

Johanna Renate Döring

**TODESSPUREN:
ANNA ACHMATOVAS
„SED'MAJA ILI POSLEDNJAJA LENINGRADSKAJA
SEVERNAJA ÈLEGIJA“**

Но всего страшней, всего позорней
То, что совершается теперь.
Даже полночь не добилась
Кто возлюбленная, кто поэт.¹

(Doch am Schrecklichsten, am Schmählichsten
Ist das, was jetzt geschieht.
Selbst die Mitternacht erfuhr nicht,
Wer Geliebte ist, wer Dichter).

Smertetvorčestvo, dionysisch² instrumentiert

Aus dem monumentalen Textgrab der *Zapisnye knižki* (Notizbücher) von Anna Achmatova, die sie einmal als „kniga žizni“³ (Buch des Lebens) bezeichnete, stelle ich hier ein gerade wegen seiner Unfertigkeit bisher weitgehend unbeachtetes (Henseler 2004, 154) Textfragment vor: die „Liričeskie otstuplenija Sed'moj èlegii“⁴ (Lyrische Digressionen zur Siebten Elegie, 1958). Gedacht war das Fragment als Schlussteil eines Zyklus, der in seiner Numerierung und Nennung jedoch in sich selbst nie ‚stabil‘ wurde. Gerade in seiner Vorläufigkeit und Zerrissenheit repräsentiert dieses Fragment ein signifikantes thanatopoetisches Verfahren der späten Achmatova, das dem psychoanalytischen Verständnis der ‚Traumarbeit‘ vergleichbar ist. Der Tod wird im manifesten Text nur sparsam thematisiert, aber durch signifikante Indices, etwa die ausdrückliche Finalmarkierung und die Endbezeichnung ‚7‘, nachhaltig eingespielt. Der manifeste Text bleibt aufgerissen, verweist aber in seiner Fragilität auf Bedeutungsverdichtungen und -verschiebungen latenter Kontexte. In der „Siebten Elegie“ ist der ge-

¹ Aus den Entwürfen zur Tragödie „Prolog, ili Son vo sne“ (Prolog oder Traum im Traum). Anna Achmatova 1986, I, 374, m.H.

² Zu einer spezifisch dionysischen Thanatopoetik vgl. Hansen-Löve in diesem Band, 17ff.

³ So übertitelt Gerštejn 1994 ihr Vorwort zu den *Zapisnye knižki* Anny Achmatovoj (1958-1966), Moskva, Torino 1996 (im Folgenden abgekürzt *Zakn*).

⁴ *ZaKn* 10-11.

waltsame Tod der akmeistischen Dichterfreunde und die Todesqual der überlebenden Dichterin in den Jahrzehnten des Terrors⁵ (Toporov 1990, 322) das verborgene und in meiner Analyse aufzuspürende Thema. Die „Liričeskie otstuplenija“, im Folgenden von mir „Digressionen“ genannt, entwerfen die grotesk-monströse⁶ Szenerie eines nicht enden wollenden Toten-Gerichts. Dabei inszeniert das lyrische Subjekt sein eigenes Erstarren in der totalen Isolierung eines Gerichtsaals, sein völliges Verstummen, zugleich aber auch die „letale Aphonie“ (Lachmann 1984, 503) stalinistischer Lager. Achmatova durchtränkt, wie auch in anderen Zyklen, besonders dem „Rekviem“ (Requiem), ihre intensiv intertextuell ausgerichteten poetischen Texte zugleich mit autobiographischen Anspielungen wie mit Hinweisen auf die Faktizität der sowjetischen Zeitgeschichte. Sie verschränkt Geschichte und Mythos.⁷ Durch das insistierende Wiederholen von Zahlen der „Dreißiger“ evoziert sie einen ‚antiapollinischen‘ (Toporov 2003, 234), einen Barbaren-Chronotop.

In dem „Vorwort“, das Achmatova den „Digressionen“ voranstellt, rekapituliert sie die Jahrzehnte umfassende Textgeschichte ihrer Elegien, die hier noch „Leningrader“ genannt werden. Insbesondere verweist sie auf die *Siebte und Letzte*, die Vergessene, Verlorene und jetzt nur partiell wieder Erinnernte: „очевенно одно [*Sed' maja ili Poslednjaja Leningradskaja elegija*, HdA] было додумано до конца и как всегда что-то записано, что-то потеряно, что-то забыто, что-то вспомнено“ (Insbesondere war eine von ihnen [*Die Siebte oder Die Letzte Leningrader Elegie*] bereits bis zum Ende durchdacht; wie immer wurde etwas aufgeschrieben, anderes verloren, etwas vergessen, etwas anderes erinnert).

Ausgesprochen bezeichnend ist es, dass die zu restituierende ‚Siebte‘ über zwei Fragmentblöcke nicht hinauskommt: „Liričeskie otstuplenija“ und „Poslednee slovo podsud<imoj> (iz Sed'moj)“ (Das Letzte Wort der Angeklagten, aus der Siebten). Das Zentrum dieser ‚Siebten‘ bleibt vermeintlich leer. Doch gerade diese Leere kann als thanatopoetischer Index gelesen werden: Der hier fehlende manifeste Textkörper ist als Ikonisierung fehlender Redemöglichkeiten

⁵ Vgl. unten Anm. 15 u. 19.

⁶ Bei meiner Differenzierung der Kategorie des Grotesken beziehe ich mich auf Smirnovs Diskussion des Grotesken in seiner Nähe zu den Kategorien des Schrecklichen (Doppelgängerei) – des Unheimlichen (Innere Spaltung) und des Grotesk-Monströsen, groteskno-čudoviščnoe (Reanimierung des Toten). Diese Konzeption, die gegen Bachtins dualistische Festlegung des Grotesken als ‚einziger Alternative zum Ernsthaften und Abgeschlossenen‘ polemisiert (Smirnov 2005, 204), ist gerade der Thanatopoetik der späten Achmatova adäquat, die dem Festtags-Lachen eine entschiedene Absage erteilt. Dies zeigt das Motto aus *Don Giovanni* zum Ersten Teil der „Poema bez geroja“ „Di rider finirai / Pria dell' aurora“ (Soč. I, 277). Auch in den „Leningrader / Nördlichen Elegien“ löscht kein Lachen die Todesangst.

⁷ Diesen Aspekt der „Nördlichen / Leningrader Elegien“ unterstreichen gleichermaßen die bisherigen Analysen dieses Zyklus von Verheul, Kravcova und Šul'c. Ebenso Amert, die sich auf die „Predystorija“ (Vorgeschichte) konzentriert.

des lyrischen Subjekts zu verstehen. Das scheinbar Fehlende, Unsichtbare, Un-sagbare wartet auf seine Offenbarung. Die Leerstelle appelliert an den Leser (Iser). Die Apophatik wandelt die Thanatopoetik der frühen Achmatova, in der ihr, wie Nedobrovo 1915 konstatierte, der „strenge Heiler Apollo“ (žestokij celitel' Apollon) durch das Wort noch Halt geben konnte (Nedobrovo 2001, 125), in ihrem späten Schaffen zumindest temporär zu einer dionysischen. Mit diesem Epitheton kennzeichne ich die verborgene Sequenz des „Stirb und werde“: die Opferung des Manifesten, den Abstieg in die Welt des Verstummens, des Fragmentierens und Dissozierens, – auf den später ein Aufstieg in gewandelter Gestalt erfolgt.

Diese ‚dionysische Wandlung‘ hatte ihre Entsprechung im Leben der Achmatova: Nach der Hinrichtung Gumilevs (1921) und dem Lagertod Mandel'stams (1938) sieht sie sich selbst im ‚verhängnisvollen‘ Jahr 1946 gezwungen, ihre Texte zu verbrennen – ein Akt, den sie als ‚Opferung‘ verstehen wollte. Das Vernichtete versucht sie dann 1957-58 zumindest partiell zu restituieren. Dabei blieb das Leid-/Leitthema Tod der Dichter unverändert auch persönlich relevant: Es betraf sie als Dichterin und als erste Ehefrau Gumilevs. Noch 1957 wurde Achmatova gemeinsam mit Gumilev im sowjetischen Schulunterricht der Zugehörigkeit zu „feindlichen Gruppierungen“ beschuldigt (Čukovskaja 1980, 203). Kennzeichnend blieb es für Achmatova, gleichzeitig als Dichterin wie als „Ehefrau“ (einer für sie als Dichterin wie als Literaturhistorikerin wichtigen Kombination von „biografija i literatura“, Sedakova 1984, 104) diffamiert und aus der Öffentlichen Kommunikation ausgeschlossen, zum scheinbaren Stumm-Sein verurteilt zu werden.

