

Anja Burghardt

MANDEL'STAMS PATHOSFORMELN ARMENIENS¹

Я тебя никогда не увижу,
Близорукое армянское небо,
[...]
И уже никогда не раскрою
В библиотеке земли пустотелую книгу
По которой учились первые люди. (xi)

Wie andere Gedichte Mandel'stams, sind auch seine Armeniengedichte von einer Poetik der Erinnerung geprägt.² In dem vorletzten Gedicht des 1930 geschriebenen Zyklus *Armenija*, dem die als Motto zitierten Verse entnommen sind, fasst Mandel'stam das kollektive Gedächtnis des Landes und seiner Kultur in das Bild des „hohlleibigen Buches in der Erdbibliothek“.³ Wie ich in den vorliegenden Ausführungen aufzeige, erschreibt Mandel'stam in seinen Armeniengedichten ein kulturelles Gedächtnis des Landes.⁴ Dabei, so wird zu zeigen sein, integriert er einerseits kulturelle Phänomene und historische Ereignisse in die Gedichte, andererseits stellt er mit der Figur des lyrischen Subjektes die Wirkung der solchermaßen in die Verse eingewobene Kultur dar: Es gelingt dem Sprecher, sich das entfernte Land – im wahrsten Sinne des Wortes – zu verge-

¹ Ich danke Kerstin S. Jobst und Christiane Krause für ihre Anmerkungen zu früheren Versionen dieses Beitrags. Eva Hausbacher danke ich für die Gespräche über Mandel'stam und Erinnerungskultur, die maßgeblich zur Gestalt des Artikels beigetragen haben.

² Zur Poetik der Erinnerung vgl. Renate Lachmann (1984) vgl. auch dies. (1990), insbesondere das Kapitel IV.4. (372-93).

³ Aage Hansen-Löve (1999) verbindet Mandel'stams kulturbewahrende Poetik mit der Erinnerungskultur unter Hinweis auf das Mahnmal der Bücherverbrennung am Berliner Gendarmenmarkt und auf das der Vernichtung der jüdischen Bevölkerung Wiens am Judenplatz, 136f.

⁴ Wie aus Mandel'stams Gedichten und Prosa über Armenien deutlich wird, hat Mandel'stam es sich dabei vor allem um das historische byzantinische Armenien.

genwärtigen. Dieser Prozess der Vergegenwärtigung wiederum ist den Gedichten und damit Mandel'stams Poetik zu verdanken.⁵

Mandel'stams „kulturelle Zitate“ Armeniens geraten insofern zu Pathosformeln, so eine zentrale These, als sie nicht nur die Kultur einfangen, sondern diese kulturellen Momente zugleich emotional aufladen. Ausgehend von Mandel'stams Armeniengedichten soll vor dem Hintergrund seiner Poetik, wie sie sich in dem metapoetischen Essay *Razgovor o Dante* (im Folgenden *Dante*) manifestiert,⁶ Folgendes dargelegt werden: 1. welches Kulturverständnis den Gedichten zugrunde liegt, 2. wie Realia der armenischen Kultur in diese Gedichte eingewoben sind.⁷ In kulturwissenschaftlicher Hinsicht sind diese Gedichte ein Beispiel dafür, wie poetische Texte zur Tradierung einer Kultur beitragen können. Um Mandel'stams Kulturbegriff und sein poetisches Verfahren der Einschreibung zu fassen, greife ich auf Aby Warburgs Konzept der Pathosformeln zurück.⁸ Wie einleitend dargestellt wird, stehen diese Mandel'stams Begriff des Ornaments höchst nahe. Der Rückgriff auf die Warburgschen Pathosformeln erlaubt es dabei, Mandel'stams Ornament klarer zu konturieren und Mandel'stams Poetik in aktuelle Diskussionen zur Erinnerungskultur einzubetten.

Textgrundlage der folgenden Ausführungen sind zunächst die Armeniengedichte, die den zwölfteiligen Zyklus *Armenija* umfassen, den Mandel'stam 1931 in *Novyj mir* veröffentlichte⁹ sowie die Gedichte „Ni govori nikomu“, „Kal-

⁵ Georg Witte (2006) argumentiert ausgehend von Mandel'stams Prosa dafür, dass in seinem Denken zwei Gedächtnistypen miteinander konkurrieren, das kollektive und das individuelle Gedächtnis (vgl. 116). Der Schrift als historisch sekundäres Speichermedium stünden oral-poetische Traditionen gegenüber. In Hinblick auf den Zyklus *Armenija* stellt sich die Frage, ob der Dichter nicht vielmehr in seiner Lyrik eine solche Differenz überwindet (vgl. dafür den vierten Abschnitt der vorliegenden Untersuchung zum lyrischen Subjekt).

⁶ Ausführlicher zu Mandel'stams Poetologie in *Dante* vgl. Anja Burghardt (2011).

⁷ Mit Duna Oraić-Tolić (1989) ließe sich Mandel'stams poetische Einschreibung der Kultur auch als „vertikale Intertextualität“ beschreiben. Sie prägte diesen Begriff für das Zitieren von Kunstwerken in anderen Medien als der Sprache.

⁸ Vgl. dazu auch Witte (2006), dessen Hinweis auf ein „Reservoir einer Kollektivsymbolik“ (124) an die Pathosformeln erinnert.

⁹ Mandel'stam (1967-1981) I, 484. (Ralph Dutlis Sammlung von Mandel'stams Armenientexten (1994) ist dem gegenüber rein thematisch begründet und beinhaltet Texte bis 1933.) Allgemein liegen zur späten Lyrik, also der Dichtung ab 1930, mehr Untersuchungen zu den *Voronežkie Tetradi* (1935-37) als zu den *Novye stichi* bzw. *Moskovskie Tetradi* (1930-1934) vor, Teil derer die Armeniengedichte sind. Mehrere Untersuchungen zu den Texten rund um Mandel'stams Armenienreise widmen sich seiner *Putešestvie v Armeniju* von 1930, also dem Prosawerk zur Reise. Dieses wurde 1933 in der Zeitschrift *Zvezda* veröffentlicht (Mandel'stam (1967-1981) II, 592). In Einleitungen zu Übersetzungen der *Putešestvie v Armeniju* finden sich Kommentare und kurze Interpretationen, vgl. Henry Gifford (1979) oder – eher allgemein gehalten – Bruce Chatwin (1980); vgl. ferner Dutlis Nachwort (1994). Sven Birkerts (1985) argumentiert in seiner Auseinandersetzung mit dem Prosatext dafür, dass Mandel'stam hier eine völlig neue Form der Prosa entwickle, eine poetische Prosa, welche sich die assoziative Dynamik von Dichtung zu eigen mache, vgl. 82. Mandel'stams

jučaja reč““, „Kak ljub mne natugoj živuščij“, „Dikaja koška – armjanskaja reč“ –“, „Na policejskoj bumage verže –“ und „I po-zverinomu voet ljud'ë“. ¹⁰ Die Gedichte entstanden während und nach der Armenienreise der Mandel'stams 1930. Bekanntlich kommt ihnen in seinem Œuvre deshalb eine Sonderstellung zu, da Mandel'stam fünf Jahre lang nur Prosa verfasst hatte. ¹¹ Diese Gedichte zeichnen sich durch eine Poetik aus, die er in *Dante* reflektiert. Dafür spricht u.a., dass er sich bereits zur Entstehungszeit der Armeniengedichte mit Dantes *Divina commedia* auseinandersetzte. ¹² Inhaltlich verbunden sind beide Texte zudem über den Aspekt des Bewahrens, den Mandel'stam in *Dante* mit dem Begriff des Ornaments einfängt. Zunächst soll nun die Nähe des Ornaments zu Warburgs Pathosformeln aufgezeigt werden.

-
- Teppichanalogie aus *Dante* übernehmend (vgl. 86) zeichnet er nach, wie die einzelnen Themen (oder „Fäden“) der Prosastücke zunächst bereitgelegt und dann miteinander verflochten werden (vgl. 88). Den Armeniengedichten widmet Jennifer Baines (1976) einige Seiten, die einen kurzen Überblick über die Texte geben. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Gedichten der Armenienreise findet sich bei Irina Semenko (1986), die sorgfältig die Genese der Gedichte verfolgt. Wie sie darlegt, sind die Gedichte № I-VI des Zyklus *Armenija* sowie „Kak ljub mne natugoj živuščij“ entweder textuell oder motivisch aufs engste mit dem „Kerngedicht“ „Lomaetsja mel i krošitsja“ verbunden (vgl. 51f. zu einem Überblick über die Ähnlichkeiten.). In den Gedichten der zweiten Zyklushälfte (№ VII-XII) sind die Reminiscenzen etwas loser (vgl. 52). In neueren Veröffentlichungen wird nun auch auf Mandel'stams Bezugnahmen auf armenische Kulturgüter Rechnung getragen, vgl. G. Kubat'jan (2005) oder die Anmerkungen in der neuen Werkausgabe, Mandel'stam (2009-11), 591-595.
- ¹⁰ Zitiert wird im Folgenden nach Mandel'stam (1967-1981). Der Text des Zyklus *Armenija* in der von A.G. Mec herausgegebenen Werkausgabe ist identisch, allerdings sind die Gedichte ix und x in umgekehrter Reihenfolge abgedruckt, ebenso xi und xii. – Verweise auf einzelne Verse sind dabei folgendermaßen gestaltet: römische Ziffern verweisen auf das Gedicht im Zyklus, Minuskeln geben die Strophe, arabische Ziffern den jeweiligen Vers im Gedicht an.
- ¹¹ Charles Isenberg (1986) zeigt, dass Mandel'stam in seinen zwischen 1925-1930 verfassten Prosatexten eine Stimme und neue Themenkreise fand, die ihm das Verfassen von Gedichten wieder ermöglichten. Zentraler Teil dessen sei Mandel'stams Selbstpositionierung zum Judentum gewesen. Mandel'stams – durchaus überraschender – Verweis auf die jüdische Kultur im Kontext der Notizen zu Armenien ist ein weiterer Beleg für Isenbergs materialreich belegte These, Mandel'stam habe sich in diesen Jahren intensiv mit seiner eigenen Herkunft befasst. – Eine kontrastierende Darstellung von Isaac Babel's „jüdischer Welt“ mit Mandel'stams Blick auf das Judentum in *Šum vremeni* gibt Efraim Sicher (1995). Wenig überzeugend ist hingegen Michail Epsteins Suche nach Momenten, in denen Mandel'stams Werk auf seine jüdische Familienherkunft verweise, vgl. Epstein (1999).
- ¹² Der Essay wurde 1933 vollendet, also einige Jahre nach der 1930 geschriebenen Armenienlyrik und -prosa. Textuelle Ähnlichkeiten legen nahe, dass Mandel'stam sich bereits zu dieser Zeit mit Dantes *Göttlicher Komödie* auseinandersetzte. Auch das Zitat des Anfangs der *Göttlichen Komödie* im dreizehnten Abschnitt der *Četvertaja Proza*, die vor den Armenientexten entstand (Mandel'stam (1967-1981) II, 604), spricht dafür, dass sich Mandel'stams Arbeit an den Armenientexten und an *Dante* zeitlich überschneidet.

1. Ornament und Pathosformel – ein Bewahren der Herkunft

Gleich zu Beginn des ersten Kapitels von *Dante* führt Mandel'stam das Ornament als zentrales Charakteristikum der Poesie ein:

(1) Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, (2) отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации.

(3) Она – прочнейший ковер, сотканный из влаги, – ковер, в котором струги Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны – в жгутах, фигурах, орнаментах [...]. (4) Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как *разыгранный* кусок природы. (*Dante*: 365; Sperrung: A.V.; Hervorhebung im Original)

Das Ornament bewahrt also die Spuren seiner Herkunft; tritt es neben andere, so werden neue Muster entstehen, ohne dass die Ornamente dabei ein homogenes Gesamtbild ergäben.¹³ In Hinblick auf Mandel'stams Auffassung von kulturellem Gedächtnis ist das Ornament ein Träger des Vergangenen. Es weist in Bezug auf die Entwicklung und Traditionsbildung einer Kultur einige Parallelen zu Aby Warburgs Pathosformeln auf. Eine frühe Beschreibung dieser findet sich bereits in Warburgs Thesen zur Dissertation:

Das den neuen Eindruck apperzipierende Erinnerungsbild an allgemeine dynamische Zustände wird später beim Kunstwerk unbewußt als idealisierender Umriß projiziert.

(Dritte der vier Thesen zur Dissertation)¹⁴

Aby Warburg betrachtet also gewissermaßen die Formengeschichte der Kunst als ein Reservoir von Prozessen. Er wird diese traditionsbildenden Funktionsweisen von Kunstwerken später als Pathosformel bezeichnen.¹⁵ In dieser Vorstufe scheinen bereits verschiedene Aspekte der kulturellen Entwicklung und damit auch des kulturellen Gedächtnisses auf, die sich auch bei Mandel'stam finden: Warburg schreibt den Zuständen, die das Erinnerungsbild einfängt, eine

¹³ Zum Ornament als zentralem Moment von Mandel'stams Poetik vgl. auch Hansen-Löve (1999), insbesondere den 8. Abschnitt.

¹⁴ Aby Warburg (2010): 109.

¹⁵ So bemerken die Herausgeber in der Vorbemerkung zum 1. Abschnitt, „Genese der Pathosformeln“, vgl. Warburg (2010), 34.

allgemeine Dynamik zu. Folgt man Gombrichs Ausführungen, so verbindet sich diese Dynamik immer klarer mit Emotionen als dem dionysischen Prinzip in der Kunst.¹⁶ Die derart in das Kunstwerk eingeschriebene Erinnerung erhält damit eine emotionale Komponente; anders gesagt sind es Emotionen und Werte, die in den Pathosformeln weitergetragen werden.¹⁷ Dass es auch bestimmte Motive und damit auch gewisse Geschichten, Mythen und Figuren sind, die mittels der Pathosformeln weiter getragen werden, scheint sich für den Kunsthistoriker Warburg von selbst zu verstehen.¹⁸ Ein weiteres Moment der Pathosformeln ist der idealisierende Charakter des Erinnerungsbildes, den Warburg konstatiert. Und schließlich ist es das Weitertragen in der (Gebrauchs-)Kunst dieser Erinnerungsbilder, das den sowohl synthetisierenden als auch bewahrenden Charakter der Erinnerung bedingt. Eine klare Definition von Warburgs Pathosformeln ist aufgrund seiner Schaffensweise nicht leicht festzuschreiben.¹⁹ Es sind Motive, Gesten, Themen, in denen sich mit den Emotionen, die in ihnen zum Ausdruck gebracht werden, auch eine bestimmte Haltung oder Wertung einer Kultur mitteilen. Im Laufe ihrer Wiederkehr – sei es innerhalb einer Kultur, sei es im Aufgreifen durch andere Kulturen – tragen sie zum einen diesen ursprünglichen Gehalt weiter. Zum anderen erfahren sie eine Erweiterung – eben um die semantischen Gehalte, welche der neue kulturelle Kontext in sie hineinlegt.

