.
Ровно полдень. Воскресенье.
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз.
- 5 И малиновое солнце⁶⁴
Над лохматым сизым дымом...
Как хозяин молчаливый
Ясно смотрит на меня!
- У него глаза такие,
10 Что запомнить каждый должен,
Мне же лучше, осторожной,
В них и вовсе не глядеть.

Но запомнится беседа,
Дымный полдень, воскресенье

- 15 В доме сером и высоком
У морских ворот Невы.
[7] января 1914

Für Aleksandr Blok

- Ich zum Dichter kam als Gast.
Gegen Mittag. Eines Sonntags.
Still im weiträumigen Zimmer,
Hinter Fenstern steht der Frost.
- Und die himbeerfarb'ge Sonne
Über löchrig graublau Rauch...
Wie der Hausherr da so schweigsam
Klaren Blickes mich ansieht!
- Ihm sind solche Augen eigen,
Muss ein jeder sie erinnern.
Besser tut mir, der Vorsicht'gen,
In sie überhaupt nicht schau'n.

Das Gespräch bleibt in Erinn'ung,
Rauchg'er Mittag, eines Sonntags
In dem grauen Haus, dem hohen
An dem Meerestor der Neva.
[7.] Januar 1914

⁶⁴ Achmatova 1998, 167; in der Veröffentlichung der Erstfassung lautet der Vers, die räumliche Distanz zur dritten Person prononcierend: «Там малиновое солнце» („Dort die himbeerfarb'ne Sonne“). Die Ausgabe Achmatova 1986 (Bd. 1, verzeichnet das Entstehungsdatum „7. Januar 1914“). Die Handschrift befindet sich im CGALI. Sie leider war nicht verfügbar.

«Анне Ахматовой».

• Красота старая; Взор сощурил,
 Ты как-то не стесня
 Шел и слышал на моем,
 Красота розам — во Волгасе.

• Красота новая; Взор сощурил,
 Ты как-то не стесня
 Внучку моего невесты
 Внучку ребенка,
 Красота розам — на полу.

Но, расклевало Ветером
 Встань со мной, кругом зыбучим,
 Ты задуешь меня
 И млеешь про себя:

• Не страшна и не проста я;
 Я не так страшна, чтоб прожить
 Ибовадь; не так проста я,
 Убого не жить, как думал старик.

16 января Александр Блок.

Handschrift von Aleksandr Bloks Widmungsgedicht „Für Anna Achmatova“⁶⁵

⁶⁵ Quelle: Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija 1980, 429.

4. Achmatovas poet(olog)ische Antwort: Schönes Erinnern

To hear with eyes belongs to love's fine wit.

Shakespeare, Sonnet 23

Im Vergleich mit Bloks Widmungsgedicht fällt an Achmatovas poet(olog)ischer Antwort das völlige Fehlen der zweiten Person auf. Tritt bei Blok das Lyrische Ich (scheinbar) zurück hinter die Reden der Anderen sowie die jenes lyrischen Du, das im Redezeit dreimal (13-15) in der ersten Person spricht und in der zweiten zweimal (2, 7) in gestischer Bewegung mit dem Schal sowie als denkende Person (11) besprochen wird, so eröffnet die Sprecherin des Gedichts in Achmatovas Text das Gedicht unvermittelt mit „Ich“ (Ja, 1) und kehrt im Akkusativ (menja, 8) als angeschaute Person sowie im Dativ (mne, 11) jener Person wieder, die ihrerseits den Blick besser nicht auf den sie Betrachtenden richtet.

Dennoch ist Achmatovas Gedicht dialogisch, dies vor allem im Sinne der Absage an die Anmutung, den ihr im Blok-Gedicht angetragenen Habitus anzunehmen. Die positive Entsprechung tritt phonetisch im Gebrauch eines dominanten Vokals auf, die negative im Wechsel dieses Vokals vom „a“ (59% tontragender Vokale) bei Blok zum „o“ (42% tontragender Vokale) bei Achmatova. Was die Forschung m.W. übersehen hat, ist die Übereinstimmung des dominanten Tonvokals „a“ in Bloks Gedicht mit dem Akzentvokal des Namens „Achmatova“ und des Tonvokals „o“ mit dem Akzentvokal des Namens „Blok“ in Achmatovas Gedicht: Die Autorennamen generieren die Tonalität. Die gesteigerte Form der Entsprechung bildet hier die Nicht-Entsprechung; gerade sie erzeugt „Korrespondenz“ auf höherer Ebene. Blok instrumentiert in seinem Widmungsgedicht den betonten Selbstlaut des Namens der Adressatin, die ihrerseits mit der Instrumentierung des anderen Tonvokals im Namen ihres Adressaten antwortet.

Anna Achmatova hat Bloks Gedicht „Madrigal“ genannt. Diesen Gattungsnamen bezog sie gewiss zunächst nicht auf die Form, die aus der italienischen Tradition kommend, ein Gedicht aus zwei oder drei Stanzen mit je drei elfsilbigen Doppelversen mit abwechselnd männlichen und weiblichen Kadenz bildet. Zunächst eine beliebte Gattung des Liebesgedichts, wurde es später zur bevorzugten Gattung der Salon- und Alben-Poesie, der man die beiden Widmungsgedichte auch zurechnen kann.⁶⁶ Schließlich nannte mit anderen auch Nikolaj Gumilev ein satirisches Gedicht epigrammatischen Charakters „Madrigal“.⁶⁷ Die Geschichte der Gattungsbezeichnung trägt also weniger zur Klärung bei als zur semantischen Anreicherung des Sinns der beiden Widmungsgedichte.

⁶⁶ Kvjatkovskij 1966, 149.

⁶⁷ Vgl. Gumilev, „Kak Gurija v magometanskom.“

Näher führt zur Formprägung der Texte die Gattungsbezeichnung „Romanzero“.⁶⁸ Die Romanze, eine hybride episch-lyrische Form, nutzt zumeist den trochäischen Achtsilber mit Assonanzen der geraden Verse. Aleksandr Blok greift in der Tat zum choräischen Achtsilber, den er allerdings durchweg als Blankvers gestaltet und in der vierten Verszeile des dreistrophigen Gedichts stets in den trochäischen Siebensilber münden lässt.

Die beim Tonvokalismus beobachtete Entsprechung zwischen den beiden Korrespondenz-Gedichten prägt auch ihre Metrik und Reimstruktur. Doch auch hier fallen relevante Unterschiede ins (innere) Ohr. Während Blok die metrische Binnenstruktur der Verse vielfältig nach vier Mustern gliedert, die von der Zäsur nach der dritten Tonsilbe (3 Fälle: 1, 5, 14), nach der Senkungssilbe des zweiten Trochäus (zwei Fälle: 4, 8), nach der Eingangssilbe (ein Fall: 9) bis zum Einschnitt nach der zweiten Hebung (zwei Fälle: 15, 16) reichen, also alle Positionen von der ersten bis zur fünften Silbe mit Ausnahme der zweiten einnehmen, wählt Anna Achmatova nur das zweite Modell, dies in den Versen 2, 11 und 14.

Kraft des metrischen Reichtums der Verssegmente argumentiert Bloks Gedicht – zumal in den Versen eins, vier und neun – unverkennbar rhetorisch. Das Argument der Anderen wird in den ersten beiden Fällen metrisch abgehoben von der Stimme des lyrischen Ich und im dritten Fall die Position des Du vom Einfluss derselben Anderen. Diese metrischen Entgegensetzungen suggerieren eine unterschwellige, auf der Oberfläche der Wort- und Satzsemantik *nicht* ausgedrückte Gemeinsamkeit von Lyrischem Ich und Du.

