

Wiedergänger und Spiegelsplitter

Untersuchung der Poetik des Erinnerns

in Anna A. Achmatovas *Poëma bez geroja* (1940-1962)

Dorothee Riese

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung.....	3
1. Spiegeln.....	7
1.1. Spiegel im Poem.....	7
1.2. Zeitspiegel – zur Spiegelstruktur der Zeit im Poem ohne Held.....	9
1.3. Zazerkal'e – der Spiegel wird zum Raum der Wiedergänger.....	13
1.4. Spiegelschrift – Spiegelung als poetisches Verfahren.....	16
2. Doppeln, Vervielfachen, Wiederholen.....	18
2.1. Wer erinnert, wer spricht? – Die Vervielfachung der Stimme.....	18
2.2. Die Stimme der vielen im Verstummen.....	21
2.3. Wieder-holen – Zitate als Gedenkritual.....	23
3. Zerstören und Zersplittern – der Gedächtnisort St. Petersburg 1913.....	26
3.1. Der Gedächtnisort als Material des Poems.....	26
3.2. Das zersplitterte Fenster.....	30
4. Fazit.....	33
5. Literaturverzeichnis.....	35

0. Einleitung

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях в Ленинграде. Как-то раз кто-то «опознал» меня. Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами, которая, конечно, никогда в жизни не слыхала моего имени, очнулась от свойственно нам всем оцепления и спросила меня на ухо (там все говорили шепотом):

– А это вы можете описать?

И я сказала:

– Могу.

Тогда что-то вроде улыбки скользнуло по тому, что некогда было ее лицом.

(*Rekviem, Vmesto predislovija*, Achmatova 1990: 196)

In den schrecklichen Jahren des Terrors unter Ežov habe ich siebzehn Monate mit Schlangestehen in den Gefängnissen von Leningrad verbracht. Irgendwie „erkannte“ mich einmal jemand. Da erwachte die hinter mir stehende Frau mit blauen Lippen, die natürlich nie im Leben meinen Namen gehört hatte, aus der uns allen eigenen Erstarrung und flüsterte mit ins Ohr (alle sprachen dort im Flüsterton):

– Und das alles können Sie beschreiben?

Und ich sagte:

– Ich kann.

Da glitt etwas wie ein Lächeln über das, was einmal ihr Gesicht gewesen war.

(*Requiem, Statt eines Vorworts*, dt. v. D.R.)

Die Frau, die seit Monaten in der Warteschlange vor dem Gefängnis steht, ist Überlebende und Dichterin. Die Überlebende war selbst nicht im Lager, aber sie ist gezeichnet von der Erfahrung des Terrors.¹ Kaum jemand erkennt die frühere Berühmtheit noch. Sie ist eine von vielen Frauen, die mit blauen Lippen und entstellten Gesichtern warten. Die Dichterin, angesprochen von einer anderen Wartenden, findet, im Flüsterton, zu ihrer Stimme zurück: *Ich kann. Mogu.* Das „Ich kann“, einfach und kurz, ist das feierliche Versprechen der Dichterin zu erinnern. Als die andere Wartende das hört, wird ihr entstelltes Gesicht für einen Augenblick wieder menschlich – sie lächelt.

Die Dichtung Anna A. Achmatovas (1889-1966) wird ab den 1930er-Jahren von dieser Selbstverpflichtung zu erinnern geprägt sein. Während der Stalinistischen Säuberungen wurden Achmatovas Mann Nikolaj N. Punin und ihr Sohn Lev N. Gumilev verhaftet und zu Lagerhaft verurteilt. Freunde Achmatovas – darunter Osip Mandel'stam, mit dem sie eng zusammen gearbeitet hatte – kamen im Lager um. Den Schrecken des Terrors, die Trauer und das Gefühl der Schuld, nicht das Schicksal der anderen geteilt zu haben, literarisch zu verar-

1 Die Verstaatlichung der Landwirtschaft und die „industrielle Mobilisierung“ unter Iosif V. Stalin (ab 1924) wurde begleitet vom Ausbau des Repressionsapparats. In den 1930er Jahren baute Stalin mithilfe seiner politischen Polizei (NKVD) die Überwachung und das System von Zwangsarbeiterlagern unter Leitung der Hauptverwaltung für Lager (GULag) auf (Schröder 2004). Leiter der NKVD war von 1936 bis 1938 Nikolaj I. Ežov, der die „große Säuberung“ (*bol'saja čistka*), also die Auslöschung der bisherigen militärischen und politischen Elite, aber auch die Verfolgung vermeintlicher Oppositioneller organisierte. In diesem Rahmen wurden auch Achmatovas Angehörige und Freunde verhaftet. Zu den großen Säuberungen siehe auch Schlögel 2011. Siehe hier besonders 33-58.

beiten, wurde durch das Verbot zu schreiben nahezu unmöglich. In einer inoffiziellen Resolution der kommunistischen Partei wurde 1925 festgelegt, dass Achmatova für fünfzehn Jahre nicht mehr veröffentlichen sollte. Auch später durften ihre Gedichte nur zensiert erscheinen.

Verbot und Zensur trafen aber nicht nur die Gedichte Achmatovas, sie waren Instrumente einer Kulturpolitik, die viele Schriftsteller der russischen Moderne in Verfolgung, Tod und Exil trieb, und zudem die Spuren ihrer für „rückschrittlich“ gehaltenen Texte auslöschen wollte. Ersetzt werden sollten sie durch eine neue, „fortschrittliche“, dem Paradigma des Sozialistischen Realismus folgende Literatur (vgl. Ryan 2000: 25). Folge dieser Politik war, dass das „Gedächtnis des Textes“² (Lachmann/Schahadat 1995: 679), also der Bezug von neuen Texten auf alte, beschädigt wurde.

Anna Achmatova schrieb das *Poem ohne Held* von 1940 bis 1962, als Überlebende und als überlebende Dichterin. In *Rekviem*, dem die obigen Zeilen vorangestellt sind, beschreibt sie die eigene und kollektive Erfahrung des Terrors. Das *Poem ohne Held* ist von der Frage beherrscht, wie angesichts von Tod und Verfolgung erinnert und gedichtet werden kann. „Я ль растаю в казенном гимне?“ (II, 13, 73) / „Ich sollte in offiziellen Hymnen / Mich selbst auflösen?“ (dt.),³ fragt sich Achmatova im Poem und gibt damit die Angst wieder, sich anzupassen und keine eigene Sprache mehr zu finden. Um eine poetische Sprache jenseits der offiziellen zu finden, versucht Achmatova im Poem die gewaltsam abgebrochene Moderne zu beleben. Mit dem „Ich kann“ formuliert Achmatova also nicht nur eine moralische Verpflichtung. Sie verspricht auch, nach poetischen Mitteln zu suchen, mit denen sie das ausdrücken kann, was sie erlebt hat und die gleichzeitig an die verlorene Tradition anknüpfen.

Die Handlung der „Peterburgskaja povest“, wie der erste Teil des Poems heißt, spielt in Le-

2 Als Ergebnis ihrer Untersuchung von Intertextualitätskonzepten der russischen Moderne, vor allem bei Bachtin und den Akmeisten Mandel'stam und Achmatova fasst Renate Lachmann den Text-Text-Bezug, also die Intertextualität, als Gedächtnis der Literatur (1990). Der literarische Text assimiliert, transponiert und transformiert die Texte, auf die er sich bezieht, und aktualisiert sie dadurch (ebenda: 57). Auf diese Weise erinnern literarische Texte an ihre Vorläufertexte und haben Anteil am „Gedächtnis der Texte“. Eine übersichtliche Zusammenfassung von Lachmanns Intertextualitätskonzept findet sich in Lachmann/Schahadat 1995: 677-685. Zur Intertextualität im Poem siehe vor allem 2.3.

3 Zitiert wird das *Poem ohne Held* nach der von Erdmann-Pandzić in ihrer Dissertation veröffentlichten Variantenedition (Achmatova 1984: XXV-LXXX). Die von Erdmann-Pandzić als Vergleichsgrundlage gewählte Hauptversion stammt aus der bereits ohne die Autorisierung der Dichterin 1968 in München erschienenen Gesamtausgabe der Werke Achmatovas. Aus dieser Ausgabe werden jeweils Kapitel, Unterkapitel und Vers zitiert, ohne weitere Quellenangabe. Zur langwierigen Editions-geschichte des *Poems ohne Held* siehe Erdmann-Pandzić 1987: XVII-XXIII. Auch in der vorliegenden Ausgabe fehlen einige Strophen, die erst 1990 veröffentlicht wurden (Achmatova 1990). Aufgrund der Kürze dieser Arbeit habe ich mich in der Analyse lediglich auf diese beiden Varianten bezogen. Die Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angemerkt, von Alexander Nitzberg (Achmatova 2001). In Einzelfällen, wenn die Wörter, auf die sich die Interpretation bezieht, nicht übertragen wurden, oder die Strophen sich nicht in der von Nitzberg übersetzten Version des Poems befinden, stammen die Übersetzungen von D.R.

ningrad⁴ zur Jahreswende von 1940 auf 1941 und in St. Petersburg zur Jahreswende von 1913 auf 1914, in einem Zimmer im dritten Stock des *Fontannyj dom*⁵. 1940 wartet die lyrische Persona⁶, die Sprecherin, bei einem Spiegelritual auf den zukünftigen Bräutigam. Was stattdessen erscheint, ist eine Maskerade von Figuren der Petersburger Bohème von 1913 (I,1). Protagonistin der Bohème ist Ol'ga Glebova-Sudejkina, Doppelgängerin der lyrischen Persona, die ein ausschweifendes Leben führt (I,2). Ihr Liebhaber, ein junger Dichter, bringt sich aus Eifersucht an der Schwelle zu Ol'gas Zimmer um (I,4). In der Petersburger Liebesgeschichte, die wegen des Leichtsinns der Schauspielerin tragisch endet, deutet sich das Unheil an, das die Stadt heimsuchen wird (I,3).

Im Epilog, der im belagerten Leningrad im Sommer 1942 spielt, erscheint die verwüstete Stadt.⁷ Die Protagonist_innen der Bohème von 1913 haben ihre Stadt verlassen – viele sind tot, andere verbannt oder verschleppt. Wie die Stadt ist das Zimmer im *Fontannyj dom* menschenleer – die Autorin wurde nach Taschkent evakuiert (III). In den einzelnen Kapiteln des Poems werden also mehrere parallele Geschichten entworfen, die eng verquickt sind und hier zum Verständnis geordnet wurden: die Geschichte der Autorin und ihrer lyrischen Persona, die Liebesgeschichte der Schauspielerin und des jungen Dichters, die Geschichte der Stadt.

Zu Beginn der Handlung steht das Spiegeln; dann werden die Geschichten vervielfacht; am Ende folgt die Zerstörung der Stadt. Die Motive des Spiegeln, des Vervielfachens und Zerstörens wiederholen sich im *Poem ohne Held*. Sie sind nicht allein Bilder, sondern erweisen sich als Mittel, mit denen Sujet und Figuren, Form und Struktur des Poems geschaffen werden: In dieser Arbeit werden das Spiegeln, das Vervielfachen und das Zerstören als poetische Verfahren⁸ untersucht. Jedes der drei Kapitel der Untersuchung konzentriert sich auf eines der

4 St. Petersburg wurde während des Ersten Weltkrieges in Petrograd umbenannt, von 1924 bis 1991 hieß es dann Leningrad.

5 Im *Fontannyj dom*, dem Šeremetev-Palais am Kanal Fontanka in St.Petersburg / Leningrad, lebte Anna Achmatova zwischen 1918 und 1952 immer wieder. Von 1923 bis 1924 lebte sie gemeinsam mit Ol'ga Glebova-Sudejkina ebenfalls an der Fontanka (Tlusty 1985: 26).

6 Dieser Begriff, der die Komplexität des (lyrischen) Sprechens im Poem ohne Held, zu fassen versucht, wird in 2.1. erläutert.

7 Während der Leningrader Blockade, als die deutsche Wehrmacht und die finnländische Armee die Stadt vom 8. September 1941 bis zum 27. Januar 1944 belagerten, aber nicht eroberten, starben etwa 650000 Leningrader. Große Teile der Stadt, Wohnhäuser, Architekturdenkmäler und Fabriken wurden bei Bombardements zerstört oder beschädigt (Belova/Buldakov/Degtjarev 1992)

8 In seinem Aufsatz „Iskusstvo kak priem“ / „Kunst als Verfahren“ (1917) betrachtet Viktor Šklovskij als Kunst das, was die automatisierte menschliche Wahrnehmung verfremdet: „Priemom iskusstvo javljaetsja priem 'ostranenija' veščej“ (Šklovskij 1925). Die Kunst zeichnet sich also nicht durch ihre Bilder (obrazy) – Symbole und Metaphern – aus, sondern durch ihre Verfahren, also dadurch, wie sie ihre Bilder immer neu anordnet. In Anlehnung an Šklovskijs Konzept verstehe ich poetische Verfahren als textuelle Mittel, mit denen Achmatova die im Poem dargestellte Welt erschafft. Achmatova selbst spricht in einer erst 1976 veröffentlichten Strophe des zweiten Teils davon, dass sie im Poem verbotene Verfahren benutzt habe: „Запрещенный это прием“ – „Das ist ein verbotenes Verfahren“ (übers. D.R.).

Verfahren.

Zwei Analyseschritte strukturieren die einzelnen Kapitel: In einem ersten Schritt werden Zeit, Stimme und Raum, die die poetischen Verfahren erzeugen, beschrieben. In einem zweiten Schritt wird analysiert, auf welche Weise sie das tun. Das erste Kapitel beschreibt zunächst, wie das Spiegeln vom optischen Werkzeug zum poetischen Verfahren wird, das die Zeit des Poems strukturiert: Durch das Spiegeln verliert die Zeit ihre Linearität, wird zirkulär und erhält räumliche Eigenschaften. Dann wird gezeigt, wie das Spiegeln das Poem selbst strukturiert. Fortführung der optischen Doppelung und Vervielfachung in den Spiegeln ist die Vervielfachung der Stimme. Diese ist Thema des zweiten Kapitels, wo gefragt wird, wie die Instanz des Sprechens entworfen wird. Als Instanz des Sprechens erscheint der Ort, St. Petersburg-Leningrad, den die im Textgedächtnis vervielfachten dichtenden Stimmen beleben. Im dritten Kapitel wird der Raum entfaltet, der im Poem entworfen wird. Es wird erörtert, wie sich der Text die Zerstörung der Stadt als poetisches Verfahren aneignet.

Zeit, Stimme und Raum sind Parameter des von Achmatovas Zeitgenossen Michail M. Bachtin zur Beschreibung literarischer Texte entwickelten Konzepts des Chronotopos (*chronotop*). Menschen erfassen die Welt, indem sie Zeit und Raum aufeinander beziehen und als Ganzes wahrnehmen. Diese „Verschmelzung“ von Raum und Zeit zu einer „Raumzeit“ („vremjaprostranstvo“) bilden literarischen Werke in der von ihnen „dargestellte[n] Welt“ nach (Bachtin 1985: 7).⁹ Die im Text „dargestellte Welt“ steht in enger Beziehung zu der sie „erschaffenden“ Welt der Autorin und zu der der Leserin. Die „Erschaffung der im Text dargestellten Welt“ findet in einem Dialog zwischen Autorin, dem überlieferten Text und der Leserin, die diesen in der Lektüre aktualisiert, statt (ebenda: 204);¹⁰ was in der Lektüre der überlieferten Zeichen zudem lebendig wird, ist die Stimme der Autorin (ebenda: 203).

