

Mirjam Goller

**MANDEL'STAMS MUSIKALISCHER MEGATEXT,  
„VOZ'MI NA RADOST'...“ ALS INTERMEDIALES TEXTEREIGNIS**

Возьми на радость из моих ладоней  
Немного солнца и немного мёда,  
Как нам велели пчёлы Персефоны.

Не отвязать неприкреплённой лодки,  
Не услышать в меха обутой тени,  
Не превозмочь дремучей жизни страха.

Нам остаются только поцелуи,  
Мохнатые, как маленькие пчёлы,  
Что умирают вылетев из улья.

Они шуршат в прозрачных дебрях ночи,  
Их родина – дремучий лес Тайгета,  
Их пища – время, медуница, мята.

Возьми ж на радость дикий мой подарок,  
Невзрачное сухое ожерелье  
Из мёртвых пчёл, мёд превративших в солнце.

(Ноябрь 1920)<sup>1</sup>

M u s i k ist ein Terminus, der in Mandel'stams Werk häufig begegnet, variantenreich und nicht eindeutig. Dies trifft sowohl für die poetologischen Essays zu als auch für lyrische Texte.

Sein Musikbegriff ist vielfältig. Eine deutliche Abwehr einer Überhöhung von Musik, Endpunkt einer Karriere der Musik im 19. Jh. zur Kunst an sich, wie dies der symbolistischen Sehnsucht nach Identität und Auflösung sprachlichen

<sup>1</sup> Nimm zur Freude aus meinen Händen / ein wenig Sonne und ein wenig Honig/ wie uns die Bienen der Persephone befehlen. //  
Nicht zu lösen das unverfäute Boot / nicht zu hören die in Pelz beschuhten Schatten / nicht zu durchdringen ist des wilden Lebens Angst. //  
Uns bleiben nur Küsse / pelzig wie kleine Bienen / die sterben, wenn sie den Bienenstock verlassen haben. //  
Sie summen in den durchsichtigen Dickichten der Nacht/ ihre Heimat ist der wilde Wald des Tajgetos / ihre Nahrung Zeit, Honigblume, Minze. //  
So nimm zur Freude mein wildes Geschenk / eine unscheinbare, trockene Kette von toten Bienen. / die Honig zu Sonne verwandelt haben.

Ungenügens entspricht, findet sich ebenso wie mannigfaltiges musikalisches Vokabular als Beschreibungsterminologie poetischer Kompetenz.

Musik findet sich als Konzept der Abgrenzung zum fast musikhysterischen Symbolismus – so im Manifest „Utro akmeizma“ („Der Morgen des Akmeismus“, 1912/1913/1914), wenn es heißt „Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов“ (Für die Akmeisten ist der bewußte Sinn des Wortes, der Logos, eine genauso herrliche Form wie die Musik für die Symbolisten. „Utro Akmeizma“, 178/ „Der Morgen des Akmeismus“, 18).

Sie dient – ebenfalls in „Utro akmeizma“ – durch die Identifikation akmeistischer Poetik mit der Kunst Johann Sebastian Bachs – als Beispiel für Meisterschaft der Formvollendung und scheint als vielfältiges und divergierendes musikalisches Vokabular im viel später entstandenen „Razgovor o Dante“ („Gespräch über Dante“, 1933) auf.

In „Skrjabin i christianstvo“ („Skrjabin und das Christentum“, 1915/1917)<sup>2</sup> wird sie als Beispiel einer dionysisch<sup>3</sup> gefährlichen Raserei des (Wort-)Vergessens vorgestellt: „Долго, долго мы играли музыкой, не подозревая опасности, которая в ней таится, –“ („...Lange, lange haben wir mit der Musik gespielt, ohne die Gefahr zu ahnen, die sich in ihr verbirgt, ...“) („Skrjabin i christianstvo, 204/ „Skrjabin und das Christentum“, 66f)

Dies sind nur einige Texte, in denen Musik prominent genannt wird.

Das hier vorgestellte Gedicht „Voz'mi na радость...“ ist keines von jenen, das in Studien über Mandel'stams Musikpoetik als beispielhaft angeführt wird. Zitiert werden, außer einer durch die Memoiren von Nadežda Mandel'stam biographisch wohl nachweisbaren Leidenschaft Mandel'stams für Musik und Noten, lyrische Texte wie „Silentium“ („Silentium“, 1910/1935), „Lastočka/Ja slovo pozabyl“ („Die Schwalbe/Das Wort hab ich vergessen“, 1920), „Sestry – tjažest' i nežnost“ („Schwestern – Schwere und Zartheit“, 1920), „Koncert na vokzale“ („Konzert auf dem Bahnhof“, 1921), Gedichte, in denen Musik konkret thematisiert wird oder in denen sich Musikalisierungen von sprachlichen Einheiten finden lassen (vgl. Pšybylskij 1991).

Im folgenden geht es einmal um ein Gedicht Mandel'stams, „Voz'mi na радость...“, in dem Musik nicht explizit erwähnt ist, und um seinen spezifischen musikalischen Referenztext, die Klaviersonate Nr. 10 op. 70, die „Insektensonate“, von Aleksandr Skrjabin, gleichsam als ein Manifest für Mandel'stams sprachlicher Reflexion immanentes „Projekt Musik“. Dabei wird die intertextuelle Komponente, die die Texte von Mandel'stam aufweisen, jedoch

<sup>2</sup> Dieser Vortrag, den Mandel'stam anlässlich Skrjabins Tod 1915 gehalten hat, ist in seiner schriftlichen Fixierung nur als Fragment erhalten und ist auch, wie in der deutschen Übersetzung, unter dem Titel „Puškin i Skrjabin“ („Puškin und Skrjabin“) zu finden.

<sup>3</sup> Vgl. zum Konzept des Dionysischen in der russischen Moderne: Hansen-Löve 1991 – Vgl. zur typologischen Zuordnung der Insektenymbolik Hansen-Löve 1999 – ders. 1993.

erweitert um den medialen Aspekt, der ein anderes Medium, Musik, semantisch wirksam werden läßt.

Die angesprochene sprachliche Reflexion ist nicht nur Thema der gesamten, in Essays fixierten poetologischen Überlegungen Mandel'stams, sondern auch eines Komplexes von Metapoemen, zu denen u.a. auch „Voz'mi na radost'...“ gehört.<sup>4</sup> Hier scheint eine poetologische Fährte angelegt, die bis zum „Razgovor o Dante“ weist und einen neuen Blick auf Mandel'stams (visuelle) Metaphorik und Poetik eröffnet.

Es soll, am Beispiel einer Relektüre von „Voz'mi na radost'...“, die die existenten intertextuell orientierten Interpretationen dieses Gedichts um eine Dimension erweitert – die musikalische bzw. musikpoetologische –, gezeigt werden, daß Poetik und Sprachbegriff Mandel'stams enger als bislang angenommen mit Musik bzw. dem, was er als Musik begreift, verbunden sind.<sup>5</sup>

### Der Begriff Megatext

Für diese mehrfache Anbindung an ein anderes Medium schlage ich den Begriff *Megatext* vor. *Megatext* meint hier, auf Begrifflichkeit und Konzepten der Intertextualität basierend, wie von Renate Lachmann für den Akmeismus prominent diskutiert (vgl. Lachmann 1990, 303-393), Referentialität im Sinne einer Anbindung an ein anderes Kunstwerk und Relationalität im Sinne einer Abhängigkeit der Textgenese und Textexistenz von Musik, die nicht (nur) retrospektiv dialogisch erscheint, sondern stets (auch) synchron.

Renate Lachmann formuliert diesen temporalen Aspekt für das akmeistische Kulturkonzept und die daraus entstehende Poetologie als eine „retrospektive Kulturosophie, die einen ausgeprägt prospektiven Charakter trägt. Entscheidend in der akmeistischen Konzeption ist die Abwesenheit eines Schwellenbewußtseins; denn Akkumulation und Sammelpunkt sind als fließende zu denken, als ‚durée‘ im Bergsonschen Verständnis“.<sup>6</sup>

Dabei beschreibt *Megatext* eine Anbindung an einen Prätext (also einen genetischen Aspekt), der im Falle Mandel'stams musikalisch ist, und auch eine

<sup>4</sup> Zum Kreis dieser Texte werden auch „Lastočka“, „Ja slovo pozabyl“, „Kogda psicheja žizn' spускаetsja k tenam“, „Ešče daleko asfodelej“, „Ja v chorovod tenej, toptaščich nežnyj lug“ gezählt, die sämtlich um 1920 entstanden und in Mandel'stams zweitem Lyrikband *Tristia* publiziert sind.