In der letzten Strophe weisen die metrisch erzeugten Segmente in Bloks Gedicht die Schönheits-Anmutungen der anderen im Strukturzitat der Rede des lyrischen Ich (1, 5) durch das lyrische Du (14) zurück. Die Adressatin spricht als poetische Figur in der metrischen Rede-Form des Lyrikers Blok und grenzt sich mit dem lyrischen Ich von den Anderen ab – eben auch von den Akmeisten. Die Grausamkeit des Tötens, semantische Ladung des ersten Segments in Vers 15 wird überflüssig durchs symboli(sti)sche Wissen im ersten Segment des Schlussverses: Die Welt wird gerettet durch gewusste Schönheit.⁶⁹

Auf diese metrisch-rhetorische Praxis, auf das von ihr repräsentierte symboli(sti)sche Wissen lässt sich die Sprecherin des Widmungsgedichts der Achmatova nicht ein. Ihre Rede ist metrisch der Prosa des Alltags angenähert, erklingt geradezu als Erzählbericht. Die metrischen Segmente der rhythmisch gegliederten Verse zwei und vierzehn repräsentieren die Zeitstufe der erzählten Welt, die im ersten Fall durch satzschließenden Punkt stärker abgegrenzt ist als im zweiten, der die winterliche Jahreszeit in der Apposition auf den Feiertag legt:

⁶⁸ Allerdings weist Kvjatkovskij (1966, 249) auch der Romanze das Liebesthema zu.

⁶⁹ Blok nutzt so das von Solov'ev in die Realgegenwart transponierte Motiv der „Rettung durch Schönheit“ aus Dostoevskijs fiktiver Romanwelt (vgl. Grübel 2001, 25-27).

- 2 Ровно полдень. Воскресенье. – Gegen Mittag. Eines Sonntags.
 14 Дымный полдень, воскресенье – Rauchg'er Mittag, eines Sonntags

Die Gliederung des einzigen weiteren metrisch segmentierten Verses 11 stellt rhythmische Äquivalenz her zwischen den beiden Versteilen und projiziert so die Vorsicht des zweiten Teils in den ethischen Vorzug des ersten und *vice versa*: „Мне же лучше, осторожной“ – „Besser tut mir, der Vorsicht'gen“. ⁷⁰ Statt rhetorischer Brillanz ist Ausgewogenheit der Teile Bauprinzip dieser Rhythmik.

Solche metrisch-rhythmischen Details mögen auf den ersten Blick oder mehr noch: aufs erste Hinhören belanglos erscheinen, sie markieren jedoch die klare Distanzierung der Sprecherin in Achmatovas Text vom lyrischen Ich des Blok-Gedichts. Die Gliederung der Klangfolge ist bei Achmatova nicht Moment höheren symbolischen Wissens von der Welt, sondern Bauform der Welt selbst. Nicht das Weltwissen des lyrischen Ich formt den Text, sondern wahrgenommene und im Gedicht aus der Erinnerung erzählte Dinge. ⁷¹ Der Text von Anna Achmatova hält der symbolistischen Ästhetik die akmeistische aufs Entschiedenste entgegen. Ausschlag geben statt symbolischer *realiora – realia*. ⁷²

Nicht ohne Ironie legt das lyrische Ich das frühakmeistische Stilideal der *clarté* in den Blick ihres Gegenüber, des Gastgebers: „Ясно смотрит на меня“ – „Klaren Blickes mich ansieht!“ Versuchung geht nicht aus von der Poetik oder Ästhetik, Versucher ist die poetische(!) Figur, Verführer sind ihre Augen. ⁷³ Daher ermahnt sich das lyrische Ich selbst, nicht in sie zu schauen. Die Dämonie des Blicks „unermüdlicher Augen“, die Empedokles zufolge die Göttin der Liebe, Aphrodite, einst aus den Elementen erschuf, ist die einzige mythische Anspielung dieses Gedichts, hier auf Argos sowie auf Perseus und die Gorgone Medusa. Die Mythe von Argos, dem Riesen, der mit unermüdlichem Blick wacht und doch durch das Flötenspiel des Hermes eingeschläfert wurde, scheint indes weniger wirksam als der Mythos von Perseus, der die mit Blicken tötende

⁷⁰ Dabei antwortet der Habitus der Vorsicht freilich auch dem Klischee der (männer)mordenden und -erweckenden Frau in Bloks Gedicht „Der rohe Himmel“ („Syroe leto“, 1907).

⁷¹ Šklovskij (1966, 107) hat als Unterschied zwischen Blok und Majakovskij den Gegensatz von nur „erkennbarer Welt“ („mir poznavaemyj“) und „durch den Willen herstellbarer Welt“ bestimmt. Bei Anna Achmatova ist die Welt vor allem memorabel.

⁷² Dies sehe ich anders als N.G. Prozorova (1992), die in ihrer für die Phonetik des Textes der Achmatova sehr aufschlussreichen Vergleichsanalyse der beiden Widmungsgedichte wie in Bloks so auch in Achmatovas Text den theatralischen Charakter der Raumgestaltung betont. Anders als sie beziehe ich den Blick nur auf den Hausherrn, nicht aber auch auf die Sonne.

⁷³ Isaiah Berlin (1981, 29) referiert ein Gespräch mit Achmatova vom November 1945, in dem sie, Bezug nehmend auf ihr Widmungsgedicht, Bloks Augen „wahnsinnig“ nannte. Die Verschiebung vom Auditiven zum Visuellen markiert gleichfalls einen Unterscheid zwischen Symbolismus und Avantgarde. Vgl. Onegins Blick auf Tat'jana: „Мгновенной нежностью очей“ – „Mit einen Augenblick während der Zärtlichkeit der Augen“ (6. Kapitel, 3. Strophe).

Medusa enthauptet hatte, entsprang ihrem Körper doch das geflügelte Pferd namens Pegasos, eben das Flügeltier, das alle Dichter(innen) reiten...

Die Attraktivität des Blicks findet, mit Hartmut Böhme (1988) gesprochen, als „charakteristische Verschiebung der erotischen Energie statt: vom Genital aufs Auge“.⁷⁴ So verflucht das Gedicht (wohl ohne Freudkenntnis der Verfasserin) das Schöpfungs-Modell der Sublimation. Insofern bildet die personale Distanz Anna Achmatovas zu Blok die Voraussetzung für ihre poetische Produktion. Dabei ist die Genre-Distribution umgekehrt: Wo in der Ursprungsmythe Hermes als Mann von der weiblichen Medusa bedroht ist und sie besiegt, obsiegt im *gendershift* das weibliche lyrische Ich über den versucherischen gastgebenden Mann: Dank ihres Sieges schenkt sie ihm das erinnernde Widmungsgedicht.

Der Erfolg der Gegenwehr wird zum Memorabile, das vom lyrischen Ich vortragen und als ausdrückliche Würdigung jenes Gesprächs wertgeschätzt ist, das in Erinnerung bleibt. An die Stelle des Augen-Gesprächs tritt verbale Aussprache, die aber in der Rede des lyrischen Ich herausfordernd inhaltsleer bleibt. Begründet wird die Themenleere mit dem Verweis auf die Schweigsamkeit des Gastgebers. Im Gedächtnis geblieben ist ein Gespräch um des Gesprächs willen. Weder der Anlass des Besuchs, das Widmen der Gedichte, noch die bisherige lyrische Produktion der Gesprächspartner sind Thema. Das später von Achmatova berichtete Geständnis Bloks, Tolstoj erschwere ihm die Produktion, ist aus dem Gedicht ebenso ausgespart wie der Verweis auf das Kind der Achmatova, den sein Gedicht enthält. Themen sind dagegen eher banal scheinende *realia* wie die Örtlichkeiten von Raum und Haus der Begegnung, dessen geographische Lage sowie die *temporalia* von Wochentag, Witterung und Tageszeit.