Das *Poem ohne Held* wird als Text gelesen, der erinnert. Dieses Erinnern wird in der Zeit, mit der der Stimme und im Raum des Poems durch poetische Verfahren hervorgerufen und gespeichert. Anhand des Konzepts des Chronotopos möchte ich untersuchen, welche Beziehung Zeit und Raum im Erinnern des Poems eingehen und wie sie mit der Stimme, die spricht, in Verbindung treten. Damit möchte ich einer Antwort auf die Frage näher kommen, wie die poetischen Verfahren das Erinnern im *Poem ohne Held* gestalten.

9 In „Formen der Zeit im Roman“ (1937-39) benutzt Bachtin das Konzept des Chronotopos, um eine Gattungsgeschichte des Romans zu entwerfen. Die Romangenres der Literaturgeschichte entstehen, indem in ihnen historische Chronotopoi konzentriert werden, die durch die Genres fortbestehen. Auch einzelne Motive wie die Motive der Straße oder der Schwelle sind laut Bachtin chronotopisch (Bachtin 1985). Lachmann bezieht Bachtins nur für den Roman entworfenen Theorien auf die Lyrik der russischen Moderne (Lachmann 1990). Dabei betont sie vor allem, dass die Intertextualität in Achmatovas und Mandel'stams Texten dialogisch ist (ebenda: 354-393).

10 Diesen Prozess, in dem sich der Chronotopos der Autorin, des Texts und der Leserin begegnen, bezeichnet Bachtin als schöpferischen Chronotopos (*tvorčeskij chronotop*) (Bachtin 1985: 205)

1. Spiegeln

1.1. Spiegel im Poem

Das *Poem ohne Held* beginnt in der Silvesternacht, im „belyj zerkal'nyj zal“ (I, 1, Einleitung), dem weißen Spiegelsaal, im Haus an der Fontanka. Inmitten der Spiegel hat die lyrische Persona den Tisch bereitet und den Saal mit Hochzeitskerzen beleuchtet. Die Spiegel und der feierlich gerichtete Tisch erinnern an zwei slawische Neujahrsbräuche der *gadanie*, bei denen das junge Mädchen die Zeit überlistet und den zukünftigen Bräutigam zu schauen versucht:

„Gadanie na zerkalach“. Sie nehme zwei große Spiegel, der eine angewinkelt; sie stelle sie einander gegenüber und beleuchte sie mit zwei Kerzen, links und rechts, sodass sich in den Spiegeln ein vom Feuer der Kerzen erhellter Korridor zeige. Am Ende des Korridors erscheint, nach langer Vertiefung in die Spiegelbilder, der zukünftige Bräutigam (Brundnaja/Gurevič/Dmitrieva 1996). „Priglašenie na užin“. Sie decke festlich den Tisch, mit weißer Tischdecke und feinem Geschirr, aber ohne Messer und Gabel, und spreche die folgenden Worte: „Суженый-ряженный, приходи ко мне ужинать.“ Die Fenster und Tür seien verschlossen. Wenn der Wind säuselt und es an die Türen und Fenster klopft, erscheint der zukünftige Bräutigam. Er versucht mit ihr zu sprechen, aber sie darf nicht antworten. Sie frage ihn nur: „Как звать?“ – „Wie heißt du?“ Der Bräutigam nennt seinen Namen und versucht, etwas aus der Tasche zu holen. In diesem Augenblick sage sie „Чур меня!“, „Ich will!“ Und der Bräutigam verschwindet. Sie verhalte sich genauso, wie vorgeschrieben, sonst drohe Unglück (ebenda).

Was in dem geräumigen Spiegelsaal mit Kuppel stattfindet, ist ein Neujahrsball der Abwesenden, derer, „die nicht mehr sind“, „тех, которых нету“. Die lyrische Persona des Poems wartet auf den „Gast aus der Zukunft“, „gost' iz buduščego“, mit dem sie das neue Jahr begehen will: „И с тобой, ко мне не пришедшим, / Сорок первый встречаю год.“ (I, 1, 3 f.) / „Um mit dir, auf den ich verzichte, / das Neue Jahr zu begehen – / Einundvierzig ...“ Doch an seiner statt erscheinen maskierte Neujahrgäste aus der Vergangenheit, die nicht geladen sind (I, 1, 48 f.): Masken und Teufelsfratzen aus der Literaturgeschichte, die an die Petersburger Bohème von 1913 erinnern (I, 1, 27-34) – ruhelose Tote, die als Wiedergänger¹¹ zurückkehren. Sie sind nicht bereit, ihre Masken im Vorzimmer abzulegen (I, 1, 22 f.). Sie sind sichtbar und unsichtbar, hörbar und unhörbar, anwesend und abwesend zugleich. Die lyrische Persona kann sie nicht greifen, sie kann sie nur verschwommen im Zigarrenrauch, als Spiegelbild oder Schatten erkennen, ihre Schritte hören (I, 1, 82-84). Ebenso ungreifbar ist der Gast aus der Zukunft, denn er zeigt sich, dem Ritual der *gadanie*¹² entsprechend in Spiegelbildern (I, 1,

11 Ein Wiedergänger oder eine Wiedergängerin ist nach der Duden-Definition ein ruhelose, umgehender Geist eines Verstorbenen.

12 Achmatova bezieht sich explizit – durch das Motto – auf die Szene der *gadanie* in Kornej Žukovs-

85-87). Paradoxerweise kann die lyrische Persona seine warme Hand beschreiben (I, 1, 90):

Б	Звук шагов, тех, которых нету	W	Nicht vorhandene Schritte
Е	По сияющему паркету,	Е	auf diesen polierten, hölzernen Fliesen.
Л	И сигары синий дымок.	І	Der Zigarre bläulicher Dunst.
Ы	И во всех зеркалах отразился	S	Und in allen Spiegeln erglommen
Й	Человек, что не появился	S	jener Mensch, welcher nicht gekommen
	И прокинуть в тот зал не мог.	Е	in den festlichen Saal zu uns.
	Он не лучше других и не хуже,	R	Er ist nicht schlechter, nicht besser
	Но не веет Летейской стужей,		als andre, die stygische Blässe
З	И в руке его теплота.	S	verschonte ihn allerdings;
А	Гость из будущего! – Неужели	A	seine Hände sind warm. So wird mich
Л	Он придет ко мне в самом деле,	A	der Gast aus der Zukunft wirklich
	Повернув налево с моста?	L	besuchen? (– zur Brücke – und links)

(I, 1, 82-93)

Auf der Oberfläche gewöhnlicher Spiegel bildet sich die Welt vor ihnen ab. Sie sind Werkzeuge und Symbole der Selbstbetrachtung. Während gewöhnliche Spiegel, ihren „Referenten“ (Eco 1988: 40, Hervorh. im Original), im Brauch der *gadanie* wäre das die junge Frau, symmetrisch abbilden, verzerren matte, durchsichtige oder Zerrspiegel die Symmetrie.¹³ Es entstehen verschwommene, komische oder sogar groteske Abbilder (vgl. Levin 1988: 8 f.).

Die Spiegelbilder des Poems haben die Eigenschaft, dass sie sich nicht symmetrisch zum Referenten verhalten, ja zum Teil gar keinen (sichtbaren) Referenten haben. Die Oberfläche des Spiegel erhält eine zeitliche Dimension. Das gewöhnliche Spiegelbild kann nur dann erscheinen, wenn das Gespiegelte (der Referent) gegenwärtig ist – er spiegelt synchron. Im Poem tauchen Spiegelbilder des „Gasts aus der Zukunft“ auf, ohne dass vor dem Spiegel ein Referent sichtbar wäre. Die Spiegelungen im Poem verschieben die Zeitachse. Die Spiegel des Poems zeigen stattdessen vergangene und zukünftige Referenten. Wie bei der *gadanie na zerkalach* zeigen sie in der Gegenwart, das Bild dessen, der erst in der Zukunft körperlich präsent sein wird. Der Spiegel ist Zeitspiegel, eine magische Achse zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft.

Bild für den Übergang des Spiegelbilds vom Raum in die Zeit ist der Doppelspiegel der *gadanie*, der im Spiegelsaal zum Vielfachspiegel wird. Dessen Magie wird in den beiden Versen aus „Reška“ / „Kehrseite“ nachvollziehbar, die Achmatova den zwischen 1963 und 1965 entstandenen *Polnočnyje stichi / Mitternachtverse* als Motto voranstellt (Achmatova 1990: 295-298):

Только зеркало зеркалу снится,	Nur ein Spiegel im Traum sich spiegelt,
Тишина тишину сторожит. (II, 8, 47 f.)	Und das Schweigen wird selbst ganz Ohr.

„[Z]erkalo zerkalu“ ist ein doppelter Spiegel (Gölz 2000: 238). Das Polyptoton, die Wortwie-

kijs Poem *Svetlana*. Auch Aleksandr S. Puskin thematisiert dieses Ritual in *Evgenij Onegin*.

13 Zur Doppelfunktion von Gegenständen als Nutzobjekte und Symbole siehe Levin 1988: 6 f, dazu auch Gölz 238. Eine umfassende Typologie der optischen Eigenschaften des Spiegels und der damit einhergehenden „semiotičeskie potencii“ entwirft der sowjetische Strukturalist Jurij Levin (1988: 6-24).

derholung in unterschiedlichen Fällen, Nominativ und Dativ, weist auf eine Eigenschaft dieses Doppelspiegels hin: Er spiegelt und verändert das Spiegelbild, er ist Spiegel und Zerrspiegel zugleich. Das Wortpaar „zerkalo zerkalu“ steht einem zweiten gegenüber, „tišina tišinu“ gegenüber, die Endungen der jeweils ersten Wörter der beiden Polyptota weichen lautlich leicht voneinander ab (a-o), die des zweiten identisch (u-u). Lautlich wird die Spiegelung umschlossen, vom „t“ zu Beginn des Verses 47 und dem „t“ zum Ende des Verses 48. Die Spiegelung geht weiter, – auf diesen Punkt arbeitet Gölz hin – die Silben „it“ und „ti“ spiegeln sich um die Endung „sja“ des Wortes „snitsja“ (Gölz 2000: 239). In seinem Zentrum der Vokal „ja“ – „Ich“ im Russischen.¹⁴

Wenn sich die Betrachterin, wie im Brauch der *gadanie*, zwischen zwei sich gegenüber stehenden Spiegeln befindet, verdoppeln diese ihr Spiegelbild endlos.¹⁵ Der Blick, kann dies nicht mit einem Mal erfassen und folgt dem ewig zurückweichenden Bild eine Weile. Die räumlich Abfolge scheint in eine zeitliche überzugehen. Der Doppelspiegel, „modelirujuščij bezkonečnyj regress“ (Levin 1988: 10), wird zum Modell der unendlichen Zeit.

Je kleiner das verdoppelte Bild, desto mehr nimmt das Licht ab und desto unschärfer werden die Konturen des Bildes. Levin sieht in diesem Verschwimmen ein Bild für die Ungewissheit von Zukunft und Vergangenheit: „При этом вызываемое поглощением света потускнение отражений высокого порядка может ассоциироваться с неясностью будущего или прошлого, с памятью[.]“ (Levin 1988: 10) Gleichzeitig gewinnt das flächige Spiegelbild an Tiefe. Es entsteht der Eindruck, in eine andere Welt zu blicken, und das ganz besonders im Spiegelsaal, wo sich die Spiegelbilder unendlich verdoppeln und vervielfachen.

Die Spiegel des Poems spiegeln auf magische Weise in der Zeit. Als Doppelspiegel zeigen sie zudem eine andere Welt. Diese beiden Eigenschaften der Spiegel des Poems werden in den folgenden beiden Unterkapiteln näher betrachtet.

1.2. Zeitspiegel – zur Spiegelstruktur der Zeit im *Poem ohne Held*

Doppel- und Vielfachspiegel überwinden im Poem die gewohnten Gesetze zeitlicher Abfolge. Sie zeigen in der Gegenwart Abbilder von Zukünftigem und Vergangenen. Die lyrische Per-

14 Gölz untersucht diese Spiegelung umfassend in ihrer Interpretation der *Polnočnyje stichi / Mitternachtverse*, denen die beiden Verse als Motto dienen (2000: 237-241). In ihrer Dissertation sucht Gölz in Achmatovas Werk nach „Subjekt-Symptome[n]“ (ebenda: 20); auch Spiegelungen fasst sie als solche auf. Damit möchte sie den „Verflechtungen von außer- und innerliterarischer Autor-Person, von literarischen Subjektentwürfen und den damit einhergehenden Problematizierungen von Identität in Text und Kritik“ bei Achmatova nachgehen (ebenda: 17). Den Spiegel interpretiert Gölz gleichzeitig als Diagnose für die Nicht-Identität des Ich und als Gedächtnisspeicher, der Begegnung ermöglicht. Diese Arbeit folgt Gölz' Erkenntnissen, ohne aber selbst die Frage nach dem Subjekt in den Fokus zu nehmen.

15 Zum Doppelspiegel siehe auch Gölz 2000: 239.

sona des Poems versucht, im Spiegel die Zukunft zu sehen, aber es erscheinen die Bilder des anderen unheilvollen Jahres – „Devjat'sot trinadcatyj god“, „Das Jahr neunzehnhundert dreizehn“, in Achmatovas Worten, der Beginn vom Ende des *Silbernen Zeitalters*: „И серебрянный месяц ярко / Над серебряным веком стыл.“ (I, 3, 10 f.) – „Und ein silberner Mond erstarrte / über der *Silbernen Zeit*.“ (Hervorh. im Original) Der Blick der lyrischen Persona ist nach vorne gewandt, er will die Zukunft schauen. Sie sieht dafür in den Spiegel, doch der verkehrt den Blick,¹⁶ wirft ihn zurück, in die Vergangenheit und zeigt das, was die lyrische Persona hinter sich zu lassen geglaubt hat.

Statt mit der ersehnten Prophezeiung wird das Ich mit einer Vergangenheit konfrontiert, die es vergessen und verdrängt hatte. Diese Wiederkehr der Vergessenen, zeigt sich nicht als eine durch die lyrische Persona erwünschte Erinnerung, die in ihrer Macht steht, sondern als Heimsuchung durch eine nicht verarbeitete Vergangenheit, die sie überwältigt: „He ко мне, так к кому же!“ (I, 1, 47) – „Mein Besuch ist es kaum, / doch wessen?“ (I, 1, 46 f.), ruft die lyrische Persona verzweifelt aus. Die drei aufeinander folgenden „к“-Laute deutet die Autorin selbst in einer Fußnote „Три 'к' выражают замещение автора.“ – „Die drei „К“ drücken die Verwirrung des Autors aus.“ (übers. D.R.) Ihr magisches Instrument, der Spiegel, entgleitet der Kontrolle der lyrischen Persona und wendet sich gegen sie. Die Wiederkehr des Vergessenen versetzt sie in Unruhe (I, 1, 12), Angst und Schrecken (I, 1, 80 f.), so sehr, dass ihr der Selbstverlust im Wahn droht (I, 1, 192) und sie selbst zum Schatten wird (I, 1, 13). Unter die Schemen der Vergangenheit geraten, verliert die lyrische Persona die Orientierung.¹⁷ Das äußert sich sprachlich darin, dass sich Indefinitpronomen häufen, z. B. „тень чего-то мелькнула где-то.“ (I, 2, 240; Hervorh. v. D.R.)