In Mandel'stams oben dargelegten Ornamentbegriff findet sich das Dynamische von Warburgs Pathosformeln neben den Flussvergleichen am deutlichsten in der „ausführenden Färbung“ und der „Partitur sich ständig wandelnder Befeh-

¹⁶ Der Ursprung liegt bekanntlich in Warburgs Suche nach der Antike-Darstellung in der Renaissance-Kunst. Zur Zeit seines Studiums bestand unhinterfragt das Bild der Antike-Rezeption in der Renaissance als ein Aufgreifen allein apollinischer Momente. Die Bewegtheit – beispielsweise der Gewänder oder der Haare von Figuren –, die Warburg in so vielen Renaissance-Darstellungen auffiel, war dann das Moment, das er als emotionales begriff. Die Renaissance nahm, wie Warburg aufzeigte, also auch Dionysisches aus der antiken Kunst auf, vgl. dazu Ernst H. Gombrich (1970), 26f.

¹⁷ Insgesamt spielt in der Diskussion um die Erinnerungskultur der bei Warburg so wichtige emotionale Gehalt keine zentrale Rolle. In Astrid Erlls Ausführungen (2006) scheint er kaum auf; bei Jan und Aleida Assmann (1988) klingt das Moment des Emotionalen am ehesten in den Werten an, die das kulturelle Gedächtnis etabliert, zum Merkmal der „Verbindlichkeit“ des kulturellen Gedächtnisses, das eine klare Wertperspektive impliziert, vgl. 14.

¹⁸ Vgl. dazu beispielsweise auch Erwin Panofskys Schriften zur Ikonologie, in denen er die Bedeutung der Motivgeschichte für alle Kunstgeschichte verdeutlicht, Panofsky (1955). Sehr anschaulich wird das Weiterführen von Motiven und Figuren und damit Warburgs Arbeitsweise auch in Gombrichs Warburg-Biographie (1970).

¹⁹ Gombrich betont, dass Warburgs Schaffen einen ständigen Prozess darstellt und wie sehr sein Denken um gewisse Probleme kreisen – manchmal unlösbar – und wie ein Begriff in immer weitere Problemfelder geführt wird und sich so wandelt. Darin gründe u.a. die Schwierigkeit Warburgs selbst, zu einer klaren Formulierung der Pathosformeln zu gelangen wie auch die Unmöglichkeit den „Mnemosyne-Atlas“ zu vollenden, vgl. dazu insbesondere auch das Kapitel „Das letzte Projekt: MNEMOSYNE“ (375-408).

le“, vgl. (2). Verbunden sind Mandel'stams Ornament und Warburgs Pathosformeln vor allem über das Tradieren: Auch das Ornament geht neue Muster ein, ohne seine Spuren zu verlieren. Warburgs Pathosformeln, in denen die genannten Charakteristika der Dynamik, des emotionalen Gehalts und der motivischen Bewahrung, verbunden mit einer Idealisierung, expliziert werden, schärfen also Mandel'stams Ornamentbegriff. Mandel'stams Armeniengedichte erlauben nun wiederum, diese doppelte Funktionsweise der Pathosformeln, den bewahrenden Charakter, der sich mit einer weiteren Anreicherung verbindet, zu konkretisieren. Zugleich erschließt sich so Mandel'stams Konzept der Weltkultur („mirovaja kul'tura“).²⁰

Alle drei Eigenschaften, Dynamik, Emotionsgehalt und idealisierende Synthese, sind für Mandel'stams Kulturverständnis prägend.²¹ Mandel'stam fängt, so die These, in seinen Armeniengedichten bestimmte kulturelle Momente ein (das bei Warburg als selbstverständlich vorausgesetzte Moment des Weitertragens von Motiven). In *Armenija* zeigt das Zyklus-Subjekt²² die Emotionalisierung und Idealisierung, die diese Motive erfahren. Mandel'stam verlegt das Dynamische, das er in *Dante* als Garant für ein Weiterleben der Erinnerungen bzw. des Erinnerten ansieht, in die Gedichtkomposition hinein.²³

²⁰ Živa Benčić (1999) untersucht Mandel'stams Prosa auf seine Auffassung von Weltkultur hin. Mit einer Einbettung der Antonomasie in die Metaphertheorie arbeitet sie die politische Dimension von Mandel'stams Kulturkonzept heraus, das neben einer kulturellen Isolation Russlands dem Vergessen und Verschweigen entgegengeschrieben sei (vgl. 1): „...в место прогресса предлагает подлинное историческое развитие“ (36). Zu einer Skizze der staatlichen Kulturpolitik und Mandel'stams Haltung dazu vgl. 32-35.

²¹ Isenberg (1986) arbeitet für *Šum vremena* heraus, dass die Distanz gegenüber der Vergangenheit ein zentrales Element von Mandel'stams Konzeption der Erinnerung ist (vgl. insbesondere 67), die sich in der Gesamtstruktur des Textes niederschlägt (78).

²² Der Terminus ist Rolf Fieguth (2005) entlehnt, der damit die lyrischen Subjekte der Einzelgedichte eines Zyklus zusammen nimmt, zum „zyklischen Ich“ vgl. 412.

²³ Viel zitiert ist der folgende Passus, die wohl pointierteste Formulierung für die Verbindung einer ständigen Bewegung des Textes und seinem Erinnert-Werden: „Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. [...] Я хочу сказать, что композиция складывается не в результате накопления частностей, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в новое функциональное пространство или измерение, но каждый раз в строго узаконенный срок и при условии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации.“ (368) Mandel'stam betrachtet also die besondere Lebendigkeit des Zitats als Resultat der Textkomposition, cf. dafür bereits seinen Essay *O sobesednike*. – Inwiefern Mandel'stams Gedichte selbst eine Dynamik aufweisen, wurde meines Wissens bislang wenig untersucht. Auf der Grundlage von Mandel'stams Gesamtwerk bettet Hansen-Löve (1999) die Dynamik vor dem Hintergrund der „Text-Kombinatorik und des Textwebens“ (78) als zweier verschiedener „Archetypen der Texterzeugung“ (71) in die russische Literaturgeschichte ein, zunächst als akmeistische Selbstverortung zwischen Futurismus und Symbolismus (vgl. insbesondere die Abschnitte 1-3).

2. Mandel'stams Kulturbegriff anhand der Armeniengedichte

Eine Lektüre der Armeniengedichte verdeutlicht, dass Mandel'stam Kultur als ein unteilbares Ganzes begreift.²⁴ In den Gedichten ist diese holistische Kultur-auffassung in das Symbol der Rose gefasst.²⁵ Der Zyklus beginnt nach einem vierversigen Motto mit einer Anrede an Armenien: „Ty rozu Gafisa kolyšeš“.²⁶ Die Rose fängt hier mit dem Verweis auf den Dichter Hafis zunächst Poesie ein;²⁶ über die lange Motivgeschichte nicht nur in der russischen Lyrik ist mit der Rose bereits ein weitgreifendes historisches Moment angelegt.²⁷ Weiter verallgemeinert zu einem Symbol für Kultur ergeben sich aus der Rose zwei zentrale Momente für Mandel'stams Kulturauffassung:²⁸ Die Blütenblätter überlagern einander; sie haben eine gemeinsame Verankerung im Blütenkelch. Ähnlich in einer Kultur: Die einzelnen kulturellen Phänomene sind eng miteinander verknüpft, es gibt Überlagerungen, zugleich haben sie ein einendes Moment, einen schwer zu greifenden inneren Zusammenhalt. Eine Charakterisierung der Kultur als unzertrennbarer Einheit wird im fünften Gedicht des Zyklus, „Ruku platkom obmataj!“, nahezu explizit: Der Sprecher gemahnt hier den Adressaten (in die-

²⁴ Die Armeniengedichte Mandel'stams sind m.E. am besten geeignet seinen Kulturbegriff zu erfassen und darüber hinaus Rückschlüsse auf sein Verständnis von Weltkultur zu ziehen: Die Pluralität verschiedener Ausprägungen der einzelnen kulturellen Elemente – hier sind es Sprache, Religion, Architektur, Hochkultur und Alltagskultur – treten nebeneinander. Stets kann sich die Kultur wandeln, immer adaptiert sie Elemente anderer Kulturen, aber sie behält – in der Landschaft verhaftet und aufgrund der ihr eigenen historischen Genese – ihre Besonderheiten. Weltkultur wäre also die Gesamtheit solcher einander wechselseitig beeinflussender Kulturen.

²⁵ In den Vorstufen zum Armenienzyklus ist das Rosenmotiv mit dem Stier oder mit Säulen verbunden, Semenko (1986), 50, 53. Auch nach dem Eingangsgedicht bleibt die Rose zentrales Motiv. Zudem wird sie in manchen Gedichten über das Epitheton einer verschlungenen Verbundenheit aufgerufen, so beispielsweise im dritten Gedicht über die Straßen Erivans. Wenn die Rose hier zudem mit Nüssen („orešek“, iii: 5. Distichon) verbunden wird, so betont Mandel'stam damit noch einmal sowohl ihren Alltagscharakter als auch ihre lebensspendende Rolle. Das Gedicht spiegelt in der verschränkten Syntax dieser Verse die Krummheit und Verschlungenheit.

²⁶ Hafis ist der Beiname des persischen Dichters Mohammed Schemseddin aus Schiras (14. Jahrhundert) und bedeutet so viel wie „der im Gedächtnis Bewahrende“, „der den Koran auswendig weiß“, vgl. Dutli (1994), 185f. Von Hafis heißt es, er sei ein Gegner aller Doktrinen gewesen, ein großer Anhänger der Freiheit des menschlichen Geistes, Johann Christoph Bürgel (1972), 4. Dieser zeigt ferner, dass in Hafis' Dichtung die literarische Tradition, die vorislamische Überlieferung, die islamische Gedankenwelt und die islamische Mystik miteinander verschmolzen werden (10ff.).

²⁷ Beispielhaft seien hier für die russische Lyrik Anton Del'vigs *Roza* (1822/23), Aleksandr Puškins „Est' roza divnaja“ (1827), Vasilij Žukovskijs *Rozy* (ca. 1852) und Andrej Belyjs *Solnce* (1903), das ebenfalls das Rosenmotiv aufweist, genannt.

²⁸ Neben den bereits angeführten Isotopien beispielsweise „roza“ in i: a1, iv: a1, v: 3, vii: a1 und viii: a1.

sem Falle der Leser oder als eine Selbstapostrophe das – autopoetische – lyrische Ich), sich der Kultur vorsichtig zu nähern. Die Rose, in diesem Gedicht die Heckenrose („šipovnik“), dürfe nicht zerfallen, denn dann bliebe nichts als „Rosenmüll“ („rozovoj musor“). Übertragen auf die Kultur bedeutet dies, sobald ihre einzelnen Bereiche voneinander losgelöst und nicht mehr in ihrer Verbundenheit betrachtet werden, geht ihr Sinn verloren.²⁹ Der zweite Grundzug der im Bild der Rose gefassten Kultur ist ihr grundsätzlicher Aufforderungscharakter, der sich in den Dornen der Rose spiegelt. Wie uns die Poesie „in der Mitte des Wortes aufweckt und rüttelt“ (*Dante*, 375), dürften auch die Dornen der Rose uns stechen und damit für eine Wahrnehmung der Schönheit (im weitesten Sinne) sorgen.³⁰ Mit dieser Dynamik der Kultur – im *Dante* gefasst im Begriff der „poetischen Materie“ („poetičeskaja materija“) – ist deren Tradierung gewährleistet.

Überlagerungen und Zusammenhalt implizieren auf zeitlicher Ebene die Präsenz der Vergangenheit, die sowohl Mandel'stams Ornament-Auffassung als auch Warburgs Pathosformeln prägen. Für Mandel'stam erhalten sie eine besondere Facette durch seine an Bergson angelehnte Zeitauffassung.³¹ Im Zyklus kommt sie insbesondere im sechsten, formal streng durchkomponierten Gedicht zum Tragen:³² Mandel'stam gestaltet hier eine Gegenläufigkeit der Lesechronolo-

²⁹ Das hat weitreichende Implikationen für Mandel'stams Auffassung der wechselseitigen Beeinflussung verschiedener Kulturen: In dem Zyklus rühmt er Armenien dafür, dass es nie seine kulturelle Eigenständigkeit verloren hat. – Hier liegt außerdem der Ursprung seiner Bemerkung, Armenien sei die kleinere Schwester des Judentums: Auch die Diaspora vermochte es nicht, der jüdischen Kultur ein Ende zu setzen. Deutlich wird dieses Beharren auf Pluralität und kultureller Vielfalt auch in manchen Gedichten aus dem Umfeld, beispielsweise die Gedichte „Kak ljub mne...“, „Dikaja koška...“ und „Koljučaja reč...“ Neben dem Lob des Nebeneinanders unterschiedlicher Kulturen steht die Kritik an einer zunehmenden Beschneidung der Kultur und Kontrolle durch den Staat. Auch in der *Putešestvie v Armeniju* könnte die Geschichte von Aršak im letzten Abschnitt des Kapitels *Alagëz* kaum deutlicher sein in der Kritik an der Unterdrückung kultureller Vielfalt (vgl. Mandel'stam (1967-1981) II, 175f). Vgl. zur Wichtigkeit kultureller Eigenheit und Eigenständigkeit auch sein Essay *Koe-čto o gruzinskom iskusstve* (1922), Mandel'stam (1967-1981) III, 36-39. Für Mandel'stams Auffassung der Weltkultur in Essays und in der frühen Lyrik vgl. Jochen-Ulrich Peters (2006), der die „Erinnerungs-Poetik“ über Mandel'stams „Hellenismus“-Begriff anhand der Gedichte *Admiraltejstvo*, *Peterburgskie strofy* und *V Peterburge my sojdemsjja* konkretisiert, insbesondere 314-320; Petra Hesse (1989) interpretiert den Hellenismus als eine Umsetzung von Henri Bergsons *durée* anhand einer Reihe von Gedichten Mandel'stams, vgl. 201-54.

³⁰ Ähnlich Mandel'stams Pfeilmetapher: der uns stechende Pfeil, als den er Dantes Gesänge beschreibt, schreckt uns auf.

³¹ Elena Rusinko (1982).

³² Das Gedicht besteht aus zwei parallel aufgebauten vierversigen Strophen. Einem die Landschaft beschreibenden Vers folgt jeweils der Ausruf „Armenija, Armenija!“. Die beschreibenden Zeilen werden nach und nach immer länger, mit Ausnahme des ersten Verses folgen

logie und der Chronologie zeitlicher Ereignisse. In Verbindung mit „večno“ (vi: b1) und den historischen Anspielungen evoziert die Folge steinern – silbern – golden zugleich die verschiedenen Zeitalter. Im Gedicht ist dabei das Goldene Zeitalter dargestellt als (kultureller) Höhepunkt, wie es ja auch gemeinhin verstanden wird; vom Dichter wird es inhaltlich mit Freiheit, Freigiebigkeit und Helligkeit in Verbindung gebracht. Der üblichen Dekadenfolge von golden zu steinern steht die Lesechronologie entgegen, die bei steinern beginnt und mit golden endet. Da das Gedicht über keine absolute Zeitstufe verfügt (die beschreibenden Zeilen schreiben Armenien in der Form des Partizip Präsens Eigenschaften oder Handlungen zu), wird die Chronologie des Lesens auch zur empfundenen Chronologie der Ereignisse. Diese Gegenläufigkeit der Zeitverläufe, aus der sich eine Synchronie ergibt, unterstreicht auch die Prosodie: Die lautliche Ebene geht mit den verschiedenen Landschaftsbeschreibungen eine Synthese ein; die verschiedenen Zeitalter werden durch die unterschiedlichen Landschaften überhaupt erst evoziert.³³ Die hier dargestellte Einheit von Landschaft und Kultur lässt die armenische Landschaft zur Pathosformel dieser zeitlosen Kultur werden. Die skizzierte Einheit verschiedener Zeitebenen verweist auf den bewahrenden Gehalt der Pathosformeln.