Wer Anna Achmatovas Gedicht „Für Aleksandr Blok“ als Antwort auf Bloks Widmungsgedicht liest, findet in ihm auch eine Bestimmung des Schönen. Nur wird es hier anders als dort nicht beredet, sondern vorgeführt: Es ist die *pulchritudo* der Erinnerung selbst. Träger dieses Gedächtnisses ist und bleibt in prinzipieller Übereinstimmung mit der Ästhetik des Akmeismus der Gedichttext.⁷⁵

In Achmatovas Gedicht „An die Muse“ geht gleichfalls die Rede vom „klaren Blick“ („jasnyj vzjad“). Doch stellt die Gender-Markierung die Tradition hier erneut auf den Kopf – an die Stelle des traditionellen Gegensatzes männlicher Dichter – weibliche Muse tritt das Prinzip poetischer Äquivalenz in Ge-

⁷⁴ Vgl. bereits „Blick“ und „Grif in die Geschlechtsteile“ als „Staffeln, der Leiter – auf der die Seele heruntersteigt“ respektive „auf der der Körper heraufsteigt“ in: Novalis 1982, 168.

⁷⁵ Vgl. zur Gedächtniskunst der Akmeistin Achmatova Lachmann 1992, 372-393. Bindeglied und zugleich Scheidewand zwischen Bloks symbolistischer Ästhetik und Achmatovas Akmeismus ist die Lyrik von Nikolaj Gumilevs Lehrer Innokentij Annenskij. Seinen 1910 erschienenen Gedichtband *Kiparisovyj larec (Zypressenschattulle)* las sie in den Druckfahnen.

stalt der Schwesternschaft ein in die Gender-Relation von lyrischem Ich und Muse:

Музе

Муза-сестра заглянула в лицо,
Взгляд её ясен и ярок.
И отняла золотое кольцо,
Первый весенний подарок.
Муза! Ты видишь, как счастливы

все –

Девушки, женщины, вдовы...
Лучше погибну на колесе,
Только не эти оковы.
Знаю: гадая, и мне обрывать
Нежный цветок маргаритку.
Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.
Жгу до зари на окошке свечу
И ни о ком не тоскую,
Но не хочу, не хочу, не хочу

Знать как целуют другую.
Завтра мне скажут, смеясь,
зеркала:

«Взор твой не ясен, не ярок...»

Тихо отвечу: «Она отняла
Божий подарок». ⁷⁶

10 Ноября 1911 Царское село

An die Muse

Schwester und Muse, sie blickte ins Antlitz
Klar war ihr Blick und war scharf.
Und streifte ab ihren goldenen Ring,
Erstes Geschenk dieses Frühlings.
Muse! Du siehst, wie sie alle so glücklich –

Mädchen und Frauen und Witwen...
Besser komm' um ich noch auf diesem Rad,
Nur ja nicht diese Fesseln.
Weiß ich schon: rätselnd auch ich reiß' dann ab
Zärtliche Blum-Margerite.
Muss doch auf dieser Erde erfahr'n
Jeglicher Pein seiner Liebe.
Brenn ich bis Morgenrot Kerze am Fenster
Und werd mich sehnen nach niemand,
Doch nicht ich will, nicht ich will, nicht ich
will

Wissen wie küsst man die andre.
Morgen mir sagen lachend die Spiegel:

„Dein Blick ist unklar, ist unscharf...“

Leis' ich erwidre: „Sie nahm mir weg
Gottes Geschenk doch.“

10. November 1911, Carskoe selo

Die Gabe der Muse entzieht Lebensglück: (Künstlerische) Kreativität und Liebesglück schließen einander aus. Der Umstand, dass Blok keine zwei Monate nach der Entstehung dieses Gedichtes ein titelgleiches Poem verfasste, gab nicht grundlos Anlass zur Vermutung, es sei von Achmatovas Poem angestoßen (Achmatova, 1998, 729). In der Tat bietet auch Bloks Text ein Modell der Muse, die dem Künstler Qual und Pein bereitet⁷⁷. Sie schmäht das Glück und lässt gar die Schönheit zur Last werden: „All den Fluch seiner eigenen Schönheit“ („Все проклятье своей красоты“; Blok 1971, 3, 5). Doch auch hier ist auf für Blok

⁷⁶ Achmatova 1986, 1, 38.

⁷⁷ Vgl. das erste Motto zum dritten Kapitel dieses Beitrags.

charakteristische Weise die Frage von Gut oder Böse nicht entscheidbar, da die Muse für ihn nicht dem Diesseits angehört: „Gut oder Böse – Du bist nicht von hier.“ („Зла, добра ли? – Ты вся не отсюда“, ebd).

Der Reim „ne jarok“ – „podarok“ („unscharf“ – „Geschenk“) in Achmatovas Musen-Gedicht ist wiederum Reimzitat aus Bloks Gedicht Du im Zimmer sitzt allein... („Ty v komnate odin sidiš“, Blok 1997, 49) vom März 1909. Einsamkeit ist die Blok und Achmatova gemeinsame spätrömantische Grundbedingung poetischer Produktion.⁷⁸ Und gerade sie schließt folgerichtig den Roman beider in der Welt der *realia* aus!

Wenig später, 1915, spricht das lyrische Ich der Muse „wundertätige Kraft“ („čudotvornaja sila“, Achmatova 1986, 1, 99) zu, bekennt in einem anderen Gedicht „Ich liebte nur sie allein“ („Ja ljubila ee odnu“, Achmatova 1986, 1, 81), räumt ein, die Taube, die sie der Muse schenken wollte, sei selbst der „Wohlgestalteten“ („strojnaja“, ebd.) nachgeflogen. Die „Stimme der Muse, kaum hörbar“ („golos Muzy ele slyšnyj“, Achmatova 1986, 1, 92), ist – wie das Gespräch der Liebenden – nur dem Ohr der „Bienen“ („pčelyj“, ebd.) preisgegeben.

Anders als im Widmungsgedicht auf Blok erhebt das lyrische Ich die Schönheit in Achmatovas Kurzepos von 1914 „Unmittelbar am Meer“ („U samogo morja“) im Gedichttext selbst zum Thema, legt das Attribut dabei freilich, das Carmen-Thema aufgreifend, einer Zigeunerin in dem Mund, die es dem lyrischen Ich zwar zuerkennt, als Wirkungsfaktor aber negiert.⁷⁹ Nicht ihre körperliche Schönheit, ihre Dichtung wird den Geliebten gewinnen. Wie an die Stelle des männlichen Dichters die dichtende Frau tritt, so geht ganz im Sinne der Auto-poiesis die Funktion des Mediums über von der Muse aufs Gedicht.⁸⁰

⁷⁸ „Geh allein und heile die Blinden“ („Idi odin i isceljaj slepych“, Achmatova 1990, 86) ruft das lyrische Ich sich selbst im Gedicht „Nam svežest' slov i čuvstva prostotu“ von 1915 zu, das doch im Text „Byl blažennyj moej kolybel'ju“ einräumt, es müsse, „Wie eine Blinde“ („Kak slepaja“) von ihrer „traurigen Muse“ („pečal'naja muza“, Achmatova 1990, 87) geführt werden.

⁷⁹ Vgl. die Verbindung von Zigeunerin und Muse in Bloks Musen-Gedicht (Blok 1971, 1, 6).