<sup>5</sup> Es gibt immer wieder Hinweise auf die immense Bedeutung, die Musik in der Poetik Mandel'stams hat, kaum Interpretationen, die dieses andere Medium in konkrete Interpretationen aufnimmt.

<sup>6</sup> Die Zusammenschließung von Raum und Zeit wird im Denken des Zeitlichen bei Bergson mit dem Alternativbegriff der „Dauer“ bestimmt und mit musikalischen Metaphoriken und Vergleichen belegt.

Vgl. Henri Bergson, „Von der Mannigfaltigkeit der Bewußtseinszustände. Die Vorstufung der Dauer,“ H.B. *Zeit und Freiheit*. Hamburg <sup>2</sup>1999, 60-105. Vgl. hierzu Lachmann 1990, 355.

Gleichzeitigkeit und unbedingte Gleichwertigkeit von Wort und Musik im Vollzug des Textes (also einen performativen Aspekt).

M e g a t e x t geht über das (für die Entwicklung des Begriffs Megatext selbst eminent wichtige) Konzept des S u b t e x t e s hinaus, den Lachmann in der literaturtheoretischen Entsprechung der akmeistischen Poetik, dem sowjetischen Strukturalismus, als zentral für die Beschreibung akmeistischer Verfahren setzt.

[...] das literaturwissenschaftliche Konzept des Subtextes, das eine grundlegende akmeistische poetische Strategie beschreibbar macht, korrespondiert auch dem kulturellen Konzept, das diese innerhalb der akmeistischen ‚Ideologie‘ bezeichnet. Im nachhinein geraten also die summierend-synchronisierende Kulturosophie des Akmeismus und die Wissenschaft von Text und Subtext in ein komplementäres Verhältnis, das wiederum als Interpretationsfolie für die Darstellung des akmeistischen Kulturparadigmas unter der oben genannten Perspektive genutzt werden kann. (Lachmann 1990, 357f)

Eine Positionierung des zweiten Mediums Musik als Subtext eines manifesten sprachlichen Textes regelt die funktionelle Harmonie zwischen Latentem und Manifestem in einer räumlichen Beschreibungspraxis, die das Moment der Fluidisierung, das von Lachmann auch durchaus angesprochen wird („denn Akkumulation und Sammelpunkt sind als fließende zu denken“, Lachmann 1990, 355) deskriptiv ausläßt. Musikalischer Megatext als eine Zusammenkunft aus Musik als gleichberechtigte Zeitkunst (wenn auch der Begriff der „Zeit“ in Perspektive auf Mandel’štams Bergsonlektüre nicht angebracht ist, sondern durch „Dauer“ ersetzt werden muß) und Wortkunst bringt das Moment aus im manifesten Text kumulierender Erinnerung (Synchronizität) und Werden (Fluidität) zusammen.

Die Ereignishaftigkeit, die diesem Moment eignet, verweist wiederum auf den eher zeitlichen als räumlichen Aspekt. Im Augenblick der Kumulation, in dem sich eine Bündelung (kultureller Erinnerungen) sowohl auf engstem Raum (dem manifesten Text) zusammenfindet als auch öffnet, f i n d e t Erinnerung/Poesie/Klassik statt (im Jetzt aufscheinende Retrospektive), g i b t jedoch auch Statt (prospektive Erinnerung).<sup>7</sup>

Das von Renate Lachmann an Mandel’štams Essays vorgeführte Konzept des akmeistischen Dialogs mit fremden Kulturpartnern bezieht sich auf ein Textkonzept der S c h r i f t bzw. der L i t e r a t u r :

<sup>7</sup> Diese Doppelung von Stattgeben und Stattfinden hat Derrida in seinem Text *Chôra* mit der französischen Version „il y a“ und der deutschen Version „es gibt“ für das aus dem Platonischen *Timaios* übernommene triton genos beschrieben. Derrida 1990, 22.

Weil die vergangene Kultur wieder-geschrieben werden muß, wird das Schreiben als zentrale kulturelle Handlung in der akmeistischen Poetik vergegenwärtigt. Insofern sich der akmeistische Text dem Text der Kultur einschreibt, setzt er das kulturelle Palimpsest fort. Das palimpsestische Schreiben – ein Schreiben, das nicht etwas fixieren, sondern im Setzen der Schriftspur diese schon wieder löschen will – vollzieht sich als Erinnerungshandlung, die die vergangenen fremden Texte zurückruft. Der schreibend-erinnernde Kontakt mit der Kultur, der in der „Sehnsucht nach Weltkultur“ (toska po mirovoj kul'ture, Mandel'stam) gründet, wird als „Dialog“ erfahren, als Dialog mit den fremden Texten, die im neuen Text ihre ‚Stimme‘ erheben, als Dialog mit den fremden Kulturpartnern: Puskin, Dante, Homer. (Lachmann 1990, 358)

Über dieses intertextuelle orientierte Verständnis einer Poetologie hinausgehend, bestimmt *Megatext* auch eine intermediale Verbindung, die innerhalb des kulturellen Textes der akmeistischen Poetologie einen Moment einer idealen medialen Zusammenkunft und Synchronisierung und gleichzeitig auch Fluidisierung aufnimmt.<sup>8</sup> Die Erweiterung eines intertextuellen Konzepts durch die Explizierung eines anderen Mediums wird produktiv und wirksam mit der Implikation der tradierten Semantik – oder der spezifischen Semantisierung durch einen Autor – des je anderen Mediums, im Falle eines musikalischen Megatextes, wenn musikspezifische Charakteristika (das Modell der Musik als Zeitkunst z.B.) als basale Eigenschaften eines Textes konzipiert werden. Dabei lassen musikpoetologische Überlegungen ein differenziertes Analysespektrum inter- und heteromedialen Zusammenspiels zu.<sup>9</sup>

Über eine allgemeiner konzipierte Poetologie der Intertextualität und Intermedialität hinausgehend, beschreibt *Megatext* schließlich auch einen personellen, in diesem Falle an die spezifische Autorschaft Mandel'stams gekoppelten Aspekt, der den Anspruch dieser Intermedialität auf die Position

<sup>8</sup> Daß der Textbegriff der Intertextualität ein offener ist, bleibt unbestritten. Hier sei aber die intermediale Perspektive betont.

<sup>9</sup> Die Literaturlage zur Musikpoetik ist nahezu unüberschaubar geworden. Exemplarisch seien hier einige neuere Studien angeführt: Jean-Pierre Barricelli *Melopoiesis: approaches to the study of literature and music*, New York 1988. – Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Ann Arbor 1987 [1948]. – Hans Ester, *Fließende Übergänge: Historische und theoretische Studien zu Musik und Literatur*, Amsterdam 1997. – Albert Gier, *Musik und Literatur: komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, Frankfurt/M 1995. – Reinhard Kannonier, *Verflechtungen: Texte zu Literatur und Musik*, Linz 1994. – Hans Joachim Kreuzer, *Obertöne: Literatur und Musik: neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*, Würzburg 1994. – Steven Paul Scher, *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin 1984. – Zum spezifisch russischen Kontext vgl. Boris Kac, *Muzykal'nye ključ i k russkoj poezii: issledovatel'skie očerki i kommentarii*, Sankt Petersburg 1997. – Andrew Wachtel, *Intersections and transpositions: Russian music, literature, and society*, Evanston 1998. – Ein Ansatz, der Musik – aus medientheoretischer Perspektive – als ästhetikphilosophisches Problem einordnet, findet sich bei Friedrich Kittler, „Musik als Medium“, Dotzler, B. J./Müller, E. (Hrsg.), *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*, Berlin 1995, 83-99.

einer poetologischen Grundkonstante formuliert. Wenn Megatext hier als auf Mandel'stams Poetik und die semantisch wirksam werdende mediale Verbindung von Wort und Musik perspektiviert vorgestellt wird, schließt das eine andere auktoriale Verortung und andere elementare Konstellationen für poetologische Entwürfe nicht aus. Allgemeiner gesprochen wäre Megatext dann ein Begriff, der die Zusammenführung zweier oder sogar mehrerer Komponenten in der Poetik eines Autors als basal beschreibt.