Allgemein entwirft Mandel'stam in diesen Gedichten das Bild einer aufs Engste mit dem geographischen Land verwobenen Kultur. Religion, Architektur und Geschichte³⁴ – Kirchen³⁵ und die Palastanlage von Ėjmiacin – sind in die

sie dem Metrum eines regelmäßigen Daktylus und gehen so mit den eingeschobenen Interjektionen in den Versen des Anrufs einen wechsellvollen Rhythmus ein.

³³ Zur Wichtigkeit von Lautlichkeit und Musikalität für Mandel'stam vgl. „rol' ee [sc. muzyka] i vsasyvajuščaja i rassasyvajuščaja – rol' ee čisto chimičeskaja“ (*Dante*, 394). Im Zyklus ist sie verschiedentlich mit Zeit verbunden, z.B. wird nahezu ein Stillstand der Zeit im Gedicht „Kak ljub mne...“ (= № 217) thematisiert, wenn es heißt, dass für das Volk ein Jahrhundert die Dauer eines Augenblicks habe (217: a 2), zur Lautlichkeit vgl. (b2), zum Aufheben der Zeit vgl. auch im zehnten Gedicht den Besuch der „vodjanaja devuška“ beim unterirdischen Uhrmacher, wo die Zeitlosigkeit seiner Uhren, die zum Messen nicht geeignet sind, ebenfalls lautlich untermalt wird. Die Synchronie tritt hier noch stärker in den Vordergrund, und zwar im Nebeneinander von Texten aus verschiedenen Zeiten, wenn man der Anspielung auf Dantes *Divina commedia* folgt: Das im Gedicht dargestellte Labyrinth wie auch die feuchte Undurchsichtigkeit der Luft sind Verweise auf den dritten und neunten Gesang des *Inferno*, vgl. iii: V. 29 die „zeitlos trüben Lüfte“ („sempre in quell'aura senza tempo tinta“), vgl. auch ix: V. 5-6.

³⁴ Die Wichtigkeit der Geschichte für Mandel'stam betont Gregory Freidin (1978), wobei er den Dichter in die russische Literaturtradition einbettet.

³⁵ Hier lässt sich nur aufgrund der Reiseroute erschließen, welche Kirchen die Mandel'stams besichtigten; die Gedichte sind dafür nicht spezifisch genug. Viele der Kirchen sind achteckig, so auch die Muttergotteskapelle von Ašarak, die Mandel'stam in der Prosa zu Armenien erwähnt (170); für eine Abbildung vgl. beispielsweise Jean-Michel Thierry (1988), 515, Abb. 636f. Zur Gestalt sakraler Bauten vgl. außerdem Mandel'stams Beschreibung der Landzunge Camakaberd bei Sevan „...ostrovok bystro otbežal nazad vyprjamiv svoju medvež'ju spinu s os' migrannikami monastyrej“ (139, Hervorhebung: A.B.).

Gedichte eingeschrieben, ebenso sind Alltagsgegenstände und immer wieder die Sprache die prägenden Elemente der Adressatin Armenien. Auffällig ist zudem, dass Land(schaft) und Kultur derart ineinander greifen, dass sie zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen. Das Zyklusganze erhöht dabei das Spektrum der Kategorien und Phänomene. Im Folgenden wird einigen dieser sich zu Pathosformeln kristallisierenden Elemente nachgegangen, die auf Mandel'stams Kulturverständnis hindeuten. Diese sind ursprünglich religiöse Kunst, das Bergmotiv, Machtverhältnisse, Sprache, Alltagskultur, Klänge und Lehm. Lehm, die zentralste Pathosformel, die Mandel'stam in dem Zyklus prägt, ist auch diejenige Pathosformel, in der sich die Zentralität der Einheit der Kultur am deutlichsten zeigt.

Lehm (im 12. Gedicht im Plural³⁶) geht mit Farben und Klängen (und Klangfarben) eine unauflösliche Verbindung ein. So wird bereits im ersten Gedicht der Laut „chr“ mit ockerfarben („ochroju“) und Lehm semantisiert, wenn es heißt „okrašena ochroju chriploj“.³⁷ Die Verbindung von Lehm mit Gelb-, Ocker- und Rottönen geschieht im Zyklus systematisch.³⁸ „Heiser“, und in diesem Sinne ebenfalls mit dem chr-Laut semantisiert, sind auch die Berge („orušičich kamnej gosudarstvo, chriplye gory“, vi: 1 & 3);³⁹ Teil einer Region (bzw. der Natur und der Landschaft eines Landes) ist der Einfluss des Klimas, der im Heraufbeschwören der Hitze durch die Erwähnung von fiebrigen Krankheiten, wie „lichoradka“ („Dikaja Koška...“: a4) und „želtucha“ („Kak ljub...“,

Die Klöster liegen häufig mitten in den Bergen, oft abgeschieden auf einer Anhöhe, vgl. die Abbildung in Thierry (1988) oder auch die Dokumentation im Ausstellungskatalog *Armenien* (1995).

³⁶ Diese Verwendung von „Lehm“ im Plural deutet darauf hin, dass der Boden über verschiedene Arten von Lehm verfügt; sie legt ferner nahe, dass auch Gebäude, selbst hergestellt aus „geschlagenem Lehm“ („Koljučaja reč'...“: a3), in diese Beschreibung eingebunden sind.

³⁷ Das Farbenspektrum in den Armeniengedichten ist insgesamt begrenzt, Gelb, Ocker, Rötlich, dann Azur und Türkis. Nur vereinzelt treten weitere Farben auf, so z. B. Purpur im neunten Gedicht, Silber im sechsten, Weiß im achten; vgl. auch das dritte Gedicht: „Vsech-to cvetov mne ostalos' liš' surik da chriplaja ochra“, iii: a2. Oft werden Farben und Klänge miteinander vermischt. Zugleich obliegt es aber den Lesenden, die Farbgebung voll auszuschöpfen. Auch Gerüche treten hinzu, nämlich im dritten Gedicht die frischen Brote des Bäckers (iii: c), im fünften die Erwähnung von Rosenöl (v: 7). – Die Wichtigkeit der Synästhesie thematisiert Mandel'stam im *Dante*.

³⁸ Lehm und Stein sind teils direkt, teils über die Farbigkeit mit Klängen verbunden, aber auch mit Musik, so im 10. Gedicht, zudem in dem Vers „k trubam serebrjannym Azii [...] letjašaja“ (vi: b1) und in „[ogromnaja gora] by primanit' kakoj-to okarinoj/ Il' dudkoj priručit' [...]“ (viii: b3-4).

³⁹ Zur von Lehmböden und dornenreicher Vegetation geprägten Landschaft vgl. das Gedicht „Koljučaja reč'...“, in dem von den „armenischen Steppen“ die Rede ist (c4). Vgl. dazu auch das Dornengestrüpp im fünften Gedicht: „...v vencenosnyj šipovnik/ v samuyu gušču ego celluloidnych ternij“. Die Trockenheit wird auch betont, wenn Wasser als „Prunk“ („roskošč“) gefeiert wird (x: a1).

b3) bestärkt wird. Auch hier arbeitet Mandel'stam mit der Prosodie der Verse: Neben „knigoj zvonkich glin“ (xii: 4) gibt es eher klappernde Geräusche (ix: 1 & 4): „o porfirnye cokaja granity“ und „gosudarstvennogo zvonkogo kamnja“. Ähnlich treten in der Darstellung der Sprache eher rauhe Klänge auf, so in „Koljučaja reč'...“, „I po-zverinomu voet ljud'ë“, ebenso in „Dikaja Koška...“, wenn es heißt, die Sprache zerkratze dem lyrischen Ich das Ohr (a2). Das Gedicht „Kak ljub...“ weist darauf hin, dass das lyrische Subjekt diese rauhen Klänge um nichts weniger schätzt als Musik („Vse zvuki emu [sc. tvoe ucho] choroši“). Für den Konsonantenreichtum des Abchasischen, einer der im südlichen Kaukasus auftretenden Sprachen, begeistert sich Mandel'stam in seiner Prosa zu Armenien.⁴⁰ Durchweg sind die landschaftlichen Beschreibungen von Lehmböden und -häusern geprägt, im zwölften Gedicht beispielsweise gibt es nichts als „glinā“ und „lazur“ („Lazur' da glina, glina da lazur' / Čego ž tebe ešče?“).

In seiner Wiederkehr gerät auch das eingangs erwähnte klingende „Erbuch“ aus Lehm zu einer Pathosformel, dem wiederum das zwölfte Gedicht gewidmet ist; im Gedicht „Koljučaja reč'...“ findet sich eine ähnliche Verbindung des Landes mit der Lesbarkeit seiner Geschichte, wie im elften, im Motto bereits zitierten Gedicht.⁴¹ Eine Vollendung im Sinne einer umfassenden Einheit erfährt die Pathosformel des Lehms im letzten Gedicht des Zyklus, abermals in Verbindung mit Klängen.

Над книгой звонких глин, над книжною землей,
Над гнойной книгою, над глиной дорогой

Erde, (klingender) Lehm und Buch werden hier wechselseitig zu Attributen: Das Buch klingt („nad knigoj zvonkich glin“), mittels „gnojnoj“ wird es gelblich eingefärbt, fällt somit farblich mit dem Lehm zusammen (der ja – so die zweite Zeile des Gedichtes – zusammen mit Azur alles erschöpfend beschreibt).

Auch lautlich sind Buch und Lehm hier nicht mehr auseinander zu halten (wenn auch z.T. nur im Schriftbild: „knigoj, gnojnoj, dorogoj“, „glinoj“). Um-

⁴⁰ Zur Sprache vgl. auch 144, 156 & 170 der *Putešestvie v Armeniju*. – Hansen-Löve (1990) beschreibt „Stille und Klang, Schweigen und Sprechen“ (513) als eines der Grundthemen von Mandel'stams lyrischen Euvre, Teil dessen auch das „kollektive Flüstern“ einer ganzen Kultur ist (519).

⁴¹ In „Koljučaja reč'...“ entsteht durch die direkten Attribute „koljučaja reč'“, „chišnyj jazyk“ und „dikaja koška“ das Bild einer rauhen Sprache und (darüber vermittelt) auch das Bild einer ebensolchen Landschaft. Die Trockenheit wird durch „zapekšichsja glin“ noch einmal in der letzten Zeile des Gedichtes aufgerufen, abermals in Verbindung mit der Charakterisierung der Sprache. Die Landschaft wird hier regelrecht in die Sprache eingeschrieben, geschieht doch die gesamte Landschaftsbeschreibung über die Beschreibung der Sprache. Klanglich unterstrichen durch die Vielzahl an Zischlauten entsteht das Bild einer bergigen, trockenen, kargen, dornigen, kratzbürstigen Landschaft, der zudem ihre Geschichte eingeschrieben ist.

gekehrt ist die Erde „buchig“, eine Bucherde („nad knižnoju zemlej“). Die klangliche Ähnlichkeit von *doroga* zum hier verwendeten Adjektiv „*dorogoj*“ evoziert (insbesondere nach dem „*dorožnyj šatër Ararata*“ im vorangegangenen Gedicht, xi: 4) einen Lehmweg. Über die Verschmelzung von Erde und Buch wird das Buch also zum Weg und umgekehrt der Weg zum Buch, wobei die i-, o- und oj-Laute onomatopoetisch den Klang von quatschendem Lehm nachzeichnen.⁴² So kreierte Mandel'stam die beschriebene Verschmelzung in diesen Zeilen selbst, wenn der Text klanglich zu wassergetränktem Lehm wird. Ähnlich wie im Fall der Rose, wo Blütenblätter und Dornen widersprüchliche Eigenschaften evozieren, bleibt die Verschmelzung auch hier brüchig, was der Rhythmus signalisiert: einzig im zweiten Vers ist der sechshebige Jambus mit einer Zäsur nach der sechsten (im ersten Vers nach der fünften) Silbe voll realisiert.⁴³ Nach einem Wechsel in den Amphibrachus im ersten Halbvers der fünften Zeile schließt das Gedicht mit dem Rhythmus *v v v x v v v x v v v x v*, der den metrisch zugrundeliegenden Jambus kaum mehr errahnen lässt. Das Gedicht scheint ruhig auszuklingen.⁴⁴ Dieses rhythmische Gleichmaß wird nun auf semantischer Ebene mit dem Wort „*mučimsja*“ gebrochen, das – hier zwar auch positiv konnotiert – dem Eintreten der Regelmäßigkeit entgegensteht. Mandel'stam unterstreicht diese Spannung, indem er Lehm, ein Material, und Azurblau, eine Farbe, neben einander stellt, was deren Unvermischbarkeit betont. Verstärkt wird diese Brüchigkeit auf bildlicher Ebene über das Motiv des Eiters, „*nad gnojnoj knigoju*“. Impliziert ist damit ein Fremdkörper, etwas, das sich nicht harmonisch einfügt. In den Armeniengedichten gibt es immer wieder solch ein herausfallendes Motiv.⁴⁵ Wie das Ornament seine Spuren dadurch wahrt, dass es nicht in einem Gesamtmuster aufgeht (das Dynamische dessen, was die Pathosformel birgt), so bewahren also auch Mandel'stams Gedichte eine Vielzahl von Motiven. Die Beschreibung des Lehms als Pathosformel zeigt anschaulich, wie vielfältig die Phänomene sind, die Mandel'stam in einem Motiv zusammenfließen lässt.

Die Kreation einer Pathosformel geschieht vorrangig durch die Dichte wiederkehrender Motive, beispielsweise das Bergmotiv: Explizit erwähnt wird es in

⁴² Vgl. dazu im *Dante* die Wichtigkeit, die Mandel'stam dem Rhythmus für die Entstehung des Raumes der poetischen Sprache beimisst (367).

⁴³ Für eine andere Analyse des Metrums vgl. Jurij Levin (1978: 128f.). Er argumentiert dafür, dass Mandel'stams Gedichte v. a. der späten Phase letztlich zu einem einzigen Textkorpus verschmelzen und in ihrem freien Reim einen „kvaziverlibrom“ darstellen.

⁴⁴ Der Vers knüpft nicht nur durch die Erwähnung von Musik, sondern auch rhythmisch an das zehnte Gedicht an: der angeführte Rhythmus findet sich hier in mehreren Versen.