⁸⁰ Vgl. oben im Gedicht „An die Muse“ die Besetzung der Position des Ersehnten mit – „niemand“ („ni o kom“). Blok lobte Achmatovas Epos mit einem bezeichnenden Vorbehalt: „Als ich Ihr Poem las, habe ich wieder gespürt, dass ich trotz allem Verse liebe, dass sie keine Nichtigkeit seien und viel dergleichen, – Erfreuliches, *Frisches*, wie das Epos selbst. All dies ungeachtet dessen, das ich niemals ihre ‚habe überhaupt nicht gewusst‘, ‚am Meer selbst‘ annehmen kann [...]. („Прочтя Вашу поэму, опять почувствовал, что стихи, все-равно люблю, что они – не пустяк, много такого – отрадного, *свежего*, как сама поэма. Все то несмотря на то, что никогда не перейду через Ваши ‚вовсе не знала‘, ‚у самого моря [...]“. Achmatova 1986, 1, 442). Mit aller wünschenswerten Klarheit pointiert Blok hier noch einmal die ästhetische und kunstphilosophische Differenz zwischen der akmeistischen Dichterin und sich selbst. Ihre Behauptung des Nicht-Wissens, unreflektierter Unmittelbarkeit also und des Seins bei den Dingen (hier am Meer) selbst, ist ihm unakzeptabel, wörtlich: „über sie [als Brücke, als Medium] werde ich nie gehen“. Es scheint kein Zufall, dass er diese mediale Differenz gerade am Phänomen des Flüssigen unverrückbar *feststellt*“.

Вышла цыганка из пещеры,
 Пальцем меня к себе поманила:
 „Что ты, красавица, ходишь боса?
 Скоро веселой, богатой станешь,
 Знатного гостя жди до Пасхи,
 Знатному гостю кланяться будешь;
 Ни красотой твоей, ни любовью, –
 Песней одною гостя приманишь“.
 Я отдала цыганке цепочку
 И золотой крестильный крестик.
 Думала радостно: „Вот он, милый,
 Первую весть о себе мне подал“.

Но от тревоги я разлюбила
 Все мои бухты и пещеры;
 Я в камыше гадюк не пугала,
 Крабов на ужин не приносила,
 А уходила по южной балке
 За виноградники в каменоломню, –
 Туда не короткой была дорога.⁸¹

Trat eine Zigeunerin aus der Höhle
 Winkte sie mich mit dem Finger zu sich:
 „Was gehst, Schöne du, baren Fußes?
 Bald wirst du fröhlich, wirst reich sein,
 Harre vor Ostern des namhaften Gastes,
 Namhaftem Gast wirst Ehre erweisen;
 Mit deiner *Schönheit* nicht, nicht deiner Liebe
 Mit deinem Lied allein wirst ihn verlocken.“
 Ich der Zigeunerin gab kleines Kettchen,
 Goldenes Taufkreuz auch schenkte ich ihr.
 Dachte ich froh: „Da ist er, der Liebe,
 Erste Nachricht von sich er mir gab“.

Doch ich verlernt' vor Aufregung zu lieben
 All meine Buchten und auch die Höhlen;
 Ich im Schilf Ottern nun nicht erschreckte,
 Krabben zum Abendmahl ich nicht auftrug
 Sondern ging fort entlang südlicher Schlucht
 Hinter die Weinberge in jenem Steinbruche, –
 Dorthin war kurz nicht für mich der Weg.

Es ist hier der Wechsel vom Flüssigen zum Festen, vom Wasser zum Land, der auch im Widmungsgedicht an Blok im Verhältnis von maskulinem „Haus“ („dom“) und femininem Fluss „Neva“ „An dem Meerestor“ („U morskich vorot“, 16) als traditioneller Gender-Gegensatz *männlich-weiblich* anklingt. Die Spannung eignet der Welt selbst durch Gegensatz der Elemente und entsteht nicht, wie in Bloks Ästhetik, durch Unterschiede ihrer symbolhaften Konzepte.

Das Bewegliche tritt im Widmungs-Gedicht „Für Aleksandr Blok“ um o-Laute (3 „komnate“ – Zimmer, 4 „oknami“ – Fenster, 5 „solnce“ – Sonne, 15 „dome vysokom“ – hohem Haus) gruppiertem Festem (es ist, wie wir erinnern, im Tonvokal des Widmungsnamens „Blok“ vorgeprägt) nicht als Phonem „a“ entgegen, das mit dem Tonvokal im Autor-Namen „Achmatova“ kongruiert und in den verführerischen Augen (9 „glaza“ – Augen) firmiert, sondern in „i“- und „y“-Lauten (6 „sizym dymom“ – graublauem Rauch, 16 „morskich“ – Meeres-, 16 Nevy – Neva) und erstreckt sich auch auf das Unhörbare (3 „ticho“ – still, 7 „molčalivo“ – schweigend).⁸² Das Intermediäre des Gesprächs steigt dagegen im Vokal „e“ hervor, das im „mne“ 13 mir) gerade auf das lyrische Ich bezogen ist. Dies ist von Belang, weil sich so nicht das lyrische Ich dem Sprecher des Blokschen Gedichts gegenüberstellt, sondern das Gespräch, und das heißt eben auch – *das Dialogische*.

⁸¹ Achmatova 1986, 1, 264.

⁸² Vgl. die spätere Artikulation des analogen „i“-„o“-Verhältnisses im *Requiem*: „Ticho lětsja tichij Don / Žěltyj mesjac vchodit v dom“ (Achmatova 1990, 215).

Bloks Gedicht verkörpert statt des flüssigen *Dialogischen* das aus der Statik der These über die Gegenthese in den erneuten Zustand des Aufgehobenen führende *Dialektische*. Dies findet auch in der Klanglichkeit seinen Niederschlag: in „*krasota*“ sind lautlich sowohl „*strašna*“ als auch „*prosta*“ (*krasota*) rudimentär eingefaltet. Im Wort „Schönheit“ kommen sowohl ihre *sublimitas* als auch ihre *simplicitas* zum Klingen.

Die Wechselreden zwischen Achmatovas Werk und den Texten des Symbolisten umrahmen die Widmungsgedichte. Achmatovas frühestes Epos *Unmittelbar am Meer* antwortet auf Bloks venezianisches Gedicht

С ней уходил я в море,
С ней покидал я берег.⁸³

Mit ihr stach ich in See,
Mit ihr verließ ich das Ufer.

Die Erinnerung der Akmeistin formt, das Gewicht des Memoria-Motivs erneut bekräftigend, Bloks zweiten Vers bezeichnenderweise um zur Negation „Mit ihr vergaß ich das Ufer.“ („С ней забывал я берег“⁸⁴; meine Hervorhebung, R.G.). Das Verlassen des maskulinen Festlands und die Selbstauslieferung ans Flüssig-Feminine gehen einher mit seiner Tilgung aus dem Gedächtnis. Die (flüssige) Welt des Imaginären durchläuft das Filter der Erinnerung.

Achmatovas Widmungsgedicht an Blok tritt dessen verführerischer *consecratio* entgegen als Vorführ-Beispiel der Arbeit poetischer *memoria*. Dem Benennen der Situation (Gast-Sein) folgt als Entwurf des Imaginations-Gehäuses das Anzeigen der Zeit- und Raumbedingungen. Die assoziative Kraft des erinnernden Gedächtnisses nutzt die mythische Gleichsetzung von Sonne und Auge, verlagert den akustischen Klangmythos der Korrespondenzen jedoch trickreich (weil *gegen* Bloks Intuition und Intention) ins Optisch-Avantgardistische. Der Widerstand gegen die visuelle Verführung gelingt just kraft optischer Enthaltsamkeit: Am besten sieht, zum Seher wird, wer die Augen schließt!