Der Vielfachspiegel lässt die Zeiten schwimmen, die einander immer wieder spiegeln: „Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет[.]“ (I, 1, 79 f.) So erscheint das Spiegelbild des Gasts aus der Zukunft mitten unter den Schatten und Schritten der Toten. Das Unheilvolle des Jahres 1913 wiederum weist in die Zukunft. Es verheißt weitere Unheil bringende Jahre: 1941 bis 1944, die Jahre der Leningrader Blockade. Auf Zerstörung folgt Zerstörung. Die Prophezeiung einer unheilvollen Zeit erfüllt sich. Eine Prophezeiung,

16 Eco erklärt, dass es falsch sei, das Spiegelbild als Seitenverkehrung zu verstehen. Die Annahme einer Seitenverkehrung gehe nämlich davon aus, dass das Spiegelbild mit dem Referenten identisch sei (Eco 1988: 29 f.). Aber da gerade darin die Eigenheit des Spiegelbilds liegt, dass es die Betrachterin / den Betrachter in die Irre führt, bleibt die Verkehrung für die Semantik des Spiegels im Poem relevant.

17 Diesen Verlust der Orientierung interpretiert Gözl als „Problematisierung der Selbstfindung“ (2000: 18). In ihrer Monographie zu Achmatovas Dichtung liest Harrington das Poem als postmoderne Reaktion auf die Moderne (2006). Mit der Wahnsinns- und Selbstmordthematik beschreibe Achmatova „[s]chizophrenia or mental sickness at the heart of the age“ (Harrington 2007: 213).

die 1913 noch niemand im „Spiegel der schrecklichen Nacht“ sehen wollte: „Словно в зеркале страшной ночи, / И беснуется и не хочет / Узнавать себя человек, / А по набережной легендарной / Приближался не календарный – / Настоящий Двадцатый Век.“ (I, 3, 379-384)¹⁸

Im Raum des Spiegels existieren verschiedene Zeiten gleichzeitig. So wird die Zeit selbst zu einem Raum, der alle Zeiten aufbewahrt. Zeit wird also nicht mehr als linear vergehende verstanden, sondern als ewiger Kreislauf. Damit bleiben die Abwesenden auf magische Weise anwesend. In dem mythischen Weltbild, das im Spiegeln entsteht, wiederholt sich das erfahrene Leid immer wieder. Indem die Spiegel gleichzeitig Vergangenes und Zukünftiges zeigen, lassen sie sich im Kontext der Akmeistischen Philosophie lesen.¹⁹ Eines der Ideale der Akmeisten ist es, die vergehende Zeit in einer ewigen Gegenwart festzuhalten, und Zukunft in der immerwährenden Präsenz des Wortes aufzuheben (Levin et al. 1974: 49-51).

Die Figur, die die zirkuläre Zeit des Spiegeln in sich konzentriert, ist das Gegenüber der lyrischen Persona, der Gast aus der Zukunft. Die lyrische Persona entdeckt ihn in I, 1 immer wieder in der Festgesellschaft: Er ist der geladene Gast, aus der Zukunft oder aus dem Land hinter dem Spiegel, ohne Gesicht und Name, 'б е з л и ц а и н а з в а н ь я'“ (I, 1, 97, Sperrung im Original) / „ohne Gesicht und Namen“ (übers. D.R.).²⁰ In der Literatur über das *Poem*

18 Darin, dass sie sich leichtsinnig weigerten, die Prophezeiung einer unheilvollen Zukunft zu erkennen, liegt, so deutet das Poem an, die Schuld der Künstler_innen des beginnenden 20. Jahrhunderts: „Веселиться — так веселиться! / Только как же могло случиться, / Что одна я из них жива?“ (I, 1, 61-63) – „Als einzige in eurer Mitte / lebe ich. Weshalb nur?“ Zu der Schuld zu vergessen kommt, spiegelbildlich, die Schuld, Zukunft zu verweigern, hinzu. Die Schuldproblematik, die im Poem eine zentrale Rolle spielt, kann hier nicht näher behandelt werden. Die Motive des Spiegeln, Doppeln oder des Traums haben Erdmann-Pandzić neben der Funktion der Selbstkommentierung vor allem die Aufgabe, die Frage von Schuld und Vergeltung zu verhandeln (1987:128-207).

19 In Abgrenzung vom Symbolismus fanden sich in den 1910er Jahren Anna A. Achmatova, Nikolaj Gumilev, Osip Mandel'stam, Sergej Gorodeckij in der ersten *Dichtergilde (cech poetov)*. Sie betrachteten die Dichtung als Handwerk (*svjaščjannoe remeslo*). Der Begriff, so Gözl, wird aber in der Forschung seit Levin et al. 1974 typologisch verwendet und bezeichnet „ein kulturhistorisch innovatives Paradigma“ (Gözl 2000: 22, FN 22), das Achmatova und Mandel'stam in einem gemeinsamen Text, „obšč[ij] tekst[...]“, der wie eine „durchgängige Reihe von Doppelspiegeln“, „kak posledovatel'nyj rjad dvojnych zerkal“ (Levin et al. 1974: 70) aufgebaut sei. In diesem Sinne dauert der Akmeismus bis zum Tod Achmatovas 1966 an (Lachmann 1990: 354). Ein aufschlussreiches Beispiel dafür gibt Lachmann ebenda: 377-379.

20 „[A] за ней войдет человек“ (Dritte Widmung, 3) – „Ihr aber folgt *ein Mann*“ (Hervorh. im Original); „И с тобой, ко мне не пришедшим“ (I, 1, 3) – „und mit dir, auf den ich verzichte“; „Гость из будущего!“ (I, 1, 93) – „Gast aus der Zukunft“; „Что какая-то лишняя тень / Среди них 'б е з л и ц а и н а з в а н ь я'“ (I, 1, 96 f., Sperrung im Original) – „[E]in Schatten, der fremd und vag, / sei darunter: 'nicht ganz geheuer / und n a m e n l o s'“; „Полосатой наряжен верстой, / [...] / Ты...“ (I, 1, 107-109) – „verkleidet als Straßenpfahl / [...] / du...“; „Это гость зазеркальный. Или / То, что вруг мелькнуло в окне. / Шутки ль месяца молодого, / Или вправду там кто-то снова / Между печкой и шкафом стоит?“ (I, 1, 166-170) – „Etwa / der *Spiegelgast*? Oder etwas, / das flüchtig im Fenster war?... / Es sind wohl des Neumonds Streiche, / wenn am Kamin eine bleiche / Gestalt nun nach außen tritt[.]“

ohne Held wurde vielfach gerätselt, wer dieser Gast sein könnte, auf den auch das „bez gero-ja“ aus dem Titel zurückgeführt wird.²¹ Da es mir hier um das Zeitkonzept des Poems geht, möchte ich mich auf die zeitlichen Eigenschaften dieses Gastes konzentrieren, der sich in den Spiegeln zeigt: Durch eine zeitliche Manipulation der Spiegel sollte im Ritual der *gadanie* der zukünftige Ehemann erscheinen – der Gast aus der Zukunft. Verkleidet ist er als ein Werstpfa²², der Zeit misst; diese Zeit ist die kosmische, ewige Zeit des Mondes (I, 1, 110 f). Schließlich erscheint der Gast als blasser Wiedergänger, der die lyrische Persona heimsucht, auch nachdem sich die Festgesellschaft verabschiedet hat (I, 1, 165-179). Es wird gerufen, „Героя на авансцену!“ Die lyrische Persona findet sich allein gelassen wieder, einem Bilderahmen gegenüber, vielleicht ist es ebenfalls ein Spiegel, aus dem ihr eine noch nicht betrauerte Stunde entgegenblickt:

Оставляя с глазу на глаз
 Меня в сумраке с черной рамой,
 Из которой глядит тот самый,
 Ставший найгорчайшей драмой
 И еще не оплаканный час.
 (I, 1, 145-150)

Als einzige starre ich an
 im Finstern den schwarzen Rahmen
 mit einem der bittersten Dramen
 jener Stunde, der gramen,
 auf die sich noch keiner besann.

In der Figur des Gastes vereinigen sich die Zeiten, Zukunft und Vergangenheit und er stellt zugleich ihren Verlauf dar.

Die zirkuläre Zeit offenbart sich auch in den Jahr für Jahr wiederkehrenden Feiertagen. Daher ist die Zeit des Spiegelns im Brauch der *gadanie* und dem diesen Brauch nachbildenden Poem die Zeit zwischen Silvester und dem Dreikönigstag („jour des rois“, „Dritte Widmung“) oder, im orthodoxen Verständnis, dem Tag der *Kreščenie*, auf die ebenfalls in der „Dritten Widmung“ verwiesen wird.

In der zirkulären Zeit wird die Zeit der Einzelnen durch die universelle Zeit ersetzt. An Stelle der Biografie, tritt das Schicksal. Biografie und Schicksal haben gegensätzliche zeitliche Strukturen: Die eine ist linear, das Individuum kann über sie verfügen, das andere hingegen ist unbestimmt, nicht vorhersehbar, nicht linear, es entzieht sich der Kontrolle durch das Individuum.²³ Der Punkt, wo Biografie zum Schicksal wird, ist das Ende. So ist der Blick in die Zukunft mithilfe des Spiegels stets mit dem absehbaren Tod verknüpft:

21 Erdmann-Pandzić hält den / die Leser_in für den wahrscheinlichsten „Held“ 1987: 20-51, hier 40.

22 Der Werstpfa²² war eine traditionelle Verkleidung beim altrussischen Karneval (Nitzberg in Achmatova 1990: 100).

23 Mandel'stams Analyse seiner Gegenwart, „Европейцы падают из своих биографий как шары из бильярдных луз“ (Konec romana), interpretieren Levin et al. als Gegenüberstellung von Biografie und Schicksal als verschiedene Zeitstrukturen: „Биография с ее здравомысленной линейной связанностью, предсказуемостью и самосозидаемостью заменяется судьбой, построенной по принципам сочетания неопределенностей, нелинейности, непредсказуемости и синхронности разновременно.“ (1974: 50, Hervorh. im Original)

Но в глубине 'мертвых' зеркал, которые оживают и начинают светиться каким-то подозрительно мутным блеском, и в их глубине одноногий старик — шарманщик (так нагружена судьба) — показывает всем собравшимся их будущее, их конец. (aus dem Libretto, Zeile 165)

Der nahe Tod wird durch schlagende Uhren angekündigt: „Вот он, бой крепостных часов...“ (I, 2, 347) – „Da, der Festung Uhr Glocke gellt ...“ oder „Удары колокольного звона от Спаси-на-Крови“ (I, 4, Einleitung) – „*Glockenläuten von der Heiland-auf-dem-Blut-Kirche*“ (Hervorh. im Original). Diese wiederum sind Vorboten des allgemeinen Endes, des Jüngsten Gerichts (I, 1, 73-75). Das im Text beschworene Ende der Geschichte und der Erfüllung des Schicksals steht dem ewigen Spiegeln der Zeiten gegenüber. Aber auch das Ende der Geschichte hat eine Spiegelstruktur: Das Jüngste Gericht lässt die Toten wiederauferstehen — eine Belebung des Gewesenen. Im Poem lässt diese Wiederauferstehung nicht auf Erlösung hoffen, sondern zeigt ihre Vorboten im Totentanz der schuldig gewordenen, die sich leichtsinnig vor dem Schicksal gesträubt haben (I, 1, 61-63).

1.3. *Zazerkal'e* – der Spiegel wird zum Raum der Wiedergänger

Im Poem kommt es so weit, dass die Spiegel eine eigene Welt erschaffen, die sich von der dieser Welt ablöst: „В дверь мою никто не стучится, / Только зеркало зеркалу снится, / Тишина тишину сторожит.“ (II, 46-48) – „Kein Pochen. Die Tür ist verriegelt. / Nur ein Spiegel im Traum sich spiegelt, / Und das Schweigen wird selbst ganz Ohr“ Im Spiegelsaal gibt es nur noch Vielfachspiegel, der Saal selbst wird dadurch zum Spiegelraum. Dieser heißt bei Achmatova *zazerkal'e*, das Land hinter dem Spiegel.²⁴ Nach dem Auftritt der Harlekinade wird der Spiegelsaal wieder zum „Zimmer der Autorin“, die Kuppel wird wieder Zimmerdecke, die Wände ziehen sich zusammen. Die Figuren des *Zazerkal'e* sind aber nicht vollends verschwunden: Da steht noch der *gost' zazerkal'nyj* (I, 1, 166) – oder ist es ein Toter? – zwischen Kamin und Schrank und von draußen ist das Geflüster Ol'ga Glebova-Sudejkinas und ihrer Liebhaber zu vernehmen, an deren sich die lyrische Persona in I, 2 und I, 3 erinnern wird (I, Intermedija).

Die Welt des *Zazerkal'e* ist auf erschreckende Weise in diese Welt übergetreten. Gewöhnlich ist die Spiegeloberfläche die Grenze dieser Welt, die in jene, andere Welt, „in[oj], potustoronni[j] mir[...]“ (Levin 1988: 9) übergeht. Der Spiegel ist „granica“ zu anderen Zeichenstrukturen, „drugi[e] organizaci[i]“ (Minc et al. 1988: 4 f.). Diese steht der Struktur der diesseitigen Welt gegenüber, als magische Anti-Struktur (vgl. auch Erdmann-Pandzić 1987: 95). Die un-

24 Eine Interpretation der Bedeutung des *Zazerkal'e* für das *Poem ohne Held* findet sich auch bei Erdmann-Pandzić 1987: 44-46. Hier werden auch weitere Gedichte Achmatovas zum Spiegelland zitiert. Zur Semiotik des *Zazerkal'e* siehe auch Levin 1988: 11.

überwindbare Grenze zwischen der Welt diesseits und jenseits des Spiegels liegt in der „nepronicaemost' [...], bezmolvnost', neosozjaemost'“ (Undurchdringbarkeit [...], Sprachlosigkeit, Unantastbarkeit; Levin 1988: 8) der Spiegeloberfläche begründet. Diese Grenze ist im Poem gleichzeitig der Ort der Begegnung und Nichtbegegnung (*nevstreča*) zwischen Ich, Erinnerung und Zukünftigem, das sichtbar und hörbar wird, aber nie greifbar ist (Gölz 2000: 241).

In „Zarzerkal'e“ entsteht eine Welt, in der Gedächtnis, *pamjat'*, einen Ort findet, die die Zeiten absorbiert und den Neujahrskarneval der Zeiten möglich macht. Die Gedächtniswelt, die hinter den Spiegeln erkennbar wird, ist im Verständnis der beiden Akmeisten, Anna Achmatova und Osip Mandel'stam, die eigentliche, wahre Welt der Ideen, „bolee real'na[ja] žizn'[...]“, die der materiellen Welt gegenübersteht (Levin et al. 1974.: 68).

Im Aufsatz „Semantičeskaja poëtika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma“ wird das Erinnern als grundlegender Wert („osnovnaja cennost'“) der akmeistischen Poetik beschrieben (Levin et al 1974: 51).²⁵ Somit ist Erinnern nicht nur persönliche, sondern vor allem künstlerische Verpflichtung. Das Dichten wird zur Arbeit an der Überlieferung, daher kommt Anna Achmatovas mit dem „Ich kann“ eingegangene Verpflichtung, in ihrem Dichten die Texte der Moderne fortzuschreiben. Der Spiegel wird auf metapoetischer Ebene zur Metapher für den poetischen Text: Ebenso wie die Spiegel absorbiert das Poem im Zitat verschiedene Text- und Zeitschichten (Erdmann-Pandzić 1987: 68). Welche Rolle das Zitieren von Texten der Moderne im Poem spielt, wird in 2.3. erörtert. Hier sei aber bereits erwähnt, was das Zitieren mit der Zeit macht: Es nimmt die Zeit der Vorgängertexte auf und hebt damit – ebenso wie das Spiegeln – die lineare Zeit auf. Renate Lachmann nennt die entstehende Zeitstruktur transgressiv und dynamisch, in der „die Zeit der fremden Texte [...] und die Zeit des gegebenen Textes [...] eine neue Zeitkoalition eingehen. So entwickelt der akmeistische Text einen eigenen 'Chronotop', der geschichtliche Zeit und ihre Markierungen dementiert.“ (Lachmann 1990: 360 f) In der Zeit, deren linearer Ablauf aufgehoben wurde, sind Begegnungen möglich: Im Poem begegnen sich im Spiegel die jetzt Lebende und die Toten (auf der Ebene des Inhalts) und die Dichtung der jetzt Lebenden und die der Toten (auf der Ebene des Texts).