⁴⁵ Vgl. dazu im Zyklus beispielsweise das achte Gedicht, wo zunächst der Eindruck von vollkommenem Weiß entsteht: Schnee, Kalkböden, Schnee auf Reispapier; darin findet sich aber die Rose; ähnlich im fünften Gedicht, in dem der Stachligkeit, die alles prägt, die wiehen Blütenblätter der Rose entgegenstehen.

i: b2, vi: a3 und viii: b2, bzw. das Motiv des Berges Ararat in xi: 4 und „Kolučaja reč'...“: a1; im ersten Gedicht die „pleč'mi os'migrannymi“ lassen sich im Zykluskontext mit Bergketten assoziieren. Darüber hinaus sind sie im Zyklus sowohl mit Architektur verbunden als auch mit einer bäuerlichen Lebensweise. Im elften Gedicht ruft dann der „dorožnyj šatër Ararata“ die (religiös und historisch aufgeladene) Architektur mit den verschiedenen Bevölkerungsschichten des Landes auf. Eine solche Aufzählung könnte durch die Nennung der in den verschiedenen Gedichten über das Bergmotiv eingebrachten Bilder fortgeführt werden. Wie sich bei Warburg eine Vielzahl von Darstellungen in einer Pathosformel vereinen, so entsteht in diesem Zyklus ein durch vielfältige Attribute angereichertes Bildgeflecht, das – verstärkt noch durch Synästhesie – vor den Lesern die Phänomene aufscheinen lässt. Unvergesslich werden sie eben aufgrund des Reichtums möglicher Facetten und der daraus resultierenden ständigen Bewegtheit des Textes.⁴⁶ So entsteht eine Vielschichtigkeit des Textes mit sich wandelnden, ineinander verwobenen Bildern.

Ähnlich wie im Fall des Berges zitiert Mandel'stam auch hinsichtlich Geschichte, Religion und Architektur verschiedene Realia aus der armenischen kulturellen Tradition. So finden sich Anspielungen auf den Kolophon⁴⁷ oder auf die Kreuzsteine,⁴⁸ um zwei der für die armenische Kunst wichtigen Gegenstän-

⁴⁶ Im Essay *Dante* beschreibt Mandel'stam dieses Geflecht aus Wörtern und Motiven, die sich in ganz unterschiedliche Bilder verbinden, als „poetische Materie“. Ihre verschiedenen Bewegungen verändern den Text ständig. – Lydia Ginzburg (1989) verweist auf die Kontextgebundenheit von Wörtern und „Definitionen“, hinter der die unmittelbare grammatische Verbindung oftmals zurücktritt (118f.). – Jan Meijer (1975) untersucht anhand von Mandel'stams *Grifel'naja Oda* die syntaktische Komplexität von Metaphern, die oftmals zu Gunsten der Semantik von Metaphern vernachlässigt werde. Zu Mandel'stams „Text-Geflechtem“, für deren Arabeskenhaftigkeit die *Grifel-Ode* den zentralen Knotenpunkt bedeute, vgl. auch Hansen-Löve (1999), 106f.

⁴⁷ Der Kolophon ist ein Text, der (in festgelegtem Aufbau) Auskunft über alle an der Entstehung der Handschrift Beteiligten gibt, also zumindest den Auftraggeber des Manuskripts sowie den Schreiber nennt, meist aber über ihre Person auch ausführlichere Mitteilung macht. Darüber hinaus berichtet der Kolophon oft über politische Ereignisse in Armenien und benachbarten Ländern während der Entstehung des Manuskripts, vgl. H. & H. Buschhausen (1995), 192ff; zum Kolophon vgl. weiter A.K. Sanjian (1969). Robin Cormack (2001) hebt hervor, dass damit in den Manuskripten neben den religiösen Texten eine individuelle Geschichtsschreibung vorliegt, die zugleich ein Dokument über die politische und soziale Geschichte des Landes ist.

⁴⁸ Kreuzsteine sind ornamentreiche Denkmäler, deren Funktion im 4.-7. Jh. noch darin gelegen hatte, die christliche Religion zu festigen, dann aber der Rettung der Seelen galt. Die Khatschkare (Kreuzsteine, die das Kreuz als Lebensbaum darstellen) und die Amenaprkitische (Kreuzsteine mit Kreuzigungsdarstellung) wurden zum Symbol der Kreuzigung und Erlösung (Levon Asarian (1995): 110). Sie erinnern aber nicht nur an ihre Stifter, sondern auch an historische Ereignisse, die Fertigstellung von Kirchen, Brunnen, Brücken etc. Sie wurden dann auch als Grabsteine verwendet und waren außerdem magisches Mittel

de zu nennen, die zudem Träger von Erinnerung sind. Die vielen Stifterbilder an Kirchen, die mit „Pleč‘mi os‘migrannymi [...] / Mužickich byčač‘ich cerkvej“ gleich zu Beginn des Zyklus aufgerufen werden, sind ein weiteres Beispiel für die in der armenischen Kultur auffällig zahlreichen Formen des Erinnerns.

Ein weniger konkretes für Armenien prägendes Phänomen als das Gebirge stellt Mandel‘štams Verbindung der historischen Ebene mit Machtverhältnissen dar. Armeniens Stellung „am Rand der Welt“ („na okraine mira“, iv: a3) ist eine der Pathosformeln, die Mandel‘štam im Zyklus dafür kreiert. „Ot gorodov borodatyčh vostoka“ (iv: b2) weist auf die Herrschaftsverhältnisse hin. Die armenische Kultur wahrte ihre Eigenständigkeit und assimilierte sich weder der persischen noch der byzantinischen Herrschaft, später weder dem Osmanischen Reich noch Russland.⁴⁹ Mandel‘štam verbindet die Geschichte in diesem Gedicht u. a. mit dem Aspekt der Unterdrückung und dem des (dieser standhaltenden) Eigensinns,⁵⁰ ähnlich wie bereits im zweiten Gedicht mit den Versen „Ty ryžeborodyčh serdarov / Terpela sred‘ kamnej i glin.“ (ii: b3-4). Machtstrukturen stehen in der dritten Strophe dieses Gedichtes im Vordergrund, abermals kunstvoll mit Landschaftsbeschreibungen verschränkt:

Вдали якорей и трезубцев,
Где жухлый почил материк,
Ты видела всех жизнелюбцев,
Всех казnelюбивых владык.

(Katharin van Loo (1995): 115). Der Vers „terpela sred‘ kamnei i glin“ (ii: b4) lässt sich auch als Anspielung auf die Kreuzsteine lesen.

⁴⁹ Zentral für die Geschichte des byzantinischen Armeniens ist die Position des Landes am Rande von Byzanz; gleichermaßen in der Folgezeit lag Armenien im Spannungsfeld auswärtiger Mächte, also das Osmanische Reich, Persien und Russland; zur Geschichte Armeniens vgl. den von Bernhard Chiari herausgegebenen Sammelband (2008). – Auch geistesgeschichtlich ist die Zwischenstellung zwischen verschiedenen Kulturkreisen prägend, vgl. Christopher J. Walker, der auf die Nähe zu Byzanz sowie zur griechischen antiken Philosophie hinweist, (1989), 1-3; zur armenischen Philosophie vgl. Sen Arevschatjan (1995), 223-25. Sprachlich zeichnet sich das Armenische, innerhalb der indoeuropäischen Sprachen eigenständig, durch eine große Anzahl iranischer Lehnwörter aus, welche eine der Spuren der persischen Herrschaft darstellt.

⁵⁰ Das hier als „Eigensinn“ beschriebene Merkmal weist in eine Richtung, die Michail Gasparov (1995) als biographisch verankertes Charakteristikum von Mandel‘štams Kulturverständnis herausstreicht: Выбор культуры был для него актом личной воли, память об этом навсегда осталась в нем основой ощущения собственной личности в ее внутренней свободой. (328). Die Ästhetik, so fährt Gasparov fort, Träger der Ethik, werde für Mandel‘štam zum Ausdruck dieses freien Willens. – Zur historischen Dimension im Armenienzyklus vgl. auch „Vse utro dnej“ (iv a3), zudem ein Aufgreifen des zweiten Gedichts, das weitgehend zum „Ursprungsgedicht“, „Lomatesja mel i krošitsja“, des Zyklus gehörte. Einzig die erste der fünf Strophen kam später hinzu; die anderen blieben unverändert, vgl. Semenko (1986), 37; vgl. 44 ff. zu Varianten, aus denen letztlich die erste Strophe hervorging.

Der erste und zweite Vers beschreiben zunächst ein vom Meer weit entferntes, trockenes („žuchlyj“), ruhiges („počil“) Land voller lebensfroher Menschen („žizneljubcev“). Wenn der vierte Vers Herrschaft ins Spiel bringt, rückt das die vorangegangenen Zeilen in ein etwas anderes Licht: ein haltloses, von politischen Stürmen umpeitschtes Land, das austrocknend „entschlafen“, also gestorben ist. Denn über die negativen Konnotationen, die „kazneljubivych vladyk“ hervorruft, wird auch das vorangegangene „žizneljubcev“ (beide Hervorhebungen: A.B.) negativ konnotiert, die Menschen kosten das Leben um jeden Preis aus.⁵¹

Als unbeteiligter Zuschauer erscheint das Land in der zitierten Strophe durch die Verbindung von „vdali“ und „ty videla“, die sowohl lautlich (so auch vsech, vladyk) als auch durch die Stellung am Versbeginn unterstrichen wird. „Vdali (...) trezubcev“ ist als Anspielung auf den griechischen Gott Poseidon bzw. sein römisches Pendant Neptun zugleich Ausdruck seiner religiösen Unabhängigkeit. Genau so unbeeindruckt wie von der anderen Religion zeigt sich das Land von den anderen Machthabern („vsech kazneljubivych vladyk“).⁵² Mit der Isotopie von Macht im Zyklus, mit der Mandel'stam bestehende Hierarchien und die Stellung der Großmacht in Frage stellt, werden die verschiedenen Kulturgüter zu Trägern eines insofern subversiven Beharrens auf dem eigenen (vgl. „terpela“, ii: b4), als sich das Land der hegemonialen Macht nicht nur nicht fügen mag, sondern sich gar einzelne Aspekte von deren Kultur aneignet (vgl. dazu die Analyse des siebten Gedichts im folgenden Abschnitt).⁵³ Die Pathosformel der geographischen Lage trägt sowohl historische Aspekte der Geschichte Armeniens als auch die damit verbundenen Machtstrukturen weiter.

⁵¹ Zu Herrschaft vgl. ferner im fünften Gedicht die Opposition „platok – vencenosnyj [šipovnik]“, vgl. auch „[gosudarstvo] solnea persidskie den'gi“ (vi: b3), eine Anspielung auf die Zeit persischer Herrschaft. Das Herrschaftsmotiv wird auch im achten Gedicht aufgegriffen, wo (abgesehen von den Polizei-Forellen in a4) der Berg als bedrohliche Macht erscheint („ogromnaja gora...by primanit' [...] i priručit“, b2-4), im neunten Gedicht (a4) wird die Staatsmacht durch „gosudarstvennogo [...] kamnja“ thematisiert. Vgl. ferner die Gedichte aus dem Umfeld, in denen Beamte und Funktionäre verschiedentlich eine Rolle spielen, so in „Dikaja Koška...“ (dritte und vierte Strophe), in „Na policejskoj bumage...“ (dritter Vers) und in „I po-zverinomu...“.

⁵² Neben dem armenischen Christentum sind explizit der Manichäismus, pagane Religionen und über die Kurden der Islam erwähnt. Zur Religion des historischen Armeniens vgl. Nina G. Garsoïan (1998/2001). Keith Tribble (1999) argumentiert aufgrund der Armenientexte (Prosa und Lyrik) dafür, dass Mandel'stam eine Synthese verschiedener Religionen anstrebe, teilweise unter einer Idealisierung des Islams nach Goethes Vorbild im *West-östlichen Diwan*. Die Idee einer homogenisierenden Synthese, wie sie verschiedentlich in seinen Ausführungen anklingt, steht aber Mandel'stams Poetik und der Wichtigkeit, die Pluralität in seinem Œuvre zukommt, entgegen.

⁵³ Zu einer Diskussion von Mandel'stams kritischer Haltung gegenüber Machtverhältnissen bzw. dem Staat vgl. Vladimir Chazan (1999).

Für Mandel'stams Kulturbegriff zentral ist die Sprache.⁵⁴ Diese erhält in den Armeniengedichten eine Vielzahl von Funktionen und erscheint – sowohl in ihrem Bewahrungscharakter als auch in dem mit ihr verbundenen emotionalen Gehalt – als eine der wichtigsten Pathosformeln. Sie ist Bewahrerin, Anklägerin; über die Verbindung von sprachlichen Lauten mit Erzen ist es möglich, die Klänge, die im Armenienzyklus der Landschaft beigelegt werden, in wechselseitiger Bedingtheit mit der Sprache zu verstehen. Außerdem wird sie zur Vermittlerin, wenn sie als ein Zugang zur Kultur vorgestellt wird: In der letzten Strophe des zweiten Gedichts werden die Wörter als „skoba“ bezeichnet, was hier auch als „Türklopfer“ zu verstehen ist.

Как люб мне язык твой зловещий,
Твои молодые гроба,
Где буквы – кузнечные клещи,
И каждое слово – скоба...

Jedes Wort ist somit eine Bitte um Einlass in die andere Kultur.⁵⁵ Die Buchstaben werden als Inschriften auf Grabsteinen zudem zu einem weiteren Erinnerungsmoment. Zugleich spielt Mandel'stam hier mit der armenischen Sprache: Das Wort für Majuskeln („erkatagir“), die ja gemeinhin für Grabinschriften verwendet werden, bedeutet wörtlich „Eisenschrift“. Er „verbildlicht“ dieses Wort in „Eisenzangenbuchstaben“, wobei die geschwungene Form armenischer Schriftzeichen das ihre zu diesem Zangen-Bild beiträgt. Ein etwas anders gelagertes Spiel mit der armenischen Sprache findet sich im zehnten Gedicht mit „čur-čur“. Wasser heißt auf Armenisch „jur“, lautlich ähnlich ist auch „č'or“⁵⁶ (trocken), ebenfalls das armenische Wort für Dorf („gjur“)⁵⁷ findet hier ein Echo. Wasser und Dorf werden unmittelbar im zehnten Gedicht „besungen“; „čur-čur menja!“ liest sich dann als eine Beschwörungsformel gegen die Trockenheit.⁵⁸ Die bewahrende Funktion von Sprache kommt auch in der *Putešest-*

⁵⁴ Vgl. dazu auch seinen früheren Essay *O prirode slova* (1922).

⁵⁵ Für diese Lesart spricht auch die in der ursprünglichen Fassung folgende Strophe, welche Sprache und Verständnis einer Kultur in ähnlicher Weise verbindet: „V šag potuchajuščeĵ reči / otkroj mne dorogu skorej“, vgl. Semenko (1986), 37.

⁵⁶ Gesprochen wird j als dž; č' ist ein behauchtes č.

⁵⁷ Mandel'stam schreibt in der *Putešestvie v Armeniju*, Dorf heiße auf Armenisch „g'jur“ (142), wobei es sich um das ostarmenische Wort handelt, das in diesem Fall vom Altarmenischen abweicht. Nadežda Mandel'stam (1976) erzählt, dass ihr Ehemann eher Altarmenisch als neues Armenisch lernte, vgl. 156.