Die Arbeit des Erinnerns wird im Erzählduktus von Achmatovas Gedicht als grammatischer und semantischer Zeiteinsatz ausgeführt. Nur der erste Vers bietet grammatisches und semantisches Präteritum und grundiert so den Erzählvorgang: „Ich zum Dichter kam als Gast“ („Я пришла к поэту в гости.“ 1). Die nachfolgenden Verse (2-12) sind geprägt vom *Praesens historicum*, das die semantischen Zeitstufe der Vergangenheit durch die grammatische Zeitstufe der Gegenwart ausdrückt. Da genuine Lyrik zu Synchronie neigt, schwächt hier die Präsensform die Vergangenheitsbedeutung: Wie das Erinnern das erinnerte Vergangene in die Gegenwart des Erinnernden zieht, so transponiert das Präsens *historicum* hier das Geschehene in die Gegenwart des Sprechens.

⁸³ Blok 1971, 3, 66.

⁸⁴ Achmatova 1986, 1, 442. Allerdings enthält Bloks Gedicht in Zeile vier das Lexem „zabyt“ (С нею забыл я близких), so dass Anna Achmatova im Grunde eine Kontraktion vollzieht.

Den *semantischen* Zeitsprung vollzieht der Eingangsvers der letzten Strophe: „Das Gespräch bleibt in Erinnerung“ (Но запомнится беседа; 13). Er wechselt thematisch vom Gegenstand der Erinnerung zu dem des Erinnerns und bringt so grammatisches und semantisches Tempus wieder völlig zur Deckung. „Mittag“ („polden“) und Sonntag („voskresen'e“) sind im Sprechvorgang ganz gegenwärtig. Nur spaltet der Mittag (im Russischen: Halbtag) die Zeit und ruft der Wochenendtag im Russischen die Auferstehung („voskresenie“) auf. Der Dichter („poët“, 1) kann wiedererstehen – kraft des Erinnerns.

Achmatovas Widmungsgedicht an Blok zeigt sich vor diesem Hintergrund seiner ihr übersandten *consecratio* gewachsen. Es bietet ihr *pari*, indem es das durchaus ehrenvolle Unterwerfungsangebot ablehnt. Der akmeistische Text bietet einen Dialog, jedoch allein in der von Blok auf den Kopf gestellten Reihenfolge, weil es seinen gegensätzlichen reduktiven Entwürfen von *sublimitas* und *simplicitas* die Fülle memorierbarer Dinge und Ereignisse entgegenhält. Seine poetische Rede in *seiner* Diktion fortzuspinnen wäre weder ein Geschenk für ihn noch Part eines substantiellen poet(olog)ischen Gesprächs. Als sich im Oktober 1927 Daniil Charms absurdistische „Flanke der Linken“ zur Gründung einer Leningrader futuristischen Zeitschrift mit Nikolaj Punin verbünden wollte hat Achmatova gesagt: Wenn sich die literarische ‚Jugend‘ mit den ‚Greisen‘ vereinigt, ist das nur ein Beleg für die Schwäche der Jugend.⁸⁵

Schließt Blos Gedicht die sich widersprechenden Entwürfe des schrecklichen und schlichten Schönen noch einmal zur Behauptung des zugleich *Nicht-Mörderisch-Schrecklichen* und des *Nicht-Banal-Einfachen* zusammen (gerade diese Synthesen sind durch das Banal-Schreckliche und Mörderisch-Einfache der Totalitarismen des 20. Jahrhunderts konterkariert worden), so spitzt Achmatovas Text das Schöne zum Gegenstand jener Erinnerung zu, die der Präsenz des Erinnerns die unumgängliche Absenz des Erinnerten entgegenhält. Das Schöne ist schon im Augenblick seines Erscheinens unrettbar verloren und durch kein Wissen von seiner Eigenart zu (be)wahren. Wiedereintreten in die Präsenz des Gedichts kann es als Verlorenes allein kraft des Erinnerns, welches das Erinnete nicht als Verlorenes preisgibt. Dies ist im Grunde ein Prosaduktus, der viele Gedichte der Achmatova (über)formt. In Bachtins (2009) Sinne bleibt das Schöne des Erinnerten letztlich gebunden an das Abschließen, lebensweltlich: an den Tod des erinnernd Erzählten.⁸⁶ Das „Requiem“ ist seine Grundgattung.⁸⁷

⁸⁵ Kobrinskij 2008, 57.

⁸⁶ Mandel'stam 1990, 93. Zur Nähe des Akmeismus zu Bachtins Dialogik s. Lachmann 1990.

⁸⁷ Am Schluss von Achmatovas *Requiem* steht der Fluss Neva für Lethe, den Übergang vom Leben zum Tod, und instrumentiert die finale Medialität der „i“- und „e“-Laute (Achmatova 1986, 221): „И тихо идут по Неве корабли.“ Vgl. zur Todesthematik bei Achmatova Döring 2007.

5. Schönheit in der Folge – lyrische Nachspiele

In bemerkenswerter Koinzidenz widmet am Tag der Entstehung von Achmatovas Widmungsgedicht auf Aleksandr Blok der Akmeist Osip Mandel'stam Anna Achmatova einen poetischen Text, der den von Blok thematisierten Schal in die Distanz des Pseudo-Klassischen rückt. Hier ist die Autorin statt in die aufgehobene Antithese von Carmen und Madonna weit grundsätzlicher ins Äquivalenzfeld von griechisch-antikem Mythos (Phädra) und jüdisch-christlicher Religion (Rachel⁸⁸) gestellt. Es ist der Habitus der Selbstbewussten, die ihr grausames Schicksal annimmt, indem sie es selbst gestaltet und dabei den Anderen – weil (auch) auf sich bezogen – zugleich zu- und abgewandt ist:

Анне Ахматовой

Впол-оборота, о печаль,
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.
Зловещий голос – горький хмель –
Души расковыряет недра:
Так – негодующая Федра –
Стояла некогда Рашель.
7 января 1914⁸⁹

Für Anna Achmatova

Halbabgewandt, oh Traurigkeit,
Auf Gleichgültige blickte sie.
Von Schultern fallend, wurde Stein
Vermeintlich klassisch, da der Schal.
Die Stimme unheilvoll – Rausch, bitter –
das Seelen-Inn're schmiedet aus:
Genauso – Phädra, sich empörend –
Gestanden hat da einstmals Rachel.
7. Januar 1914

Dieses Gedicht korrespondiert auffällig mit Natan Al'tmans Achmatova-Porträt, das die selbstbewusste Haltung der Porträtierten visuell zur Schau stellt und im selben Jahr 1914 entstanden ist. Im „pseudoklassischen Schal“ („ložnoklassičeskaja šal“) schlägt sich die akmeistische Intertextualität und Intermedialität gleichzeitiger Erinnerung und Umformung des Erinnernten nieder. Die Formstrenge der Klassik wird memoriert und in eins transformiert. In Umkehrung des Mythos der Galatea⁹⁰ wandelt sich die lebende Person zur Skulptur. Es ist dies der bildnishafte Akt der Fixierung im Gedächtnis, aus der ihn die rezipierende Anschauung wieder zum Leben erwecken muss. Auch diese Versteinerung des Schals entspricht jenem Aus-Dem-Leben-Entlassen des Gedächtnisinhalts, das

⁸⁸ Vgl. die spätere Thematisierung von Rachel in Achmatovas (1986, I, 146f.) Bibelversen.