Das Poem setzt sich mit dieser Erinnerungswelt auseinander und zeigt ihre Tragik: Sie ist hinter dem Spiegel, unberührbar für die jetzt Lebende. Die lyrische Persona befindet sich zwar

25 Levin et al. sehen den positiven Gedächtnisbezug der Akmeisten in Zusammenhang mit ihrem Geschichtsbegriff, in dem die Geschichte sich immer im Erleben des Individuums niederschlägt. Geschichte nehmen die Akmeisten als synchron wahr. Die Achse der zeitlichen Abfolge bildet sich im Verständnis Achmatovas und Mandel'stams in gleichzeitig existierenden Erscheinungen ab (Levin et al. 1974: 49). So spiegeln sich im Erleben des Individuums die Geschichte / Kultur wider und umgekehrt (ebenda).

im Zentrum der Bilder und Masken von Vergangenheit und Zukunft, kann aber nicht in den Totenreigen eintreten: „In der retrospektiven Projektion der Akmeisten gibt es das Präsens nur als Gegenwart des Vergangenen und als Gegenwart des Zukünftigen.“ (Lachmann 1990: 365) Die Begegnung bleibt eine *nevstreča*, der paradoxe Zustand, in dem – mit dem Werkzeug des Spiegels – Getrenntsein und Zusammensein gleichzeitig möglich werden, gleich der 'abwesenden Anwesenheit' (Gölz 2000: 241 f.).²⁶ Die Erinnerung, in der sich die körperliche Welt vor und die ideale Welt hinter dem Spiegel verbinden, wird zu einem „dritten, oxymoralen Ort“ (ebenda: 242) Offensichtlich bleibt die lyrische Persona trotz der *nevstreča* einsam und verlassen zurück: „Только как же могло случиться, / Что одна я из них жива?“ (I, 1, 61-63) – „Als einzige in eurer Mitte / lebe ich. Weshalb nur?“ Als die Grenze zwischen dieser Welt und der Spiegelwelt verschwimmt, eröffnet sich für die lyrische Persona eine erschreckende Welt des Alptraums und Wahns: Sie wird mit ihrem früheren Leben konfrontiert: „С той, какою была когда-то, / [...] / До долины Иосафата / Снова встретиться не хочу...“ (I, 1, 71-74) – „Mir ist beim Gedanken bange, / [...] / käme ... *ich* selbst... Allenfalls / an Josaphats Richterstätte“ (Hervorh. im Original) Und noch schlimmer, die Ordnung, in der die Lebenden sich in dieser Welt und die Toten in der Spiegelwelt befinden, löst sich auf.

Bedeutet Erinnern Treue, ist das Vergessen für Mandel'stam und Achmatova Verrat an den Toten (Levin et al. 1974: 51). Darin schreiben sie den Aberglauben fort, nach dem nicht betrauerte Tote, als unheimliche Wiedergänger zurückkehren. Aber gerade das Erinnern und Trauern ist durch den Verlust vieler befreundeter Künstlerinnen und Künstler durch Mord, Deportation und Emigration problematisch geworden. Es ist kaum möglich, wieder einen intakten Kontakt zum „Gedächtnis des Textes“ herzustellen. Zum erzwungenen Vergessen kommt das Vergessenwollen hinzu. Nicht nur sind ihr die Neujahrsgäste nicht willkommen, die Sprecherin findet den Toten gegenüber keine angemessene Haltung, sie trauert nicht, sondern lacht – pietätlos, wie im Poem selbst angedeutet (III, 5) – im leerstehenden Haus und an den schweigenden Gräbern des Volkovo-Friedhofs (III, 60- 63). Aber den Toten ist nicht zu entkommen, sie kehren als Wiedergänger oder *genius loci* zurück.

Die lineare Zeit wird im Spiegel zu einer zirkulären. Dadurch wird die Zeit räumlich gedacht, so sehr, dass die Zeit im *Zazerkal'e* selbst zum Raum wird. Das Spiegeln wird also zum Verfahren, mit dem sich Zeit und Raum auf magische Weise verbinden und zur Raumzeit des Gedächtnisses werden. Indem sie die Grenzen verwischen – das Vergehen der Zeit aufheben und damit dem Raum die vierte Dimension der Zeit hinzufügen – gefährden die Spiegel die Ordnung, in der diese Welt und die andere Welt, hinter dem Spiegel, getrennt sind. Das Erin-

26 Zum *Treffen in der Trennung* als Möglichkeit der Begegnung in Achmatovas Texten siehe Gölz 2000: 241, besonders auch FN 40.

nen durch das Spiegeln, das den Kontakt zu den Toten herstellen will, wird zur Bedrohung für die Überlebende.

1.4. Spiegelschrift – Spiegelung als poetisches Verfahren

Im *Poem ohne Held* wird ein ständiger Kampf zwischen Erinnern und Vergessen ausgetragen, der sich in der Darstellung des Erinnerns als Heimsuchung auf der einen und als Arbeit am Gedächtnis auf der anderen Seite äußert. Mit ihren Versuchen Kontakt zur Welt des *Zazerkal'e* aufzunehmen ruft die lyrische Persona Geister hervor, die sie nicht mehr beherrschen kann. Es gelingt ihr nicht, die Toten durch ein angemessenes Gedenken zu besänftigen, stattdessen suchen sie diese heim und verwüsten Haus und Leben der lyrischen Persona. Erfolgreicher, so ließe sich sagen, ist das Gedenken auf Ebene der Textproduktion. Die Dichterin hat die Erinnerungsarbeit in der Hand. Auf der Ebene ihres Schaffens ist das Gedenken in Spiegeln, laut Tat'jana Civ'jan, „not a passive reflection but an active transformation“ (1990: 120). Civ'jan meint, dass die Selbstkommentierung (*avtometaopisanie*) Teil des Spiegelverfahrens sei, mit dem das Poem arbeitet (ebenda: 113). Dem literarischen Text wird selbst der Spiegel vorgehalten, was sich insbesondere im zweiten Teil des Poems zeigt, der bedeutungsvoll „Reška“ / „Kehrseite“ heißt. Hier findet ein Gespräch zwischen Redakteur und Autorin²⁷ statt. Sie erzählt eine weitere Geschichte: die Geschichte des Poems selbst. Sie entwickelt also nicht nur poetische Verfahren, um die Erfahrung des Terrors auszudrücken, sondern reflektiert die Verfahren auch, was sich griffig als „Entblößung des Verfahrens“ / „obnaženie priema“ bezeichnen lässt.²⁸

In „Reška“ formuliert Achmatova das poetische Verfahren, das Civ'jan zu fassen versucht selbst:

Но сознаюсь, что Симпатические чернила, Что зеркальным письмом пишу[.] (II, 17)	Doch gebe ich zu: Die Tinte ist magisch: Von vorne nach hinten schreib ich in Spiegelschrift (hier II, 15)
--	---

Mit dem Bild der Spiegelschrift beschreibt Achmatova die Abhängigkeit der „hypostases of the poem“ von einander. Die Bedeutung der einzelnen „Hypostase“ kann nur im Spiegel der anderen sichtbar werden (vgl. auch Erdmann-Pandzic: 89 f.). Beide Pole des Erinnerns werden vom Bild der Spiegelschrift erfasst – die in der Heimsuchung außer Kontrolle geratene

27 Es handelt sich hier um die *Autorin* als lyrische Persona, nicht um die Autorin als reale Person. Da sich die Figur der Autorin im zweiten Teil des Poems aber Näher an der Textproduktin befindet, als die lyrische Persona des Spiegelsaals im ersten Teil, wird hier begrifflich unterschieden. Weiteres dazu in 2.1.

28 Tomaševskij unterscheidet zwischen Kunst, die ihre Verfahren verbirgt (z. B. Realismus), und solcher, die ihre Verfahren offen legt. Das Offenlegen der Gemachtheit nennt Tomaševskij „obnaženie priema“, die Entblößung des Verfahrens (1996: 205).

Magie des Spiegelns und die absichtsvolle Arbeit am Gedächtnis. Das Ungewöhnliche der *avtometaopisanie* sei, so Civ'jan, dass darin zwei „hypostases of the poem“ (vgl. Teil II, 16), die im Gegensatz zu einander stehen, sich in einer „real unity of opposites“ vereinigen würden (Civ'jan 1990: 114). Göttliche Inspiration, die die passive Rolle der Autorin akzentuiert, stehe bewusster Gedächtnisarbeit gegenüber. Mal wird das Poem personifiziert („Она пришла ко мне“ (I, Einleitung) – „Es kam zu mir“ (übers. D.R.), mal wird seine Gemachtheit betont („До поворота мне видна / моя поэма“) Diese Doppelung sei, so Civ'jan, Fundament der Struktur des Poems, das einem Fachwerkhaus gleiche, dessen Baustoffe in ästhetischer Absicht gezeigt werden (ebenda: 120).

Die Ambivalenz von „regularity and capricious elasticity“, also zwischen den von Civ'jan beschriebenen Polen von betonter Gemachtheit und Heimsuchung, zeigt sich in besonders ausgeklügelter Form, so die These Alexandra Harringtons, in der Strophenform des Poems (2007: 99).²⁹ Im Poem variiert Achmatova Reimschema und Metrum anderer moderner Texte. So übernimmt sie den dreifüßigen *Dol'nik* aus Marina Cvetaevas *Kavaler de Grie* (Silvesterabend 1917) und die sechsversige Strophe aus Michail Kuz'mins *Forel' razbivaet led* (1927) (Harrington 2007: 104 f.).³⁰ Achmatovas Strophen unterscheiden sich jedoch von den Vorlagen dadurch, dass sie innerhalb des Poems variieren. Ein Großteil (60 Prozent) der Strophen umfassen sechs Verse mit dem Reimschema AAbCCb (z. B. II, 1), bei dem der Reim A und C klingend und der Reim b stumpf ist. Die Länge der Strophen variiert sonst (40 Prozent der Verse) zwischen 4 und 11 Versen, bei denen sowohl klingende Verse als auch stumpfe Verse ergänzt oder gekürzt werden. Der Anfang und das Ende von Strophen werden gelegentlich verwischt, indem Reime wiederholt werden (Harrington 2007: 103-108).

Innerhalb des Poems, so bemerkt Harrington wird Unregelmäßigkeit zur Regel (ebenda: 111). Der erste Teil ist der unregelmäßigste, in dem Strophen am häufigsten verlängert und verkürzt werden, und in futuristischer Komposition treppenförmig und mit verschiedenen Schriftzügen auf den Seiten arrangiert sind. Die Unregelmäßigkeit entspricht seinem Inhalt, Heimsuchung und Wahn. Der zweite Teil ist der Regelmäßigste, hier sind die gleichförmigen sechsversigen

29 Harrington plädiert für die Lektüre des Poems als postmodernen Text. Das für die Postmoderne charakteristische „chaosmic system“ (Lipovetskii), das in der Kombination von Ordnung und Unvorhersagbarkeit entstehe, zeige sich besonders in der Strophenform (2007: 108). In der Strophenform zeigen sich für russische Postmoderne typische Eigenschaften wie: die gleichzeitige Abgrenzung von und Anknüpfung an die Moderne oder die Verwischung und Paradoxie von Gegensätzen (z. B. von „finishedness“ und „unfinishedness“ (ebenda: 108)). Mit der Frage, ob das *Poem ohne Held* ein postmoderner Text sei beschäftigt sich Harrington ausführlich in ihrer Monographie (2006: 195-244). Siehe dazu außerdem Kichnej/Temiršina 2002 und Lipovetskii 2001: 98.

30 Bei Cvetaeva: Reim AAAbAAAb und dreifüßiger *Dol'nik*. Bei Kuz'min: Reim AAbCCd und vierfüßiger *Dol'nik*. Den *Dol'nik* wiederum, ein drei- oder vierfüßiges Metrum, bei dem der Ort der Betonungen nicht festgelegt ist, hat Aleksandr Blok in die russische Dichtung eingeführt (Harrington 2007: 104 f.)

Strophen klar von einander abgetrennt und sogar nummeriert. Dieses Arrangement weist auf die Funktion der „Reška“ hin, die die poetischen Verfahren und Konstruktionsweise des Poems offen zu legen. Im Epilog gibt es zwar ein regelmäßiges Reimschema und Strophen, die aber nicht voneinander getrennt gedruckt sind, was als Versuch einer Synthese zwischen den Ordnungen des ersten und zweiten Teils gelesen werden kann. Harrington interpretiert die Zitierung der Strophenformen der Moderne und ihre Variation als „chaosmic system“³¹, mit denen es Achmatova gelinge, das alte kulturelle System (also die Moderne) zu beleben und gleichzeitig ein neues poetisches System zu schaffen (Harrington 2007: 111).

2. Doppeln, Vervielfachen, Wiederholen

2.1. Wer erinnert, wer spricht? – Die Vervielfachung der Stimme

Wie die Spiegelung sind Verdoppelung und Vervielfachung zentrale poetische Verfahren des Texts. Durch sie entstehen Figuren und Sprechinstanzen. Wer da spricht und erinnert, wird im Poem nicht ein für allemal festgelegt. Daher habe ich das Subjekt des Erinnerns unkonkret und im Plural „Sprechinstanzen“ genannt. Diese „Sprechinstanzen“ sollen genauer gefasst und beschrieben werden. Kurz gesagt, ist die Frage dieses Kapitels: Wer spricht und wie wird die entworfen, die da spricht?

Um genau beschreiben zu können, wie die Beziehung zwischen Autorin, Sprechinstanz und Figuren konstruiert wird, möchte ich auf die von Christine Gözl für die Analyse der Texte Achmatovas entwickelten Begriffe zurückgreifen (2000: 30-45). Um die Sprechinstanz der Achmatova'schen Texte begrifflich zu fassen, unterscheidet Gözl zwischen der „lyrischen Heldin“ *Achmatova* des Gesamtwerks der Autorin und der „lyrischen Persona“ des Einzeltexts.

Die mythologisierte Dichterpersion, die im Zusammenspiel der Erwartungen der Leser_innen und der literarischen Strukturen im Lektüreakt entsteht heißt bei Gözl „lyrischer Held“ (*li-ričeskij geroj*).³² Der „lyrische Held“ entsteht nicht beim Lesen eines Einzelgedichts, sondern aus dem Gesamtwerk, Literaturkritik und biografischen Texten von und über den / die Autorin. Gözl nennt die „lyrische Heldin“, die in Anna Achmatovas Texten entsteht, kursiv, *Achmatova*. Indem Achmatova selbst ihr Leben als das ihrer lyrischen Heldin inszeniert und umgekehrt, nähern sich die Eigenschaften der realen Person Anna Achmatova und der lyrischen Heldin Achmatova immer mehr an: „Die ontologische Differenz der außertextuellen Autorin

31 „Chaosmos“ ist ein zentraler Begriff der Postmoderne-Theorie Lipovetskys, die die Chaostheorie der Naturwissenschaften aufgreift. Das „Chaos“ ist in dieser Vorstellung keine absolute Unordnung, sondern nur eine andere Organisation, die ihre eigenen Ordnungsstrukturen aufweist (hier wiedergegeben nach Harrington 2007: 99).