⁵⁸ Zur Glossolalie, also dem Neben- und Durcheinander verschiedener Sprachen, vgl. auch Mandel'stams *O prirode slova*, in dem die Unbestimmtheit des zukünftigen Gesprächspartners und damit auch dessen Textverständnis, deutlich wird: Der Dichter weiß selbst nicht, in welcher Sprache er schreibt, i. e. er kennt nicht all die mit russischen Wörtern gleich klingenden Wörter anderer Sprachen. Dass Mandel'stam sich hier dem Spiel mit den Sprachen bewusst war, bestätigt seine *Putešestvie v Armeniju*; vgl. 142.

vie v Armeniju zum Tragen, wo Mandel'stam die kaukasischen Sprachen als „Erze der Phonetik“ (156) bezeichnet. Erneut erfüllt ein in die Gegenwart versetztes Altes, hier die Sprache selbst, eine bewahrende Funktion; über das Bild von Erzen wird die Sprache zu Fossilien und (felsiger) Erde.⁵⁹

Die Landschaft, insbesondere Gestein, Lehme und Berge, die Stellung am Rand der Welt und die Sprache stellen zentrale Größen in Mandel'stams Kulturbegriff dar, in die ganz unterschiedliche Epochen und Phänomene einfließen – anders gesagt: in denen verschiedenste Ornamente neben einander treten. Sie wurden hier als einige der zentralen Pathosformeln angeführt. Ihre Heterogenität erhellt zugleich die schwer greifbare Natur von Warburgs Pathosformeln. Sein Mnemosyne-Atlas steht Mandel'stams Vielfalt an „Ornamenten“ in Heterogenität und Komplexität in nichts nach.

Zentral für ein Verständnis von Mandel'stams Kulturbegriff ist ein weiteres Moment, das in den bisherigen Ausführungen bereits anklang: Mandel'stam hebt den klassischen Gegensatz von Kultur und Natur auf. Mit der starken Akzentuierung der Landschaft wird neben der kulturellen Einheit als einem inneren Zusammenhalt die unverbrüchliche Einzigkeit der entsprechenden Kultur betont.⁶⁰ Die Auffassung der Landschaft als einheitsstiftendes Moment erklärt sich über die Alltagskultur, die Mandel'stam immer wieder zum Mittelpunkt der Gedichte werden lässt: Zu Beginn des Zyklus ruft Mandel'stam sie über die Kirchen im Bild der „mužickich byčač'ich cerkvej“ (Hervorhebung: A.B.) auf. Abhängig von Land und Klima sind die Nahrungsmittel, die Baumaterialien, mit natürlichen Farbstoffen auch das Farbenspektrum, Gewürze und natürlich auch die Handelsmöglichkeiten.⁶¹ Die Alltagskultur steht nicht losgelöst von Hochkultur und literarischer Tradition, wie sich beispielsweise im fünften Gedicht zeigt, in dem „zapacha“ und „masla“ zudem – und hier tritt einmal mehr das Geflecht der Isotopien im Zyklus hervor – auf das Hohelied Salomonis verweisen.⁶² Traditionelles Handwerk und Pflanzenwelt sind weitere in den Gedichten unmittelbar mit der Landschaft verknüpfte Bereiche. Die Untrennbarkeit von

⁵⁹ Semenکو (1986) zeigt anhand einer Variante des Kerngedichts „Lomaetsja mel i krošitsja“, dass die armenische Sprache als „lebende Manifestation von etwas längst Verschwundenen“ vorgestellt wird, vgl. 41.

⁶⁰ Allerdings ohne jeglichen geographischen Gebietsanspruch oder die Notwendigkeit eines Nationalstaates nahezulegen, wie hier aus der Wahl des einstigen byzantinischen Armeniens deutlich wird.

⁶¹ Alltagskultur bestimmt insbesondere das fünfte Gedicht, in dem Rosenblütenblätter in den zwei letzten Versen mit traditionellen Speisen oder Handwerk („šerbet“, „masla“, „zapacha“) bzw. der Gewinnung von Rosenöl in Verbindung gebracht werden. – Zu Vorstufen des fünften Gedichts vgl. Semenکو (1986), 53f.

⁶² Vor dem bereits erwähnten religiösen Hintergrund evoziert „vencenosnyj“ in Verbindung mit Salomon und den Dornen („ternij“, v: a2) die Dornenkrone; zugleich führt es in den historischen Bereich von Herrschaft, insbesondere Königtum.

Natur und Kultur schlägt sich auch in den genannten Materialien (wie Stein und Lehm) nieder, die Mandel'stam mit verschiedenen Berufen verbindet und so den Blick auf die aktive Naturgestaltung durch Menschen lenkt. Von einem Bäcker ist die Rede und dem typischen Brot (iii: c2), Bauer (ix: a2), Steinmetz⁶³ und Schmiedekunst (ii: e3) finden Erwähnung, Fischer (viii: a3) und Uhrmacher ebenfalls (x: b4).⁶⁴ Als Teil der Alltagskultur geraten ferner Nahrungsmittel ins Blickfeld, neben dem gerade erwähnten Brot („javašnye vlašnye škurki“, iii: c2) Weintrauben (iii: g2, vii:4, „Dikaja Koška ...“: f4), Scherbet, ein orientalisches Fruchtgetränk (v: 6), Forellen (viii: a4), Käse (ix: b1), Gewürze („moskatel'nyj“ in ii: a1 und iv: b3), metonymisch über die Waben Honig (iv: a2).⁶⁵ Diesen Gegenständen des armenischen Alltagslebens kommen in ihrem jeweiligen Kontext außerdem weitere Ebenen zu: Religiöse, architektonische, künstlerische und historische Kontexte werden mit ihnen verbunden und über das dichte Motivgeflecht und die entsprechenden Isotopien in anderen Gedichten des Zyklus evoziert.

Das fünfte Gedicht zeigt das Zusammenfließen von Natur und Kultur bzw. Mandel'stams Auffassung der Landschaft als genuinem Teil der Kultur besonders plastisch. Die Wörter fallen entweder in den Bereich des „Menschlichen“ („ruka“, „platkom“, „nožnic“) oder in den der Pflanzen („šipovnik“, „ternij“, „gušču“, „roza“). „Dičok“ fällt in beide Wortfelder, dient es doch sowohl in der Botanik der Bezeichnung von Sprösslingen als auch umgangssprachlich der von Kindern (wie auch schon zu Beginn des Zyklus, i: a2). Ferner gibt es Dinge, die aus Pflanzen von Menschen hergestellt sind, wie Aromen und Öl. Die Beschreibungen und Metaphern sind in diesem Gedicht so gestaltet, dass jeweils beide Elemente zu einer Einheit verschmelzen, am eindrücklichsten vielleicht in „celuloidnych ternij“, das mit dem Verweis auf den Film zugleich verschiedene Künste bzw. Medien aufruft.⁶⁶ Dieses Zusammenfließen von Natur und Kultur lässt die Breite und Konkrettheit von Mandel'stams Kulturbegriff hervortreten: Kultur wird verstanden als das Ver- und Bearbeiten natürlicher Stoffe und Ge-

⁶³ Dieser Berufszweig wird nur indirekt durch die Buchstaben der „jungen Gräber“ thematisiert (ii: e3).

⁶⁴ Auch im *Dante* gibt es eine Vielzahl von Handwerksberufen und Mandel'stam beschreibt Dante selbst als Färber und Textilarbeiter (407).

⁶⁵ Auch die „achteckigen Kirchen“ (vgl. das erste Gedicht) erscheinen vor dem Hintergrund der Isotopie der Lebensmittel in ihrer wabenähnlichen Form als Lebenselixier.

⁶⁶ Weitere Beispiele sind „vencenosnyj šipovnik“, „rozovoj musor“. – Auch das ist ein Zug, der sich im *Dante* findet, so wenn Mandel'stam Novalis für seine wunderbare Verbindung von Stein und Kultur lobt (409), oder auch wenn er von seinen Erfahrungen mit Steinen am Schwarzen Meer berichtet (408f.). Julija Matveeva (1999) arbeitet die Nähe von Mandel'stams Naturauffassung zur romantischen Naturphilosophie, insbesondere zu Novalis' Naturauffassung, heraus; vgl. auch Victor Terras (1999), der den Einfluss des Symbolismus, insbesondere von Vjačeslav Ivanov auf Mandel'stam aufzeigt.

genstände, wobei deren Stofflichkeit und Materialität ins Blickfeld gerückt wird.⁶⁷ Zugleich richtet sich der Blick auf die Natur selbst, die – verstanden als Landschaft – die Eigenständigkeit einer jeglichen Kultur unaufhebbar macht.⁶⁸

Zusammenfassend lässt sich für die Darstellung Armeniens konstatieren, dass Mandel'stam poetisch die Einheit der Kultur über eine enge Verzahnung verschiedenster Momente kreiert, am eindrucksvollsten vielleicht in der Semantisierung von Lehm, wodurch die Einheit der Kultur rein lautlich die Armeniengedichte durchzieht. Darüber werden das Land, die Region oder die Landschaft nicht einfach detailgetreu vorgeführt, sondern sind derart in poetische Bilder gefasst, dass sie für die Lesenden sinnlich wahrnehmbar ja nahezu erlebbar werden. Die Synästhesie, die in der Verschränkung von Klängen und Farben gegeben ist, verstärkt diese Erlebbarkeit, stürmen doch gleichsam alle Sinneswahrnehmungen auf einmal auf die Lesenden ein, wie das bei der Wahrnehmung der Realität gegeben ist. Aufgrund dieses evozierenden und dynamischen Charakters lassen sich Mandel'stams sprachliche Bilder als Pathosformeln beschreiben. Das Zyklus-Subjekt, so soll im letzten Abschnitt gezeigt werden, führt dieses Lebendigwerden des Landes aus den Pathosformeln vor, in welche die Erinnerungen eingeschrieben sind. Nach diesen Anmerkungen zu Mandel'stams Kulturverständnis in den Armeniengedichten insgesamt, werde ich nun beispielhaft das siebte Gedicht analysieren. Es wird gezeigt, wie Mandel'stam einen Erinnerungstext schreibt, der sich treffend mit Aby Warburgs Begriff der Pathosformeln charakterisieren lässt. Denn in diesem Gedicht werden sowohl das Einschreiben von Realia in die Gedichte besonders deutlich, als auch die umfassende Einheit, die für Mandel'stam eine Kultur bildet: eine Einheit aus Hochkultur,

⁶⁷ In Goethes *Italienischer Reise*, Mandel'stams einziger Reiselektüre (Notizbücher zur *Puteševje v Armeniju* im Kapitel *Alagëz*, Mandel'stam (1967-1981) III, 168), gibt es ganz ähnliche Beispiele der freilich auf der Hand liegenden Verbindungen von Landschaft und Klima, vgl. beispielsweise 18f. Mandel'stam schreibt in *Dante vom Stein* als „Tagebuch des Wetters“ und erwähnt dort auch die Wechselbeziehungen von Stein (oder eher Gestein) und Kultur (409). Für die Verbindung von Klima und Kultur vgl. auch in der Prosa zu Armenien: „Что сказать о севанском климате? – Золотая валюта коньяку в потайном шкапчике горного солнца.“ (140) – ein kaum zu entwirrendes Geflecht von Natur und Kultur.

⁶⁸ Das Interesse hat sich – im Vergleich zu frühen Gedichten wie etwa *Ajja Sofija* oder *Notre Dame* – also verschoben, weg von einzelnen Kunstwerken hin zur Alltagskunst. Levin weist auf die Wandlung von Mandel'stams Kulturbegriff hin (124); die Hinwendung zu Alltäglichem, so legt er weiter dar (insbesondere 135-145), spiegele sich auch sprachlich: in der Wortwahl, die in den späteren Gedichten sehr viel mehr umgangssprachliche Elemente enthalte, vor allem aber in der „Kommunikativität“ der Gedichte selbst (141). Dagegen ist allerdings zu bedenken, dass Mandel'stam schon im Essay zu Georgien die Einfachheit und Archaik der etwas grobschlächtigen Kunst lobt; fassungslos steht er davor, wie bereitwillig georgische Künstler die ihnen eigene Kunsttradition aufgeben wollen. Er widmet sich in früheren Gedichten meines Wissens aber nicht dieser Kunst selbst.

Alltagskultur – mit Sprache, Geschichte und Religion als zentralen Momenten – und Landschaft.

3. Pathosformeln der Architektur

Mandel'stam beschreibt im siebten Gedicht eine Tempel- oder Kirchenruine. Dies wird – neben der einleitenden Bemerkung, es handle sich nicht um eine Ruine – nur über die ausdrückliche Erwähnung von „kapiteljach“ (vii: 3) deutlich. Die gesamte Beschreibung erwähnt Gegenstände verschiedenster Art, darunter jedoch kaum kunsthistorische. Es handelt sich um die Ruine von Zvart'noc⁴, unweit von Ējmiacin; die Palastanlage wurde bei einem Erdbeben zerstört.⁶⁹ In der Beschreibung setzt Mandel'stam gleich im ersten Vers dem Begriff der Ruine den des Frevels entgegen, also den natürlichen Verfall gegen die gewaltsame und unerlaubte Zerstörung. Um Letztere handelt es sich dem Gedicht zufolge hier.⁷⁰

Betrachtet man Bilder dieser Ruine, so erweist sich Mandel'stams Gedicht als eine treffliche Beschreibung des Gesehenen: Die verbliebenen Säulen – manche stehend, andere liegend – könnten tatsächlich von einem Waldstück nach laienhaften Rodungsarbeiten herkommen („porubka [...] cirkul'nogo lesa, / Jakornye pni povalennyx dubov [...]“, vii: 1-2). Besonders auch seine Beschreibung des „aufgeplusterten Adlers mit Eulenflügeln“ ist eine erstaunlich treffende Versprachlichung des in kunsthistorischen Quellen oftmals hervorgehobenen Adlerkapitells.⁷¹

⁶⁹ So auch Dutli (1994), 188.

⁷⁰ Der „mächtige Zirkelwald“ („mogučego cirkul'nogo lesa“) dürfte eine Anspielung auf die Höllenkreise von Dantes *Göttlicher Komödie* sein; dem entsprechend lässt sich ein lyrisches Ich vorstellen, das hilflos und verzweifelt in der „selva oscura“, der Mitte des Lebenswegs, umherirrt.

⁷¹ Das wiederum ist für Mandel'stams Poetik bezeichnend: Wie Mandel'stam im *Dante* hervorhebt, ist der Dichter kein erfindungsreicher Phantast, sondern ein aufmerksamer Beobachter, der seine Umwelt in lebendige sprachliche Bilder zu fassen vermag, vgl. *Dante*, 392, 406. Eine Lektüre der Armeniengedichte, welche die Realia mit betrachtet, kann insofern also auch Mandel'stams Poetik erhellen, als sich hier Mandel'stams Text direkt zu diesen in Bezug setzen lässt, so dass damit seine Ausführungen zur poetischen Materie eine Konkretheit erhalten. – Die Abbildung ist dem Bildband *Armjanskije sobory* (1970) entnommen, o.S.



Zvart'noc':Adlerkapitell

Bereits im ersten Gedicht wurden Armeniens Kirchen über die Metapher von Atmungsorganen zum Körperteil eines Lebewesens. Hier wird nun in der Beschreibung der Säulen als Baumstümpfe die Ruine verlandschaftlicht. Der Beschreibung der Säulen soll nun Vers für Vers nachgegangen werden.