Wenn hier ein musikalischer Megatext ausgelotet werden soll, wird hierbei nicht ein Weg eingeschlagen, der für eine Beschreibung von Analogiebildung und Interaktion zwischen sprachlichen und musikalischen Werken der üblichere ist, der eines Auffindens und Aufzeigens von Formparallelen und Strukturhomologien,<sup>10</sup> sondern es werden Spuren der Metaphoriken Mandel'stams und Skrjabin verfolgt, die im vorliegenden Falle korrespondieren. Das Aufzeigen einer durch Skrjabin gleichsam vorgeformten Metaphorik soll sowohl eine andere Perspektive auf die hermetische Bildsprache von „Voz'mi na radost'...“ eröffnen, als auch, Mandel'stams Poetik im Blick behaltend, eine andere Perspektive auf seine auffällige visuelle Metaphorik.<sup>11</sup>

### Mandel'stams Melopoiesis

Mandel'stams musikalischer Megatext beschreibt eine Bindung eines manifesten Textes an die Existenz von Musik, diesseits und jenseits des Wortes (genetisch und performativ), als Ursprung und Telos.<sup>12</sup>

Telos ist hier aber nicht Aufhebung des Wortes in der Musik im Sinne einer Erlösung von einer immer ungenügenden Sprache, wie sie für den Symbolismus charakteristisch ist (vgl. hierzu Deppermann 1982), der die Musik als Kunst der Künste propagiert, sondern in einer Synthese des Klanglichen, bestehend aus Sprechen und (instrumentaler) Musik, einer – im Sinne von Mandel'stams Metaphorik verstandenen – „hellenistischen Koexistenz“, die nicht verschmelzen läßt, sondern korrespondiert. Im Erklingen des Dichterwortes werden die Materialität der Wortes (als maternitär-mäeutische Urform) und Musik (als Formbildnerin) in idealer Koexistenz als Sein des Wortes fühlbar.

<sup>10</sup> Eine strukturelle und semiotisch fundierte Analyse, die Melodie- bzw. Spannungsbögen oder musikalische Genres in (meist narrativen) Texten vorführt, läßt jedoch die Semantiken, die Musikkonzepte in poetologischen Entwürfen vor allem in der klassischen Moderne als wirkungsmächtig gesehen werden können, aus.

<sup>11</sup> Dabei spielen die lautlichen oder klangmalerischen Aspekte, die in einigen intermedialen Lyrikanalysen zentral sind, keine Rolle.

<sup>12</sup> Die von Renate Lachmann in Anlehnung an die Philosophie Bergsons formulierten temporalen *Ausrichtungen* der Retrospektive und der Prospektive implizieren gleichsam einen *Standpunkt* oder eine *Perspektive*, die je vom manifesten Text wegführt, während Ursprung und Telos den manifesten Text je zentral situieren.

Der Musikbegriff der Jahrhundertwende ist gleichsam Gipfelpunkt einer Sehnsucht nach Strukturhomologie zwischen Musik und Sprache, die schon seit der Romantik existiert. Musik wird zur Kunst an sich und als Analogie- oder Harmoniemetapher aufgefaßt, in der jegliche Differenz verschwindet. Dies entspricht der Musikauffassung z.B. der Symbolisten, die Musik in einer Hierarchie der Künste an die erste Position setzen, diese jedoch aus einer sprachphilosophischen Begründung heraus vornehmen: Musik ist – in einer Zeit, in der das Einklagen einer Insuffizienz der Sprache Topos ist – gleichsam die bessere Sprache.<sup>13</sup>

Die antike Tradition, die man für ein Verständnis von Mandel'stam als Vergleichsfolie ebenso heranziehen muß wie den Musikbegriff des Silbernen Zeitalters, stellt für Musik, jedenfalls für das, was wir als ‚absolute Musik‘ kennen, keinen eigenen Begriff zur Verfügung. Sie bedient sich mehrerer gleichgeordneter Termini, die stets etwas anders konnotiert sind, aber niemals allein auf Instrumental- oder Gesangskunst verweisen, sondern immer auch Dichtkunst (oder Bewegungskunst/Tanz) mit einbeziehen.

Wenn Mandel'stam in seinem Fragment gebliebenen Vortrag „Skrjabin i christianstvo“ schreibt, daß die Hellenen der Musik keine Eigenständigkeit erlaubten, weil sie die Wirkung der Musik fürchteten und ihr deshalb das Wort als ständigen Begleiter, als Gegengift, verordneten, beschreibt er damit auch einen Teil seiner Auffassung von Musik: Musik im positiven, anzustrebenden Sinne ist für ihn nicht (instrumentaler, sirenenhafter oder eben dionysischer) Rausch, der vergessen läßt, eben jene Musik, die durch die antike Ethoslehre auch abgelehnt wurde, sondern gestaltendes, begleitendes, unverzichtbares Medium, das ein Wort erst erfüllt macht.

В древнем мире музыка считалась разрушительной стихией. Эллины боялись флейты и фригийского лада, считая его опасным соблазнительным, и каждую новую струну кифары Терландру приходилось отвоевывать с великим трудом. Недоверчивое отношение к музыке как к подозрительной и темной стихии было настолько сильно, что государство взяло музыку под свою опеку, объявив ее своей монополией, а музыкальный лад – средством и образцом для поддержания политического порядка, гражданской гармонии – эвномии. Но и в таком виде эллины не решались предоставить музыке самостоятельность: слово им казалось необходимым противоядием, верным стражем, постоянным спутником музыки. Собственно чистой музыки эллины не знали – она всецело принадлежит христианству.

<sup>13</sup> Dies stellt auch Friedrich Kittler fest, der den Aufstieg der Kunstform Musik zur höchsten der Künste im 19. Jh. als Konsequenz eines sich ausdifferenzierenden Systems philosophischer Ästhetiken wertet und die Karriere der Musik als Effekt ästhetischer Theoriebildung. Die früher von Kant vorgenommene Entwertung von Musik im Namen sprachphilosophischer Vernunft kehrt sich um in eine Überhöhung derselben im Namen eines ästhetischen Ideals. Kittler 1995, 83f.

Der antiken Welt galt die Musik als ein zerstörerisches Element. Die Hellenen hatten Angst vor der Flöte und phrygischen Weisen, hielten sie für gefährlich und betörend, und jede neue Saite auf der Kithara mußte Terpander sich hart erkämpfen. Das argwöhnische Verhältnis zur Musik, diesem verdächtigen und dunklen Element, war derart stark, daß der Staat die Musik unter seine Fittiche nahm und sie zu seinem Monopol erklärte, und die musikalische Harmonie zum Mittel und Modell für die Aufrechterhaltung der politischen Ordnung, der staatsbürgerlichen Harmonie, der Eumonie. Doch selbst in dieser Gestalt erlaubten die Hellenen der Musik keine Eigenständigkeit: Das Wort erschien ihnen als notwendiges Gegengift, zuverlässiger Wächter, ständiger Begleiter der Musik. Eine eigentliche *reine* Musik kannten die Hellenen nicht – sie gehört ganz dem Christentum. („Skrjabin i christianstvo“, 203/ „Skrjabin und das Christentum“, 65)

In der antiken Deklamationspraxis sind Wort und Musik untrennbar verbunden (vgl. hierzu Handschin 1990, 55ff), und es ist gerade diese Einheit, die sich in Mandel'stams poetologischem Konzept als Idealzustand wiederfinden läßt. Es geht dabei nicht (nur) um ein weiteres Stadium performativer Aktion, um ein akustisches Veräußern einer Symbiose aus Wort und Ton, sondern um einen auditiven Prozeß im Finden und Produzieren eines erfüllten Wortes. Ohr, nicht Stimme, zählt.