32 Diesen Begriff verwendete zum ersten Mal J. Tynjanov in seinem Aufsatz *Blok* (1921), L. Ginzburg arbeitete den Begriff dann aus (siehe Gözl 2000: 42-45).

zum virtuellen (Text-)Phänomen der lyrischen Heldin wird durch die 'Vertextung' des Körpers verwischt.“ (Gölz 2000: 52, kursiv im Original) Die Sprechinstanz des Einzeltexts nennt Gölz „lyrische Persona“. Mit dem Begriff Persona (lat. Maske) möchte sie verdeutlichen, dass es sich bei dem Ich des Einzeltexts jeweils um Masken, Doppelgängerinnen der lyrischen Heldin *Achmatova* und der Schriftstellerin Anna Achmatova handelt (ebenda: 46).

Der poetische Text des Poems wird durch kurze Prosatexte, Regieanweisungen ähnlich, an historischen Zeitpunkten und Orten situiert, die der Lebensgeschichte der realen Anna Achmatova entnommen sind. Dadurch wird die lyrische Persona des Poems zur Doppelgängerin der lyrischen Heldin Achmatova. In den einführenden Prosatexten wird jeweils die Sprechinstanz benannt: *Poët, slova iz mraka* (I,1) (dt.: Dichterin, Worte aus dem Dunkeln), *stroki* (I, 1, Intermedija) (dt.: Zeilen), *golos, kotoryj čitaet* (I, 2) (dt.: eine Stimme, die vorliest), *veter* (I,3) (dt.: Wind), *Tišina* (I,4, mit großem Buchstaben!) (dt.: Stille), wieder *veter* (II) (dt.: Wind), *golos avtora* (III) (dt.: Stimme der Autorin). Die lyrische Persona – also das Ich, das im Poem auftritt – hat unterschiedlich stark betonte Züge der Dichterin. Die Frau, die im ersten Teil vor den Spiegeln sitzt, wird zwar als Dichterin bezeichnet, tritt dann aber in Interaktion mit ihren Gästen und im Gespräch mit ihrer Doppelgängerin auf (I,1; I,2-I,4). Diese lyrische Persona nimmt an der Handlung teil. Die, die im zweiten Teil „Ich“ sagt, ist, wenngleich sie aus dem Wind heraus spricht, Autorin und nicht nur das, sie ist Autorin des ersten Teils des *Poems ohne Held* (II). Sie befindet sich also eine Ebene über der Handlung. Da sie explizit als Autorin inszeniert wird, nenne ich diese lyrische Persona kursiv *Autorin*. Im Epilog spricht die Stimme dieser *Autorin* aus Taschkent (III).

Die lyrische Persona und ihre *Autorin*, selbst Doppelgängerinnen, haben weitere Figuren als Doppelgängerinnen: 1913 ist es die Schauspielerin Ol'ga Glebova-Sudejkina (I, 2, 304: „Ты один из моих двойников.“ – „Du bist eine meiner Doppelgängerinnen“ (übers. D.R.)) und 1942 eine zum Arbeitslager Verurteilte (III, 36: „Мой двойник на допрос идет.“ – „Meine Doppelgängerin geht zum Verhör“ (übers. D.R.)). Mit diesen Doppelgängerinnen schreibt das Poem die beiden Hauptmythen um Achmatova fort: Als junge Dichterin entwarf sie sich als „gefeierte[...] Prinzipalin der Bohème“ und entwarf sich später mehr und mehr als „Mutter der Gemarterten“ (Gölz 2000: 25), als „weibliche Stimme Russlands“ (Gölz 2000: 57), die die Leiden des Stalinismus beschreiben konnte. Diese beiden Rollen der lyrischen Heldin liefern sich im *Poem ohne Held* ein Gefecht, das auch als ein Streit zwischen Bild und Wort, zwischen visueller, figürlicher und akustischer, stimmlicher Vervielfachung der lyrischen Persona gelesen werden kann.

Die Doppelgängerin Ol'ga Glebova-Sudejkina ist zunächst Abbildung. Bilder Ol'gas in ver-

schiedenen Rollen hängen in dem Zimmer, wo in I,1 die lyrische Persona Spiegel beschwört und in I,2-4 Ol'ga schläft. Bezeichnend für die Doppelgängerei mit der *Autorin*-lyrischen Persona ist, dass Ol'ga hier auch in einer Rolle gezeigt wird, in der sie den Vornamen der Autorin trägt, Anna. Schließlich tritt Ol'ga, verkleidet als *putannica* (Wirrnis) aus einem der Porträts hervor. Während sie die lyrische Persona als Du anspricht, bleibt die Schauspielerin stumm. Sie wird als leichte Frau und *femme fatale* dargestellt, die ihren jungen Geliebten leichtsinnig und gewissenlos in den Selbstmord treibt. Die lyrische Persona wirft Ol'ga vor, an diesem Tod schuld zu sein. Ol'ga reiht sich als „Verwirrerin“ und Verführerin auch in den Reigen der Teufelsfratzen und Masken ein, die Zerr- und Schreckbilder der Bohème von 1913, die die lyrische Persona am Silvesterabend 1940 in Angst und Schrecken versetzen.

Ol'ga, als sichtbare, körperliche und figürliche Doppelgängerin, die als Bild für die unmoralische Leichtigkeit der Künstler_innen und Künstler der 1910er-Jahre entworfen wird, steht der Vervielfachung der Stimme der lyrischen Persona gegenüber. Ol'ga bleibt stumm der Stimme der lyrischen Persona ausgesetzt, die sich als Stimme des Schicksalschors (I, 2, 291) und des Gewissens ausgibt (I, 4, 446). Der Text des Poems sei nicht Produkt eines absichtsvollen Schaffensprozesses, sondern aktives, lebendiges Wort, das in Stimmen wahrnehmbar wird, lässt Achmatova verstehen, wenn sie das Gewissen, den Wind oder die Stille sprechen lässt.³³ Das Wort ist als Stimme zu hören (z. B. „голос, который читает“ (I,2, Einleitung) – „eine Stimme, die vorliest“), das durch die Geräusche des Ortes begleitet wird (Glockenschlagen, Schritte, Wind- und Regengeräusche). Die Schreibende zeichnet die Stimme auf, aus der Stimme wird der Text des Poems.

Dieser Bewegung von der Stimme zum Text steht die entgegengesetzte gegenüber, vom Text zur Stimme. Die Stimme der lyrischen Persona vervielfacht sich im Echo. Auf der Ebene der Textproduktion ist das Rufen der lyrischen Persona der Text des Poems selbst, der da von den Mauern der verlassenen Häuser widerhallt. Eine solche Lektüre wird dadurch bekräftigt, dass im Epilog Sprechinstanz die „Stimme der Autorin“ (*golos avtora*) selbst ist. In Teil I des Poems ist zu beobachten, wie die Stimme der lyrischen Persona sich vervielfacht und sich in die Stimme des Ortes verwandelt: Im ersten Teil (I,1) ist Poetin-Persona noch Besitzerin der Stimme, im zweiten Teil ist es bereits eine Stimme, deren Urheberin nicht explizit genannt wird, die die Doppelgängerin begleitet. Im dritten und vierten Teil werden der Wind und dann die Stille zu Sprechinstanzen. Innerhalb des Poems zeichnet sich also eine Verflüchtigungsbe-

33 Das Oxymoron gilt seit Eichenbaum, der die Sprechinstanz in Achmatovas Dichtung als „воплощенный 'оксюморон'“ bezeichnet, als zentrale rhetorische Figur der Poetik Achmatovas (2006). Gözl sieht das Oxymoron der *abwesenden Anwesenheit* und der *singende[n] Stille* zudem als Strategie Achmatovas, sich eine „Subjektposition“ innerhalb einer „männlichen Sprach- und Kulturform“ (Gözl 2000: 322) zu erkämpfen.

wegung ab: Der Text, zunächst Eigentum des Ich, vervielfacht sich und wird zur Stimme des Ortes, als Widerhall, Wind und dann als Stille.

Die Vervielfachung der Stimme kann als archaische Doppelung beschrieben werden, die alle Figuren als Version einer einzigen und die einzelnen Figuren als Einheit aller Figuren erscheinen lässt (vgl. Lotman 1974: 31). Durch die Strategie der archaischen Doppelung wird das Poem zur Stimme der vielen, die im geheimen Chor (I, 1, Einleitung) und Schicksalschor zu hören ist. Es sind die Opfer der Leningrader Blockade und die der Stalinistischen Lager, es sind die St. Petersburger Exilanten und Evakuierten, die für ganz Russland stehen. Das Russland des 20. Jahrhunderts wird in einem der letzten Verse des Poems als trauernde Frau personifiziert, die die Hände ringt (III, 104 f.: „И ломая руки, Россия / Престо мною шла на восток“). Sprachrohr dieser kollektiven Stimme ist *Achmatova*. Sie gibt dem Chor eine spezifisch weibliche Stimme, die als „wir“-Stimme der Mütter markiert ist: So spricht die lyrische Persona von der Deportation der vielen, darunter der ihres Sohnes (III, 94 f.). Leser_innen, die die Geschichte des 20. Jahrhunderts erfahren möchten, fordert sie auf, ihre Zeitgenossinnen zu fragen:

Ты спроси у моих современниц:
Каторжанок, 'стопятниц'³⁴, пленниц –
И тебе порасскажем мы,
Как в беспамятном жили страхе,
Как растили детей для плахи,
Для застенка и для тюрьмы.
(II, 13, Achmatova 1990: 338)

Frage meine Zeitgenossinnen:
die Zuchthäuslerinnen, Verbannten, Gefangenen –
und wir werden dir erzählen,
wie wir in gedächtnisloser Angst lebten,
wie wir Kinder für die Hinrichtung,
für die Folterkammern und die Gefängnisse großzogen.
(übers. v. D.R.)

2.2. Die Stimme der vielen im Verstummen

1925 wurde in einer inoffiziellen Resolution beschlossen, dass Achmatovas Texte für fünfzehn Jahre nicht mehr gedruckt werden dürfen. 1946 wurde Achmatova aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen und konnte erst ab Ende der 1950er Jahre wieder publizieren. Auch von 1940 bis 1946 war sie strenger Zensur unterworfen. Um der Verfolgung zu entgehen, zensierte sie zudem selbst. Angesichts der Bedrohung verschob „sich die Frage nach wahr und falsch [...] zu einer nach Nicht-Sein oder Sein – und sei es als ewige poetische Verfehlung der eigenen Identität“ (Gölz 2000: 52).

Selbstzensur wurde also zur „Überlebensstrategie“ Anna Achmatovas (Gölz 2000: 230). Doch was sie in den 1930er Jahren nicht schriftlich fixieren konnte, vertraute sie engen Freunden an, die Achmatovas Gedichte auswendig lernten und nicht aufschreiben durften. Die Manuskripte verbrannte die Dichterin zugunsten der „Verschwiegenheit der Gedächtnisse“. „Vernichten von dokumentarischem Material und Verschweigen bedeuten in diesem Projekt gera-

34 Als „stopjanicy“ werden Frauen bezeichnet, die im Stalinismus mehr als 105 Werst (etwa 112 km) von den großen Städten entfernt leben mussten.

de nicht das Ende der Gedichte, sie überdauern, eben weil sie nicht der verräterischen Schrift anvertraut werden, sondern dem Gedächtnis von einigen, ethisch besonders prädestinierten Wahrheitsträgern.“ (Gölz 2000: 231, Hervorhebung im Original) Zu dieser Art der nicht-schriftlichen Aufbewahrung eignete sich die Form des literarischen Texts mit Metrum und Reim besonders gut.

Im Poem wird eine Doppelgängerin der lyrischen Persona zum Verhör geführt: „Мой двойник на допрос идет.“ (III, 36) Damit thematisiert Achmatova, dass die mündliche Überlieferung ihre Träger zugleich in Gefahr bringt. Durch die Verhöre wurden die Opfer zum Geständnis gezwungen, das das wichtigste Beweismittel in den Schauprozessen des Stalinismus war (vgl. Schlögel 2011: 103 ff.). Im Geständnis wurde die Stimme genauso verräterisch wie der Text.

In „Reška“ wird eine verhörsähnliche Situation beschrieben. Der Zensor verlangt von der Autorin konkrete Angaben zu handelnden Personen, Zeit und Ort der Handlung, nach Handlungsablauf und nach dem Nutzen des Werks. Die Dichterin soll also das, was der poetische Text scheinbar verschleiert, in deutlichen Worten zugeben:

[„]Кто, когда и зачем встречался, Кто погиб, и кто жив остался, И кто аИ к чему нам сегодня эти Рассуждения о поэте И каких-то призраков рой.“ (II, 2, 7-12)	[„]Wer hat wen und warum getroffen? Wer ist tot und wer lebt – bleibt offen. Autor? Held? Diese obsoleten Klagen um den Poeten und den gesamten Spuk.“
---	--

Das, was sie ausdrücken will, interessiert nicht und wird nicht gehört. Die Schreiberin entspricht dem Begehren nach festgelegtem Sinn nicht, sondern verweigert auch in den Erklärungen, die sie dem Redakteur gibt, beharrlich einfach verständliche Aussagen. Dass sie aber die Erwartungen des Redakteurs erfüllen soll, äußert sich noch deutlicher im Befehl, „'А ну, расскажи-ка'.“ (Achmatova 1990: II, 10) – „Und nun, erzähle.“ (übers. D.R.). Die Reaktion der Autorin ist nun noch eindeutiger: „Но ни слова, ни стопа, ни крика / Не услышать ее врагу.“ (Achmatova 1990: II, 10) – „Aber kein Wort, keinen Seufzer, keinen Schrei / wird ihr Feind hören.“ (übers. D.R.) Das Auslassen wird zum Ausdrucksmittel des Poems. In den ersten Versionen des Poems zensiert Achmatova diese ersten drei Verse der Strophe sogar selbst und ersetzt sie durch Auslassungszeichen (II, 10, 55-57). In einer Anmerkung bezeichnet sie dieses Verfahren als Zitat aus Puškins Evgenij Onegin. Nach diesen ersten drei Versen wird die Unmöglichkeit zu sprechen artikuliert: „И проходят десятилетия: / Пытки, ссылки и казни — петь я, / Вы же видите не могу.“ (II, 10, 58-60) – „Und die Jahrzehnte vergehen: / Von Folter, Verbannung und Hinrichtung / Das seht ihr ja, kann ich nicht singen.“ (übers. D.R.)

Hiermit erklärt die Dichterin gerade das Verstummen, mit dem sie auf das Verbot, über das Leid zu sprechen, reagiert, zum einzigen Ausdrucksmittel, um das unfassbare Leid auszudrücken. Damit eignet sich Achmatova den Vorwurf, der während einer Hetzkampagne in den 1920er Jahren gegen sie erhoben wurde, an. Dass Achmatova nicht mehr veröffentlichte, wurde in der sowjetischen Presse nicht mit dem inoffiziellen Publikationsverbot von 1925 erklärt, sondern mit einem, so die Metapher in der Presse, „Verstummen“ der Dichterin. Das Verstummen wurde darauf zurückgeführt, dass Achmatova unzeitgemäß und unlebendig sei, sich also nicht an die neue Gesellschaft anpassen könne (siehe Gölz 2000: 227-230, besonders 229, FN 5).³⁵ Achmatova empfand sich als totgesagt, im Poem spricht sie von „graždansk[aja] smert['][...]“ (Achmatova 1990: II, 12).