⁸⁹ Mandel'stam 1990, 93. Vgl. zur Datierung dort S. 466 den Hinweis auf die Widmung am 7. Januar im Gedichtalbum für Anna Achmatova. Das Gedicht ist wohl bereits 1913 entstanden und erstmals im erst 1914 erschienenen November-Dezember-Heft der Zeitschrift *Giperborej* (S. 30) unter der Überschrift „Anne Achmatovoj“ (Für Anna Achmatova) erschienen. Vgl. zu Rachel Jeremias 31, 15, Matthäus 2, 18.

⁹⁰ Vgl. Jean-Léon Gérômes Gemälde zu diesem Thema und seine Skulptur *Pygmalion et Galatée* (um 1892, Metropolitan Museum of Art, New York).

dem Rezipienten die Wiederbelebung durch Erinnerung ermöglicht und aufträgt. Eben dies ist auch, was Achmatovas Blok-Reminiszenzen dem Leser zutrauen.

Anders verfährt Ingeborg Bachmann in ihrem Anna Achmatova gewidmeten Gedicht *Wahrlich*. Es hat das ungeachtet allen Leids behauptete Positivum, das Blok und Achmatova noch verband, aufgegeben und das Verschlagen des Wortes als *negative Ästhetik* pointiert. Noch zu Lebzeiten Achmatovas hat sie in deutschen Worten das akmeistische Programm der Dichter-Kollegin zur Geltung gebracht, doch im Ausdruck „haltbar zu machen“ zugleich dem Maskulinen des Festen ausgesetzt. Allerdings wird dem Schreiben hier im Unterschreiben ausdrücklich eine subversive Kraft zugebilligt, die in den nicht posthum veröffentlichten Texten der Achmatova implizit bleiben musste:

Wahrlich

Für Anna Achmatova

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

Einen einzigen Satz haltbar zu machen,
auszuhalten in dem Bimbam von Worten.

Es schreibt diesen Satz keiner,
der nicht unterschreibt.

1964⁹¹

Die doppelte Negation der Unterschrift behauptet im spätavantgardistischen Gedicht indes noch stets die Verantwortung des Autors fürs Geschriebene.

Der Schönheitsentwurf der Postmoderne profiliert dagegen Leere und Selbst-Widerspruch, wie sie ein Gedicht des niederländischen Lyrikers Faverey beispielhaft zeigt. In ihm ist Schönheit noch einmal im Spannungsfeld von theologischer Poetik des *deus absconditus* und medialer Apophatik ausdrücklich gemacht. Seit Kierkegaard ist Schönheit aller Ethik entkleidet. Zu fixieren ist freilich nur noch das Nichts, dem medial allein das Schweigen entspricht:

⁹¹ Bachmann, 1978, 166. Vgl. dazu die Deutung von Elisabeth Borchers (2000).

Zonder begeerte, zonder hoop
op beloning, ook niet uit angst voor straf,
de roekelose, de medeegenloze schonheid

te fixeren waarin leegte zich meedelt,
zich uitspreekt in het bestaande.

Laat de god die zich in mij verborgen houdt
mij willen aanhoren, mij laten uitspreken,
voor hij mij met stomheid slaat en mij
doodt waar ik bij sta, waar jij bij staat.⁹²

Ohne Begehren, ohne Hoffnung
auf Lohn, auch nicht aus Angst vor Strafe,
die ruchlose, die mitleidslose Schönheit

zu fixieren, in der Leere sich mitteilt,
Sich ausspricht im Bestehenden.

Lass den Gott, der sich in mir verborgen hält,
mich anhören wollen, mich aussprechen,
Ehe er mich mit Stummheit schlägt und mich
Tötet dort, wo ich verharre, wo du verharrest.

Dagegen diene Bloks komplexe Manipulation der Wirklichkeit noch dem Versuch, Schönheit im aufgehobenen Widerstreit von Einfachheit und Sublimität jenseits alles konkret Schönen, als ihm übergeordnetes, von ihm nie einlösbares ideales Prinzip dialektisch zur Geltung zu bringen. Achmatovas Einlässlichkeit gegenüber dem Wirklichen ergriff im Dialog mit diesem Entwurf Schönes als das im Gedächtnis zu Bewahrende und durch Erinnerung Wiederherzustellende des immer schon verlorenen Schönen selbst. Diese Haltung war als Behauptung des Konkreten im Erinnern Antwort auf die dialektische Abstraktion Bloks und als Dialogisches im poet(olog)ischen Zwiegespräch zwar auf die Gegenposition angewiesen, verlieh ihr aber eben dadurch erst den Rang des Dialogs.

Literatur

Achmatova, A. 1986. *Sočinenija v dvuch tomach*, M.

- 1989. *Poëma bez geroja*, sostavlenie i primečanija R. Timenčika i L. Polivanova, M.
- 1990. *Lirica*, sostavlenie i podgatovka teksta A. Černych, M.
- 1998. *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Bd. 1: Stichotvorenija 1904-1941, M.
- 1999. *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Bd. 2, 1-2: Stichotvorenija 1941-1959, M.
- 2000. *Sočinenija v dvuch tomach*, hg. von V.A. Černych, M.
- 2001. Iz knigi „Kak u menja ne byl roman s Blokom“, dies., *Sobranie sočinenij v šesti tomach* Bd. 5, M., 76-83.

Bachmann, I. 1978. *Werke*, Bd. 1, München / Zürich.

⁹² Faverey 1993, 655. Vgl. Grüttemeier 2007.

- Barthes, R. 2010. *Tagebuch der Trauer*, aus d. Franz. von H. Brühmann, München.
- Belousov, R. 1999. *Samye znamenitye vlyublennye*, M.
- Berlin, I. 1981. „Gesprekken met Anna Achmatova en Boris Pasternak“, *Vrij Nederland*, 7.2.1981.
- Blok, A. 1912. *Sobranie sočinenij*, Bd. 3: Snežnaja noč' (1907-1910), M.
- 1960. *Sobranie sočinenij i pisem v 8mi tomach*. Bd. 3: Stichtovorenija i poëmy, 1907-1921, M.
- 1961. „Balagančik, ders., *Sobranie sočinenij i pisem v 8mi tomach*, Bd. 4, M., 7-21.
- 1971. *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, M.
- 1997. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 20ti tomach*, Bd. 3: Stichtovorenija. Kniga tret'ja (1907-1916) M.
- Böhme, H. 1988. „Sinne und Blick. Zur mythopoetischen Konstitution des Subjekts“, ders., *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main.
- Borchers, E. 2000. „Ein Satz der uns trägt. Zu Ingeborg Bachmanns Gedicht Wahrlich“, Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus (Hg.), *Lyrik lesen! Eine Bamberger Anthologie*, Düsseldorf, 255.
- Bourdieu, Pierre 1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.
- Brjusov, V.Ja. 1913. „Novye tečenija v ruskoj poezii. Akmeizm“, *Russkaja mysl'*. 4, Tl. 2, 134-142.
- Černych, V.A. 1987. „Perepis'ka Bloka s A.A. Achmatovoj“, *Literaturnoe nasledstvo*. Bd. 92: Aleksandr Blok, *Novye materialy i issledovanija*, Buch 4, M., 571-577.
- 1993. „Blovskaja legenda v tvorčestve Anny Achmatovoj“, *Serebrjannyj vek v Rosii*. M. 1993, 275-298.
- Černych, V.A. 2008. *Letopis' žizni i tvorčestva Anny Achmatovoj*, M.
- Čerkasov, V.A. 2008. „Problema biografičeskoj značimosti chudožestvennych proizvedenij v sovetskoj nauke 1920–1930 godov“, *Znanie. Ponimanie. Umenie*, 4, 66-72.
- Chajt, A. 1991. *Anna Achmatova. Poëtičeskoe stranstvie. Dnevniki, vospominanija, pis'ma*, M. 1991.
- Civ'jan, T.V. 1989. „Kassandra, Didon, Fedra. Antičnye geroini – zerkala Achamtovoj“, *Literaturnoe obozrenie*, 5, 29-33.
- Čukovskaja, L. 1976. *Zapiski ob Anne Achmatovoj*, 3 Bde. Paris.
- Čukovskij, K. 1922. *Kniga ob Aleksandre Bloke*, Berlin.
- Dobin, E.D. 1968. *Poëzija Anny Achmatovoj*, Leningrad.
- Dolgopolov, L.K., 1978. *Aleksandr Blok*, Leningrad,
- Döring-Smirnov J. R. 1994. „Das zweigeschlechtliche Wort. Die Autorisierung der Korrespondentin in zwei Briefwerken der russischen Romantik“, *Autor-*