In seinem Essay „Slovo i kul'tura“, das 1921 entstand, ein Jahr nach „Voz'mi na radost'...“, gibt Mandel'stam den Weg des Wortfindens als auditives Vorfühlen und damit den präverbalen Zustand eines Gedichts als akustischen an:

Пиши безобразные стихи, если сможешь, если сумеешь. Слепой узнает милое лицо зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнавания, брызнут из глаз его после долгой разлуки. Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта.

Schreibe bilderlose Verse, wenn du kannst, wenn du dazu imstande bist. Der Blinde erkennt ein ihm liebes Gesicht, kaum hat er es mit sehenden Fingern leicht berührt, und die Freudentränen, die echten Freudentränen des Wiedererkennens, strömen aus seinen Augen nach einer langen Trennung. Das Gedicht ist lebendig durch das innere Bild, durch jenen klingenden Abguß der Form, der dem geschriebenen Gedicht vorausgeht. Noch kein einziges Wort ist da, doch das Gedicht klingt bereits. Es klingt das innere Bild, das vom Gehör des Dichters betastet wird. („Slovo i kul'tura“, 215/ „Das Wort und die Kultur“, 87)

Das erste Stadium eines Gedichts ist kein visuelles, sondern ein akustisches, und ein realer klingender, mit dem äußeren, organischen Ohr wahrnehmbarer Prätext eines metapoetischen Gedichts bietet sich an.

Das Projekt *Musik* heißt also, eine Reunion von Wort und Musik wiederzufinden, die es in antiker Zeit schon einmal gegeben hat und die jeder klassischen Poesie eignet. Das Wort ohne Musik ist leer (im Sinne von: nicht mehr fähig zu erinnern), es bedarf musikalischer Fülle. Dies bedeutet aber nicht, daß ein erfülltes Wort nur als ein gleichsam vertontes existiert. Es geht hier nicht um „explizite“, sondern immer um implizite Musik, die nicht lautliche Performanz betrifft, sondern Dichten selbst. Es geht um das Gehör des Dichters, das den „klingenden Abguß der Form, der dem geschriebenen Gedicht vorangeht“ („Slovo i kul'tura“, 215/ „Das Wort und die Kultur, 87) betastet.

Diese poetologische Devise, die sich aus dem 1920 entstandenen Gedicht „Voz'mi na radost'...“ herauschält, ist ein frühes Bekenntnis einer Devise, die Mandel'stam in seinem Essay „Razgovor o Dante“ wieder aufnimmt.

### Interpretationen

„Voz'mi na radost'...“, und vor allem das als zentral gesetzte Motiv der toten Bienen, wurde schon mehrfach als Kreuzungspunkt intertextueller Bezugnahme interpretiert.

Diese Auslegungen lassen einen direkten Nexus zur antiken Mythologie vermuten, die jeweils anders funktionalisiert wird, oder eine Brechung durch zeitgenössische Prätexte, wie Nikolaj Gumilevs Gedicht „Slovo“ (1921, aber wahrscheinlich früher entstanden), in denen der Motivkomplex der toten Bienen ebenfalls aufscheint,<sup>14</sup> oder sie vermuten einen Zusammenhang mit Andrej Belys Konzept des erfüllten Wortes (vgl. Burnett 1992) oder Vjačeslav Ivanovs früher entstandenen Gedichtband *Cor ardens* (Burnett 1992, 20) oder stellen eine im Kontext der russischen Moderne angesiedelte Typologie einer vielfältigen Insektensymbolik auf, die nicht nur das in „Voz'mi na radost'...“ zentrale Bienenmotiv aufnimmt, sondern das semantische Feld der Wespen, Spinnen (Netze und Texturen) und Fliegen (als dionysischer Gegenpol zum apollinischen Konzept der Biene) bearbeitet (Hansen-Löve 1993, 1999).

So schlägt Nils Ake Nilsson in seiner ersten dieses Gedicht betreffenden zentralen These die Bienen als Symbol des Dichterwortes vor. Bienenwörter sterben, wenn sie ausgesprochen sind, aber vor ihrem unausweichlichen Tod haben sie Honig, die im Dichterwort geheimnisvoll verborgene Schönheit, zu Sonne, zu Poesie verwandelt. Die Halskette aus toten Bienen in der letzten Strophe ist nichts anderes als eine Reihung von unscheinbaren Worten, vom

<sup>14</sup> Daß Mandel'stam dieses Gedicht gekannt hat, bestätigt die Tatsache, daß es einleitend über seinem Essay „O prirode slova“ steht.

Dichter zu etwas Schönerem geschmiedet (Nilsson 1963, 49). Dabei ist das Wort nur als gesprochenes, akustisch veräußertes, mit dem organischen Ohr vernehmbares lebendig. Nilssons Perspektive ist eine retrospektive, rückläufige, die der internen Chronologie des Gedichts nicht folgt, sondern von der fertigen, zusammengeschiedenen Kette, die dem Leser vom Dichter angeboten wird, ausgeht und das schriftlich fixierte Gedicht lediglich als eine verspätete visuelle Ausprägung des Sprechens angibt.

In einer etwas später ausgeführten umfassenderen Interpretation (Nilsson 1974) stellt er als zentrales Thema des Gedichts die Ausweglosigkeit menschlichen Daseins mit resignativer Grundstimmung vor. Er sieht die zweite Strophe in deutlichem Kontrast zur ersten, einen Umschwung vom freudigen und generösen Angebot einer Gabe zu einer Kette von Negationen, die Unmögliches verkünden. Die pelzigen, bienengleichen Küsse, die als einziges bleiben, sind für Nilsson Symbol der Liebe (Ebd., 169). In beiden Interpretationen stellt Nilsson als lyrisches Ich den Dichter vor, aus dessen Händen die Gabe Dichtung genommen werden soll. Er rekurriert bei der Deutung der Bienen- und Honigsymbolik auf die griechische Mythologie, in der Bienen für Dichter figurieren, Honig für Dichtung.<sup>15</sup>

Kiril Taranovskij identifiziert die Bienen in „Voz'mi na radost'...“ ebenfalls als Metapher für Dichter und findet nicht nur in antiken Dichtern, die Mandel'stam wohl durch die Übersetzungen von Vikentij Veresaev und Vjačeslav Ivanov bekannt waren, und in einem Beispiel altrussischer Literatur (Taranovskij 1967, 1977)<sup>16</sup> sondern auch in der Literatur des Silbernen Zeitalters einige Vorläufer für Mandel'stams Insektensymbolik. Er findet einen Prätext zu „Voz'mi na radost'...“ in Vjačeslav Ivanovs „Rozy“ („Rosen“) und motiviert diese Anbindung, ähnlich wie Nilsson dies für Gumilevs „Slovo“ tut, aus der Wahl der Metaphern, die dem Mandel'stam-Gedicht teilweise entsprechen.

Die von Leon Burnett vorgeschlagene dreifache und variierende Bedeutung der Bienen in „Voz'mi na radost'...“, nämlich in der ersten Strophe als unsterblich und als sakrales Geschenk (zwar aus dem Hades der Persephone stammend und damit Tod symbolisierend, aber selbst nicht sterblich, also als auf Vergangenes verweisend),<sup>17</sup> in der dritten Strophe als natürliche Wesen, die sterben (als Gegenwärtiges), in der fünften Strophe als Wort, das auf die Zukunft verweist, berücksichtigt nicht die zyklische Rückbiegung des Gedichts zu seinem Anfang, die durch die anaphorische Aufnahme der ersten Gedichtszeile in der letzten vollzogen wird.

<sup>15</sup> Eine ausführliche Recherche der Bedeutung des Bienenmotivs für Dichten und Sprache, vor allem bezüglich seiner antiken Quellen, bietet: Schestag, Thomas 1996. „Stimmen Immen“, *Der Prokurist*, 18, 71-126.

<sup>16</sup> Taranovskij weist darauf hin, daß in der altrussischen Literatur Daniil Zatočnik sein Dichten und sich selbst als Dichter mit einer Biene verglich.