Якорные пни поваленных дубов звериногo и басенногo христианства, (V. 2)

Die hier mittels „zverinogo i basennogo christianstva“ benannten Eigenheiten des armenischen christlich orthodoxen Glaubens zeigen sich in der armenischen Ikonographie in der selten durchgängigen Verbindung der Evangelisten mit bestimmten Tieren.⁷² Für die bildliche Tradition zentral sind außerdem die Kanon-

⁷² Neben den gängigen Zuordnungen des Adlers zum Evangelisten Johannes, eines Stiers für Lukas und des Löwen für Markus, ist in der armenischen Ikonographie der Löwe auch mit

tafeln, in denen es Pfauen, Adler, Enten und allerlei andere Vögel gibt, aber auch Affen, Hunde und andere Tiere.⁷³ Die Vielzahl der Vögel in diesem Gedicht („golubinoj“, „sovinymi“, „orly“) spiegelt also ein Charakteristikum der armenischen Ikonographie wider. Mandel'stam lässt hier außerdem die christliche Tierwelt mit einer Märchenwelt zusammenfließen.⁷⁴ Damit treten neben den nochmaligen Verweis auf das Alter des Christentums in Armenien einerseits eine enge Verflechtung mit dem Alltag, denn Märchen werden häufig im Alltag erzählt, andererseits mit dem Erzählen die Tradierungsweise einer oralen Kultur. „Jakornye“ ist hier in erster Linie metaphorisch zu verstehen, also als etwas, das Halt gibt. Historisch scheint das Ankermotiv eine Anspielung auf die Tatsache, dass das Gebiet Armenien zwar häufig unter den beiden Großmächten Persien und Byzanz aufgeteilt war, dabei jedoch immer an seiner Kultur festhielt, insbesondere an der armenischen Ausprägung der christlichen Religion.⁷⁵ Die Stabilität unterstreicht der erste Vers, in dem „zverinogo i basennogo christianstva“ den „Ankerbaumstümpfen“ als (Genitiv-)Attribut zur Seite gestellt ist.

Mandel'stam fährt im letzten Vers mit einer solchen Historie und Religion engführenden Darstellung fort:

И нахохленные орлы с совиными крыльями, еще не оскверненные
Византией. (V. 5)

Der Dichter entwirft hier das Bild von – sei es aus Wut, sei es aus Angst – sich sträubenden Vögeln; allerdings lässt sich auch eine Gebärde des schützenden Umfassens mit den weit ausgebreiteten Vogelflügeln assoziieren. Die Eule ist eher ein der byzantinischen Kunst entnommenes Symbol: In dieser wird sie als Weissagerin der Zukunft, aber auch als Todes- und Unglücksvogel angesehen.⁷⁶ In der Beschreibung des Adlers „s sovinymi kryl'jami“ werden die Attribute der Eule auf den Adler übertragen. Auf die Kulturen Byzanz und Armenien gewendet, beschreibt Mandel'stam ein Bild, in dem die byzantinische Kultur in der armenischen aufgeht.

der Kreuzigung verbunden, vgl. Vrej Nersessian (2001), 70ff.; vgl. dazu im Zyklus *Armenija* ii: a2-4. Häufig ist in der Ikonographie auch die herab fliegende Taube zur Versinnbildlichung des Heiligen Geistes zu finden, eine Verbindung, die bekanntlich dem Lukasevangelium folgt (Lk 3.21-22).

⁷³ Nersessian (2001) verweist mit dem Untertitel zum Kanontafel-Kapitel, „Theology of Colour and Ornamentation“, auf das Besondere von deren Gestaltungsweise.

⁷⁴ Zu Tieren in Mandel'stams Armeniengedichten vgl. auch „sinica“ (iii: b2), „ptica“ (iii: d1). Mandel'stam deutet – ähnlich wie bei Kultur und Natur – eine Verschmelzung von Mensch und Tier an, so über „zverušek-detej“ (i: a2) und „I po-zverinomu voet ljud'ë / I po-ljudski kuralesit zver'ë“ (a1-2).

⁷⁵ Zum Motiv des Ankers vgl. auch das oben diskutierte zweite Gedicht, dessen historisch-politische Ebene (neben der zunächst offensichtlichen geographischen) durch die im siebten Gedicht deutlich metaphorische Verwendung des Motivs hervorgehoben wird.

⁷⁶ G. Spitzing (1989), s. v.

In dieses religiös-kulturelle Bild tritt die historische Ebene, evoziert über die Zeitangabe „ešče“ und die Erwähnung der Großmacht Byzanz. Außerdem ist der Adler selbst ein historisch aufgeladenes Symbol, ist er doch das Symboltier der in Armenien regierenden iranischen Artaxiden.⁷⁷ Byzanz ist – so wird durch „oskvernennye“ deutlich – dabei als negativ konnotierter Eindringling vorgestellt. Das Ende greift so den Anfang des Gedichtes thematisch wieder auf – der Bogen zur eingangs erwähnten „porubka mogučego cirkul'nogo lesa“ wird mit der Nennung von Byzanz geschlagen: Byzanz hat mit seinem Eindringen einen Frevel begangen (wenn Armenien diesen auch durch eine Aneignung der ursprünglich fremden Züge abzuschwächen vermochte). „Nachochlennye orly s sovinyi kryl'jami“ wird in diesem Sinne zu einer Pathosformeln, die sowohl das Adlerkapitell der Ruine von Zvart'noc' einfängt als auch das Thema von Macht und Herrschaft umfasst.

Neben solchen historisch und religiös aufgeladenen architektonischen Beschreibungen fällt die Verwendung von nahezu absurd erscheinenden Materialzusammenstellungen auf, mittels derer die Säulen beschrieben werden:

- (1) Рулоны каменного сукна на капителях, (2) как товар из
языческой разграбленной лавки,
(3) Виноградины с голубиное яйцо, (4) завитки бараньих рогов
(V. 3 & 4)

„Rollen von steinernem Tuch“ (1) ist deutlich mehr als eine poetische Beschreibung eines Kapitells. Im obigen Zitat von Mandel'stams Ornamentbegriff, für dessen Nähe zu den Pathosformeln oben argumentiert wurde, verbinden sich Dynamik und Ornament. Wie in einem Teppich oder Gewebe bleiben die einzelnen Ornamente eigenständig erhalten, gehen zugleich aber auch mit den anderen neue Bilder ein – ein Nebeneinander, wie es auch Warburgs Pathosformeln prägt. „Sukna“ finge eine Verflechtung solcher Pathosformeln (im weitesten Sinne: Themen oder Motive) ein. Im Einrollen („rulony“) wiederum kommen andere Ornamente nebeneinander zum Liegen als in dem Teppichgewebe beieinander stehen. Angesichts dessen, dass Mandel'stam in dem Zyklus Motive verschiedentlich zeitlich auflädt,⁷⁸ führt das Bild von eingerolltem Gewebe zur Synchronie. In der Überblendung mit „kamennogo“ erhalten die Motive das Charakteristikum des Fortdauerns; zugleich wird dem Stein eine Bewegtheit beigelegt (was die im Fortdauern angelegte Möglichkeit der Erstarrung unter-

⁷⁷ *Armenien* (1995), 98; der Adler ist ferner Sonnensymbol, *ibid.*, 88.

⁷⁸ Vgl. dazu die obigen Bemerkungen zum sechsten Gedicht.

bindet).⁷⁹ Die Dynamik betont auch der in (2) folgende Vergleich: allerlei Alltagswaren, wohl im bunten Durcheinander eines kleinen Ladens.

Diese Verse stellen mit „jazyčnyj“ selbst eine Pathosformel bereit, der im Folgenden nachgegangen wird. Die primäre Wortbedeutung ist „heidnisch“. Wortgeschichtlich allerdings handelt es sich um ein Beziehungsadjektiv zu „jazyk“. In der Komposition des Gedichtes werden die Bedeutungen (1) „Sprache“, (2) „Volk“ und (3) „Zunge“ aktualisiert: (1) Im Sprachkontext bezeichnet „rulony“ üblicherweise Papier- oder Pergamentrollen. Zusammen mit der bereits erwähnten Vielzahl historischer und religiöser Anspielungen ergibt sich das Bild von Schriftrollen historischer und religiöser Texte.⁸⁰ (2) Verschiedene Völker werden indirekt beschrieben und sind jeweils synekdochisch zu ergänzen, so Armenier (mit ihrem Christentum), und Byzanz, das als Großmacht selbst ein Gemisch verschiedener Völker (und entsprechend Sprachen) darstellte. (3) Schließlich wird durch die Erwähnung auch anderer Körperteile im Gedicht („rogi, kryl'ja“) die Bedeutung „Zunge“ im anatomischen Sinn aktualisiert, die zum bereits erwähnten Motiv der erzählenden Überlieferung weiterführt. Als unerlässlich für das Sprechen führt der Raub der Zunge zum Verstummen, einer der im Zyklus wiederholt thematisierten Gefahren. Dieses drohende Verstummen, gewissermaßen ein Versteinern, wird durch das Erwähnen der steinernen Gemäuer unterstützt, wobei der Eindruck von Versteinern durch „jakornye pni“ noch verstärkt wird. Angesichts der häufigen Anthropomorphisierung Armeniens⁸¹ wäre über „jazyčnyj“ als die Zunge dann auch die Kultur selbst und damit auch seine Natur und geographische Beschaffenheit evoziert.

Allerdings bleibt das Land hier als ein redendes bestehen. Wie bei Warburgs Pathosformeln eine Geste, der Faltenwurf eines Gewandes oder das Wehen des Haares, so ruft im Fall der Dichtung ein Wort die früheren Sprachschichten wieder auf. Und auch innerhalb eines Textes oder Textkorpus werden ähnlich Warburgs Pathosformeln frühere Texte aufgerufen. Kiril Taranovskij und in seiner Nachfolge O. Ronen haben für Mandel'stams Œuvre aufgezeigt, wie eng das Textgeflecht der Gedichte aus unterschiedlichen Schaffensphasen ist. Man könnte einwenden, dass die Beschreibung von Mandel'stams Armeniengedichten über Pathosformeln nichts weiter ist als eine Neu-Benennung verschiedener intertextueller Verfahren des Dichters. Hinsichtlich des bloßen Zitatcharakters mag das stimmen; hinsichtlich der Bedeutung, die in diesen Gedichten vor allem die vertikalen Zitate erhalten, erlauben die Pathosformeln aber den emotionalen

⁷⁹ Dass hier keine Versteinern im Sinne eines Erstarrens eintritt, sondern der Stein in Bewegung gerät, liegt in der Textgestalt begründet.

⁸⁰ Der Zusammenhang historischer und religiöser Texte ist auch durch den oben erwähnten Kolophon gegeben, vgl. Buschhausen (1995).

⁸¹ Vgl. im vierten Gedicht: „zakutav rot“, vgl. auch das erste und das achte Gedicht.

und den idealisierenden Charakter zu betonen, den Mandel'stam in den Einschreibungen Armeniens in die Gedichte vornimmt. Sie rücken zudem noch einmal die Wichtigkeit der Tradierung und Pluralität für Mandel'stams Dichtung in den Blick und verdeutlichen seine Kulturkonzeption.

Zurück zum Zitat: Die Erwähnung der „jazyčnye lavki“ (2) legt nahe, dass es sich bei den Waren vor allem um für das armenische Alltagsleben typische Dinge handelt; Eier und Weintrauben sind Beispiele (3). Durch die auf Materialien fokussierte Beschreibung der „rulony kammenogo sukna“ (1) tritt im zweiten Halbvers „zavitki baran'ich rogov“ (4) ebenfalls das Material, also Horn, in den Vordergrund. Auch hier lässt Mandel'stam eine historische Ebene in die Beschreibung einfließen, und zwar vermittelt einer Anspielung auf das Schicksal der paganen Bewohner, die Plünderung und Vertreibung ausgesetzt waren („razgrablennoj“). Auf welche Zeit und welche ethnische(n) Gruppe(n) er damit anspielt bleibt allerdings im Dunkeln: die armenische Religion und den Staat „damals“, z. B. in byzantinischer Zeit oder im Mittelalter? Bezugspunkt können auch der Genozid von 1915-16, auf den möglicherweise die „molodye groba“ im zweiten Gedicht hinweisen, sein oder das Armenien seiner Zeit, für das Mandel'stam einen zunehmenden Machteinfluss Stalins befürchtet.⁸² Entsprechend weit ist das Spektrum, das die Lesenden in diese Verse hineinlesen können – ganz gemäß Mandel'stams Auffassung von Dialogizität als einem kreativen Weitertragen des kulturellen Erbes.⁸³

Über „zavitki“ (4) wird die Verschmelzung der Ruine mit der Landschaft wieder aufgegriffen, bedeutet das Wort doch (neben „Spirale“ oder „Schnecke“ als Säulenschmuck) auch „gewundene Ranke“. Wie in dem Bild der Rollen von steinernem Tuch (1), so prägen also auch die „Ranken von Schafhörnern“ (4) einander entgegenstehende Materialzuschreibungen. Dabei wird die Bedeutung „Ranken“ erst über die Waldbeschreibungen („cirkul'nogo lesa“, vii: 1, „pni [...] dubov“, vii: 2) aktualisiert. Die Isotopie von Musik und Klängen aktualisiert für „rogov“ auch die Bedeutung „Signalhorn“ oder „Horn“. Neben anderen klanglich aufgeladenen Gedichten kommt auch diesem eine eigene Lautlichkeit zu, wobei „Signalhorn“ wie auch die genannten Vögel einen eher spitzen, warnenden Laut assoziieren lassen. Das wiederum fügt sich inhaltlich in den „Frevel des mächtigen Zirkelwaldes“: ein Warruf oder eine Klage ob des Frevels.

Eine weitere Entgegensetzung erwächst aus „golubinoe“, das einerseits als „Tauben-“ zu übersetzen ist, in übertragener Bedeutung aber auch so viel wie „sanftmütig“ bedeutet; ähnlich verhält es sich mit „zverinogo“, dem als übertragene Bedeutung „grausam“ zukommt. Diese Opposition dient jedoch nicht einer kontrastierenden Strukturierung des Textes, indem die einen Motive der Sanft-

⁸² Vgl. dafür insbesondere die Gedichte aus dem Umfeld des Zyklus *Armenija*.

⁸³ Vgl. *O sobesednike*, insbesondere die Flaschenpostmetapher, Mandel'stam (1967-81) II, 235.

mut, die anderen der Grausamkeit zugeordnet werden können. Vielmehr lebt das Gedicht davon, dass beide Elemente ineinander greifen, vielleicht besonders prägnant in dem bereits ausgeführten Beispiel der „nachochlennyje orly s sovinyymi kryl'jami“: Die Adler können die Flügel zum Angriff plustern oder zum Schutz ausbreiten; die Eule kann als sanfter Vogel der Weisheit oder als nächtlicher Raubvogel vorgestellt werden. Dadurch, dass die Eule mit „s sovinyymi kryl'jami“ dem Adler als Attribut beigelegt ist, fasst das Adlerbild alle diese Momente in sich. In ähnlicher Weise ließen sich die anderen Zeilen ausführen. Das Verschwimmen der Bilder wird dabei durch die Syntax unterstützt: der einzige vollständige Satz ist „net“, „es gibt nicht“; und zwar gibt es keine Ruine, vielmehr handelt es sich um ein Verbrechen; alle weiteren Verse sind eine Reihung und Verschränkung von Beschreibungen. Auch das Versmaß, das kaum Regelmäßigkeiten aufweist, steht der Versteinerung im Sinne einer (starr)en Ordnung entgegen; die Verse sind von unterschiedlicher Länge; es gibt keine Reime.⁸⁴ Die formale Ebene unterstreicht damit das Bild der Säulen als gefällte (und nun kreuz und quer umherliegende) Eichen.