Dem fremd bestimmten, da aufgezwungenen, Schweigen der „Digressionen“, widersetzt sich der zweite Fragmentblock der ‚Siebten Leningrader Elegie‘: Im „Letzten Wort der Angeklagten“ verteidigt das lyrische Ich pathetisch sein Schweigen und macht es damit zum eigenen. Timenčik hat eine Variante dieses zweiten Fragmentblocks in seiner Darstellung *Anna Achmatova v 1960-er gody* (Anna Achmatova in den 1960er Jahren) reediert und als „Èlegija-oda o molčanii“ (Elegien-Ode über das Schweigen) annotiert. Diese Genre-Doppelung verdeutlicht adäquat die komplexe Haltung des lyrischen Subjekts in den fünfziger Jahren zu den „Kränkungen“ innerhalb und zunehmend auch außerhalb der Sowjetunion. Bildet nach Meinung Timenčiks die Erinnerung an die „Öffentliche Hinrichtung“ im August 1946, die mehr als ein Jahrzehnt später durch unterschiedliche kulturpolitische Aktionen repetiert wurde, das Sujet der ‚Siebten‘ (Timenčik 2005, 73), so verlängern die von ihm nicht berücksichtigten „Digressionen“ regressiv diese Sujetspanne um zumindest ein Jahrzehnt. Beide Fragmentblöcke gemeinsam formen das Sujet des Schweigens mit dem ikoni-

sierten leeren, verschwiegenen, Zentrum zum Synonym des gewaltsamen Todes.⁸

Dabei bleibt, wie gesagt, dieses Sujet, gespalten: Das erste (grotesk-unheimliche) Fragment inszeniert die dem lyrischen Subjekt aufgezwungene Todesstarre. Das zweite (pathetische) Fragment rühmt und verabsolutiert die Energie des dichterischen Schweigens – es erfüllt den ganzen Kosmos, löst sich in ihm auf und wird paradox zu dessen Ausdruck. Gleichzeitig aber ist auch hier dieses kolossale und totalisierte Schweigen für die Dichterin ‚unheimlich‘ und ‚schrecklich‘ – „Так мертвые молчат, но то понятней / И менее ужасно...“ (So schweigen Tote; aber das ist verständlicher / Und weniger furchtbar...): Es verdammt sie zu einem Tod zu Lebzeiten. Dennoch beansprucht das lyrische Ich für sich selbst eine messianische Kraft. Es verkündet die Dimension einer ‚Auferstehung‘: durch den Tod die Tötung zu überwinden. Das lyrische Subjekt proklamiert seinen Anspruch auf das letzte, das eigenbestimmte Wort: letztendlich aus dem Schweigen hervorgebrochen hat dieses dann sprechende Schweigen die Kraft, die offizielle Tötung zu töten. Anna Achmatova schafft mit dem Motiv des „pozornyj stolb“ (Schandpfahl) eine Allegorie (vgl. dagegen pauschalisierter Kravcova 1991, 309) für die Hinrichtung und Schändung der DichterIn: „Но я его [=молчанье] когда-нибудь нарушу, / Чтоб смерть позвать к позорному столбу“ (Doch ich werde es [=das Schweigen] irgendwann brechen, / Um den Tod zum Schandpfahl zu rufen). Dieser dann eigene Tod wäre das ersehnte Letzte, auf das der Elegienzyklus ausgerichtet zu sein scheint, den er selbst aber nicht darzustellen vermag. Die „Siebte oder Letzte Leningrader Elegie“ markiert gerade in ihrer Bruchstückhaftigkeit eine Apophtatik, die zunächst sozial bestimmt ist. Darüber hinaus aber weist sie ein prinzipielles Missverhältnis zwischen dem Reich der Toten und dem der Lebenden aus. Die Über-Lebende ist gleichsam tot im Reich der Lebenden. Die Toten aber haben noch nicht ihren eigenen Ort gefunden (darauf verweist später die Umbenennung der Elegien in „Severnye“, Nördliche). Deshalb sucht Achmatova (wie einst Puškin⁹) für ihre toten Freunde den authentischen Ort ihrer Hinrichtung.

⁸ Hat Kissel (2004, 221) diese Synonymie generell unterstrichen, so wurde die thanatologische Bedeutung der Motive von „molčanie“ (Schweigen) und „tišina“ (Stille) in der Dichtung von Achmatova wiederholt herausgearbeitet, siehe auch Civ’jan (1975, 177), Verheul (1992, 16). Ljunggren (1993, 110) verweist darauf, dass „Schweigen“ und „Schreinen“ alternierend die Komposition des „Rekviem“ durchdringen.

⁹ In ihrer luziden, erst postum zu publizierenden Analyse des nach einer mündlichen Erzählung Puškins von Titov aufgezeichneten „Uedinennyj domik na Vasil’evskom“ (Das einsame Häuschen auf der Vasilij-Insel, 1828) wertet Achmatova in ihrem Essay „Puškin i Nevskoe vzmor’e“ (Puškin und die Neva-Küste) die auffallend trostlose, an ein Grab erinnernde, Beschreibung des nördlichen Teils der Vasil’ev-Insel als Indiz, dass dort der Dichter den Platz vermutete, an dem seine hingerichteten Freunde verscharrt worden waren. Sie scheut bei dieser philologischen Spuren-Verfolgung nicht das Pathos: „Ja ne dopuskaju mysli, čto mesto pogrebanija dlja nego bezrazlično“ (Soč. II, 123; Ich lasse den Gedanken nicht

Erst die Markierung dieses Ortes kann die Auferstehung ihres künstlerischen Nach-Lebens ermöglichen. Dichtung ist hier nicht nur Totenklage (Gölz 2000, 97), sondern Sichern und Identifizieren von Spuren der Toten. Auch diesen ethischen Impetus, der sich der Form der Fragmentierung, des Indizierens in Paratexten, der intertextuellen Vernetzungen und schließlich der sekundären (grotesken) Neu-Schöpfung bemächtigt, ordne ich der dionysischen Ausrichtung des *smertetvorčestvo* (Todesschaffens) von Achmatovas „Siebter Oder Letzten Leningrader Elegie“ zu.

Die letzte (akmeistische) Dichterin

Achmatova erhält 1957 Papiere von Gumilev (Čukovskaja 1980, 198: „kusok iz ‚Trudov i Dnej‘“, ein Stück aus den ‚Werken und Tagen‘), die bis dato versteckt und dadurch gerettet worden waren. Zusätzlich übergibt ihr die Witwe Mandel'stams eine frühe Kritik ihrer Gedichte. Achmatova wird Mitglied der Kommission, die das Literarische Erbe Mandel'stams sichern soll, was sie selbst als „eine große Ehre für mich“ empfand (Čukovskaja a.a.O, 194).

Diese Zeit wird für Achmatova eine Phase des Sammeln und Aufschreibenkönnens der fremden, aber auch der eigenen Texte. Sie empfand sich, besonders nach dem Tod des Dichter- und Übersetzer-Freundes Michail Lozinskij 1955 als letzte überlebende Ur-Akmeistin. Hatte ihre Poetik sich ebenso wie die Mandel'stams nach der Hinrichtung Gumilevs 1921 zu einem Post-Akmeismus gewandelt (Mejlach, Toporov 1972, 32), so vollzog sich nach dem Lagertod Mandel'stams erneut eine Wandlung. Achmatova selbst datiert sie auf das Jahr 1940 (zum Topos dieses Jahres vgl. Toporov 1990, 351), bezeichnet sie als ihre persönliche Akme, als „apogej“, und versteht sie mit dem dionysischen Attribut „plodotvornyj“ (fruchtbringend): „Стихи звучали непрерывно, наступая на пятки друг другу, торопясь и задыхаясь“ (Zakn 311; Die Verse klangen unaufhörlich, einander auf die Fersen tretend, eilig und außer Atem) – mit dieser metapoetischen Beschreibung evoziert Achmatova die stürmische Aufeinanderfolge ihrer neuen Verse als Laut-Bewegung, die sie dem Genre des Tanzes und des Chores angleicht und die als Lösung von der Autarkie des Wortes und als Umorientierung auf die Musik (Civ'jan 1975, 200: „stremlenie k osvoboždenie ot slova u pozdnej Achmatovoj“, das Streben nach der Befreiung vom Wort bei der späten Achmatova) verstanden werden kann.

zu, dass der Ort ihrer Bestattung ihm gleichgültig war). Einmal mehr wiederholt die Post-Akmeistin ein Verfahren Puškins in ihrer Text- wie Lebenspraxis: wie Puškin nach den Dekabristenfreunden suchte sie immer wieder nach der Hinrichtungsstätte Gumilevs – nördlich von Leningrad.

Im August 1940 liest sie erneut Vjač. Ivanov und findet bei ihm eine für sie wichtig werdende Reminiszenz (Kravcova 1991, 305): Im Gedicht „Ciceron“ (Cicero) bestimmt Tjutčev den Dichter als Betrachter „erhabener Schauspiele“ (vysokich zrelišč). Achmatova übernimmt dieses Mythem in die „Vorgeschichte“ der „Leningrader Elegien“ (vgl. Amert 1992, 70). S.A. Šul'c greift diesen intertextuellen Bezug im Titel „Nabljudatel' i tvorec istorii“ (Beobachter und Gestalter der Geschichte) seiner Analyse der „Severnye élegii“ auf, in dem er überzeugend darauf aufmerksam macht, dass sie das Genreskelett der Tragödie als rituelle dionysische Handlung („žanrovij ostov tragedii kak ritual'nogo Dionisova dejstva“, Šul'c 2002, 93, m.H.) in sich tragen. Er versteht die Verse als „Tragische Elegien“, als Verweis auch auf den Titel von Mandel'stams Gedichtband *Tristia* (1922). In der Konsequenz von Šul'c könnte man schließen, Achmatova pointiere in ihren „Leningrader/Nördlichen“ das Ende des Elegischen, das nicht in der Trauer verharret, sondern im Ritualen eine neue Auferstehung erfährt.

Neben dem von Šul'c zurecht herausgestellten Genresynkretismus wären folgende an Nietzsches Typologie orientierten Merkmale des Dionysischen auszumachen, die für die (seit Ende der Dreißiger Jahre postpostakmeistische) Mythopoetik der Elegien Achmatovas charakteristisch sind:

- Opferung des principium individuationis
- Registrierung von konkretesten Qualen wie auch des „ewigen Urschmerzes“
- Überwechseln in den Bereich der Mütter
- Inkorporierung auch des Gegengeschlechtlichen bzw. Geschlechtsindifferenz
- Bipolarität und totale Ambivalenz
- Zerstücklung = Fragmentierung der eigenen /der fremden Texte
- Semantische (dh auch intertextuelle) Überdeterminierung des Fragmentierten.