- schaft und Genie in der Zeit um 1900*, hrsg. v. I. Schabert und B. Schaff. Berlin 1994 (=Geschlechterdifferenz und Literatur), 77-86.
- 1992, „Gender shifts in der Russischen Postmoderne“, *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“*, München 1991, hg. v. A. A. Hansen-Löve, Wien (Wiener Slawistischer Almanach SB 31), 557-563.
- Döring, J. R. 2007. „Todespuren. Anna Achmatovas „Sed'maja ili Poslednjaja Leningradskaja / Severnaja elegija“, *Thanatologien. Thanatopoetik. Der Tod des Dichters. Dichter des Todes* (Tagung München 2006). *Wiener Slawistischer Almanach* 60, 2007, 311-334.
- Dostoevskij, F. 1976. *Brat'ja Karamazovy*, ders., *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, Bd 14, M./L.
- Ėjchenbaum, B. 1923. *Anna Achmatova. Opyt Analiza*, Petrograd.
- Ėjchenbaum, B. 1927. „Literatura i literatunyj byt“, *Na literaturnom postu*, 9, 47-52. Nachdruck in: ders. *O literature*. M. 1967, 428-436; deutsch: Boris Eichenbaum, *Mein Zeitbote*. Leipzig/Weimar 1987, 52-65.
- Ginzburg, L. 1982. „O starom i novom, Leningrad.
- Faverey, H. 1993. *Verzamelde gedichten*, Amsterdam.
- Grojsman, Ja.I./ I.Ju Gens (Hg.) 2003. *Lili Brik. Pristrastnye rasskazy*, M.
- Grübel, Rainer 1988. „Trauer über die Trennung. Eine fünfzeilige Elegie der Anna Achmatova“, *Gattungen in den slavischen Literaturen. Festschrift für Alfred Rammelmeyer*, Wiesbaden, S. 443-492.
- 2001. *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*. (=Opera slavica NF 40) Wiesbaden.
 - 2007. „Langage poétique et mythes onomastiques chez Marina Tsvétaïeva“, Marc Weinstein (Hg.), *Nom et choses. Le corps de l'écriture dans la modernité slave*. Aix-en-Provence 2007, 61-87.
- Grüttemeier, R. 2009. „Een revolutie van het oog en het oor. Over Gedichten (1968) van Hans Faverey“, *Dirk de Geest*, Marc van Vaeck, Piet Couppenier (Hrsg.), *Ergens Beginnen'. Bijdragen over Nederlandse poëzie (1967-2009) voor Hugo Brems bij zijn emeritaat*, Leuven 2009, 10-19.
- Geršenzon, M.O. „Severnaja ljubov' Puškina“, ders., *Mudrost' Puškina*, M., 153-184.
- Gurvič, I.A. 1997. „Ljubovnaja lirika Achmatovoj. (Celostnost' i evoljucija)“, *Voprosy literatury*, 5, 22-38.
- Hansen-Löve, A. 2001. *Russischer Symbolismus*, Bd. 2, Wien.
- Hesse, H. 2007. *Weihnachten. Betrachtungen und Gedichte zur Winter- und Weihnachtszeit*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Volker Michels, Frankfurt a.M.
- Hilzinger, S. 2002. *Das Leben fängt heute an. Inge Müller. Biographie*, Berlin.
- Ivanov, Vjačeslav Vsevolodovič 1991. „Besedy s Annoj Achmatovoj“, *Vospominanija ob Anne Achmatovoj*, M., 473-502.

- Katanjan, V.V. 2007 *Lilja Brik. Žizn'*, M.
- Klinko, T.O. 1973. „Ljubov' Aleksandrovna Delmas-Andreeva“, *Muzyka i žizn'*, 2, 215-230.
- Kobrinskij, A. 2008. *Daniil Charms. (Žizn' zamečatel'nych ljudej)*, M.
- Kuprijanovskij, P.V. 1972. „Aleksandr Blok i poëty-akmeisty, ders., *Skvoz' vremeni, Jaroslavl'*, 37-70.
- Kušner, A. 2000. „Anna Andreevna i Anna Arkad'evna. Èsse“, *Novyj mir*, 2, 176-187.
- Kuzmin, M. 1910. „O prekrasnoj jasnosti“, *Apollon* 4, 1, 5-17.
- Kuz'mina-Karavaeva, E.Ju. 1968. „Vstreči s Blokom“, *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii*, 9, Učene zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, Vyp. 209, 257-278.
- Kvjatkovskij, A.P. 1966. *Poëtičeskij slovar'*, M. 1966
- Lachmann, R. 1990. „Der unabschließbare Dialog mit der Kultur: Mandel'stam und Achmatova als Gedächtnisschreiber“, dies., *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt a.M., 372-393.
- Lermontow, M. 2000. *Gedichte. Russisch / Deutsch von May Borowsky*, Nachwort von J.-R. Döring-Smirnov, Stuttgart.
- Longo, Ajza Pessina 1992. „Ja“ liričeskoe i „ja“ biografičeskoe v poëme Anny Achmatovoj „u samogo morja“, „*Carstvennoe slovo*“. *Achmatovskie čtenija*, Vyp. 1, M., 111-118.
- Lotman, Jurij 1972. „A.A. Blok, Anne Achmatovoj“, ders., *Analiz poëtičeskogo teksta*. Leningrad, 235-247.
- 1992. *Kul'tura i vzryv*, M.
- Lotman, J. / Z. Minc 1996. „Čelovek prirody v russkoj literature 19 veka i „cyganskaja tema“ u Bloka“, Ju.L., *O poëtach i poëzii*, SPb., 599 -652.
- Luknickij, P.N. 1991. *Acumiana. Vstreči s Annoj Achmatovoj*, Bd. 1, 1924-1925, Paris.
- 1997. *Acumiana. Vstreči s Annoj Achmatovoj*, Bd. 2, 1926-1927, Paris/Moskau.
- 2002. *Dvevnik 1928 goda. Acumiana, 1928-1929*, Hg. mit Kommentaren von T.M. Dvinatinja, *Lica. Biografičeskij al'manach*. 9, SPb., 341-498.
- Maksimov, D.E. 1967. „Achmatova o Bloke“, *Zvezda*, 12, 187-191.
- 1984. „Achmatova o Bloke“, *Chudožestvenno-dokumental'naja literatura*, Ivanovo, 94-111.
- 1981. „Pereocenka cennostej i estetika protivorečij“, ders., *Poëzija i proza Al. Bloka*, Leningrad, 296-318.
- Mandel'stam, O. 1990. *Sočinenija v dvuch tomach*, Bd.1, M.
- O. 2008. *Ob Achmatovoj*, M.
- Manthey, Jürgen 1983. *Wenn Blicke zeugen könnten, Eine psychohistorische Studie über das Sehen in Literatur und Philosophie*, München.