Die Komplexität des Gedichts gründet sprachlich darin, dass es kaum möglich ist festzumachen, welches Motiv mit welchem verglichen wird. Der eigentliche Träger der Reihe von Bildern ist der erste Vers, der konstatiert, dass es sich nicht um Ruinen handelt, sondern um den „Holzfrevl in einem mächtigen Zirkelwald“. Im Gedichttext selbst bewahrheitet sich dieses Urteil über die historische Stätte. Versteht man Ruine als das erstarrte Festhalten des Zusammenstürzens einer im Bauwerk sich manifestierenden Staatlichkeit, so stellt das Gedicht tatsächlich keine Ruine dar. Denn in der Bildlichkeit sind die Epitheta so gewählt, dass sie – je nach Perspektive – eine immer andere Bedeutung aktualisieren. Indem in einem einzelnen Bild verschiedene Widersprüche eingefangen werden, verändert sich dieses Bild ständig. Anstelle einer starren Ruine entsteht somit das Bild des eingestürzten Palastes von Zvart'noc' als lebendiges, beredtes Kulturgut und metonymisch Armenien als erzählende Kultur.

In den Anmerkungen zu diesem Gedicht wurde verschiedentlich auf andere Gedichte aus dem Zyklus verwiesen, wie schon im ersten Abschnitt auf die Wiederkehr und Verschränkung von Motiven hingewiesen wurde. Betrachtet man Warburgs Pathosformeln, so fällt deren Vielfalt auf: fließende Gewänder, die eine Figur charakterisieren, und die teilweise mythische Erzählungen evozieren, vor allem aber frühere Kunsttraditionen.⁸⁵ Diese können die konkrete Figur

⁸⁴ Die auftretenden Binnenreime sind grammatischer Natur und fallen damit kaum auf, dementsprechend spielen sie auch keine besondere Rolle in semantischer Hinsicht.

⁸⁵ Auch die Ebenen der Zusammenstellungen von Bildtafeln im Mnemosyne-Atlas sind vielfältig, orientieren sie sich doch mal an Bewegungen, mal an Mimik oder wiederkehrenden Motiven oder auch an den Bildkompositionen.

in einem anderen Licht erscheinen lassen. Ganz ähnlich zeigt sich für Mandel'stams Verse, dass die kreierte Pathosformeln eine Vielzahl von teilweise widersprüchlichen Aspekten weitertragen.

In der Betrachtung des Zyklus wurden an einzelnen Stellen explizit Pathosformeln angeführt, auf Wortebene beispielsweise „jazyčnyj“, auf Motivebene Lehm, Berg oder die Rose, aber auch einzelne Wortverbindungen wie „nachochlennye orly“. Ähnlich wie Warburgs Pathosformeln ist auch Mandel'stams eigener Begriff des Ornaments auf diese ganz unterschiedlichen Ebenen anwendbar. Gemeinsam ist den so verschiedenen Ebenen das Bewahren und damit die zentrale Rolle des kulturellen Gedächtnisses. Während ein Wort wie „jazyčnyj“ gewissermaßen seine Geschichte in sich trägt, die Mandel'stam in seinem Gedicht lediglich aufgreift (und so dazu beiträgt, dass Sprachschichten nicht in Vergessenheit geraten), kreierte er sie für die anderen Motive und Verbindungen im Zyklus selbst, beispielsweise die Kirchen. Der Bezug auf Realia Armeniens garantiert dabei die Spezifik der Erinnerung und Tradierung dieses Landes und seiner Kultur. Indem etwas dynamisch und emotional aufgeladen wird, kann es bewahrt werden, und in diesem Sinne kreierte Mandel'stam Pathosformeln für Armenien. Folgt man der Verbindung von Dynamik mit emotionaler Anteilnahme, die der Zyklus über die Veränderung des lyrischen Subjektes zeigt, so erlaubt diese Verbindung den Rückschluss auf Mandel'stams Kunstauffassung, dass es ohne eine emotionale Anteilnahme keine Kunst geben kann, dass – so ließe sich zusammenfassen – die Kunst also sowohl des dionysischen wie des apollinischen Moments bedarf.

4. Lebendiges Bewahren

Abschließend wird auf die Darstellung des lyrischen Subjekts eingegangen, um so die Wichtigkeit des emotionalen Gehalts der Pathosformeln aufzuzeigen. Mandel'stam zeichnet den Sprecher im Dialog mit Armenien, unterbrochen nur von einzelnen Leseransprachen bzw. Selbstapostrophen. Er fängt so die Kraft der poetischen Erinnerung auf der narrativen Ebene des Zyklus ein.

Um zunächst einige Facetten des lyrischen Subjekts nachzuzeichnen:⁸⁶ Der Sprecher ist in den Gedichten immer wieder von Freude erfüllt. Beispielsweise

⁸⁶ Levin (1978) verfolgt die Entwicklung des lyrischen Ich in Mandel'stams Dichtung (Abschnitte 1.1 und 1.3) und Mandel'stams Selbstcharakterisierung (Abschnitt 2 seines Essays). Er betont, dass v. a. das lyrische Ich der späten Dichtung nicht mehr von der Person des Autors trennbar sei (110) und zeichnet die Entwicklung dorthin nach. Der zweite Abschnitt seiner Darstellung ist der Frage gewidmet, wie sich der Autor seiner Epoche gegenüber positioniert. „Эволюция мандельштамовского в самоощущения и сознания своего места в мире идет (...) из метафизического в социально-историческое пространство. Она проходит через промежуточные этапы несколько отчужденного приобщения к исто-

erscheint im zweiten Gedicht ein ausgelassener, kindlicher, malender Löwe, der Armeniens Wunsch nach Farbenvielfalt erfüllen möchte. Das lyrische Subjekt scheint regelrecht angesteckt von dieser Stimmung, was formal durch eine Sequenz von Enjambements über vier Verse hinweg unterstrichen wird. Ähnlich geht die Schilderung des Versteck spielenden Bäckers im dritten Gedicht einher mit spielerischen Inversionen, die den „nussgleich gewundenen Gassen Jerevans“ (iii d) nachempfunden scheinen. Für das Ich dürfte die im achten Gedicht dann explizit mitgeteilte Freude darin gründen, dass es gelingt, sich das Vergangene wieder vor Augen zu führen. Damit klingt bereits die narrative Ebene des Zyklus an: Im Verlauf der zwölf Gedichte glückt dem lyrischen Ich die Vergewärtigung des Landes, die sich vor allem in der Spanne zwischen dem ersten und dem achten Gedicht vollzieht; danach ist die Gegenwart Armeniens gegeben.

Zu Beginn entsteht der Eindruck von Sehnsucht des lyrischen Subjektes, der durch einen Metrumwechsel unterstrichen wird. Mit „Ty vsja daleko...“ (i: b2) tritt an die Stelle des Jambus ein Amphibrachus. Die Sehnsucht gründet vor allem in dem Gegensatz zwischen dem schützenden, entfernten Land – Armenien wiegt die Rose („kolyšeš“) und „umsorgt“ die „Wildlingskinder“ („njančiš' zverušek-detej“, i: a1-2) – und der offenbar tristen Gegenwart des Sprechers. Eine Erinnerung an das Land ist zwar noch gegeben, präsent ist dem Sprecher aber vor allem die Entfernung („A zdes' liš' kartinka nalipla / iz čajnogo bljudca s vodoj“, i: b3-4).⁸⁷ Das zweite Gedicht schließt mit der Konstatierung, wie sehr das lyrische Ich die armenische Sprache mag, bereits ohne die Ferne der Adressatin zu thematisieren. Hier tritt ein erzählender Sprecher in Erscheinung, dessen Zuneigung zur Adressatin erst in den letzten der insgesamt fünf Strophen deutlich wird. Das dritte Gedicht bedauert zunächst abermals den Verlust der Adressatin, markiert durch die Form von Distichen und Interjektion (vgl. für den Verlust Jerevans und des damit verbundenen Reichtums an Sinneseindrücken den Beginn des dritten Gedichts, „Ach, ničego ja ne vižu i bednoe ucho oglochlo“). Der Kummer weicht aber schon im zweiten Distichon dem Traum von einem

рии в акмеистий период и осторожного времени с резка отталкиванием – вхождением в современность в *Tristia* и *Смуху 1920-25*“ (123). Freidin (1987) betont, wie wichtig es für einen Dichter im Russland des frühen 20. Jahrhunderts war, seinem Publikum auch als literarische Persönlichkeit entgegenzutreten.

⁸⁷ Zu früheren Varianten dieser Verse vgl. Semenko (1986), 50f. In der Verschränkung von Orient und Russland über das Teemotiv veranschaulicht diese Stelle Lydia Ginzburgs Ergebnis, dass es „das Bedürfnis [Mandel'stams ist], Kulturen historisch zu verstehen und im Kontext des russischen kulturellen Bewusstseins zu lokalisieren“ (114). Sie verknüpft das Hauptcharakteristikum für Mandel'stams Lyrik, seine in jeder Werkperiode anders in Erscheinung tretende Assoziativität, mit Kultur, die in ihren vielfältigen historischen Formen die Quelle von poetischem Wert sei, vgl. 111ff. zu einer Diskussion seiner poetischen Technik und 118f., wie diese sich im Lauf seines Schaffens ändert.

Morgen in der armenischen Hauptstadt, offenbar in so lebendigen Bildern, dass das lyrische Subjekt zum Ende des Gedichts seine wunschlose Zufriedenheit konstatiert („ničego mne bol'se ne nado“, letztes Distichon).

Ein Schritt in der langsamen Vergewärtigung des Landes ist die Identifikation des Sprechers mit Armenien über das Motiv des sorgsamem Umgangs, abermals vermittelt über die Rose. Bereits im vierten Gedicht wird das Motiv der Rose wieder aufgegriffen:

Закутав рот, как влажную розу,
Держав в руках осьмигранные соты, (iv: a1-2)

Zunächst werden Bilder von wärmendem Einhüllen durch den Vergleich des Mundes mit der „vlažnaja roza“ evoziert. Taufeucht bedarf sie einer schützenden Wärme.⁸⁸ Mit dem Bild des Schutzes („zakutav“) wird auch das Halten der Waben in den Händen zu einer bewahrenden Geste. Das einzige finite Verb ist hier „[ty] prostojala“, womit das Überdauern ein besonderes Gewicht erhält. Die übrigen Beschreibungen verschwimmen ineinander: „zakutav rot“, „derža v rukach“, „glotaja slezy“, formal unterstützt durch die Syntax, eine Folge von attributiven Partizipialkonstruktionen. Armenien erscheint als eine die Rose schützende und alles überdauernde Gestalt. In der Parallelisierung des lyrischen Ich mit Armenien im fünften Gedicht, in dem es sich in einer Selbstapostrophe zur Vorsicht gemahnt bei der Annäherung an die Heckenrose, eine Metonymie für die Kultur, setzt es sich einmal mehr in die Rolle des Bewahrenden.

Eine weitere Emotion, die abermals die Empathie des Sprechers aufscheinen lässt, ist die Trauer: „Ty prostojala, glotaja slezy“ (iv: a4), und weiter „I otvernuľas' so stydomy i skorb'ju“ (iv: b1). So erscheint das folgende fünfte Gedicht auch zugleich ein Versprechen Armenien gegenüber, alle Sorgfalt und Vorsicht walten zu lassen in dem Versuch, seine Kultur weiter zu tragen. Im Bild des verhüllten Mundes tritt neben das Motiv des Beschützens aber auch die Gefahr des Verstummens. Wenn aber die Kirchen in den Händen gehalten werden,⁸⁹ lässt sich das als eine Geste des Tradierens verstehen; und der Empfänger kann weiter erzählen, falls Armenien selbst verstummen sollte. Dass das lyrische Sub-

⁸⁸ Das achte Gedicht beginnt mit dem Vers „Cholodno roze v snegu“; in der Lektüre des Armenienzyklus wird die Notwendigkeit, die Rose zu wärmen, auf das Bild des vierten Gedichts übertragen.

⁸⁹ Darüber hinaus kann das Bild auch ein endgültiges Abgeben oder Aufgeben vermitteln, so dass die Kultur dem Vergessen ausgeliefert wäre. Im Fall des Todes, der in diesem Gedicht als Gefahr beschrieben ist („i s tebja snimajut smertnuju masku“, iv: b4), kann freilich nichts mehr weitergegeben werden. Semenکو (1986) betont wiederholt die fast paradoxe Verbindung von jung und alt bzw. Leben und Tod, vgl. 40, 48, 53; vgl. auch Hansen-Löve (1999), der auf die Nähe von Mytho- und „Thanatopoetik“ für Mandel'stam hinweist. Aus dem Zyklus *Armenija* zitiert er – angesichts der Bienen als zentrales Todes- wie Kultursymbol für den Dichter – unter Verweis auf die Waben das vierte Gedicht, 11. Abschnitt.

jekt seine Angst um den Fortbestand der armenischen Kultur, die das vierte Gedicht prägt, mit dem fünften Gedicht überwunden hat, wird auch mittels der Freude im fünften Gedicht deutlich.⁹⁰

Endgültig präsent ist das Land dem Sprecher im achten Gedicht: Von der Rose, die im Schnee friert, schlägt er den Bogen zu dem Schnee in seiner eigenen Sprech- und Schreibgegenwart. Mit dem Wechsel zum Amphibrachus, der schon im ersten Gedicht das schützende Wiegen Armeniens quasi illustriert, wird des Sprechers Gefühl von Geborgenheit im Angesicht der Adressatin markiert. In der Parallelisierung seiner selbst mit der Rose scheint auch das Ich in die Obhut der Adressatin zu treten. In der Präsenz des Berges wird diese Annäherung spürbar:

Весь воздух выпила огромная гора,
Её бы приманить какой-то окариной
Иль дудкой приручить, чтоб таял снег во рту. (viii: b2-4)

Luft und Wasser (die Luft wird hier zum Getränk) sind hier gleichermaßen fürs Atmen (und also Leben) unablässig. Dieser Auffassung folgt der Wunsch des erst im letzten Vers des achten Gedichts erwähnten lyrischen Ich, den Berg zu zähmen und so den Schnee zu schmelzen. Das dabei entstehende Wasser – so folgt aus dieser Verbindung – kann die Atemluft ersetzen; da Luft getrunken wird, kann Wasser denselben lebenserhaltenden Zweck erfüllen. Wenn das lyrische Ich am Ende konstatiert, dass der Berg zu den Lippen schwimme, so ist nicht – wie noch im ersten Gedicht – nur ein Bildchen in der Tee-Untertasse vorhanden („kartinka nalipla / iz čajnogo bljudca“, i: b3-4), sondern der Berg selbst spiegelt sich.