<sup>17</sup> Die chronologischen Ausrichtungen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Auch Nils Ake Nilssons minutiöse Recherche antiker und auch zoologischer Zuschreibungen von Verhaltensweisen von Bienen und eine intertextuelle Anbindung an das Gedicht „Slovo“ von Gumilev, in dem ebenfalls tote Bienen als zentraler Motivkomplex aufscheinen, als Wort interpretiert, das es, ganz in orphischer Tradition bei einem Gang in den Hades zu finden gilt, läßt die Entwicklung, die das Bienenmotiv in „Voz'mi na radost'...“ nimmt, offen.

Kiril Taranovskij beschreibt Bienen in Mandel'stams Œuvre als Symbol für Dichter, die den Honig der Poesie in den Gärten der Musen sammeln, und vermutet die Motivation für diese Metapher außer in der antiken Tradition auch bei Vjačeslav Ivanov (Taranovskij 1967, 1977).

Die einzelnen intertextuellen Anbindungen an spezifische Referenztexte typologisch überschreitend, stellt schließlich Aage Hansen-Löve einen Kontext russischer modernistischer Insektenmotivik vor, die auch „Voz'mi na radost'...“ einschließt (vgl. Hansen-Löve 1993, 136-141; 1999, 111f). Dabei trifft Hansen-Löve eine – im modernistischen Diskurs prominente – Unterscheidung zwischen einer apollinischen und einer dionysischen Variante der Insektensymbolik. Das in „Voz'mi na radost'...“ zentrale Motiv der Bienen ordnet er dem Apollinischen zu (als aus der Antike tradierte Symbole des Sammelns, Flechtens, Gebens, das dem akmeistischen Konzept der kulturellen Akkumulation eignet), Fliegen dagegen, als diametral entgegengesetzte Markierungen einer gleichsam somatisierten Todessymbolik (Verwesung, die der diabolischen Symbolistengeneration zugeschrieben werden kann), dem Dionysischen.

Mandel'shtams Apollinian animal world lacks the Dionysian insect symbolism – dominated by the „mukha“ – that we find in Khlebnikov's Futurist neo-primitivism and archaism. Mandel'shtams „mukha“ is also a creature which brings death, which signals dissociation (the „disiecta membra“ of Dionysos, his „dissipatio“, the „razlozhenie“ of the earthly and linguistic body) metaphorically (through „food“) and metonymically (through buzzing around the corpse or decaying flesh). In contrast, the „pchela“ represents primarily synthetic motives (fusion, conservation, immortality, sublimation). (Hansen-Löve 1993, 137)

Die Todesmotivik und Erinnerungspoetik Mandel'stams schließen diesen gleichsam somatisierten Tod, den die Fliege symbolisiert, aus (der ein lineares Zeitkonzept aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft postuliert, das wiederum in Mandel'stams bergsonianisch orientiertem Kulturkonzept nicht denkbar ist) und verbindet das Insekt Biene mit der antiken Idee der aus dem Hades stammenden Musenvögeln.

С одной стороны пчелы – работники в доме культуры, собирающие дары в соты, т.е. образующие, как верные *филологи*, интер-текстуру культурных текстов. Эти архивалии сохраняются у Мандельштама

под оболочкой цивилизованного мира современности, т.е., в аду и в царстве теней, где пчелы Персефоны (как птицы смерти) служат и участвуют в тайнах мира иного. Главный текст такого культа смерти – известное стихотворение «Возьми на радость из моих ладоней...» (Hansen-Löve 1999, 111)

Die je vorgeschlagenen Versionen können, vor allem in ihren sorgfältigen Recherchen antiker Tradition und intertextueller Anschließbarkeit an antike und zeitgenössische Prätexte, nicht abgelehnt werden. Alle genannten Interpretationen schließen jedoch ein Überschreiten literarisch-mythologischer Grenzen und eine Anschließbarkeit an ein anderes Medium aus.

Hier soll eine Erweiterung dieses Kontextes vorgeschlagen werden.

Eine prismatische Brechung durch die Instanz eines konkreten anderen Werkes (das damals zeitgenössisch ist und keineswegs antik, wenn es sich sicherlich auch im Kontext eines ebenfalls hellenistisch orientierten Kunstwerks bewegt) ergibt eine semantische Neu-Koppelung, die die angesprochenen Interpretationen nicht ausschließt, aber vielleicht in einigen Punkten widerlegt oder erweitert.

### Die „Insektensonate“<sup>18</sup>

Indiz für eine musikologische-musikpoetologische Aufmerksamkeit und für eine Interpretation von „Voz'mi na radost'...“ im Sinne einer intertextuellen und intermedialen Anschließbarkeit des Gedichts an einen musikalischen Prätext ist Skrjabins programmatische Beschreibung der Sonate als eine, die von Insekten handelt:

Насекомые, бабочки, мотыльки – ведь это ожившие цветы. Это тончайшие ласки, почти без прикосновения... Они все родились в солнце и солнце их питает... Это – солнечная ласка – это самая близкая мне – вот в десятой сонате – это вся соната из насекомых.

Insekten, Schmetterlinge, Falter – das sind doch lebendige Blumen. Das sind zarteste Küsse, beinahe ohne Berührung... Sie werden aus der Sonne

<sup>18</sup> Aleksandr Skrjabins Klaviersonate č. 10 op. 70 wurde 1913 uraufgeführt, datiert somit früher als alle Texte Mandel'stams, auf die hier Bezug genommen wird. Sie ist, wie die anderen Klaviersonaten seit der Sonate 6 Bestandteil oder Vorstudie zu Skrjabins großem intermedialen Projekt *Mysterium*, das als eine Zusammenkunft aus orchestraler Musik, Vokalisen, Tanz, Farben und Gerüchen angegeben war, aber nicht als heteromediale Form der Kunst, sondern als ein Fest der Synästhesie. Die Klaviersonate 10 gilt als heiterste und (wegen ihrer leichten, durchhörbaren Passagen und harmonischen Klarheit) als „durchsichtigste“ der Klaviersonaten Skrjabins und heißt neben der vom Komponisten selbst autorisierten Bezeichnung „Insektensonate“, die er auch als Sonate des Waldes und Lichts bezeichnete, – wegen der hauptmotivisch agierenden, trillernden, tremolierenden und schwirrenden Klangbildungen – auch *Trillersonate*.

geboren, und die Sonne nährt sie... Sie sind Küsse der Sonne, das ist mir am nächsten, das ist meine zehnte Sonate, die ganze Sonate besteht aus Insekten. (Sabaneev 1928, 233)

Das Motiv der Insekten ist, das wird an den intertextuellen Recherchen der teilweise oben angeführten Studien deutlich, die auch auf Bientexte in der russischen Literatur verweisen, die früher als die „Insektensonate“ von Skrjabin entstanden sind, keine Erfindung Skrjamins. Aage Hansen-Löve weist in seinem bereits zitierten Aufsatz *Mandel'stams Thanatopoetics* auf die Insektenmotivik als integralen Bestandteil der Moderne hin (Hansen-Löve 1992, 141).

Die von Burnett, Hansen-Löve, Nilsson und Taranovskij angeführten divergierenden Prätexte können bei einer Interpretation von Mandel'stams „Voz'mi na радость'...“ nicht ignoriert werden (und gerade die Mannigfaltigkeit der möglichen Prätexte verweist auf den in Mandel'stams Texten kumulierenden Intertext und schließlich Megatext). Eine Verbindung mit Skrjamins Klaviersonate scheint aber weniger durch die pure Erwähnung von Insekten – die eine explizite Erwähnung von Bienen ausläßt – gegeben, als durch eine Kopplung des Insektenmotivs mit den Motiven der Sonne und des Kusses. Die korrespondierenden Metaphoriken der Insekten, die aus der Sonne geboren und die mit Küssen verglichen werden, werden zusätzlich unterstützt durch den (subtextuell poetologischen) Essay „Skrjabin i christianstvo“.

Пушкин и Скрябин – два превращения одного солнца, два перебора одного сердца. Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним свое солнце. [...] Я хочу говорить о смерти Скрябина как о высшем акте его творчества. Мне кажется, смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее, заключительное звено. С этой вполне христианской точки зрения смерть Скрябина удивительна. Она не только замечательна как сказочный посмертный рост художника в глазах массы, но и служит как бы источником этого творчества, его телеологической причиной. Если сорвать покров времени с этой творческой жизни, она будет вытекать из своей причины – смерти, расползаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет.