In den Zweifeln an dem trügerischen Bild und der verräterischen Schrift, beschrieben in 2.1., äußert sich die „Repräsentationsskepsis“ der späten Achmatova (Gölz 2000: 52). Die Stimme, die zunächst als letztes Mittel erscheint, Wahrheit zu transportieren, droht dann aber, sowohl wenn sie in Form des Sprechens realisiert wird, als auch wenn sie nicht realisiert wird und geschwiegen wird, zum Eingeständnis von Schuld zu werden. Einen Ausweg aus diesem Dilemma findet Achmatova im Oxymoron der „sprechenden Stille“. Am Ende des ersten Kapitels ist es die Stille selbst, die spricht:

„[...] говорит сама Тишина“ (Einleitung zu I, 4) – „[...] es spricht die Stille selbst“ (übers. D.R.). Mit der Stille, das Substantiv ist im Russischen ebenfalls weiblich, „wird das dichtende Subjekt gleichgesetzt.“ (Gölz 2000: 233). Und in der Stimme des dichtenden Subjekts, erklingt die Stimme der vielen. Die Stille und das Schweigen schützen nicht vor Deportation oder Tod, aber sie bleiben letzter Hort der Wahrheit.

2.3. Wieder-holen – Zitate als Gedenkritual

<p>..... ... а так как мне бумаги не хватило, я н твоём пишу черновике. И вот чужое слово проступает, и, как тогда сенжинка на руке, доверчиво и без упрёка тает. [...] [...] 27 декабря 1940. Ночь, Фонтанный Дом (Erste Widmung, 1-6)</p>	<p>..... ... so schreib ich auf deinen Skizzenblättern, da mir die Bögen ausgegangen sind. Als Flocke – ich ohne Vorwurf, voll Vertrauen – scheint fremdes Wort hindurch, und es beginnt, In meiner Hand wie damals aufzutauen. 27. Dezember 1940. Nacht. Fontannyj Haus</p>
--	--

35 Die Geschichte des Verschweigens von Anna Achmatovas Texten dauert auch in den 1940er Jahren an. Nach einer relativen Lockerung des Publikationsverbots in den Kriegsjahren, erfolgte 1946 ein totales Publikationsverbot. Nach dem Referat A. Ždanovs “Postanovlenie CK VKP(b) o zurnalach 'Zvezda' i 'Leningrad'” wurden M.Zoščenko und Achmatova aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen. Erst Ende der 1950er Jahre konnte Achmatova wieder schreiben. Sie stritt sich mit den Literaturkritikern und Literaturwissenschaftlern aus dem Westen, wo vor allem ihre frühere Dichtung bekannt wurde, aber die Vorstellung von dem Verstummen Achmatovas fortgeschrieben wurde (Gölz 2000: 231, FN 14 und 232).

In der ersten Widmung zum Poem schreibt die Autorin auf das Schmierpapier eines anderen, was als „metaphor of intertextuality“ (Harrington 2006: 244) gesehen werden kann.³⁶ Es könnte Vasilij Knjazev sein, dem das Gedicht gewidmet ist; aber auch M. Kuzmin, M. Cvetajeva, V. Chlebnikov,

A. Blok, N. Gumilev, N. Gogol' und A. Puškin wurden bereits als Besitzer des Schmierpapiers und Urheber des „fremden Wortes“ identifiziert (ebenda: 227). Zitate aus anderen Texten und Andeutungen auf sie spielen im Poem eine wichtige Rolle: Die Mottos der einzelnen Teile sind Zitate aus eigenen und fremden Texten, die Figuren spielen auf Texte anderer an, Handlungsstränge werden an andere Werke angelehnt; oben wurde gezeigt, wie Metrum und Form frühere Dichtung weiterentwickeln (Harrington 2007). Hier soll nicht die Qualität des inhaltlichen Bezugs zu den Texten einzelner Autor_innen beschrieben werden.³⁷ Die Intertextualität wird als Verfahren betrachtet, mit dem im *Poem ohne Held* die Stimme der vielen um die Stimme der früheren Texte ergänzt wird.

In der Widmung schreibt die Autorin also auf das Schmierpapier anderer Dichter_innen, die sie als Du anspricht. Deren Wort schmilzt wie eine Schneeflocke in der Hand: „čužoe slovo [...] / [...] / [...] taet.“ Wie die Schneeflocke in einen anderen Aggregatzustand übergeht, verwandelt sich auch das Wort, wenn es in Text der Autorin eingeht, aber es bleibt erhalten. Mit dem Bild des Schmierpapiers, auf das die Autorin mit dem *Poem ohne Held* eine neue Schriftspur setzt, knüpft Achmatova an das Ideal des „palimpsestische[n] Schreiben[s]“ des Akmeismus an, „ein Schreiben, das nicht etwas fixieren, sondern im Setzen der Schriftspur diese schon wieder löschen will“ (Lachmann 1990: 358).

Auf dem Schmierpapier – oder Palimpsest – findet die Begegnung mit dem fremden Text statt. Durch eine „Berührungsmagie“ (Lachmann 1990: 373) wiederholt³⁸ der Text des Poems im Zitat das Gedächtnis der Texte.³⁹ Genauso wie die Schneeflocke innerhalb von Sekunden taut, ist die Zeit, in der diese Wiederholung stattfindet, ein Augenblick. Dieses Ideal setzte O. Mandel'stam um, indem er im Gehen mündlich dichtete (ebenda: 371). Wenn sich die Ak-

36 Ebenso deutet Erdmann-Pandzić diese Stelle 1987: 89-91.

37 Studien zur Intertextualität im *Poem ohne Held* machen, beginnend mit den Aufsätzen der sowjetischen Strukturalisten (vgl. z. B. Civ'jan 197: 255-277), einen wichtigen Teil der Sekundärliteratur aus. Eine Studie zu einem einzelnen zitierten Autor, O. Mandel'stam ist z. B. Childers/Crone 1984: 51-82. Mit zitierten Figurenkonstellationen und Handlungssträngen befasst sich Erdmann-Pandzić, die über den Bezug auf Don Juan / Donna Anna schreibt (1987: 128-137), aber auch Tlusty (1985: 213-243). Tlusty befasst sich außerdem ausführlich mit dem Spiel mit biografischen Realia, das im *Poem* stattfindet (ebenda: 18-38).

38 Das Wortspiel findet sich auch bei Lachmann 1990: 374.

39 Auch bei dem Theoretiker des „kulturellen Gedächtnisses“ Jan Assmanns ist von der Magie der Berührung die Rede. Assmann nennt kulturell bedeutsame Bilder und Texte „Erinnerungsfiguren“. Diese Erinnerungsfiguren sind, hier bezieht er sich auf Aby Warburg, „Zeitinseln“ mit „mnemische[r] Energie“, die „kollektive Erfahrung“ kristallisieren, deren „Sinngelalt sich in der Berührung wieder erschließen kann, über Jahrtausende hinweg.“ (Assmann 1988: 12)

meisten trafen, dann rezitierten sie ihre Gedichte, wobei die Stimme – Atem der Texte – zentral war (ebenda). So wird das Textgedächtnis im Augenblick des Lautwerdens aktualisiert. Nicht frühere Texte zu fixieren, sondern die „Aufwirbelung allen Sinns“ (ebenda: 374) ist das Anliegen Mandel'stams und Achmatovas.

In „Vmesto predislovija“ liest die Autorin das Poem laut vor. Beim Lesen hört sie die Stimmen derer, die während der Leningrader Blockade gestorben sind: „Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи.“ – „Ich höre ihre Stimmen und erinnere mich an sie immer dann, wenn ich das Poem laut vortrage, und dieser heimliche Chor wurde mir zur ständigen Rechtfertigung dieses Werks.“ Beim lauten Lesen erklingen aber auch die früheren Texte. Die Autorin wird zum Sprachrohr einer kollektiven Stimme, die sie in ihrer Stimme lebendig werden lässt. Dabei wird das Poem zum Gedenkritual für die Verstorbenen und die Kultur der Moderne.

In dieses Gedenkritual werden aber nicht nur die vergangenen, sondern auch die zukünftigen Stimmen aufgenommen, die der Leser_innen, an die der Text gerichtet ist.⁴⁰ Mandel'stam richtete seine Dichtung an den „Adressaten der Zukunft“, den zukünftigen Gedächtnisträger, in dessen fremder, zukünftiger Rede der vergangene Text erneut aktualisiert wird (Lachmann 1990: 371). Der „Gast aus der Zukunft“ kann als Zitat des „Adressaten der Zukunft“ verstanden werden, der Leerstelle des Poems bleibt (1.3.). Der „Gast aus der Zukunft“ ist als Zitat Träger des früheren Textes und zugleich der des zukünftigen, er ist es, der das „[p]obedivšee / smert' / slova“⁴¹ (I, 3, 395-397) – „das Wort, das den Tod besiegte“ (übers. D.R.) aussprechen kann.

40 Nicht nur Erdmann-Pandzić 1987: 20-51 betont die Bedeutung der Leser_innen für das Poem, auch Volkov bezeichnet sie als dessen „co-author“ des Poems (Volkov 1996: 224). Ein Beispiel für die Bedeutung, die Achmatova der Interpretation der Leser_innen zumaß, gibt Tlusty: (Tlusty 1985: 42, 429, FN: 67): So habe Achmatova Lidija Ginzburgs Kommentar, das Poem nutze „zapreščennyje primy“ in die Strophe des zweiten Teils aufgenommen, die erst 1976 erschien: „Не боюсь ни смерти ни срама, / Это тайнопись, криптограмма, / Запрещенный это прием.“ (Achmatova 1990: II, 16) – „Ich fürchte weder den Tod noch Schande / das ist eine Geheimschrift, ein Kryptogramm, / das ist ein verbotenes Verfahren.“ (übers. D.R.)

41 Achmatova zitiert hier einen Artikel aus der Zeitschrift „Russkaja mysl“, Nr. 7, 1915. des Kritikers und Dichters N. Nedobrovo über ihre frühe Dichtung (Kralin 1990: 434)

3. Zerstören und Zersplittern – der Gedächtnisort St. Petersburg 1913

Вступление

Из года сорокого,
Как с башни, на все гляжу.
Как будто прощаюсь снова
С тем, с чем давно простилась
Как будто перекрестилась
И под темные своды схожу.

25 августа 1941

Осажденный Ленинград

(Vstuplenie, 1-6, Original in Kapitälchen)

Einleitung

Vom Jahr Neunzehnhundertundvierzig
Wie vom Turme blick ich herab
und ahne: Ein Abschied wird sich
vollziehn wie in früheren Tagen,
als hätt ich ein Kreuz geschlagen
Und stiege ins dunkle Grab.

25. August 1941

Bei der Belagerung Leningrads

(Original in Kapitälchen, Anordnung der
Verse wurde an das russische Original
angepasst)

St. Petersburg ist nicht nur Schreib- und Handlungsort, sondern selbst Thema des Poems. Das zeigt sich am deutlichsten in der Einleitung: Dort steht die Sprecherin auf einem Turm und blickt auf die Stadt herunter. Dass es sich um St. Petersburg / Leningrad handelt, verrät die Datierung, „25. August 1941, bei der Belagerung Leningrads“. Der Turm ist ein Bild für den Zeitpunkt, von dem die Sprecherin zurückblickt: 1940, das Vorjahr der Belagerung Leningrads durch die Nazis. Vom Turm aus bietet sich das Panorama der Stadt. Das Ich steigt über stufenartig angeordnete Verse hinab in die Stadt und in die Zeit (vgl. Harrington 2007: 102 f.). Während dieses Erinnerungsprozesses an die Stadt zu einer bestimmten Zeit, verbinden sich Raum und Zeit zu einem Chronotopos. Der erste Teil des Poems heißt „Devjat'sot trinadcatyj god. Peterburgskaja povest“, „Das Jahr neunzehnhundert dreizehn. Petersburger Erzählung“. So möchte ich die Raumzeit des Poems Chronotopos St. Petersburg 1913 nennen.

3.1. Der Gedächtnisort als Material des Poems

Das *Poem ohne Held* ist ein „Stadttext“. Als „Stadttexte“ bezeichnet Andreas Mahler „Texte über Städte“, verstanden als „materielle[...] Zeichenträger“, deren dominantes Thema die Stadt ist. Die in den Texten entworfenen Städte nennt er „Textstädte“. „Textstädte“, so Mahler, beziehen sich zwar auf existente Städte, sind aber nicht mit ihnen identisch (Mahler 1999: 12). Die literarischen Texte über die Stadt St. Petersburg, das beschreibt V. N. Toporov, bilden einen „Petersburger Text“ (Toporov 1984: 6),⁴² also einen gemeinsamen Stadttext, der die

42 Der „Petersburger Text“ entsteht in der Literatur und Malerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Toporov 1984: 6). Den Beginn des Petersburger Texts datiert Toporov auf die 1830er Jahre und sieht die Vollendung des Textes im Werk Achmatovas und Mandelš'tams (1984). Toporov erstellt ein Inventar des Petersburger Texts, der sich aus Elementen aus der Literatur, aus der meteorologisch-klimatischen Sphäre, aus der kulturell-materiellen und der kulturell-geistlichen zusammensetzt. Der Petersburger Text entstehe aus einer moralischen, heilsgeschichtlichen Verpflichtung der Autor_innen gegenüber der Stadt (Toporov 1984). Nach der Typologie von Mahler ist die „Textstadt“ St. Petersburg somit zugleich eine Stadt des Realen und eine Stadt des Allegorischen (Mahler 1999:25).

„Textstadt“ St. Petersburg entstehen lässt. Diese „Textstadt“ ist nicht nur Gegenstand des Stadttextes, sondern sie wird – darin liegt ihre Besonderheit – selbst zur Textproduzentin, zum „механизм порождения текстов“ (Lotman 1984a: 3). In diesem Kapitel soll beschrieben werden, wie der Prozess des Erinnerns und Vergessens im *Poem ohne Held* mit der Textstadt des Petersburger Texts zusammenhängt und wie diese durch die Zerstörung der realen Stadt verändert wird.

Um die Hauptstadt des Zarenreichs der neuen Ordnung zu unterwerfen, mussten die Bol'seviki sich nicht nur die reale Stadt einverleiben, sondern vor allem die „Textstadt“ als deren unzertrennlichen Schatten zerstören. Das, so lässt sich Achmatovas Text lesen, geschah mit der Verfolgung der Künstler_innen der Moderne und dem Verbot ihrer Texte. Auf diesen ersten Schub der Zerstörung, der mit dem Bruch der Oktoberrevolution einsetzte und mit den Stalinistischen Säuberungen vollzogen wurde, folgt im Poem ein zweiter, endgültiger Schub, die Leningrader Blockade. Auf die Zerstörung des Stadttexts folgt die Zerstörung der realen Stadt.⁴³ Damit, so kann das Poem verstanden werden, wird der Chronotopos St. Petersburg 1913 vollends zerstört. Die doppelte Zerstörung liegt aber bereits in einem der ersten Texte über die Stadt begründet: Auf der Stadt liegt der Fluch, den die Frau Peter des Großen Abdotja über die neue Hauptstadt aussprach, „БЫТЬ ПУСТУ МЕСТУ СЕМУ.“ (Motto des Epilogs). In dem Fluch, so lässt Achmatova verstehen, zeigt sich die Macht des Wortes über die reale Stadt.