Der Eindruck unmittelbarer Gegenwart des Landes wird dann im zehnten Gedicht sprachlich durch direkte Fragen unterstrichen („Čto éto? prjaža? zvuk? predupreždenie?“, x: a1). Das lyrische Subjekt erweist sich hier als äußerst aufmerksamer Beobachter seiner – freilich imaginären, hier aber als real dargestellten – Umgebung. Im vorletzten Gedicht bestätigt das Ich zwar die Endgültigkeit des Abschieds, allerdings spricht es in gefasstem Ton: Ohne Interjektionen wird in den Repetitionen der Parallelismen allenfalls eine Melancholie deutlich. Seine

⁹⁰ Möglich, dass es sich auch um eine Anspielung auf das Hohelied Salomons handelt, in dem „kostbare Salben und herrlicher Duft“ mit Freude in Verbindung gebracht werden (Hld 1.3), allerdings mit anderen Wörtern als Mandel'stam sie verwendet, „miro“ und „vino“. Die gewählte Form des Liebesgedichts im ersten Gedicht des Zyklus spräche für eine solche Anspielung. Auf die Mandel'stam'schen Verse lässt sich auch übertragen, dass Armenien verschiedentlich als seine Glücksbringerin auftritt, am deutlichsten im dritten Gedicht. Auch die letzte Strophe des achten Gedichts, in dem das lyrische Ich innerhalb Armeniens, genauer in Sevan, situiert ist, verdeutlicht dessen Fröhlichkeit über seine Lage, die es mit der Rose teilt, vgl. „Cholodno roze v snegu“ (viii: a1) und „Mne cholodno. Ja rad“ (viii: c3).

Gelassenheit erklärt sich durch das letzte Gedicht des Zyklus, das abermals eine erfüllte, zufriedene Person entwirft: Es bedarf weiter nichts als Azur und Lehm. Die Frage „Lazur' da glina, glina da lazur' / Čego ž tebe ešče?“ (xii: a-b) wird damit beantwortet, dass Azurblau und Lehm alles in sich zu fassen vermögen, Himmel und Wasser, Landschaft und Häuser, Materialien, Farben und Klänge mit ihrer jeweiligen Geschichte und all ihren Einschreibungen der Kultur, wie im vorangegangenen Teil dargestellt.

An einem Punkt geht Mandel'stams Einbinden der armenischen Kultur in seine poetischen Bilder sicherlich über Warburgs Pathosformeln hinaus: Dem Ich glückt die Selbstvergewisserung in seiner Erinnerung an seine offenbar noch nicht lange zurückliegende Zeit in Armenien. Der Adressatin kommt für das lyrische Subjekt auch die Funktion der Beruhigung und Ermutigung zu. Das Überdauern verschiedener Gewaltherrschaften, die Zeitlosigkeit seines lebendigen kulturellen Gedächtnisses lassen Armenien zum Inbegriff des Lebens und zum Bild der Pluralität bei einer unbedingten, fraglosen Eigenständigkeit werden.⁹¹

5. Abschließende Bemerkungen

Der bewahrende Charakter der Gedichte, der sich aus dem Einweben von Realia der armenischen Kultur ergibt, wird durch Mandel'stams poetische Verfahren noch verstärkt, wie in den Ausführungen vor allem zur Pathosformel der Architektur im dritten Abschnitt deutlich wurde. Über die Pathosformeln Rose, Lehm, Alltagskultur, Sprache, Berg, „na okraime mira“ und die Klänge wurde das dichte Textgeflecht der Armeniengedichte beschrieben. Wie eng die Motive in den Gedichten zusammengeführt werden, unterstreicht auch ein Vergleich mit Mandel'stams *Dante*, in dem sich das Oszillieren des Textes etwas anders gestaltet als in den Gedichten: Im essayistischen Prosatext benutzt Mandel'stam immer wieder dieselben Attribute in unterschiedlichen Kontexten. Damit werden verschiedene Phänomene miteinander verbunden und überlagern sich gewissermaßen; die verwendeten Epitheta werden darüber angereichert. In den Gedichten hingegen obliegt es den Lesenden, sich die Epitheta auszumalen und den unterschiedlichen Konnotationen, wie sie in den Versen angelegt sind, nachzugehen. Während im *Dante* vorrangig mittels Adjektiven und Verben Gegenstände plastisch dargestellt werden, geschieht in den Gedichten ein Großteil der Beschreibungen über Genitivattribute bzw. Vergleiche, so dass hier die Substantive noch stärker ineinander verschränkt sind. In Mandel'stams Suche nach Pluralität, wie

⁹¹ Vgl. zur Wichtigkeit des Überlebens die *Putešestvie v Armeniju*: Jemand erhält Applaus dafür, dass er lebt. Auf die politische Dimension in Mandel'stams Konzeption der Weltkultur weist für die frühe Lyrik Peters (2006), 312 hin.

sie in den obigen Ausführungen herausgearbeitet wurde, behält das solchermaßen poetisch Eingefangene seine Dynamik.

In den vorangegangenen Ausführungen wurde gezeigt, wie die armenische Kultur in die Gedichte eingeschrieben ist und wie Mandel'stam sie in verschiedenen Pathosformeln (in seiner eigenen Bezeichnung: „Ornamenten“) einfängt. Der Rückgriff auf Warburgs Pathosformeln legt eine Differenzierung offen, die Mandel'stam für sein Ornamentbegriff nicht explizit macht, nämlich den emotionalen Gehalt, der sich mit den Erinnerungsmomenten verbindet. Wie wichtig eine emotionale Verbindung zu dem Vergangenen auch für Mandel'stam ist, konnte im vierten Abschnitt aufgezeigt werden, indem der Prozess der Vergewärtigung Armeniens aufgrund der Erinnerungsbilder durch das lyrische Subjekt nachgezeichnet wurde. Die Pathosformeln erlauben so gesehen also eine Klärung von Mandel'stams Ornamentbegriff. In Hinblick auf die Gedächtniskultur wird die extreme Vielschichtigkeit eines kollektiven Gedächtnisses anschaulich, das sich aus so heterogenen Elementen wie einzelnen Wörtern, Landschaftsbildern und Kunstwerken konstituiert. Auch die beiden anderen bei Warburg explizierten Aspekte der Pathosformeln, Dynamik und idealisierende Synthese, zeichnen Mandel'stams Armeniengedichte aus. Die Dynamik, so wurde im Aufzeigen des Changierens vieler Verse deutlich, verlegt der Dichter in die Komposition der Gedichte. Die Dichte des Textes und die Ästhetisierung zeigen zudem die idealisierende Synthese, die er in den Versen vornimmt. Für Warburg wie für Mandel'stam stellen Kunstwerke insofern herausragende Träger des kulturellen Erbes dar, als sich in ihnen der soziohistorische Kontext genauso spiegelt wie die Kunst- bzw. Literaturgeschichte und kulturelle Traditionen.

Die Lektüre von Mandel'stams Armeniengedichten mit Warburgs Pathosformeln erlaubt es, (scheinbar) „verschüttete“ Erinnerungsschichten aufzuspüren, die aufgrund der Spuren der Geschichte, aufgrund der Vielfalt möglicher Bedeutungen des Textes und aufgrund des vom jeweiligen Kontext eröffneten Variationsreichtums Phänomenen und insbesondere Kunstwerken gegeben sind.

Literatur

- Arevschatian, S. 1995. „Armenische Philosophie im Mittelalter“, *Armenien*, 223-25.
1995. *Armenien. 5000 Jahre Kunst und Kultur*, Hg., Kristin Platt, Tübingen [Ausstellungskatalog].
1970. *Armjanskije sobory svjatoj Ėčmiadzin*, o.O.
- Asarian, L. 1995. „Die Kunst der armenischen Kreuzsteine“, *Armenien*, 109-113.
- Assmann, J. und A. 1988. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, J. Assmann/T. Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/Main, 9-19.
- Baines, J. 1976. *Mandelstam: the Later Poetry*, Cambridge et al.
- Benčić, Ž. 1999. „Antonozmazija v proze Mandel'stama kak «toska po mirovoj kul'ture»“, Potthoff, Wilfried (Hg.), 1-38.
- Birkerts, S. 1985. „On Mandel'stam's Journal to Armenia“, *Pequod. A journal of contemporary literature and literary criticism*, 1985/19-21, 79-92.
- Bürgel, J. Ch. 1972. „Einleitung“, Hafis, *Gedichte aus dem Diwan*, Stuttgart.
- Burghardt, A. 2011. „Manifestation der Poetik: Osip Mandel'stams „Razgovor o Dante“ als literarisches Kunstwerk und poetologischer Essay“, *Zeitschrift für Slawistik* 56, 18-36.
- Buschhausen, H. & H. 1995. „Das illuminierte Buch Armeniens“, *Armenien*, 191-210.
- Chatwin, B. 1980. „Introduction“, Osip Mandelstam: *Journey to Armenia*, transl.: Clarence Brown, London.
- Chazan, V. 1999. „K utočneniju semantiki stichotvorenija O. Mandel'stama *Komu zima – arak i punš goluboglazyj*“, Potthoff, W., 163-174.
- Chiari, B. (Hg.) 2008. *Wegweiser zur Geschichte Kaukasus*, Paderborn et al.
- Cormack, R. 2001. „Introduction“, in: Nersessian (2001), 11-13.
- Dutli, R. (Hg.) 1994. Osip Mandelstam, *Armenien, Armenien!: Prosa, Notizbuch, Gedichte 1930-1933*, Zürich.
- Epstein, M. 1999. „Judaic Spiritual Traditions in the Poetry of Pasternak and Mandel'shtam“, *Symposium* 52, 205-31.
- Erl, A. 2006. „Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen“, D. Bachmann-Medick (Hg.), *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek b. Hamburg, 156-85.
- Fieguth, R. 2005. „Goethes Prosa-Anhang zum West-östlichen Diwan als Theorie des Gedichtzyklus gelesen“, *Architektur in den Wolken. Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Bern et al., 407-26.
- Freidin, G. 1978. „The Whisper of History and the Nose of Time in the Writings of Osip Mandel'shtam“, *The Russian Review* 37, 421-437.

- (1987): *A Coat of Many Colours. Osip Mandelstam and his mythologies of selfrepresentation*, Berkeley et al.
- Gasparov, M. 1995. „Poët i kul'tura. Tri poëtiki Osipa Mandel'stama“, *Izbrannye stat'i*, Moskva, 327-370.
- Garsoïan, N.G. 1998/2001. „Die Kirche im nichtgriechischen Osten (5.-6. Jh.): 2. Kapitel: Armenien“, N. Brox: *Geschichte des Christentums: Religion, Politik, Kultur*, Freiburg et al., 1187-1230.
- Gifford, H. 1979. „Mandel'stam and the Journey“, Osip Mandel'stam, *Journey to Armenia*, transl.: Sidney Monas, San Francisco, 7-34.
- Ginzburg, L. 1989. „The Poetics of Associations“, *Russian Literature Triquarterly* 22, 105-142.
- Gombrich, E.H. 1970. *Aby Warburg, eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 2006.
- Hansen-Löve, A. 1990. „Der späte Mandel'stam. Felix Philipp Ingolds Übersetzung“, *Akzente* 6, 513-28.
- 1999. „Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen“, O. Egger (Hg.), *Anschaulichkeit (bildlich)*, *Der Prokurist* 16/17, Wien, Lana, 71-152.
- Hesse, P. 1989. *Mythologie in moderner Lyrik: Osip Ė. Mandel'stam vor dem Hintergrund des „Silbernen Zeitalters“*, Frankfurt/Main et al.
- Isenberg, Ch. 1986. *Substantial Proofs of Being. Osip Mandelstam's Literary Prose*, Columbus.
- Kubat'jan, G. 2005. „Ot slova do slova: Kommentarij k ciklu O. Mandel'stama „Armenija“, *Voprosy literatury* 5, 146-182.
- Lachmann, R. 1984. „Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik“, K. Stierle/R. Warning (Hg.), *Das Gespräch*, München, 51-62.
- 1990. *Gedächtnis und Literatur*, Frankfurt/Main.
- Levin, Ju. 1978. „Zametki o poëzii O. Mandel'stama tridcatyč godov“, *Slavica Hierosolymitana* 3, 110-173.
- Loo van, K. 1995. „Zur Ikonographie des armenischen Kreuzsteins“, *Armenien*, 115-118.
- Mandel'stam, N. 1976. *Vospominanija*, New York.
- Mandel'stam, O. 1967-81. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Hg., G.P. Struve/B.A. Filipoff, 2. überarb. Aufl., New York, 4. Suppl.bd., Paris.
- 2009-11. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v trech tomach*, Hg., A.G. Mec, Moskva.
- Matveeva, Ju. 1999. „Priroda u Mandel'stama i Novalisa“, Potthoff, W. (Hg.), 205-215.
- Meijer, J.M. 1975. „Metaphor and Syntax, in particular in Mandel'stam's Poem *Grifel'naja Oda*“, *Russian Poetics* 83, 263-283.

- Nersessian, V. 2001. *Treasures from the Ark. 1700 years of Armenian Christian Art*, London.
- Nitz, G. „Adler“, *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1, s.v.
- Oraić-Tolić, D. 1989. „Zitathaftigkeit“, A. Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, Wien, 489-511.
- Panofsky, E. 1955. „Ikonographie und Ikonologie“, *Ikonographie und Ikonologie. Interpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln 2006, 33-60.
- Peters, J.-U. 2006. „Sehnsucht nach Weltkultur. Das Konzept der Erinnerung in der Essayistik und frühen Lyrik von Osip Mandel'stam“, E. Binder (Hg.), *Zeit – Ort – Erinnerung*, [Festschrift für Ingeborg Ohnheiser, Christine Engel], Innsbruck, 309-21.
- Potthoff, W. (Hg.) 1999. *Osip Mandel'stam und Europa*, Heidelberg.
- Rusinko, E. 1982. „Acmeism, Post-symbolism, and Henri Bergson“, *Slavic Review* 41, 494-510.
- Sanjian, A.K. 1969. *Colophons of Armenien manuscripts 1301-1480. A Source for Middle Eastern History*, Cambridge, Mass.
- Semenko, I. 1986. „Rannie redakcii i varianty cikla Armenija“, *Poëtika pozdnego Mandel'stama. Ot cernovykh redakcij k okoncatel'nomu tekstu*, Rom, 36-55.
- Sicher, E. 1995. „The 'colour' of Judaism: Osip Mandel'stam's *Noise of Time*“, *Jews in Russian Literature after the October Revolution. Writers and Artists between Hope and Apostasy*, Cambridge et al., 112-38.
- Spitzing, G. 1989. *Lexikon byzantinisch-christlicher Symbole. Die Bilderwelt Griechenlands und Kleinasiens*, München.
- Terras, V. 1999. „Mandel'stam and Novalis“, Potthoff, W. (Hg.), 327-343.
- Thierry, J.-M. 1988. *Armenische Kunst*, Freiburg et al.
- Tribble, K. 1999. „Sinergizm Iudeo-Christianstva i Islama (Razmyšlenija Mandel'stama navejannye čteniem tvorčestva Gete)“, Potthoff, W. (Hg.), 345-56.
- Walker, Ch.J. (ed.) 1989. *Visions of Ararat*, Oxford.
- Warburg, A. 2010. „Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance“, „4 Thesen“, *Schriften. Werke in einem Band*, Hg.: Martin Treml/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig, Berlin, 39-117.
- Witte, G. 2006. „Autobiographisches Rauschen und kultureller Text bei Mandel'stam“, K. Städtke (Hg.): *Dichterbild und Epochenwandel in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bochum, 116-136.