Puŝkin und Skrjabin – zwei Verwandlungen der einen Sonne, zwei Verwandlungen des einen Herzens. Zweimal hat der Tod eines Künstlers das russische Volk versammelt und über ihm seine Sonne entfacht. [...] Ich möchte von Skrjamins Tod als vom höchsten Akt seines Schaffens sprechen. Mir scheint, man dürfte den Tod eines Künstlers nicht von der Kette seiner künstlerischen Leistungen ausschließen, sondern müsse ihn vielmehr als das letzte, das Schlußglied der Kette betrachten. Von diesem gänzlichen christlichen Gesichtspunkt aus macht einen der Tod Skrjamins staunen. Er ist nicht nur bemerkenswert als das unglaubliche postume Wachstum eines Künstlers in den Augen der Masse, sondern wirkt auch

gleichsam als Quelle dieses Schaffens, als dessen teleologischer Grund. Nimmt man die Decke des Todes ab von diesem schöpferischen Leben, so wird es frei aus seinem Grunde, aus dem Tod hervorströmen, sich um diesen Tod herum anordnen wie um seine Sonne und deren Licht in sich aufnehmen. („Skrjabin i christianstvo“, 201/ „Skrjabin und das Christentum“, 62)

Es ist nicht so sehr der klingende, musikalische Körper der Sonate, der, als Vorbild für den Aufbau des Gedichts, wichtig wird, sondern das paratextuelle Programm, das die Sonate begleitet.<sup>19</sup> Es ist nicht explizite Musik, die in Mandel'stams Konzept zum Tragen kommt, sondern implizite. Die Verbindung Wort und Musik als basales Prinzip eines erfüllten Sprechens.

Zu Beginn des Essays klingen bereits Metaphoriken an, die Mandel'stam in der etwa ein Jahr fünf später entstandenen Reihe von Metapoemen in *Tristia* wieder aufnimmt. Die Sonne, der Tod, aber nicht als Ende sondern als Beginn, untrennbar verbunden mit dem schöpferischen Akt als dessen Urgrund, und die Quelle, die im Motiv der zurückfließenden Quelle ebenfalls in *Tristia* anzutreffen ist.

Die Spur, die von „Voz'mi na radost'...“ zurückführt zur „Insektensonate“, läßt sich ohne den Essay „Skrjabin i christianstvo“ nicht verfolgen. Dieser Text stellt gleichsam ein Verbindungsglied zwischen Gedicht und Sonate vor, weil er, ohne die Sonate explizit zu berühren, Aspekte der Um- und Neukodierung von Skrjabins kurzem paratextuellem Programm durch Mandel'stam aufzeigt. Diese Öffnung des poetologischen Programms, das Mandel'stam in seinen Metapoemen vorstellt, läßt sich über den Prätext Essay neu und anders verstehen.

„Voz'mi na radost'...“ wird hier verstanden als Gedicht über sein im sprachlichen / poetologischen Reflektieren immanentes Projekt Musik.

Immanent heißt, daß Musik bei Mandel'stam im Akt des Reflektierens zunächst außerhalb des Mediums Sprache angesiedelt ist (und so auch gesagt/besprochen werden kann), in der poetisch-sprachlichen Aktion jedoch implizit ist (und so in der Aktion selbst unerwähnt bleiben kann).

Mandel'stam greift auf eine bereits vorgeformte Metaphorik zurück, auf Skrjabins Sonate, die wiederum Bestandteil eines größeren Sinnzusammenhangs ist, das Mandel'stam als ein Projekt „Erinnern“ interpretierte, wie es deutlich in „Skrjabin i christianstvo“ formuliert ist und das Mandel'stams Idee von der idealen „hellenistischen Koexistenz“ von Sprache und Wort nahekommt.

Erinnern ist auch (Wort-)Schöpfung. Dieser (poetische) Akt läßt sich nicht reduzieren auf (Er)Finden und Fixieren eines neuen Textes, sondern muß als

<sup>19</sup> Es lassen sich wohl etliche Formparallelen zwischen Gedichttext und Klavierstück finden, die jedoch nur angeführt werden sollen, wenn ihre Homologie zur Klärung des poetologischen Konzepts von „Voz'mi na radost'...“ beiträgt.

eine erweiterte Gegenwart des Erinnerens und Reaktualisierens kulturellen Gedächtnisses angesehen werden.<sup>20</sup>

### Honig und Sonne: Angebot – Gebot – Anweisung (die erste Strophe)

Insekten, die Skrjabin als Küsse der Sonne bezeichnet und als Metapher für seine Sonate gesetzt hat, sind auch in Mandel'stams „Voz'mi na radost'...“ Gleichnisse des Textes selbst und gleichzeitig doch nicht alles, was ein manifester Text zu bieten hat.

Die Bienen, in der Antike als Musenvögel verehrt,<sup>21</sup> aber auch – als Dienerinnen der Persephone – Botinnen aus dem Totenreich, die hier ein wenig Honig und ein wenig Sonne zu nehmen befehlen, sind nicht Kündigerinnen eines vergessen machenden und auslöschenden Todes, sondern Ankündigung eines erinnernden Sterbens.

Tod ist hier, in Anlehnung an „Skrjabin i christianstvo“ nicht Erlöschen der Erinnerung, sondern, gerade im Gegenteil, ihr Erwachen (Fluidisierung). Im Sterben vollzieht sich ein Werden:

...Виноградников старого Диониса: мне представляются закрытые глаза и легкая, торжественная, маленькая голова, чуть опрокинутая кверху! Это муза припоминания – легкая Мнемозина, старшая в хороводе. С хрулкого, легкого лица спадает маска забвения – проясняются черты; торжествует память – пусть ценою смерти: умереть значит вспомнить, вспомнить значит умереть... Вспомнить во что бы то ни стало! Побороть забвение – хотя бы это стоило смерти: вот девиз Скрябина, вот героическое устремление его искусства! В этом смысле я сказал, что смерть Скрябина есть высший акт его творчества, что она проливает на него ослепительный и неожиданный свет.

...Weinberge des alten Dionysos: Ich stelle mir geschlossene Augen vor und einen zierlichen, feierlichen kleinen Kopf, der leicht in den Nacken geworfen ist. Es ist die Muse der Erinnerung, die leichte Mnemosyne, die älteste im Reigen. Vom leichten, zarten Gesicht fällt die Maske des Vergessens ab, die Züge hellen sich auf, das Gedächtnis triumphiert und sei es um den Preis des Todes. Sterben heißt erinnern, erinnern heißt sterben... Erinnern um jeden Preis! Das Vergessen überwinden – und wenn es den Tod bringen sollte: So lautet Skrjabins Devise, das ist das heroische Bestreben seiner Kunst! In diesem Sinne sagte ich, daß Skrjabins Tod der höchste Akt seines Schaffens sei, daß er ein blendendes und überraschen-

<sup>20</sup> Die erweiterte Gegenwart verweist auf Henri Bergsons Konzept der *Dauer*. Vgl. zum akmeistischen Gedächtniskonzept und Zeitbegriff (vor allem Bergson) Lachmann 1985.

<sup>21</sup> Hansen-Löve vermerkt hierzu, daß in der Antike kein Unterschied zwischen Vögeln und Insekten gemacht wurde. Hansen-Löve 1993, 138f.

des Licht auf es ergieße. („Skrjabin i christianstvo“, 204/ „Skrjabin und das Christentum“, 67)

Wenn der Tod nicht Ende und Vergessen bedeutet, sondern Sterben Erinnerung heißt, sind Honig und Sonne als (An-)Gebot der Bienen ein überraschendes Geschenk der Anamnesis. Süßer Honig<sup>22</sup> (noch nicht der bittere, zäh fließende aus „Razgovor o Dante“)<sup>23</sup> und helle Sonne sind die überraschende Freude, die der Augenblick des erinnernden Sterbens bereiten kann. Es ist ein (An-)Gebot wider das Vergessen, ein Befehl, zu erinnern, eine Gabe des Wortfindens oder ein Kuß der Musen. Sonne ist das überraschende Aufleuchten des erinnerten Wortes, das ein erinnerndes Sterben über den Nehmenden ergießt.