Die Eigenschaften der „Textstadt“ St. Petersburg sind eng an die Geschichte und Geografie der Stadt, auf die sie referiert, geknüpft (vgl. Lotman 1984b: 36). Die Stadt, die als Gegenentwurf zur alten Hauptstadt Moskau und als geplante Stadt am Rande des Menschenmöglichen entstanden ist, wird im Petersburger Text zum Ort der „dvapolnost“ (Toporov 1984: 6), der zwischen den Polen von Zentrum und Peripherie, Leben und Tod, Beständigkeit und Vergänglichkeit, Echtheit und Künstlichkeit, Natur und Kultur, Kosmos und Chaos stets auf der negativen Seite liegt (vgl. Toporov 1984, Lotman 1984). So wird die Stadt zum „miraž“ (Toporov 1984: 12) und zum „prizračnoe, fantasmogoričeskoe prostranstvo“ (Lotman 1984b: 37), wo die Zeichen Übergewicht gegenüber der Realität haben: „atmosfer[a] povyšennoj, daže gipertrofirovannoj znakovosti“ (Toporov 1984: 22) Damit stimmt die geografische Lage der Stadt am Meer und an der nördlichen Grenze des Imperiums überein.⁴⁴ Die Lage am Rande wird im

43 Da Achmatova die Geschichte als Schicksal begreift, das die Stadt und ihre Bewohner_innen heimsucht, ist es für sie nicht entscheidend, dass einmal die Bol'seviki Versursacher_innen des Leidens sind und einmal die Wehrmacht des Dritten Reichs.

44 St. Petersburgs Lage im Norden, am Rande des Reiches und der Zivilisation ist Teil des Petersburger Texts. Dies thematisierte als erster Karamzin. Mit der unglücklichen Lage verbindet Karamzin auch das Sterben vieler Menschen, die die Stadt aufbauten: „Можно сказать, что Петербург основан на слезах и трупах“ (Karamzin in „Zapiska o Drevnej i Novoj Rossii, zit. n. Toporov

Petersburger Text zum Modell für einen eschatologischen Ort, am Rande des Lebens, an der Schwelle zum Tod: „переход[...] от пространственной крайности к жизни на краю, на пороге смерти, в безвыходных условиях, где 'дальше идти некуда'.“ (Торогов 1984: 20) An diesem Ort ist der „užas žizni“, die Angst vor dem Tod und die grundlose, metaphysische Angst („strach“) besonders spürbar (ebenda: 21).

Achmatova evoziert den Chronotopos St. Petersburg 1913 nicht allein, indem sie die Stadt des beginnenden 20. Jahrhunderts beschreibt, sondern vor allem durch den Bezug auf den Petersburger Text, der explizit in den Mottos von I,3 und III zitiert wird.⁴⁵ Ebenso wie die Dichterin in „Reška“ ihre Stimme verliert, wird die Stadt selbst im Epilog still:

А не ставший моей могилой,	So werd' ich in dir nicht bestattet.
Ты, гранитный, кромешный, милый,	Bist verstummt, verblaßt, überschattet,
Побледнел, помертвел, затих.	bist vogelfrei, meine Lieb'.
Разлучение наше мимо:	Unsre Trennung sind eitel Mären,
Я с тобою неразлучима[.]“	als ob wir zu trennen wären.
(III, 51-56, Hervorh. von D.R.)	

Das Stillwerden der Stadt ist einem Verstummen ähnlich. Damit droht auch dem Petersburger Text, als dessen Urheberin die Stadt, „объект и субъект этого текста“ (Торогов 1984: 16), selbst erscheint, das Ende. Paradoxerweise sind Dichterin und Stadt trennbar und untrennbar zugleich.⁴⁶ Die Dichterin bleibt als Echo in der Stadt, das von den Wänden widerhallt (III, 4), ihr Spiegelbild bleibt in den Kanälen haften, ihre Schritte sind noch in den Sälen des Eremitage zu hören: „Тень моя на стенах твоих, / Отраженье мое в каналах, / Звук шагов в Эрмитажных залах, / Где со мною мой друг бродил.“ (III, 57-59) – „An Mauern mein Schatten dir blieb, / Meine Spiegelung in den Kanälen, / In den Eremitage-Sälen / mein und des Freundes Schritt“ (Hervorh. im Original) Die Stadt ist Gedächtnisspeicher für die Dichterin. Zugleich speichert der poetische Text die Stadt als Textstadt, archiviert also den Petersburger Text. Die enge Beziehung, zwischen Stadt und Dichterin drückt die Personifizierung St. Petersburgs aus: Die Stadt ist „Du“, ist Gegenüber (vgl. Volkov 1996: 474). Die Stadt wird zur Bedingung des Schreibens. Und umgekehrt ist die Dichtung Bedingung für die Le-

1984: 20). Darauf wird auch im Poem angespielt: „[...] город Питер / Что народу бока повытер, / (Как тогда народ говорил)“ (I, 2, 229-231) – „[...] / Und rings Piter, die alte, / 'die uns enger den Gürtel schnallte', / wie es damals beim Volke hieß.“ (Hervorh. im Original)

45 „И под аркой на Галерной...“ – „Vor dem Tor, auf der Galernaja...“ (Anna Achmatova) und „В Петербурге мы сойдемся снова, / Словно солнце мы похоронили в нем.“ – „Werden uns in Petersburg begegnen, / So als hätten wir die Sonne dort verscharrt.“ (Osip Mandel'stam) (I, 3); „Люблю тебя, Петра творение!“ – „Ich liebe dich, die Schöpfung Peters!“ (Aleksandr Puškin), „Быть пугу месту сему...“ – „Möge der Platz hier veröden...“ (Zarin Afdotja), „Да пустыни немых площадей, / Где казнили людей до рассвета.“ – „Und die Plätze verschwiegen und wüst, / in der Dämmerung Exekutionen.“ (Innokentij Annenskij) (III) (alle Zitate nach der Übersetzung von Alexander Nitzberg, Achmatova 2001)

46 Lachmann beschreibt diese Beziehung zwischen St. Petersburg als „große[r] Gedächtnisarchitektur der Akmeisten“ (382), Poem und Vorgängertexten sehr griffig in Lachmann 1990: 382-386.

bendigkeit der Stadt, die erblasst, erstirbt, verstummt (III, 53), als die Dichterin sie verlässt.

Das Petersburg des Poems ist vom Bild des Grabes bestimmt. Im Vorwort steigt die Sprecherin hinab, unten erscheint die Vergangenheit, die als Grab beschrieben wird. Es lässt sich dieser Abschnitt aber auch so verstehen, dass das, was dort erscheint die Stadt selbst ist. Die Stadt, der die „братски[е] могил[ы]“ (III, 62) schlaflose Nächte bereiten („Тяжелы надгробные плиты / На бессонных очах твоих“ (III, 67)), wird selbst als einsame Sterbende personifiziert: „Ты, что там погибать остался“ (III, 70) Die Gräber, die die Sprecherin auf dem Volkovo-Friedhof besucht, sind nicht stabil; ihre Grabsteine sind brüchig: „значит, хрупки могильные плиты, / Значит, мягче воска гранит“ (I, 172-173)

In ihrer Typologie der Gedächtnisorte unterscheidet Aleida Assmann zwischen Gräbern und Monumenten. Mit seiner Inschrift „Hier ruht“ ist das Grab ein indexikalisches Zeichen für den Ort, wo ein Toter begraben ist. Demgegenüber ist das Monument ein von der Referenz abgelöstes Zeichen, das nur auf sich selbst verweist (vgl. Assmann 1994: 31). Das Monument dient der Selbstvergewisserung der Lebenden, das Grab ist der Ort des Gedenkens an die Toten (vgl. ebenda). Die Textstadt St. Petersburg ist Stadt der Gräber, nicht der Monumente. Indem der Grabstein aber nicht zum Ort der Trauer wird, wird er zum unzuverlässigen Gedenkort, der die Toten nicht festhält. Sie kehren als Phantome oder genius loci zurück (vgl. ebenda). Das Granit wird zu Wachs, verflüssigt sich also, während die „flüssigen“ Elemente, Wasser (es spiegelt die Dichterin wider) und Wind (der Wind spricht, siehe 2.1.), Erinnerungen festhalten können. Die Textstadt St. Petersburg ist der Ort der Ambivalenz von Festem und Flüssigem: „В 'петербургской картине' вода и камень меняются местами: вода вечна, она была до камная и победит его, камень же наделен временностью и призрачностью.“ (Lotman 1984: 33) Im Petersburger Text, so Lotmans Beobachtung, wird der Kampf zwischen Natur und Kultur in der Antithese von Wasser und Stein realisiert (1984: 32). Diese Antithese wird im Erinnerungsprozess paradox vereinigt und ist Teil des „Petersburger Texts“, in dem die Stadt aus Stein Wasser und Wind mal widersteht, mal erliegt. Die „Textstadt“, die im „Petersburger Text“ entsteht, steht der realen Stadt aus Stein gegenüber, wobei mal die eine, mal die andere als Doppelgängerin, Phantom und Schatten der jeweils anderen erscheint.

Das Wasser, dessen Oberfläche sich normalerweise beruhigt, wenn etwas hinein fällt, wird zur Erinnerungsfläche. In der Ambivalenz von Wasser und Wind auf der einen und Stein auf der anderen Seite, von Erinnern und Vergessen, Natur und Kultur offenbart sich die „Ambivalenz von Gerinnen und Fließen“ (Lachmann 1990: 368). Mit den Metaphern des Gerinnens und Fließens erfasst Lachmann, dass das Speichern und Vergessen von Erinnerungen Prozes-

se sind. Vergessen und Zerstören (Fließen) sind immer Kehrseite des Erinnerns und Schaffens (Gerinnens). Das Wieder-holen, hier zeigt sich das Ideal der Akmeisten einmal mehr (2.3.), ist nur kurzes „Innehalten im Fließen“ (ebenda: 370).

Das Poem arbeitet an der Bewahrung der Textstadt und des Stadttexs als alternativen Gedächtnisorten. „В истории Петербурга символическое бытие предшествовало материальному.“ (Lotman 1984: 3) Das Poem belebt den Petersburger Text wieder, der Text erweist sich als beständiger als die reale Stadt – und sichert damit, als ihr Doppelgänger, das Überleben der Textstadt. Der Text war vor der Stadt⁴⁷ und ist nach der Stadt. Der Gedächtnis-text, im Poem konzipiert als Fließen, überlebt den realen Gedächtnisort aus Stein.

3.2. Das zersplitterte Fenster

Der Ort des Schreibens wird im Poem genau angegeben. Er befindet sich im zweiten Stock des *Fontannyj dom*, dem ehemaligen Šeremetev-Palais am Kanal Fontanka, in Leningrad / St. Petersburg: das „Zimmer des Autors“ oder das „Schlafzimmer der Heldin“. Um dieses kreist die Beschreibung der Stadt, die nicht systematisch entworfen, sondern metonymisch evoziert wird. Die ersten beiden Teile des ersten Kapitels und das zweite Kapitel beginnen mit der Situierung im *Fontannyj dom*; das Haus wird ebenso in den Widmungen als Ort angegeben, an dem sie aufgezeichnet wurden. Hier konzentriert sich die Handlung des Poems, die Heimsuchung der lyrischen Persona durch das Jahr 1913 in der Silvesternacht von 1940 auf 1941 und der Selbstmord Vasilij Knjazevs an der Schwelle zu Ol'ga Glebova-Sudejkinas Tür. Wie dieser Ort des Schreibens sich auf die räumliche Struktur der „Textstadt“ auswirkt und wie er den Verlauf des Erinnerungsprozesses beeinflusst, wird im Folgenden beschrieben.

Die konzentrische Anordnung der Stadt rund um das Zimmer im *Fontannyj dom* zeigt sich besonders im zweiten Kapitel des ersten Teils. Zum Inventar der „spal'naja geroini“ (I, 2, Einleitung) gehören ein Ofen und ein Schrank. Ausguck in die Stadt ist ein kleines Fenster, „mansardn[oe] okno[...]“ (ebenda). Von hier aus blicken die *Autorin*, die lyrische Persona und ihre Doppelgängerin hinaus auf einen Ahorn, hinter dem sich der Halbmond zeigt (I, 1, 168). Im Hof spielen die „arapčata“ Mejercholds Schneeball. Darum breitet sich St. Petersburg aus, das vertraulich Piter genannt wird: „А вокруг старый город Питер“ (I, 2, 29) Metonymien des imperialen St. Petersburgs sind Kutschen, Mähnen, Pferdegewieher, das Rosenmuster des Teeservice, Krähen (I, 2, 232-234). Die Leserin begleitet die Schauspielerin und die Primabal-

47 Nach der Erzählung „Sil'fida“ V. F. Odoevskijs ließ Zar Peter der Große die Stadt auf dem Moor erbauen. Seinen realen Gedächtnisort aus Stein. Leuten gelang es jedoch nicht, den Untergrund zu befestigen, stets sanken die Baumaterialien in das Moor ein. Der Zar selbst kam mit dem Schiff und beschwerte sich über die Misserfolge der Baumeister „Вы ничего не умеете делать.“ – „Ihr taugt zu nichts.“ (übers. D.R.). Mit diesen Worten ließ er eine ganze Stadt in der Luft entstehen, die er dann auf die Erde hinabsinken ließ (Wiedergabe der Legende nach Lotman 1984b: 37).

lerina des Marijnskij-Theaters Anna Pavlova (ebenda, 236) bei einem Flug über die Stadt über die *Petrovskie Kollegi* (ebenda, 250) zu I. Stravinskij's Ballett „Petruška“ (ebenda, 256) und zum *Letnij sad* (ebenda, 260). Der Blick kehrt in das verfluchte Haus, „prokljatyj dom“ (280) zurück, wo die Stimme der *Autorin* – oder des Gewissens – die Schauspielerin zur Rede stellt. Die Textstadt, die hier entfaltet wird, ist das imperiale St. Petersburg von 1913, die Hauptstadt des Zarenreichs. Der alte Name der Stadt und das Jahr bezeichnen diese Stadt der Jahrhundertwende, die ein „Laboratorium der Moderne“ (Schlögel 2002) war. Das Poem bezieht sich aber auf die Moderne als Silbernes Zeitalter der russischen Literatur, nicht auf die Moderne als Zeitalter des technischen Fortschritts. Dementsprechend zeigen die Bilder, mit denen die Stadt heraufbeschworen wird, weder neue Verkehrsmittel noch Fabriken oder neue Bauten. Ebenso wie das Fenster, stellen die anderen Öffnungen des Raums, die Tür, das Ofenrohr, Kontakt zur Stadt her. Durch das Ofenrohr säuselt der Wind – aus diesem Säuseln entsteht der zweite Teil des Poems. Auf der Türschwelle stirbt der betrogene Geliebte der Schauspielerin (I,4). Auf die Fensterbank – ebenfalls eine Schwelle – legt die *Autorin* das Manuskript, in dem sie ihre Doppelgängerin an vergangene Sünden erinnert (I, 4, 446-461). Auch die Spiegel, deren Konsequenzen für die Zeit in 1.1. untersucht wurden, sind Schwellen zur Welt des *Zazerkal'e*. Der im Poem entfaltete Chronotopos St. Petersburg 1913 entsteht auf der Schwelle – räumlich zwischen Innen und Außen, zeitlich zwischen 1940 und 1941. Die Schwelle ist Chronotopos der Krise und des Wendepunkts (Bachtin 1985: 198 f.). Die Schwelle ist ein Ort, an dem die Zeit zum Augenblick wird, an dem die lineare, biographische Zeit aussetzt und der Augenblick sich ausdehnt (ebenda).