Es reflektieren gerade die „Leningrader / Nördlichen Elegien“ die Variationsbreite des traditionsgewichtigen Themas Tod des Dichters, das sich zeit- und geschlechtsübergreifend im Spätwerk von Anna Achmatova entfaltet. Der markierte Hinweis auf den siebten und letzten, unvollendeten Teil des Elegien-Zyklus trägt eine eigene Botschaft, die deutlich auch an musikalischen Werken (z.B. Franz Schubert) Maß nimmt. Einem „siebten Teil“ wird zwar explizit die Aufgabe des Letzten zugesprochen, dieses Letzte wird aber scheinbar nicht erreicht. Bei der Entscheidung für das semantisch verstärkt aufgeladene Bruchstück könnte für Achmatova die Musik von Dmitrij Šostakovič inspirierend gewesen sein, an dessen „Siebter“ oder „Leningrader Symphonie“ sie sich zu-

mindest partiell in ihrer ursprünglichen Titelgebung orientierte. „Можно ли сделать такое со словом, что он делает с звуком?“ (Kann man mit dem Wort das machen, was er mit dem Laut macht?)¹⁰ fragt sie in ihren Notizbüchern (*Zakn*, 183) und findet Parallelen zwischen einem Quartett, das sich Šostakovič „zu seinem eigenen Gedächtnis“ komponiert habe und ihrem eigenen „*R<equiem>*“ (*Zakn* 463). Sie erkennt ein besonderes Verfahren Šostakovičs in der Brillanz des Tanzes (*tancuet samo izjaščestvo*) seiner Ballettsuiten und deutet damit auf eben jenen Genresynkretismus hin, der in seiner Verbindung von Musik und Bewegung in der Typologie von Nietzsche als *dionysisch* zu bezeichnen ist.

Fragmente des Elegien-Projekts

Das Verfahren der Zerstückelung (und Verdichtung) aufgreifend, sollen hier Einzelaspekte des Elegien-Projektes vorgestellt werden, welches Achmatova z.T. parallel zu ihrem thanatologischen Großprojekt *Poëma bez gerolja* (Poem ohne Helden) und nach Abschluss ihres *Rekviem* verfolgte. Bereits seit den Vierziger Jahren wussten Freunde wie Lidija Čukovskaja von Achmatovas Elegienprojekt, gerade auch von der geplanten ‚Siebten‘. Doch erst 1965, ein Jahr vor Achmatovas Tod, konnten im Finalteil ihres Gedichtbandes *Beg vremeni* (Lauf der Zeit) vier Elegien unter dem geänderten Titel „*Severnye elegii*“ (Nördliche Elegien)¹¹ publiziert werden. 1977 fügte Viktor Žirmunskij zwei weitere in seiner Bibliotheka Poeta-Ausgabe hinzu. Damit sind sechs Elegien publiziert. Deren Anordnung entsprach nicht der ihrer Entstehung, vielmehr, so Žirmunskij, einer zeit- und lebensgeschichtlichen. Für die fehlende ‚Siebte‘ legte er immerhin eine Spur. Der Herausgeber zitiert im Kommentar das bis dato noch unpublizierte „Vorwort“ Achmatovas, welches den auch von ihm noch nicht veröffentlichten „*Liričeskije otstuplenija*“ voransteht. Er unterstreicht noch einmal die intendierte Siebenzahl, indem er einen Vierzeiler mitpubliziert, den Achmatova

¹⁰ Veronika Halser, der ich für viele mir wichtigen Informationen zum oeuvre von Šostakovič danke, erläuterte diesen Satz folgendermaßen: „dass Šostakovič wie selbstverständlich Laute isoliert und damit bestimmte Klänge hervorhebt. Dadurch entsteht der Eindruck, er würde sie semantisch aufladen.“

¹¹ Diese Umbenennung des reduzierten Elegien-Zyklus verlagert die Todessignale der hier fehlenden Elegien metonymisch auf die Erweiterung der Nekropole (Leningrad) zum Totenreich („sever“), zum Ort der nichtidentifizierten Dichter-Gräber (vgl. Anm. 8: „sever“ = „mogila“), „Sever“ ist aber auch lakonische Schreckensbestimmung für den Verbannungsbereich ihres Sohnes (Toporov 1990, 369). Der Epigraph der ‚Ersten‘ – in dieser Edition absente – wird auf alle vier verbliebenen überstellt. Damit affirmiert Achmatova den ersten Vers „*Vse v žertvu pamjati tvoej*“ (Alles deinem Gedenken zum Opfer) eines dem hingerichteten Dichter André Chénier gewidmeten Achtzeilers Puškins, der erst postum mit der sinnbestimmenden Datierung „1825“ hatte veröffentlicht werden können, als synthetisierendes Motto der „*Severnye elegii*“.

auf einem Umschlag vermerkt hatte: „Их будет семь – я так решила, / Пора испытывать судьбу / И первая уж совершила / Свой путь к позорному столбу ...“ (Žirmunskij 1977, 506, m.H.; Es werden sieben sein – so hab ich beschlossen, / Es ist Zeit, das Schicksal zu erproben, / Und die erste hat schon / Ihren Weg vollendet / Zum Schandpfahl). Die „Siebenzahl“ wird mit dem Motiv des „Marterpfahls“ verklammert. Dieser Vierzeiler konzentriert den vorbestimmten Weg der Elegien hin zum gemeinsamen Ziel dieses Marter- oder Schandpfahls. Den Paratexten wird die Botschaft des Fehlenden anvertraut, das Noch-Nicht-Gesagte in die Zukunft prolongiert: „ich budet sem“. Das Schweigen scheint aufhebbar.

Sed'maja – nemaja

Die „Halbtote und Stumme“ wird zur Widergängerin nicht nur in den *Zapisnye knižki*, sondern in einer postum publizierten *Poëma*-Variante der 9. Strophe der *Reška* (Kehrseite). Hier fungiert der isolierte Signifikant als Eigenname, in dem paronymisch der Mythos des Schweigens eingeschlossen ist (*Sed'maja – nemaja*). Aus ihm entfaltet sich die Tragödie der erstickten *persona*. Dionysische Elemente treten intensiv hervor: „ПолумЕРТВАЯ и немая, / Рот ее СВЕДЕН и открыт, / Словно рот трагической маски, / Но он ЧЕРНОЙ замазан краской / и сухой ЗЕМЛЕЙ набит“ (Soč. I, 292; Die halbtote und stumme / Ihr Mund ist verzerrt und offen / Gleich dem Mund der tragischen Maske / Doch er ist mit schwarzer Farbe verschmiert / Und mit trockener Erde verstopft). Anagrammatisch wird zugleich auf Schicksal und Dichtung Mandel'stams 1935 im Verbannungsort Voronež Bezug genommen: Boris Gasparov machte mich bei der Thanatopoetik-Tagung 2006 darauf aufmerksam, dass Achmatova hier Mandel'stams Motiv des bereits in der Erde liegenden Dichters, der aber noch die Lippen bewegt („Da, ja ležu v zemle, gubami ševalja“), aufnimmt. Baskers großen Analyse von Achmatovas „Voronež“-Gedicht folgend dürften in dem Attribut „pOluMertvaja“ (halbtote) des zitierten „Poëma“-Verses ebenso die Initialen OM mitverstanden werden wie in der Lautfolge „kOMnata“ (Zimmer), auf die Basker aufmerksam macht (Basker 1999, 279).

Im April 1935 hatte Mandel'stam das Gedicht „ČERNOZEM“ (Schwarzerde) geschrieben, das mit dem Oxymoron endet: „Черноречивое молчание работер“ („Ein schwarzberedtes Schweigen will sich regen“).¹² In ihrer „Poëma“-Alludierung löscht Achmatova das ‚Fruchtbare‘ der aufgepflügten Schwarzerde Mandel'stams und intensiviert die Todessignale, indem sie „Schwarz“ als Deckfarbe charakterisiert und die Erde nachdrücklich als ‚vertrocknet‘ kennzeichnet. Auch hier wird die biographische Erfahrung des gewaltsamen Lebensendes

¹² Ich zitiere die Übersetzung von R. Dutli aus: Ossip Mandelstam, *Schwarzerde*. Gedichte aus den Woronescher Heften. Russisch und deutsch (Frankfurt am Main) 1986, 4.

eines Dichters zum poetischen Ausdruck des Schweigens in der ‚Siebten‘ transformiert.

Das apophatische Nicht-Sprechen-Können aller drei akmeistischer Dichter wird in der folgenden, zehnten, Strophe der „Reška“ für drei Verse ikonisch demonstriert mit Hilfe von Auslassungspunkten, in die eine „Herausgeber“-Anmerkung gesetzt wird. Absichtlich irreführend verweist Achmatova dabei auf das bekannte Verfahren Puškins, intendiert aber die Semantisierung gerade dieser Numerierung „21“ als Jahreszahl. In den folgenden Versen konstatiert das lyrische Ich sein Unvermögen, auch Jahrzehnte später, Krieg, Tod und Geburt besingen zu können: „И проходят десятилетия: / Войны, СМЕРТИ, рожденья – петь я, / Сами знаете, не могу.“ (Soč. I, 292). Deutlich genug leuchtet hier das Thema auf, das anfänglich von mir als das erst zu ermittelnde der „Siebten“ bezeichnet wurde: der Tod der akmeistischen Dichter und die Todesqual der überlebenden Dichterin. Das, was in der intendierten Final-Elegie selbst nur bruchstückhaft präsent ist, versteckt sich in anderen Text- und Genrekörpern und will aufgespürt werden.