Wenn aus Handflächen Honig und Sonne auf Geheiß der Bienen der Persephone zu nehmen befohlen wird, werden diese – durch die Prätexte „Insektonsonate“ und „Skrjabin i christianstvo“ neu kodiert – zu Symbolen des Erinnerns und des Wortgedächtnisses, anders als in einer Auslegung des Totenreichs als einem Ort stumm machenden Vergessens, da vom Fluß des Vergessens Lethe und von den grausigen Wassern des Styx durchflossen (vgl. Gillis 1976, 147).<sup>24</sup>

Bienen, Botinnen der Persephone, bieten ein wenig Honig und ein wenig Sonne an, um sich daran zu freuen. Diese Freude ist die in „Slovo i kul'tura“ genannte „radost' uznavanija“ (die Freude des Wiedererkennens), die dem Blinden Freudentränen entlockt, wenn er mit sehenden Fingern ein ihm liebes Gedicht betastet. Wiedererkennen ist Wortgedächtnis, Anamnesis im platonischen Sinne, wie das verwandte Gedicht „Lastočka“ vorführt, das ein Suchen des Wortgedächtnisses als Katabasis, orpheischen Gang in die Unterwelt, beschreibt (vgl. Ronen 1977).

### Eine Allegorie des Müssens – Fluß mit Wiederkehr (die zweite Strophe)

Erinnern ist unumgänglich und eine Eigenheit jeder „klassischen Poesie“. Sie ist stets das, was sein soll, und nicht, was war. In ihr klingt ein Imperativ, eine „Allegorie des Müssens“ („Slovo i kul'tura“, 214/ „Das Wort und die Kultur“, 85).

Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-

<sup>22</sup> Honig gilt in der Antike auch als Nahrung der Musen, als deren Bedeutung neben „die Sinnenden“ und „die Erinnernden“ auch „Honigleckerinnen“ angegeben wird. Vgl. Ziegeler, Konrat (Hrsg.) 1975. *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, München.

<sup>23</sup> [...] виолончельного тембра, густого и тяжелого, как прогорклый, отравленный мед/ in die Klangfarbe des Violoncello [gehüllt], die dickflüssig und schwer ist wie bitter gewordener, vergifteter Honig. („Razgovor o Dante“, 245/ „Gespräch über Dante“, 155).

<sup>24</sup> Gillis untersucht die Bedeutung des Unterweltflusses Styx bei Mandel'stam am genannten Komplex von Metapoemen um 1920.

настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл.

Удивительно, в самом деле, что все возятся с поэтами и никак с ними не развяжутся. Казалось бы – прочел, и ладно. Преодолеет, как теперь говорят. Ничего подобного. Серебряная труба Катулла: *Ad claras Asiae volemus urbes* – мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски. Я взял латинские стихи потому, что русским читателем они явно воспринимаются как аллегория должности; императив звучит в них нагляднее. Но это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было.

Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминания. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер.

Oft bekommt man zu hören: Das ist gut, doch es ist von gestern. Ich aber sage: das Gestern ist noch nicht geboren. Es war noch nicht wirklich da. Ich möchte von neuem einen Ovid, einen Puschkin oder Catull, ich kann mich mit dem historischen Ovid, Puschkin oder Catull nicht zufriedengeben.

Es ist tatsächlich erstaunlich, wie alle sich mit den Dichtern zu schaffen machen und sich absolut nicht von ihnen lösen können. Man sollte meinen: einmal gelesen und Schluß! Hab ihn hinter mir, wie man heute sagt. Nichts dergleichen ist wahr. Die Silberposaune Catulls: *Ad claras Asiae volemus urbes* quält und beunruhigt und stärker als jedes beliebige futuristische Rätsel. So etwas gibt es nicht auf russisch. Doch so etwas müßte es auf russisch geben. Ich habe deshalb lateinische Verse gewählt, weil sie vom russischen Leser klar als eine Kategorie des Müßens empfunden werden. Der Imperativ klingt deutlicher in ihnen. Doch das ist die Eigenheit jeder Poesie, wenn sie klassisch ist. Sie wird wahrgenommen als das, was sein müßte, und nicht als das, was bereits war.

Und so hat es denn noch keinen einzigen Dichter gegeben. Wir sind frei von der Last der Erinnerungen. Doch da sind so viele außergewöhnliche Vorahnungen: Puschkin, Ovid, Homer. („Slovo i kul'tura“, 213f./ „Das Wort und die Kultur“, 84f.)

Was hier als Allegorie des Müßens aufscheint, ein Freisein von vorgeschprochenen Erinnerungen, aber ein Vorahnen eines immer wieder neu zu findenden und deshalb nie Vergangenen, ist ein prospektives Erinnern, nicht ein retrospektives, und zeichnet auch einen dreifachen Imperativ der zweiten Strophe von „Voz'mi na radost'...“ aus, der das Vergessen verbietet, ebenso wie die erste Strophe das Erinnern gebietet. Es ist Anamnesis und Amnesie gleichermaßen.

Das auf dem Fluß des Vergessens oder auf den grausigen Wassern des Grenzflusses Styx, der den Lebenden den Zutritt ins Totenreich verwehrt, treibende Boot (des Totenschiffers Charon) darf nicht (kann nicht) losgeknotet werden. Das Boot ist Ort des Zwischen, ein Ort ohne wirklichen Ort, ein klassisches

Heterotop im Foucaultschen Sinne.<sup>25</sup> Foucault beschreibt Schiffe als schaukelndes „Imaginationsarsenal“, als einen Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt (Foucault 1998, 46). Ein Boot als Ort, der nirgendwo wirklich zugehörig ist und beweglich zwischen den Welten bleibt, aber nicht als ein Symbol des Übergangs,<sup>26</sup> der ein Ziel hat, sondern als ein stets frei bleibendes Vehikel zwischen der „Last der Erinnerung“ und kostbaren „Ahnungen“. Ein nicht befestigtes Boot kann nicht losgeküpft werden, es muß und kann ein Ort für sich selbst bleiben und diesseits vom Totenreich (hier negativ konnotiert als Reich fühlloser Erinnerungslosigkeit) dem Vergessen widerstehen.

Doppelt unhörbare, da pelzig beschuhte (und körperlose) Schatten dürfen und können nicht gehört werden. Wie das frei fahrende Schiff, dem weder Ziel noch Herkunft aufgezwungen werden dürfen, ist auch, was die Schatten<sup>27</sup> von sich geben, im Nirgendwo zwischen lautgebender Stimme (die keine ist, denn es ist die Stimme der Schatten) und offenem Ohr. Es ist das noch nicht artikulierte Wort, aristotelischer psophos im Vorfeld der phoné, das zwischen den Welten hängt, und (noch) nicht hörbar ist als artikuliertes und (noch) nicht gehört werden darf als ungezähmtes Summen. Das Pelzige der Schattenschuhe sind Bienen der Persephone, die Botinnen aus dem Totenreich und gleichzeitig Musenvögel, die Kunderinnen des Wortes.

Die Angst, die im Dickicht des Lebens nicht zu überwinden ist, ist wiederum Ort und Befindlichkeit eines Zwischen ohne Herkunft und Ziel.<sup>28</sup> Das Dickicht des Lebens steht in Opposition zur Durchsichtigkeit der Schattenwelt. Die blanke, amorphe Befindlichkeit der Seelen im Hades steht dem Dickicht des Lebens ebenso gegenüber wie das Vergessen dem Erinnern. Es ist die Zeit der Erwartung dessen, was die Bienen mit Honig und Sonne (an-)geboten haben.

Leben, als Opposition zu Sterben, hieße dann, dem Nicht-Erinnern stattgeben, sich über das Erinnern handelnd hinwegsetzen.

Die dreifache Verneinung steht nicht im Widerspruch zum generösen Geschenk der ersten Strophe,<sup>29</sup> sondern treibt das drängende (An-)Gebot des Erinnerns weiter. Drei Mal wird das Versinken in taubes, fühlloses Treiben untersagt, um das Ohr freizuhalten für das angekündigte, erfüllte Wort.