Im Epilog, in dem die Stadt bereits zerstört ist, bewegt sich der Blick der *Autorin*, die sich in Taschkent befindet, in umgekehrter Richtung, von außen nach innen. Die Straßen und Plätze sind durch die Brände übersichtlich geworden und erstrecken sich „kak na ladon'i“ / „wie in einer Handfläche“ (III, Einleitung) vor dem Blick, der von dort zum Fenster des Zimmer im *Fontannyj dom* gleitet. Das Fenster ist in Splittern: „Одно окно третьего этажа (перед которым увечный клен) выбито, и за ним зияет черная пустота.“ (ebenda) „Ein Fenster des dritten Stockwerks (davor ein verstümmelter Ahornbaum) ist zerschlagen, dahinter gähnt schwarze Leere“ Im ersten Teil des Poems ist das Fenster intakte Schutzscheibe, hinter der das Zimmer zum geräumigen Spiegelsaal wird, der Klarsicht in Vergangenheit und Zukunft verheißt: „А для них расступились стены, / вспыхнул свет, завыли сирены, / И, как купол, вспух потолок.“ (I, 1, 35-37) – „Da zerliefen die Wände: Geflimmer / der Lüster, Sirenengewimmer / und die Decke schwoh an, bestuckt.“ Im Epilog haben die Geschichte – die Bombardierung Leningrads – oder die „höllische Harlekinade“ das Fenster zersplittert. Aber

nicht nur das – das Poem selbst bricht durch das Fenster ein: „Ну а вдруг как вырвется тема / Кулаком в окно застучит[.]“ (1, 454 f., Nachwort) – „Und plötzlich entreißt sich ein Thema / Und klopft mit der Faust ins Fenster.“ (übers. D.R.) Das Zimmer der *Autorin*, so lässt sich das Bild des Zersplitters deuten, ist kein mythischer Raum mehr, durch das Fenster Durchbricht die Geschichte ein. Diese macht intaktes Erinnern und Schreiben unmöglich, Erinnerungen und Texte werden vergessen und zerstört und lassen sich nur noch aus Splittern zusammensetzen.

Das Zersplittern wird zum poetischen Verfahren des Poems. Es ist kein monolithischer Text, es erscheint in Inhalt und Komposition zerrüttet. Im Poem wird keine fortlaufende Geschichte erzählt, die einzelnen Teile setzten immer neu an, indem sie die Geschichte einer Figur verdoppelt und vervielfacht: Die Geschichte der lyrischen Persona (I,1) wird zur Geschichte der Schauspielerin (I,2 und I,4) und der Stadt (I,3 und III) und verwandelt sich in die Geschichte des Poems (II). Durch die Komposition werden diese Varianten unendlich vervielfacht: In den vielen Jahren, in denen sie am Poem arbeitete, ergänzte Achmatova den Haupttext durch Vorwörter, Nachwörter und Widmungen, die auf verschiedene Zeitpunkte datiert sind, versah das Ende mit verschiedenen Varianten, kürzte Strophen für die Zensur und fügte neue hinzu, die sie aber als „строфы не вошедшие в поэму“ archivierte. Sie verfasste ein Ballettlibretto zum Poem und notierte in „Проза о поэме“ eigene und fremde Interpretationen des Texts. „*Многовариантность*“, schreibt Civi'jan, „можно считать существенной композиционной особенностью поэмы: все ее версии имеют самостоятельное значение.“ (Civi'jan 1971: 257, Hervorhebung im Original) Durch die Vervielfachung der Varianten des Texts entgleitet der Sinn und zeigt sich immer neu in den Kehrseiten und Spiegelungen, die der Text entwirft: „У шкатульки же тройное дно“ (II, 16, 96)

„Deus conservat omnia“ ist der Wahlspruch des *Fontannyj dom*. Dieser steht als Motto vor dem Vorwort des Poems. Zwar schützt der Wahlspruch nicht das Haus und seine Stadt, aber es erweist sich als Verheißung für die Verse, die darin – stellvertretend für den Petersburger Text – geschrieben werden. In der Unordnung, die die Harlekinade und die Leningrader Blockade hinterlassen, gehen zwar die „svjaščennye suveniry“ (III, Einleitung) verloren. Zugleich aber findet Achmatova im Zersplittern des Inhalts, der Komposition und des Sinns ein poetisches Verfahren, um die Zerstörung zu erfassen.

4. Fazit

Das Dichten steht im *Poem ohne Held* im Spannungsfeld von Erinnern und Vergessen. Was erinnern und schaffen kann, kann im Poem zugleich auslöschen und zerstören. Das Spiegeln lässt, wie im ersten Kapitel beschrieben wurde, Zeit entstehen. Gespiegelt, wird die Zeit zirkulär, sie wird zur mythischen Zeit des immer wiederkehrenden Schicksals. Das Spiegeln wird im Poem als magisches Verfahren genutzt, durch das Zukunft und Vergangenheit eins werden. Durch die Spiegel verselbstständigt sich aber die Vergangenheit und wird zur Bedrohung für die, die sich erinnert und dichtet. Während das Vervielfachen von Abbildern und Figuren, die Gefahr, sich zu verlieren bedeutet, kann die Stimme, indem sie vervielfacht wird, als kollektive Stimme der Mütter sprechen, das wurde im zweiten Kapitel gezeigt. Dass die Stimme aber auch zerstörerisch sein kann, zeigt sich im Verhör. Ausweg ist die „sprechenden Stille“. In der Zerstörung ist der Pol des Vergessens stärker – im Poem werden die Zerstörung des Petersburger Texts im Stalinismus und die Beschädigung Leningrads im zweiten Weltkrieg verarbeitet. Mit dem Bild des Zersplitterns wurde gezeigt, wie der Text, der an die Zerstörung des Petersburger Texts und die St. Petersburgs erinnern und sie ins Gedächtnis rufen kann, destruktive und produktive Verfahren vereinigt. Damit entfaltet das Poem die „oxymorale Struktur“, die Achmatovas Texte kennzeichnet (Gölz 2000: 27).

Die poetischen Verfahren, die hier untersucht wurden, Spiegeln, Vervielfachen und Zerstören, werden im Poem darauf befragt, ob sie das Erinnern adäquat in eine literarische Form bringen können. Dabei wird der Gegensatz von Erinnern und Vergessen, um den von Inspiration / Heimsuchung und absichtsvollem Schaffen / Suche nach dem Erinnern ergänzt. Das Schreiben wird dem Sprechen und das Sprechen dem Schweigen als passendere Form des Ausdrucks gegenübergestellt. Während das *Rekviem* mit der Versicherung „Ich kann“ beginnt, wird im *Poem ohne Held* das „Ich kann nicht“ („петь я / в этом ужасе не могу“ (Hervorh. D.R.) stark gemacht. Der Schwerpunkt des Poems liegt, das hat die Analyse von Selbstkommentierung (1.4.) und Intertextualität (2.3.) gezeigt, auf der Suche nach geeigneten poetischen Verfahren, um einen Ausweg aus der Auseinandersetzung zwischen „Ich kann“ und „Ich kann nicht“ zu finden. Daher lässt sich das Poem weniger als „poetry of memory“ (Ryan 2000: 2) wie das *Rekviem* beschreiben, sondern eher als *metapoetry of memory*.

In dieser Lektürewiese ist der poetische Text, das Poem selbst Held des *Poems ohne Held*. Im Russischen wäre *poëma* eine Heldin und somit mögliche Doppelgängerin der Autorin. In der Geschichte der Autorin und des Poems wiederum findet sich die Geschichte anderer Menschen auf der intratextuellen und anderer Texte auf der intertextuellen Ebene wieder. In diesem Prozess der endlosen Verdoppelung und Vervielfachung versucht Achmatova mit dem Poem nicht nur eine individuelle Geschichte zu erzählen, sondern eine bis ins Mythische ver-

vielfache Geschichte der Vielen.

Der Chronotopos, der im Poem geschaffen wird, ist ebenfalls von der Ambivalenz von Erinnern und Vergessen geprägt. Wie im dritten Kapitel erörtert wurde, konstruiert der Petersburger Text seine Stadt im Gegensatz von Wasser und Stein, Fließen und Gerinnen. In einem Modell, dass die Zeit als linear betrachtet, wäre die Zeit mit dem Fließen konnotiert und der Raum mit dem Gerinnen. Die Stimme wäre nur in einer gewissen Zeitspanne im Raum zu vernehmen. Im Chronotopos St. Petersburg 1913 gerinnt die Zeit in den Spiegeln zum Raum, der Raum, das Zimmer und die Stadt, wird durch die Zerstörung verflüssigt. Der Raum nimmt die Stimme auf, die Stimme der vielen der Vergangenheit wird über den Raum, der sie aufbewahrt, an die Zukünftigen übertragen.

Vor dem Kresty-Gefängnis in St. Petersburg erinnert seit 2006 eine Statue an Achmatovas Vermächtnis, an den Stalinismus zu erinnern. Indem sie ihre Stimme als Stimme der vielen inszenierte, konnte sie in Russland zum „emblem of mourning the traumatic legacy of Stalinism“ (Krive 2009: 63) werden. Ihr Text, unabgeschlossen und zersplittert, entzieht sich aber einer endgültigen Lektüre. Dadurch wiederholt sich in der Rezeption, das, was das Poem vorführt, die Spannung zwischen Erinnern und Vergessen. Das Monument, das erinnert, droht den Text zu fixieren. Der Text, der zu zersplittern droht, hält zu ständigem neuen Lesen an und bleibt dadurch lebendig.

Bachelorarbeit im Rahmen des Hauptseminars: Doppelgänger unter der Leitung von Prof. Dr. Irina Wutsdorff, SoSe 2013.

Empfohlene Zitierweise:

Dorothee Riese: Wiedergänger und Spiegelsplitter Untersuchung der Poetik des Erinnerns in Anna A. Achmatovas Poëma bez geroja (1940-1962) – In: Laboratorium. Studentische Arbeiten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen [30.12.2013]. URL: XXX. Datum des Zugriffs:

5. Literaturverzeichnis

5.1. Primärliteratur

- Achmatova, Anna A. (1987): „Poëma bez geroja. Peterburgskaja povest“, in: Elisabeth von Erdmann-Pandzić, *'Poëma bez geroja' von Anna Achmatova. Variantenedition und Interpretation von Symbolstrukturen*, Köln/Wien, XXV-LXXX.
- (1990): „Rekviem“ und „Poëma bez geroja“, in: dies.: *Sočinenija v dvuch tomach*, hg. v. N. N. Skatov u. M. M. Kralin, Moskva, 196-203, 319-345.
- (1998): „Poëma bez geroja. Peterburgskaja povest“, in: dies.: *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, 3. Bd (=Pro domo mea. Poemy. Teatr), Moskva, 62-87, 165-210.
- (2001): *Poem ohne Held*, übers. v. Alexander Nitzberg, Düsseldorf.

5.2. Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida (1994): „Das Gedächtnis der Orte“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68, 17-35.
- Assmann, Jan (1997): „Erinnerungskultur“ (1. Kap.), „Kulturelle Identität und politische Imagination“ (3. Kap.), in: ders., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 29-67; 130-143.
- Bachtin, Michail (1989): *Formen der Zeit im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a.M.
- Belova, L.N. et al. (Hgg.) (1992): „Sankt-Peterburg. Petrograd. Leningrad. Ėnciklopedičeskij spravočnik“, in: dies. (Hgg.) *Bol'shaja rossijskaja ėnciklopedija*, Moskva. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_sp/240/Блокада (Datum 15.11.2013).
- Brudnaja, L.I./Gurevič, Z.M./Dmitrieva, O.L. (1996): „Pravoslavnye prazdniki i obrjady. Gadanie“, in: *Ėnciklopedija obrjadov i obyčae*v, Sankt-Peterbur. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Obrjads/Obrjad_02.php (Datum 30.10.2013).
- Civ'jan, Tat'iana (1990): „The Double Bottom of the Casket, or, Two Hypostases of Poema bez Geroja“, in: Wendy Rosslyn (Hg.), *The Speech of Unknown Eyes*, Nottingham, 113-120.
- Eco, Umberto (1988): „Über Spiegel“, in: ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*, München et al., 26-61.
- Ėjchenbaum, Boris (2006): *Anna Achmatova. Opyt analiza*, München. URL: http://imwerden.de/pdf/eichenbaum_anna_akhmatova_1923.pdf (Stand: 23.11.2015)
- von Erdmann-Pandzić, Elisabeth (1987): „*Poem ohne Held*“ von Anna A. Achmatova. *Variantenedition und Interpretation von Symbolstrukturen*, Köln.
- Golz, Christine (2000): *Anna Achmatova, Spiegelungen und Spekulationen*, Frankfurt a.M.
- Harrington, Alexandra (2007): „Chaosmos: Observations on the Stanza Form of Anna Akhmatova's Poem Without a Hero“ in: *Slavonica* 13(2), 99-112.
- Harrington, Alexandra (2006): *The Poetry of Anna Akhmatova. Living in Different Mirrors*, London.
- Kralin, Michail (1990): „Primečanija“ (Anmerkungen zum Poem ohne Held), in: *Anna A. Achmatova. Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva, 432-436.

- Krive, Sarah A. (2009): „A Transcultural Monument: Anna Akhmatova in Postsocialist Russia“, *South Atlantic Review* 74(2), 62-81.
- Lachmann, Renate (1990): „Vergangenheit als Aufschub. Die Kulturosophie der Akmeisten“ (Kap. 4.3.) u. „Der unabschließbare Dialog mit der Kultur. Mandel'stam und Achmatova als Gedächtnisschreiber“ (Kap. 4.4.), in: dies., *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M., 354-371, 372-393.
- /Schahadat, Schamma (1995): „Intertextualität“, in: H. Brackert/J. Strücker (Hgg.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbeck, 677-685.
- Levin, Ju. I. (1988): „Zerkalo kak potencial'nyj semiotičeskij ob'ekt“, in: *Trudy po znakovym sistemam* 22. Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti, 6-24.
- et al. (1974): „Russkaja semiotičeskaja poëtika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma“, in: *Russian Literature* 7/8, 47-82.
- Lotman, Jurij M.: (1972): „Das Problem des künstlerischen Raums“, in: ders.: *Die Struktur literarischer Texte*, übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München, 311-329.
- (1974): „Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen“, in: ders.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, übers. v. Holger Siegel, Kronberg, 30-66.
- (1984): „Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda“, in: *Trudy po znakovym sistemam* 18. Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury, 30-45.
- Mahler, Andreas (1999): „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“, in: ders., *Stadt-Bilder. Allegorie – Mimesis – Imagination*, Heidelberg, 11-36.
- Minc, Z.G. et al. (1988): „K semiotike zerkala i zerkal'nosti“, in: *Trudy po znakovym sistemam* 22. Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti, 3-5.
- Ryan, Jennifer Jean (2000): *Remembering Atrocity. The Poetry of Anna Axmatova and Nelly Sachs*. Diss. Univesity of Wisconsin.
- Schröder, Hans-Henning (2004): „Vom Kiewer Reich bis zum Zerfall der UdSSR“, in: *Russland*, hg. v. Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn.
- Šklovskij, V.B. (1925): „Iskusstvo kak priem“, in: ders.: *O teorii prozy*, Moskva, URL: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (Datum: 30.10.2013).
- Tlusty, Isabel (1985): *Anna Akhmatova and the Composition of Her Poema Bez Geroya, 1940-1962*. Oxford.
- Toporov, V. N. (1984): „Peterburg i peterburgskij tekst russkoj literatury. Vvedenie v temu“, in: *Trudy po znakovym sistemam* 18, Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg, 3-29.
- Tomaševski, B. V. (1996): „Žizn' sjužetnych priemov“, in: *Teorija literatury. Poëtika*, Moskva, 203-206.
- Volkov, Solomon (1996): *St. Petersburg: A Cultural History*, London.