Einem weiteren dionysischen Impuls folgend, soll nun die Auslagerung des thanatologischen Zahlenindex *sieben* in Para- bzw. Intertexte betrachtet werden.

Die prekäre Sieben - Zeichen des „Letzten“

Gerade weil die Existenz der „Siebten Oder Letzten Leningrader Elegie“ so entschieden behauptet wird, diese aber nie zu einem intakten, in toto repräsentierten Textkörper wurde, erscheint ihre explizite und endgültige Nennung als isolierte Signifikation, vergleichbar freien Radikalen, die offen sind für unterschiedliche Bedeutungszuweisungen. Sieben ist in der russischen Sprache paronymisch Signal des Todes (SEM' – SMERT'); als eschatologische Zahl nutzt sie Achmatova für ihre *Sed'maja kniga* (Siebtes Buch, vgl. Apokalypse d. Joh. 5,1).

Das Signal Sieben erhält für die ‚Siebte‘ eine zusätzliche polit-eschatologische Färbung durch den Rückbezug auf den *siebten* Kreis von Dantes *Inferno*, aus dem Achmatova in einer von ihr intensiv genutzten „Anthologie italienischer Dichtung“ jene Terzine markiert, in denen Dante Vergils systematische Beschreibung des *siebten* Höllenkreises (Inf. XI, 67-69) rühmt (Mejlach, Toporov, 1972, 39). In der Dichtung und im Schicksal Dantes sieht Achmatova das Verbindende der vier Ur-Akmeisten. Bei dem letzten ihrer wenigen öffentlichen Auftritte, während einer Festveranstaltung 1965 zu Dantes 700. Geburtstag, nannte Achmatova diesen den „unerreichbaren Lehrer“ und zitierte Verse Gumilevs, Mandel'stams, verwies auf Lozinskijs Übersetzung der *Göttlichen Komödie* und schloss mit ihrem Dante-Gedicht – aus dem Jahr 1936.

In der Zuordnung zu den „Dreißiger Jahren“ ist für die „Digressionen der Siebten Elegie“ Dantes Dichtung einer der ausrichtenden Prätexte. Mejlach und Toporov weisen in ihrem Aufsatz „Achmatova und Dante“ darauf hin, wie maßgebend dieser in der Verbindung von Schicksal und Werk für Achmatova war, gleichermaßen für das eigene und das fremde Schicksal wie für eigene und fremde Gedichte (Mejlach, Toporov 1972, 71: „Судьба и творчество Данте служит эталоном, с которым соразмеряется собственная и чужая жизнь, собственные и чужие стихи.“)

Die „Digressionen“ versuchen (im Rückbezug auf Dantes infernalische Visionen) das apokalyptische Ausmaß des Schreckens zu verdeutlichen, dem Achmatova 1935 ausgesetzt war: Mit Hilfe der Zahlensymbolik unterstellt Achmatova historische Fakten einer mythischen Dimension, schafft eine Vergleichbarkeit der Geschichts-Zeit und der Passions-Geschichte: 35 Jahre soll Dante gewesen sein, als er in der Karwoche 1300 seine *Nekyia* begann. Kompatibel ist für sie die Verbannung der Dichter – Dantes aus Florenz und Mandel'stams aus Moskau.

Weiterhin indiziert sie eine eigene lebensgeschichtliche Parallele, indem sie im „Vorwort“ der „Digressionen zur Siebten Elegie“ das 1921 datierte Gedicht „V tom dome“ (In jenem Haus) – mit Reminiszzenzen an das familiäre Leben in Carskoe selo voller unheimlicher Vorahnungen – als „Erste Leningrader“ (um)tituliert. Damit skizziert sie einen Kreis: Ab 1935 wird Lev, der gemeinsame Sohn von Achmatova und Gumilev, in der „Ersten Leningrader Elegie“ noch Kind in der Wiege, stellvertretend für seinen Vater immer wieder inhaftiert, später für Jahrzehnte verbannt. Wird also, durch Dante angeregt, die ‚Siebte‘ mythopoetisch der Hades-Welt zugeordnet, – historisiert und konkretisiert die ‚Erste‘ die Hinrichtung des akmeistischen Dichters und ihre Konsequenz: die Diffamierung seiner (früheren) Ehefrau, der postakmeistischen Dichterin. Diese Themendoppelung repräsentiert die Allegorie des Schand- oder Marterpfahls. Auch dieses Motiv hat – wie noch zu zeigen sein wird – über eine Ode Gumilevs Bezug zu Dante.

Die Grotteske des *Pozornyj stolb* als Pervertierung der sophiologischen Säule

Die bisher als thanato- und eschatologisch forcierte „Sieben“ ist auch sophiologische Zahl: „Premudrost' sozda sebe dom i utverdi stolpov sedm“ (Die Weisheit baute sich ein Haus und errichtete sieben Säulen, Sprüche Salomos 9,1). Als solche gehört sie zum schöpferischen Mythos des Paares Gumilev-Achmatova, den Timenčik 1981 in seinem Aufsatz „Chram Premudrosti Boga“ (Die Kathedrale der Weisheit Gottes) entwirft. Er hält in Achmatovas gleichnamigem Gedicht die Bezifferung *ne un* Säulen für eine Verschreibung, ich meine dagegen,

hier bereits eine Ästhetisierung des religiösen Konzepts zu sehen: Achmatova überdeckt das Kultbild mit der Assoziation der neun Musen, macht Sophia zu einem ästhetischen Prinzip. Damit wird diese Sophia angreifbar in der anti-ästhetischen Sphäre des Eschatologischen. (Achmatova schloss dieses Gedicht aus einer bereits gesetzten Gedichtsammlung aus; es konnte ebenfalls erst postum erscheinen).

Nach dem Tod Gumilevs zeigt sich in der „Ersten Leningrader Elegie“ das ursprünglich sophiologisch gedachte Haus als Haus des Unheimlichen, als *Тотенхаус* des Dichter-Paares, der akmeistischen Ur-Syzygie Gumilev / Achmatova („что оба молоды мы были / И замыслов исполнены...“, dass beide jung wir waren / Und voller Pläne) und ihres Sohnes Lev („колыбелька моего ребенка“, die kleine Wiege meines Kindes). Doch bereits vor dem Tod Gumilevs war der Mythos des sophiologischen Hauses zerbrochen; Achmatov hatte Haus und Ehemann verlassen.

So ist nach oder durch den gewaltsamen Tod Gumilevs die sophiologisch-apollinische Säule („stolp“) endgültig zum „pozornyj stolb“ pervertiert: Eher beiläufig machen Mejlach und Toporov (71, 99) auf das Motiv „Dichtertod / Schande der Geliebten“ von Petrarca aufmerksam, das Achmatova notiert hat. Es entstammt dem letzten (366) der *Canzoniere*, in dem der Dichter sich direkt an die himmlische Jungfrau wendet und der irdischen Liebe entsagt: „hätte sich seine Dame anders verhalten, hätte es seinen Tod und ihre ‚fama‘ bedeutet“ („ch'ogni altra sua voglia / era a me morte, et a lei fama rea“). Deutlicher als im Originaltext unterstreicht Achmatova den negativen Aspekt der Fama: das infame¹³ und offenbart damit ein Oxymoron. Für die soziale Schmähung wählt sie das Attribut „pozornyj“, das sie dem „Pfahl“ zuordnet.

In weiteren Texten Anna Achmatovas findet das Pfahl-/Säulenmotiv („stolb / „stolp“) seine Bedeutungswandlung, die reversiv zurückwirkt auf die „Leningrader / Nördlichen“ Elegien. Dort ist explizit zweimal das Motiv des „pozornyj stolb“ als Finalbestimmung des programmatischen Vierzeilers wie des zweiten Fragmentblocks richtungsweisend gesetzt.

In einem der frühen Gedichte Achmatovas wird Lots Weib zur Salzsäule verwandelt („soljanyj stolp“) als Strafe für den „edinstvennyj vzgljad“ (Soč. I, 147; den einzigen Blick zurück). Wird hier der Blick als Ausdruck des Begehrens bestraft, so ist in den „Elegien“ eine am Pranger zu Bestrafende verurteilenden Blicken ausgesetzt (etymologisch geht „pozornyj“ auf „posmotret“ zurück). Genderspezifisch verknüpft Achmatova also die Semantik von „Sehen“ und „Säule/Pfahl“ mit dem Schicksal der verlassen(d)en Ehefrau.

¹³ Hier danke ich Evi Zemanek für die Textexegese, die mir auch Originaltext und Übersetzung zur Verfügung stellte: Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Zweisprachige Auswahl aufgrund der Übertragung von Karl Förster, ausgewählt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Gerhard Regn 1987, 242.

Doch genderindifferent verbindet sie auch die Semantik von „Pfahl“ und „Dichter“: so apostrophiert sie in anderer Attribuierung in ihrer „Poëma bez geroja“ eine synthetisierte Dichtergestalt als einen gestreiften Verstpahl („polosatoj narjažen verstož“, Soč. I, 280; vgl. *Zakn*, 85: „Verstovoj Stolb“). Gegen diese spielerisch-karnevaleske Assoziation aus der „Poëma“ lässt *der pozornyj stolb* der „Elegien“ das Schicksal der Dichterin als grotesk-unheimlich erscheinen. Dieses Element wird deutlich in dem verkehrten Bezug zur sophologischen Säule bei P.A. Florenskijs *Stolp i utverždenie istiny* (Der Pfeiler und die Grundfeste der Wahrheit, 1913). Gumilev bezog sich wahrscheinlich auf dieses Werk für den Titel seines letzten Gedichtbands *Ognennyj stolp* (Die Feuersäule).¹⁴

Ganz offensichtlich rekurriert Achmatovas Motiv des „pozornyj stolb“ auch auf jenes Gedicht Gumilevs, das als programmatisch für seine romantisch-heroische Thanatopoetik angesehen werden kann. Es ist als Ode auf den Dichter D'Annuncio zu Beginn des 1. Weltkriegs geschrieben – auch Mejlach und Toporov zitieren diesen Text, bringen ihn jedoch nicht mit dem Motiv des „pozornyj stolb“ in Verbindung (obgleich sie darauf hinweisen, dass das Doppelmotiv „Tod des Dichters, Schande der Geliebten“ sich im Spätwerk Achmatovas wiederhole, Mejlach, Toporov 1972, 71 A99).