- Marčenko, A. 1999. „S nej uchodil ja v more...». Anna Achmatova i Aleksandr Blok“. Opyt rassledovanija, *Novyj mir*, 8, 179-196; № 9, 202-214.
- 2009. *Achmatova: žizn'*, M.
- Michajlova, G. 2009. *Anna Achmatova v poiskach „samosti“*, *Literatura*, 51 (2), 73-82.
- Minc, Z. 2004. „Blok i russkij simvolizm“, dies., *Izbrannye trudy v e knigach*. Bd. 3: Poëtika russkogo simvolizma, SPb. 2004, 116–117.
- Literaturnoe nasledstvo*, 1982, Bd. 92, Buch 3.
- Novalis 1982. *Über Frauen und Weiblichkeit*, Friedrich Schlegel, *Metaphysik der Geschlechtlichkeit*, Frankfurt am M. 1982, 159-172.
- Orlov, V. 1989, *Gamajun. Žizn' Aleksandra Bloka*, Kiev.
- „Sobranie knig i avtogravof S. Lesmana“, *Pamjatniki kul'tury novye otkrytija*. Nr. 79, 1980.
- Pavlovskij, A.I. 1966. *Anna Achmatova. Očerki tvorčestva*, Leningrad 21984.
- 1991. *Anna Achmatova. Žizn' i tvorčestvo. Kniga dlja učitelja*, M.
- Paz, O., 1984. *Zwiesprache. Essays zu Kunst und Literatur*, Frankfurt a.M.
- Prozorova, N.G. 1992. „Opyt sravnitel'nogo analiza dvuch stichotvorenij (Aleksandr Blok «Krasota strašna – vam skažut», Anna Achmatova «Ja prišla k poëtu v gosti»)“, „*Carstvennoe slovo*“. *Achmatovskie čtenija*, Vyp. 1, M., 141-149.
- Rozanov, V. 1990. *Opavšie list'ja. Korob 2*, ders., *Sočinenija v dvuch tomach*. Bd. 2: Uedinennoe, M.
- Rubinchik, O. 2000. „Anna Achmatova: žizn' i tekst“, *Simvoly, obrazy, stereotipy: chudožestvennyj i estetičeskij opyt. Meždiunarodnye čtenija po teotii, istorii i filosofii kul'tury*, Bd. 9, SPb., 115-125.
- Rubinchik, O. 2005. „«Ja zdes' v serom polotne...»». Achmatova i chudožniki“, *Toronto Slavic Quaterly*, 11, <http://www.utoronto.ca/slavic/tsq/11> (25. 5. 2010)
- Russkie pisateli. 1800-1917*. 1990, Bd. 1, Moskau.
- Šalamov, V. 2005. „Blok i Achmatova“, ders., *Sobranie sočinenij v šesti tomach*. Bd. 5: Èsse i zametki. Zapisnye knižki 1954-1979, Moskau 198-202.
- Ščeglov, Ju.K. 1996. „Čerty poëtičeskogo mira Achmatovoj“, A.K. Žolkovskij / Ju.K. Ščeglov, *Raboty po poëtike vyrazitel'nosti*, M., 261-289.
- Schahadat, Sch. 2004. *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Rußland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, München.
- Schwarzband, S. 1988. „Aleksandr Blok and Nikolaj Gumilev“, *The Slavic and East European Journal*, 22, 3, 373-389.
- Šklovskij, V. 1927. *Pjat' čelovek znakomych*, Moskau.
- Šklovskij, V. 1966. *Žili-byli*, M.
- Stein, G. 1957. „Poetry and Grammar“ (1935), dies., *Lectures in America*, New York, 209-246.

- Surat, I. 1998. „Biografija Puškina kak kul'turnyj vopros“, *Novyj mir*, 2, 177-195.
- Surat, I. 2001. *Ličnyj opyt v lirike Puškina i problema postroenija biografii poëta*. Avtoreferat dissertacii, M.
- Tamarčenko, E. „«S nej uchodil ja v more...». Aleksandr Blok i Anna Achmatova. Opyt rassledovanija“, „*Carstvennoe slovo*“, *Achmatovskie čtenija*, vyp. 1, M. 71-78.
- Timenčik, R.D. 1975a. „Avtometaopisanie u Achmatovoj“, *Russian Literature*. 10-11, 213-226.
- R.D. 1975b. „Principy citirovanija u Achmatovoj v sopostavlenii s Blokom“, *Tezisy I Vsesojuznogo (III) konreferencii „Tvorčestva A.A. Bloka i russkaja kul'tura 20 veka*, Tartu, 124-127.
- 1989. „Posle vsego. Neakademičeskie zametki“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 5, 22-26.
- 2005. *Anna Achmatova v šestidesjatyje gody*, M.
- Tomašesvsckij, B. 1923. „Literatura i biografija“, *Kniga i revoljucija*, 4, 6-9.
- 1925. *Puškin. Sovremennye problemy istoriko-literaturnogo izučeniija*, Leningrad.
- Tomašesvsckij, B. 1990. „Puškin. Sovremennye problemy istoriko-literaturnogo izučeniija“, ders., *Puškin. Raboty raznyh let*, M., 8-76.
- Toporov, V.M. 1975. „Ob odnom aspekte ‚ispanskoj‘ temy u Bloka“, *Tezisy I Vsesojuznoj (III) konferencii „Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka*“, Tartu, 118-121.
- 1981. *Achmatova i Blok* (k probleme postroenija poëtičeskogo dialoga: „blokovskij“ tekst Achmatovoj), Berkeley.
- Trocyk, O.A. 2001. *Biblija v chudožestvennom mire Anny Achmatovoj*, Poltava.
- Turkov, A. 1969. *Aleksandr Blok*, M.
- Tynjanov, Ju.N. 1977. „Blok“ (1921), ders., *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Leningrad, 118-123, 437-441.
- Tynjanov, Ju.N. 1924. „O literaturnom fakte“, *Lef*, 2, 101-116.
- Vaksberg, A. 1999. *Lilja Brik. Žizn' i sud'ba*, M.
- Verhaeren, É. 1912. *Les Blés mouvants*, Paris, Mercure de France.
- Verhaeren, É. 1924. „Les deux enfants de roi“, ders., *Œuvres*. Bd. IV: Quelques Chansons du Village, Paris: Mercure de France, 110.
- Vinogradov, V. V. 1922. „O simbolike Anny Achmatovoj“, *Literaturnaja mysl'*, Petrograd, 91-138. Nachdruck (=Slavische Propyläen 74) München 1970.
- Vinogradov, V. V. 1925. *O poëzii Anny Achmatovoj (stilističeskie nabroski)*. Leningrad, ²The Hague/Paris 1969.
- Vilenkij, V.Ja. / V.A. Černych (Hg.) 1991. *Vospominanija ob Anne Achmatovoj*, M.

- Zen'kovskij, V. 1958. *Aus der Geschichte der ästhetischen Ideen in Russland im 19. und 20. Jahrhundert*, Den Haag.
- Žirmunskij, V.M. 1916. „Preodelevšie simbolizm“, *Russkaja mysl'*, 1, 25-56.
- Žirmunskij, V.M. 1972a. „Anna Achmatova i Aleksandr Blok“, ders., *Teorija literatury, Poëtika. Stilistika*. Leningrad 1977, 323-354.
- Žirmunskij, V.M. 1972b. „Drama Aleksandra Bloka «Roza i krest'». Literaturnye istočniki“, ders., *Teorija literatury, Poëtika. Stilistika*, Leningrad 1977, 244-322.
- Žirmunskij, V.M. 1973. *Tvorčestvo Anny Achmatovoj*, Leningrad.