Für Mejlach und Toporov ist vor allem der Dante-Bezug wichtig. Sie lesen ihn als Zeichen für Gumilevs „romantische“, d.h. spätsymbolistische Dante-Verehrung (Mejlach, Toporov 1972, 32, insb. 58). Beide charakterisieren Gumilevs Vergil-Dante-Verbindung als noch „recht trivial“. Dagegen unterstreichen sie diese Verbindung für Achmatova als relevant: „Dante war für Achmatova das, was Vergil für Dante war“ (Mejlach, Toporov, 1972, 57) – Führer durch die Hölle.

Den Anfang des ‚Infernos‘, des Terrors, datiert Achmatova mit dem Ersten Weltkrieg, zu dem sich der akmeistische Dichter Gumilev als Freiwilliger meldete.

Es sind die Reimworte „stolbe – sud’be“ (Pfahl – Schicksal) in Gumilevs erster Strophe seiner Ode, die die Reimverbindung in Achmatovas programmatischem Vierzeiler präjudizieren:

Опять волчица на столпе	Их будет семь – я так решила,
Рычит во сне багряных светов...	Пора испытывать судьбу
Судьба Италии – в судьбе	И первая уж совершила

¹⁴ Tasächlich hatte Marina Cvetaeva Achmatova vorschlagen wollen, dem *Ognennyj stolp* Gumilevs einen Gedichtband, der am Schicksal von Lots Weib orientiert wäre, als *Soljanyj Stolp* entgegenzusetzen: „Соляный столп – и жена Лота, и переключка с ‚Огненным‘ (высокая вечная верность) – в двух словах вся беда и судьба“ (‚Salzsäule‘ – gleichermaßen Lots Weib und Wechselgesang mit der ‚Feurigen‘ [erhabene ewige Treue] – in zwei Worten das ganze Elend und Schicksal) (Saakjanc 1992, 191).

Ее торжественных поэтов

Свой путь к позорному столбу.¹⁵

(Gumilev 1962, I, 262; Wieder brüllt die Wölfin auf der Säule / Im Feuer der Purpurlichter. / Italiens Schicksal liegt im Schicksal / Seiner triumphierenden Dichter).

Die römische Wölfin und ihr Ur-Schrei rekurriert auf den matriarchalisch-bestialischen Gründungsmythos von Rom. Gumilev verbindet Dichterisches und Militärisches, behauptet, das Volk habe die schrecklichen Geschehnisse den verzärtelten Händen der Dichter anvertraut („Народ поверил в правду света, / Вручая страшные судьбы / Рукам изнеженным поэта.“ – Gumilev 1962, I, 263). Gegen dieses am Triumph nicht zweifelnde Kämpfer-Pathos setzt Achmatova die Nüchternheit ihrer Elegien, die im Herausfordern des Schicksals das Ende des Kampfes und seine Opfer kennt. Eine Gegenüberstellung des jeweils vierten Verses gibt Aufschluss: gegen das Attribut „toržestvennyč“ von Gumilev steht bei Achmatova die Wertopposition „pozornyj“ – lautlich klingt Gumilevs Konsonanteninstrumentierung P und T („Поёт“) wieder in Achmatovas „PuT“. Die zu Schanden gewordene Triumph-Manie ist eingeschlossen im Trauer-Weg der Dichterin, die ihr Schicksal als ihren Weg akzeptiert („Svoj put“).

Ein weiterer Prätext scheint mir für Achmatovas besondere Verwendung des „pozornyj stolb“ relevant: die letzte, „nemaja“ (stumme) Szene aus Gogol's *Revizor*. Motiviert bereits das Merkmal des Schweigens den intertextuellen Bezug zwischen Gogol's letzter Szene und Achmatovas Projekt der (Letzten) Elegie des Schweigens, so wird dieser Zusammenhang durch vier weitere Signale offenbar: Die (apokalyptische) Ankündigung des wahren Revisors lässt die Damen „edinodušno“ (einmütig)¹⁶ ihr Erstaunen äußern und den Stadthauptmann ebenso zur Säule („stolb“) erstarren wie die übrigen Gäste („Pročie gosti ostajutsja prosto stolbami“, Gogol' 1959, 96). Die Bewegungslosen zeigen vorwurfsvoll auf die Familie des Stadthauptmanns. Sie sind sozusagen in ihrer Anklage zur Skulptur erstarrt. Die neben dem Stadthauptmann stehende Gattin wird in dieser Szenenanweisung ohne ihren Namen und nur in ihrer sozialen Rolle genannt. Doch gerade ihr fehlender Name ist als dritter prätextueller Be-

¹⁵ Das gleiche Reimpaar findet sich am Ende des zweiten Fragments: (41) „Оно мою уродует судьбу, / Но я его когда-нибудь нарушу, / Чтоб смерть позвать к позорному столбу“; Es [=Schweigen] verstümmelt mein Schicksal, / Doch ich werde es irgendwann brechen / Um den Tod zum Schandpfahl zu rufen). Damit schließt das zweite Fragment, in dem das Todesthema dreimal explizit, d.h. in Vers 5 („mertvye“), Vers 18 („umerla“) und der Schlusszeile („smert“) genannt wird, noch einmal mit der Verbindung der beiden mythopoetischen Morpheme {er} und {or}, die ich – vgl. Anm. 19 – als Indices des latenten Themas der Unvollendeten Sieben: „Terror“ verstehe.

¹⁶ Vgl. im „Vorwort“ das „edinodušie“ aller geplanten Sieben Elegien – die Anklagen gegen das lyrische Subjekt: „что я любила за единогодушие, за полную готовность присудить меня к чему угодно.“ (*Zakn* 10, m.H.; dass ich sie um ihrer Einmütigkeit willen liebe, im ihrer absolten Bereitschaft willen, mich zu allem Möglichen zu verurteilen).

zug für Achmatova relevant, entsprechen doch Vor- und Vatersname – Anna Andreevna – denen der Autorin der „Leningrader / Nördlichen Elegien“: Sie schafft sich damit eine groteske Doppelgängerin. In Gogol's Komödie wird der zum „stolb“ gewordene Gatte outriert mit ausgebreiteten Armen und zurückgeworfenem Kopf geschildert. Dieser anthropomorphisierte „stolb“ erscheint wie eine blasphemische Assoziation an einen Gekreuzigten und nimmt als solcher Achmatovas Sakralisierung des „pozornyj stolb“ grotesk voraus.

Während Lichačev und Smirnov (1978, 229) die Funktion von Gogol'-Prätexen für die „Poéma bez geroja“ vor allem darin begründet sehen, ‚Kontakte zum Jenseitigen‘ zu schaffen, ist für die „Siebte und Letzte“, die Elegie des Schweigens, vor allem das Genre des Schauspiels, das im „Schweigen“ erstarrte, relevant. Die Spiegelfunktion dieser Gesellschaftskomödie verkehrt die Positionen von Theaterloge und Anklagebank und dieser Wechsel ist für Achmatova bedeutungsvoll, vgl. das Motto vom „Revizor“ mit den Zeilen 14-15 aus den „Digressionen“: „Скамейка подсудимых / Была мне всем: больничной койкой / И театральной ложей.“ (Anklagebank / War für mich alles: Krankenhausbett / Ebenso wie die Theaterloge): Es werden generell die Positionen von Täter und Opfer, Subjekt und Objekt austauschbar.

Gogol's „nemaja scena“ ermöglicht Achmatova die Verschränkung von russischer sozialkonkreter Gesellschaftskomödie mit der Hades-Welt der *Göttlichen Komödie*. Dadurch entsteht ein intensiver Stimulus für das ‚Unheimliche‘ und ‚Schreckliche‘ des Grotesken in den „Digressionen“, durch kein Lachen aufzuheben.

In den angeführten drei prätextuellen Beispielen konnte ein und dasselbe Verfahren Achmatovas beschrieben werden: den für ihre Unvollendete Siebte anvisierten, aber nicht erreichten, Finalpunkt in jenen Texten zu markieren, zu denen sie eine intertextuelle Perspektive eröffnet: zu E n d texten. Das letzte Canzone (Petrarca), das letzte Gedicht eines Gedichtbandes (Gumilev) und die letzte Szene einer Komödie (Gogol'). So zeigt sich als Variante der thanatopoetischen Apophatik der späten Achmatova das Verfahren – das, was unsagbar ist, in einer anderen Textdimension anklingen zu lassen.

Die thanatologische Un-Endlichkeit

Durch das „Vorwort“ zu den „Digressionen“ wird deutlich, wie Achmatova vom anvisierten Ende, der „Siebten und Letzten Leningrader Elegie“, den Anfang bestimmt: als „Erste Leningrader“ benennt sie das dem Tod Gumilevs gewidmete Gedicht. Der konkrete Tod Gumilevs erscheint als Anfang der thanatologischen Schöpfungsgeschichte des Post-Akmeismus, die das Gelingen der Schöpfung, die künstlerische Biographie der Dichterin-Gefährtin, der Mit-Akmeistin, prinzipiell bedroht(e). Historische Fakten begründen das Paradigma vom Tod des

Dichters, das zum Mythos wird. Dies fokussiert Achmatova im „Vorwort“, indem sie das ‚Gedicht‘ „Rossija Dostoevskogo“ (Das Russland Dostoevskijs) als „Vorgeschichte“¹⁷ der „Ersten Leningrader“ voranstellt. Verschlüsselt erscheint hier das Motiv der Schein-Hinrichtung Dostoevskijs. Diese Farce wurde zum Trauma – und doch auch zum Impuls für sein Schreiben nach dem / aus dem Tod: „Перо скрипит, и многие страницы / Семеновским припахивают плацем“ (Soč. I, 254; „Die Feder kratzt, und viele Seiten sind / Von Angst, sind vom Semjonowplatz noch schwer“).¹⁸ Synekdochisch lässt sich hinter dem Autor „omskij katoržanin“ (Omsker Sträfling) sein Werk entziffern *Zapiski iz Mertvogo Doma* (Aufzeichnungen aus dem Totenhaus, 1860/61). Die Totenhaus-Existenz der Dichterin n a c h dem gewaltsamen Tod der Dichter ressoniert in den Fragmenten zur „Siebten Elegie“ als N a c h-Geschichte der V o r-Geschichte mit Elementen von Dostoevskij. Es zeichnet sich eine thanatologische Kreisstruktur ab, die intertextuell mitgetragen wird durch den Bezug der „Digressionen“ auf Dostoevskijs Geschichte des T e r r o r s, die *Besy* (1872, Die Dämonen). Die von Toporov festgestellte Äquivalenz von lat. „terror“ und russ. „užas“ (Toporov 1990, 322) nutzt Achmatova in den „Digressionen“, um den Schrecken der Dreißiger zu signalisieren: Der Mensch wurde zum Automaten der Propaganda: „и всем казалось – это человек, а это ЧЕРНЫЙ рупОР“ (und es schien allen - dies sei ein Mensch, aber es war ein schwarzer Schalltrichter), wobei das Epitheton schwarz („ČERNyj“) die thanatologische Färbung intensiviert. Ist der Chronotop generell vom „tERROR“¹⁹ bestimmt, charakterisiert das

¹⁷ Auf sie konzentriert sich das dritte Kapitel: „Prehistory: A Russian Creation Myth“ von Amert (1992, 60-91).

¹⁸ Ich zitiere hier die Übersetzung aus: Anna Achmatowa, *Poem ohne Held*. Poeme und Gedichte russisch und deutsch. Nachdichtungen von H. Czechowski, et al. Hrsg. von Fritz Mierau, Leipzig 1988, 73.

¹⁹ In den 52 (Vers-) Zeilen der „Digressionen“ findet sich elfmal (vgl. die Markierung in der Anlage I) die variierte Lautkombinierung des thanatoorientierten mythopoetischen Morphems er (vgl. Hansen-Löve 1998, 277) und des Ursprungs-bzw. Rotationsanzeigenden Morphems (or) (aaO, 277) –

Z. 4-7	прокуРОРОВ тРЕТЬе / поколение
9	хОРОшо... тепЕРь
11	умЕР ...стаРости
20-22	РОждались / умЕР ...махОРки ... КРЕпкий
25	ЧЕРный рупОР
32	МОРОсит ...сЕРый
37/38	рупОР говОРит / сквЕРной
43/44	БРед / ГОРько
50	благоРОдней, сдЕРжанней, скРОмнее
53	дЕРжали

Das „Poslednee slovo“ dagegen zeichnet durch die Wiederholung von „smert“ in der ersten und letzten Zeile eine Kreisstruktur; die letzte Zeile verbindet syntagmatisch explizit „smERT“ und „pozORnyj stolb“: den Tod in Zeiten des Terrors, vgl. Anm. 15.

lyrische Ich sich selbst in diesem Zeitraum als immer schrecklicher werdend („Как после становилась / Еще ужасней“).

Vergessen und mit sich selbst nicht mehr identisch zu sein, ist die unheimliche Erfahrung in den „Digressionen“. Die Dichterin befürchtet, sogar im Tod nicht jenen adäquaten Platz zu finden, den sie selbst für „alle“ fand, die sie „be-grub“ und „beweinte“. Nach ihrer Invektive gegen die Fehlinterpretation der Existenz und Dichtung Mandel'stams sowohl bei sowjetischen wie bei westlichen Intellektuellen schreibt Achmatova wenige Seiten nach den Fragmenten zur ‚Siebten‘ – 1958 auf ihrem Notizblock den Vierzeiler:

Непогребенных всех –
Я хоронила их,
Я всех оплакала, а кто
Меня оплачет (Zakn 19)

(Alle Unbegrabenen / ich habe sie begraben. / Ich habe alle beweint, / aber wer beweint mich?).

Diese Rückbesinnung auf sich selbst: die Reflexion ihrer nahezu vollständigen Isolation, ihr Grauen, zu Lebzeiten todgestellt, jedoch „unbegraben“ und „unbeweint“ zu sein, kommt durch die metapoetische Benennung des ersten Fragments als „Liričeskie otstuplenia“ zum Ausdruck. Weil dieses Fragment in die Analysen der „Siebten“ nicht miteinbezogen wird (das gilt für Timenčik ebenso wie für Šul'c), bleibt die Dimension des 30er Jahre-Terrors unberücksichtigt, den Achmatova im Topos der Anklagebank und des Gerichtsaals (1. Fragment: „skamejka podsudimych“ / 2. Fragment: „sudebnyj zal“) des Jahres (19)35 chiffriert.

Die monströse Grotteske der Neu-Schöpfung

Das „Digressionen“-Fragment der ‚Siebten‘ ist seinerseits aus knappen Bruchstücken und zwei lang fortlaufenden – Prosafärbung intendierenden – Passagen in Blankversen montiert. Das lyrische Subjekt umschreibt die Szenerie eines seit Jahrzehnten hinweg erstarrten Gerichtsaals: Die anfängliche Ortscharakterisierung „Pauki v okne“ rekurriert auch auf die „Spinne“ als Inbegriff der Stagnation in Bloks „Bezvremen'e“ (Böse Zeit) nach der Revolution von 1905. Achmatova durchsetzt diese klaustrophobe Perspektive, aus der es keinen Ausblick gibt, vereinzelt mit Allusionen an das „Draußen“: ebenso an das anonym verlaufende „normale“ Leben mit Geburt, Karriere und Tod (Z. 20-21), wie an die Straflager (Z. 21-28). Sie erinnert an ihren eigenen fast wahnsinnigen

Zustand („bRed“ = thanatosmarkiert),²⁰ an Gerüchte, die besagten, dass die „Tochter des Führers“ ihre Bücher lese – zur „bitteren“ Überraschung des Vaters (vgl. dazu Timenčik 2005, 435). Unterschwellig perspektiviert das lyrische Subjekt den politischen Prozess als Familienkonflikt: manifest für die Familie des Führers. (Dessen nicht genanntes Pseudonym wird verschoben auf das eines machtlos gewordenen früheren Mitstreiters: im Adverb „gor'ko“ ist das Pseudonym des 1936 verstorbenen Gor'kij's mitzuhören.) Aus der Verkehrung der Täter-Familie kann die Tragödie der Opfer-Familie mittelbar erschlossen werden.

Achmatova unternimmt in den „Digressionen“ eine Amalgamierung dreier Zeitebenen (Spätmittelalter, Realismus, Post-Symbolismus), dreier Dichterschicksale (Dante, Mandel'stam, Gumilev), dreier Gattungen: Göttliche Komödie, Roman (Dostoevskij) und Lyrik. Sie schafft jene „synkretistische Wahrnehmung der Kultur“, wie sie Mejlach und Toporov auch an Mandel'stams Dante-Deutung im „Razgovor o Dante“ (Gespräch über Dante, 1933) hervorheben (Mejlach, Toporov 1972, 30 und 57).

Wenn sich das lyrische Subjekt schildert: verbannt und ausgeschlossen aus der urbanen kulturellen Kommunikation, mit einem autokannibalistischen Hunger versehen, der Synonym des Todes ist, und dem Wahnsinn ausgeliefert („опять слюну глотаю / От голода“, wieder schlucke ich Speichel / Vor Hunger), vermeint es damit zugleich das Schicksal Mandel'stams in der Verbannung von Voronež.

In der Zeile, in der zum ersten Mal die Versstruktur in die Langform wechselt, setzt Achmatova das nachdrücklichste thanatopoetische Signal für die Selbst-Zersetzung des lyrischen Subjekt: Z. 18f.: „И муху, что ползет по лбу, / не сгонишь.“ ‚Die Fliege, die nicht von der Stirn vertrieben werden kann‘, ist hier Index des Todes (Hansen-Löve 1999). Die im – dem Besuch des verbannten Mandel'stam gewidmeten – Gedicht „Voronež“ (1935) präsele Doppelfigur von „strach und Muza“ (Soč. I, 179; Angst und Muse)²¹ wird in den folgenden

²⁰ Hier könnte intertextuell auch Błoks „Russkij bred“ (Russischer Irrsinn, von Toporov 2003, 234ff., als „pifonizm“, Pythonismus-Variante des ‚Antipollinischen‘ vorgestellt) berücksichtigt werden.

²¹ Baskers luzide Analyse und ‚kontextuelle Interpretation‘ von Achmatovas „Voronež“-Gedicht wählt als Titel diese von ihm intensiv problematisierte Doppelung von „Angst und Muse“. Überzeugend gelingt es ihm, die Präsenz des toten Gumilev in diesem, dem verbannten Mandel'stam gewidmeten, Gedicht aufzuzeigen (Basker 1999, 322). Seine Bezüge auf die prätextuelle Motivverbindung vom triumphierenden Hochzeitsmahl und die Kulikovo pole-Schlacht wären noch durch die Berücksichtigung des dieser Schlacht gewidmeten Poems von Blok zu erweitern. Dort erhält die Verbindung von Eros und Thanatos die Dimension eines nationalen Mythems: die extrem erweiterte Begriffsexension der ‚Ehefrau‘ verweist auf die ‚Rus‘: die Gattin, Witwe und Mutter; vgl. dazu: G.A. Levinton, I.P. Smirnov, 1979, „Na pole Kulikovom“ Błoka i pamjatniki Kulikovskogo cikla. *Trudy otdela drevnerusskoj literatury* XXXIII, Leningrad, 72-95, vgl. insbesondere Anm. 100 mit dem Hinweis auf Achmatovas „Raspjatje“). Nicht das karnevaleske Festtagslachen ist für das „Voronež“-Gedicht rele-

Versen der „Digressionen“ latent zur Groteske der „STARUŠKA“ verdichtet.²² Lautlich vorbereitet durch das Attribut „dUŠnyj“ (stickig) und in Verbindung gesetzt zum anagrammatisch fungierenden „STRAŠnyj“ (schrecklich) lässt es ‚STARUŠka‘ (die Alte) assoziieren. Im manifesten Text erinnert sich das Lyrische Subjekt in Zeile 41 daran, dass es genderindifferent mit 30 Jahren ‚Alter‘ genannt worden war: „kak v 30 let sčitalas’ STARiKom“. Das sich grotesk-monströs vernetzende Bild der „staruška“ repräsentiert für das lyrische Subjekt in intertextueller Perspektivierung das anti-sophiologische (bzw. das gnostische sophiologische) Prinzip: in der Welt des Todes nicht sterben zu können (Hansen-Löve, in diesem Band 28f.).

Zugleich deutet Achmatova die grotesk-unheimliche Paradigmatik der (historisch-konkreten) Dichter-Tode an, die drohen, den Charakter einer Serie anzunehmen. Terror generiert – für Achmatova – immer wieder nur sich selbst.²³ Das Motiv des Märchens vom Weißen Stierchen in den Zeilen 45-47 der „Digressionen“, das reine Ankündigung ohne folgende Erzählung bleibt, signalisiert diesen tödlichen Leerlauf: „O, сказочка про белого бычка! / Мне кажется, что тот бычок обязан / в моем гербе найти себе покой“ (O, Märchen vom weißen Stierchen! Mir scheint, dass jenes Stierchen / In meinem Wappen zur Ruhe kommen muss) wobei „pokoj“ (= Ruhe) Synonym des Todes ist, „gERb“ (Wappen) natürlich als Metathese paronymisch das Grab, „gROb“, indiziert.

Doch selbst das Grab sichert noch keine Identität: Das apollinische *principium individuationis* erfüllt sich dem lyrischen Subjekt nicht einmal im Grab: „Ja ne v svoju, uvy, mogilu ljagu“ (Nicht in mein Grab, o weh, leg ich mich) heisst es in der Fünften bzw. Dritten Nördlichen Elegie (Soč. I, 257).

vant sondern das pathetische „likovanie“ (Basker 1999, 338), das die „Person“ angesichts des unausweichlichen Todes nicht verkehrt, sondern transzendiert.

²² Wie bereits von mir ausgeführt: Das religiöse Sophienkonzept wird beim angeblich irreführenden Tausch zwischen den Zahlen 7 und 9 der Säulen ästhetisiert. G. Levinton (1989, 45) weist auf ein Spiel mit der falschen Musenziffer bei Mandel’stam hin; das Motiv der staruški-muzy (Musen als Alte Frauen) findet sich in Puškins *Domik v Kolomne* (Häuschen in Kolomna). Von dieser ironisch-spielerischen Perspektive aber unterscheidet sich der grotesk-unheimliche Rückbezug zur nicht gänzlich toten „Staruška“, der *Pikovaja dama*, die in Achmatovas „Leningrader/Nördlichen Elegien“ im pars-pro-toto des Fensters als Auge des Hauses präsent ist im Motiv des „priščurennyj, neblagosklonnom okom“ (Soč. I, 256; zusammengekniffenen, nicht wohlwollenden Auges). Denn intertextuell öffnet sich hier der Bezug zur *Pikovaja dama* (Pique Dame), die aus dem Sarg ihrem Mörder German zuzwinkert.

²³ Dem entspricht die genannte (vgl. Anm. 19) Kombination des thanatossignalisierenden Morphems (er) mit dem ursprungsorientierten Rotationsmorphem {or}.

Als grotesk-unheimliche Wertverzerrung reißen die „Digressionen“ ab mit dem Lob derjenigen, die ihre Identität verleugnen: den „stukači“ (Spitzeln):²⁴ Z. 51-52: „С каким достоинством, с каким уменьем / И ... они себя держили.“

Somit wird ‚Identität‘ im Chronotop des Terrors dreifach verkehrt:

- die Spitzel erscheinen in einem Habitus, der nicht ihrem Wesen entspricht;
- für die toten Dichterfreunde muss das lyrische Subjekt erst den authentischen Hinrichtungsort bzw. das authentische Todesdatum ausfindig machen;
- für sich selbst muss es die von außen drohende Gefahr der historischen Löschung und die innere der Auflösung erkennen (zum Sterben bereit sein), um sich im künstlerischen Akt neu zu erschaffen (aufzuerstehen).

Diese Umkehrmöglichkeit ist gerade dem Todessignal der Fliege überantwortet: Denn das Motiv der Fliege, die von der Stirn nicht zu vertreiben ist, wird lautlich im Relativsatz mit „stolb/p“ assoziiert und durch ein rudimentäres palindromisches Anagramm mit dem „LOBnyj stOLP“, der Schädelstätte – čto POLZeT PO LBU – verbunden. So erscheint das kryptische Motiv des „pozornyj stolb“ als dionysische Groteske: als Schand-Pfahl der Muse, deren Opferung die sakrale Färbung der Kreuzigung (Schädelstätte) erhält.

Geruchseindrücke – „duch machorki / dušnyj zapach“ – verstärken in den Zeilen 21 und 22 den dionysischen Eindruck der Welt des „užas“, die in der ersten Zeile mit der lakonischen Nennung von Spinnen und Fenster eröffnet wird.

Der Chronotop des Terrors mit den Indices Fliege (Pars pro toto für Spinne), Fenster und Kreuz, den Achmatova in den Zeilen 1-30 ihrer „Digressionen“ aufruft, ist intertextuell doppelt konnotiert: er verweist auf das zu Dostoevskijs Lebzeiten nicht zu veröffentlichende Beicht-Kapitel der *Besy* „U Tichona“ (Bei Tichon) ebenso wie auf eine Strophe aus Gumilevs „Pjati-stopnyje Jamby“ (Fünffüßige Jamben), das letzte Gedicht, das Achmatova auf sich bezogen sah.²⁵

²⁴ Auch der sie bespitzelnden Freundin Anta hat Achmatova ein poetisches Gedenken gewidmet: „Pamjati Anty“ und in den Zyklus „Venok mertvym“ (Toten-Kranz“) mitaufgenommen (Soč. I, 248).

²⁵ Das Metrum des fünffüßigen Jambus ist für Kravcova (1991, 308) Anlass für den Rückverweis der „Severnye elegii“ auf dieses Gedicht Gumilevs. Basker, der Kravcovas Hinweis (1991, 310A3) auf die Genrebestimmtheit dieses Metrums für Elegien zitiert, weist präzisierend auf den Gebrauch dieses Metrums gerade für „civic verse dealing with the exile or death of prominent men of letters“ in russischen Elegien Mitte des XIX. Jahrhunderts (Basker 1999, 255) hin.

Gumilev reflektiert den Moment nach der unwiderrufbaren Trennungserklärung des lyrischen Du in Versen, über die sich das Lautnetz „užas“ (Grauen) spannt:

У Я сам себе был гадОК, как п а УК,
 У Меня пУГал и мучил каЖдый звУК,
 И ты ушла, в простом и темном платье,
 Ж АС ПохоЖая на древнее РАСпятье.²⁶

(Gumilev I, 223; Ich selbst war mir widerlich wie eine Spinne / Mich erschreckte und quälte jeder Laut / Und du gingst fort im einfachen und dunklen Kleid / Ähnlich einem alten Kreuzigungsbild).

Die anfängliche phonologische Verbindung OK / UK erscheint inversiert in den Anfangsworten von Achmatovas „Digressionen“: *PaUKi v Okne*. Möglicher Weise werden so Worte des Toten Dichters zum Element des Indizienprozesses, der die „Digressionen“ fundiert. Der von Gumilev gewählte Vergleich des „Raspjat'e“ für das Lyrische Du (es kann gleichermaßen Handlung: Kreuzigung / wie Gegenstand: Kreuz bzw. Kreuzigungsdarstellung bedeuten) färbt lautlich wie semantisch die Zeilen der „Digressionen“. Das lyrische Subjekt gibt zunächst in vollem Entsetzen jede Hoffnung auf Überleben auf: Es realisiert das Kreuzweg-Bild.

Diese Motivverdichtung findet eine zusätzliche intertextuelle Aufladung durch den Bezug zur Ur-Geschichte des russischen Terrors, den *Besy*: In der Beichte Stavrogins indizieren Fliege – Spinne und Fenster den Augenblick tödlicher Stille („byla mertvaja tišina“) nach dem begangenen Verbrechen (Dostoevskij XI, 19).

Dass Stavrogin seine Beichte publizieren will, sieht Tichon als skandalöses, nicht authentisches Begehren. Er zeigt ihm die andere Möglichkeit auf, nämlich das „allerschmählichste Kreuz“ („naiPOZORnejšij krest“) auf sich zu nehmen (Dostoevskij XI, 27). Zweifelsohne findet sich hier ein weiterer intertextueller Stimulus für das von Achmatova wiederholte Motiv des „pozornyj stolb“, das in den „Digressionen“ als grotesk aufgelöst („POLZet PO LBU“, kriecht über die Stirn) zum Zeichen des Grauens wird.

Die intertextuelle Kreuzung mit den Reflexionen des Geistlichen Tichon, des begeisterten Theaterliebhabers, zeigt Achmatovas Inszenierung des Terrors und die Verteidigung ihres authentischen Schweigens in einer sakralen, freilich am-

²⁶ Das Endwort dieser Strophe *Raspjat'e* machte Achmatova zum Para-Text desjenigen ihrer *Requiem*-Gedichte, das die Unheimlichkeit der Dissoziation auf unterschiedlichen Textebenen manifestiert. Nach Henselers überzeugender Analyse bildet es überhaupt den Schlusspunkt „ihrer stabilen großen Texte“ (Henseler 2004, 145).

bivalenten Perspektive. Gegen Stavrogins dämonisches Lachen setzt Tichon die Bereitschaft, sich lächerlich zu machen, d.h. also die dämonische Subjekt-Position gegen eine christliche Objekt-Position zu tauschen.

Vielleicht könnte Achmatovas mutmaßliches intertextuelles Insistieren auf der Kontroverse zwischen Stavrogin und Tichon als geheimer Vorbehalt gegen eine die befreiende Kraft des Festtags-Lachen preisende Konzeption wie die der Dostoevskij-Studie Bachtins²⁷ gelesen werden. Denn wie gesagt: Für Achmatova kann kein L a c h e n die Todesangst besiegen.

Die soziale Apophatik aber kann sich für sie zur religiösen wandeln. Schweigen bereitet die Stille vor: „Тишина – последняя тайна и последнее утешение на грани смерти“ (Stille ist das letzte Geheimnis und der letzte Trost an der Grenze des Todes“) – so formulierte es Kees Verheul (1992, 15).

Rück-Wandlung

Unweit vor den „Nördlichen Elegien“ steht in *Beg vremeni*²⁸ das Gedicht „Poslednjaja roza“ (Die letzte Rose). Es erscheint wie eine neuerliche Rück-Wandlung zum apollinischen Gestus des frühen Akmeismus. Palindromisch ist das ‚Verächtliche‘ umgekehrt zum Schönen: „poZOR – ROZa“. Selbst der dionysische Wandlungsweg von Sterben und Auferstehung ist erschöpft – aber der Duft und die Schönheit der konkreten Rose will in ihrer ganzen Evidenz noch einmal wahrgenommen werden:

Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить,
Все возьми, но этой розы алой
Дай мне свежесть снова ощутить.
(Soč. I, 252)

(Gott! Du siehst, ich bin müde / Aufzuerstehn, und zu sterben, und zu leben, / Nimm alles, aber dieser blutroten Rose / Frische lass mich aufs Neue spüren).

²⁷ Es ist mir nicht gelungen, bei Achmatova, die doch mit russischen Formalisten befreundet war, einen Hinweis auf eine Beschäftigung mit dem oeuvre Bachtins zu finden.

²⁸ Toporov (1990, 322, HdA, vgl. Anm. 5) deutet diesen Titel als „kniga o terrore“ (Buch vom Terror): das latente Thema der fehlenden Leningrader/Nördlichen Elegien ist damit aufgehoben im kryptischen Titel des letzten Bandes der Dichterin.

Literatur

Abkürzungen:

Soč = Anna Achmatova 1986, *Sočinenija v dvuch tomach*. Moskva.

LO = Liričeskie otstuplenija Sed'moj elegii.

Zakn = *Zapisnye knižki Anny Achmatovoj (1958-1966)*, Moskva, Torino 1996.

- Achmatova, A. 1977. V. Žirmunskij (Hrg.), *Stichotvorenija i poëmy*, Leningrad.
- 1986. V.A. Černych (Hrg.), *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva.
- 1996. K.N. Surova (Hrg.), *Zapisnye knižki Anny Achmatovoj (1958-1966)*, Moskva, Torino.
- Amert, S. 1992. *In a Shattered Mirror. The Later Poetry of Anna Achmatova*, Stanford.
- Basker, M. 1999. „Fear and Muse“: An Analysis and Contextual Interpretation of Anna Achmatova's „Voronez“, *Russian Literature*, 45, 245-260.
- Čiv'jan, T.V. 1975. Achmatova i muzyka, *Russian Literature*, 10/11, 173-212.
- Čukovskaja, L. 1984. *Zapiski ob Anne Achmatovoj. Tom I. 1938-1941*, Paris.
- Dostoevskij, F.M. 1972-1990. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Leningrad.
- Gölz, Chr. 2000. *Anna Achmatova – Spiegelungen und Spekulationen*, Frankfurt am Main u.a. (=Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen, Bd. 21).
- Gogol', V.N. 1955. Revizor. *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, T. 4, Moskva.
- Gumilev, N.S. 1962-1968. G.P. Struve and B.A. Fillipov (Hrg.), *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Washington.
- Hansen-Löve, A.A. 1993. Mandel'shtams Thanatopoetics“, R. Vroon, J. Malmstad (ed.), *Reading in Russian Modernism*, Moskva, 121-158.
- 1998. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. II: Mythopoetischer Symbolismus. Kosmische Symbolik*, Wien.
- 1999. „Muchi – russkie, literaturnye“, *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 4, Warazawa, 95-132.
- Henseler, D. 2004. *Texte in Bewegung. Anna Achmatovas Spätwerk*, Frankfurt am Main u.a. (=Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Bd. 33).
- 2004. „Der ‚Komarovo-Text‘: Anna Achmatovas späte (Re)konstruktion des Nordens“, A. Arndt u.a. (Hrg.), *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in inter-disziplinärer Perspektive*, Frankfurt am Main u.a. (=Imaginatio borealis), 221-235.
- Kissel, W.S. 2004. *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin, Blok, Majakovskij*, Köln u.a.
- Koževnikova, N.A. „Žvukovy povtory v stichach A. Achmatovoj“, *Russkij stich. Metrika, ritmika, rifma, strofika. V čest' 60-letija M.L. Gasparova*, Moskva, 125-144.
- Kravcova, I.G. 1991. „Severnye elegii“ Anny Achmatovoj. Opyt interpretacii celogo, *Russian Literature*, 30, 303-315.

- Lachmann, R. 1984. „Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik“, *Poetik und Hermeneutik*, 11, München, 489-515.
- Levinton, G.A. 1989. „Achmatovoj ukoly“, *Anna Achmatova i russkaja kul'tura načala XX veka. Tezisy konferencii*, 43-47.
- Lichačev, D.S. 1978. „Achmatova i Gogol“, *Tradicija v istorii kul'tury*, Moskva, 223-227.
- Ljunggren, A. 1993. „Anna Akhmatova's Requiem: A Retrospective of the Love Lyric and Epos“, S.I. Ketchian (Hrg.), *Anna Akhmatova 1889-1989. Papers from the Akhmatova Centennial Conference*, Oakland, 110-126.
- Mejlach, M.B; Toporov, V.I. 1972. „Achmatova i Dante“, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 29-75.
- Nedobrovo, N.V. 2001. „Anna Achmatova“, *Anna Achmatova: Pro et contra*. Antologija, T.1, Sost. Sv.A. Kovalenko, Sankt-Peterburg, 117-137.
- Nietzsche, Fr. 1981. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Mit einem Nachwort von Hermann Glockner, Stuttgart.
- Ronen, O. 1977. „A Beam upon the Axe: Some antecedents of Osip Mandel'stams ‚Umyvalsja noč'ju na dvore““, *Slavica Hierosolymitana*, 158-176.
- Saakjanc, A.A. 1992. „Anna Achmatova i Marina Cvetaeva“, *Carstvennoe slovo. Achmatovskie čtenija*, Vypusk I, Moskva, 181-193.
- Sedakova, O.A. 1984. „Škatulka s zerkalom. Ob odnom glubinnom motive A.A. Achmatovoj“, *Trudy po znakovym sistemam*, 17, 93-108.
- Smirnov, I.P. 1978. „Poëtičeskie asociativnye svjazi ‚Poëmy bez geroja““, *Tradicija v istorii kul'tury*, Moskva, 238-230.
- 2005. „O groteske i rodstvennyh emu kategorijach, N. Buks und F. Kont (red.)“, *Semiotika stracha*, Pariž, Moskva, 204-221.
- Timenčik, R.D. 1981. „Chram Premudrosti Boga. Stichotvorenje Anny Achmatovoj ‚Široko raspachnuty vorota““, *Slavica Hierosolymitana*, V-VI, 297-317.
- 2005. *Anna Achmatova v 1960-e gody*, Totonto.
- Toporov, V.N. 1990. „Ob istorizme Achmatovoj“, *Russian Literature XXVII*, 277-418.
- 2003. *Peterburgskij tekst ruskoj literatury. Izbrannye trudy*, Sankt-Peterburg.
- Verheul, K. 1971. *The Theme of Time in the Poetry of Anna Akhmatova*, The Hague, Paris.
- 1992. „Tišina u Achmatovoj“, *Carstvennoe slovo. Achmatovskie čtenija*, Vypusk I, Moskva, 14-20.