<sup>25</sup> Michel Foucault beschreibt die Heterotopie als Orte außerhalb ihres synchronen kulturellen Raumes. Er führt als Beispiele Friedhöfe, Bordelle, Kolonien und eben auch Schiffe an. Foucault 1998.

<sup>26</sup> Dies entgegen eines engeren, weil rein räumlichen Verständnisses des *Übergangs* bzw. der *Schwelle* in den Interpretationen von Gillis und Lachmann.

<sup>27</sup> Im verwandten Gedicht „Lastočka“ sind die Schatten „durchsichtig“ („prozračnyj“), blank und amorph, wie es die Eigenschaft der Seelen im Hades ist.

<sup>28</sup> Dies wiederum gemäß dem von Renate Lachmann herausgestellten Fehlen eines Schwellenbewußtseins bei den Akmeisten. Lachmann 1990, 355.

<sup>29</sup> Dies im Widerspruch zur Auslegung Burnetts.

### Der Kuß der Sonne (die dritte Strophe)

Es bleiben nur Küsse, pelzig wie kleine Bienen, die sterben, wenn sie den Bienenstock verlassen haben. Sie bleiben jenen, die diesseits stehen, im Lebensdickicht, in einer Masse, über der das gleißende Licht eines erinnernden Sterbens entfacht werden soll.

Aus den mannigfachen Anbindungen an die Bienenmythologie, die auch von den genannten prominenten Interpretationen von „Voz'mi na radost'...“ angeführt werden, ist eine der ältesten hervorzuheben:

Insekten splintern aber nicht nur die Topik des Mundes, sie besetzen ihn auch. Hier die Bienen in der Vergilvita von Focas, den Mund Vergils, für die Dauer genau des Augenblicks, der ihn zum Dichter verwandelt: „Weiter [...] deckte ein Schwarm von Bienen, der plötzlich die Flur überflog, mit Waben des Liegenden Mund, daß er ströme von süßem Gesang. Dieses bewunderte einst nur noch beim heiligen Platon rühmend die Vorzeit und pries es als ein Zeichen sprachlicher Urkraft.“ Daß ein Bienenschwarm den Mund des Dichters *deckte*, formuliert der lateinische Text prägnanter: *cohors apium [...] textit*. Die Bienen beflechten den Mund, und erst diesem durchbrochenen Geflecht entspringen die *dulces loquellas* – ein Nomen, das nicht nur Sprechen und Besingen, sondern auch Insekten (*locustes*) ineinanderwebt.<sup>30</sup>  
[Hervorhebung original]

Küsse sind (wie) Bienen, so gibt es der antike Mythos vor, so haben es Märchen vorgeführt, so schreibt es die russische Hochmoderne mit ihren mannigfachen Bientexten vor,<sup>31</sup> so hat es Skrjabin gesagt, und so wiederholt Mandel'stam es in „Voz'mi na radost'...“.

An den Insekten entzündet sich, in der Antike, die Diskussion um Herkunft und Aufriß der Stimme. Aristoteles, im Ursprung der Metaphysik, und bekannt ist, welche zentrale Rolle die Stimme – *phoné* – das *bedeutende* Verlauten – *semantikós psophos* –, durchlaufen vom deutungslosen Klang – *psophos* –, [...]. Aristoteles spricht im Ursprung der Metaphysik der Biene (*melitta*) – die Biene ist das erste Tier der *Metaphysik* (vielleicht dasjenige auch, das sie am unermüdlichsten heimgesucht haben wird) – den Gehörsinn ab. An anderer Stelle ihr, wie den Insekten überhaupt, das Atmen und die Stimme. In seiner Schrift über die Seele, *De anima*, bestimmt Aristoteles aber das Sprechen, „da man weder beim Einatmen noch beim Ausatmen sprechen kann“, als einen Vorgang, in dem der Atem an-

<sup>30</sup> Schestag, S. 111f. Schestag zitiert Focas nach Bayer, Karl (Hrsg.) 1987. *Vergil-Viten*, München, Zürich, 250f.

<sup>31</sup> Vorschreiben im temporalen wie imperativen Sinne.

gehalten wird. Die Stimme – was in der Zäsur des Atems laut wird – den Insekten gleicht. (Schestag 1996, 115f)<sup>32</sup>

Das Innehalten zwischen Ein- und Ausatmen, in dem hier Sprechen verortet wird, ist ein Stadium des Übergangs (immer zeitlich gesehen), der nicht festgehalten werden kann. Sprechen als Prozeß. Wenn nach Aristoteles Insekten weder hören können noch atmen, und das, was in der Zäsur des Atems laut wird, Stimme ist und auch Insekt (Biene), ist der pelzige Kuß auf den Lippen Stimmgebung schlechthin.

Der Tod der Bienen ist nicht ein Absterben nach erfüllter Mission, das heißt, die Bienen sind nicht ein leerer körperlicher Rest, aus dem Leben, Atem, Sprechen gewichen ist, sondern in ihrem Sterben wird das versprochene Geschenk und Gebot des Erinnerns und Wortfindens eingelöst und ausgelöst. Sterben heißt Erinnern, Anamnese und Amnesie sind eins, im Musenkuß und damit auch im Vollzug des Gedichts. Die Zeit der Erwartung, der Ankündigung des Wortes, des orientierungslosen Irens im Lebensdickicht, ist vorbei. Die Küsse sind die kurzzeitige Berührung zweier Welten, der Stimme, des Ohrs. Die Schatten aus dem Jenseits des Vergessens haben die pelzigen Schuhe abgestreift. Das Totenreich mit seiner Erinnerungsfülle, Heimat auch von Persephones Bienen, ist hörbar geworden. Das Wort, in Mandel'stams Œuvre wichtigstes Kulturvehikel, ist da.

### Wörterdämmerung (die vierte Strophe)

Die Bienen summen im durchsichtigen Dickicht der Nacht, ihre Heimat ist der Tajgetos, ihre Nahrung sind Zeit, Honigblume und Minze.

Das Summen der Bienen ist der präverbale Zustand des Gedichts (psophos eben), jenes sich ankündigende poetische Wort, das sich, mit Zeit (dem Akt), Honig(blume) (Erinnern) und Minze (Bitterkeit und Gefahr des sicheren und unabwendbaren Vergessens) gebündelt, offenbart. Es ist noch nicht artikuliert, noch nicht kultiviert und noch dem Dunkel des noch nicht von der Sonne der Erinnerung (Poesie) erhellten Sprechens verhaftet. Die Nacht ist nicht den Blick verstellendes Dunkel auf das Kommende, sondern – mit der Eigenschaft der Durchsichtigkeit dem Reich der Schatten zugehörig – Zeit der Erinnerung.

Ort der Erinnerung, die Heimat der Bienen (Bienenstock), ist der wilde Wald des Tajgetos, jene griechische Landschaft nahe dem Peloponnes, der auch mythische Heimat der Musen sein soll. Ihre Nahrung, Zeit, die Gedächtnis möglich macht, Honigblume im Vorfeld des Honigerinnerungsgeschenks, Minze, bittere Zutat des möglichen Wiedervergessens, ist eine ambivalente Fracht auf einem

<sup>32</sup> Schestag zitiert: Aristoteles, *De anima*, 421a.

Schiff zwischen Wortgedächtnis und Wortvergessen, zwischen Lethe/Styx und zwischen Erinnerungsnacht/Erinnerungsaufleuchten.

Die dritte und vierte Strophe stehen im Zenit des Gedichts und hier finden auch, als vergänglicher Akt der Wortfindung, Honig/Erinnern und Sonne/Inspiration statt, die als Sterben/im Sterben überbracht werden. Und im Sterben beginnt das Erinnern, Anamnese und Amnesie sind eins. Das Summen der Bienen im durchsichtigen Dickicht der Nacht ist der Vollzug des poetischen Aktes, der wiederholbar, aber nicht unendlich ist.

Den viel später verfaßten Essay „Razgovor o Dante“ wird Mandel'stam mit einer Devise beenden, die er Dante zuschreibt, und sich selbst schon früh selbst gesetzt hat:

Поэтическая материя не имеет голоса. Она не пишет красками и не изъясняется словами. Она не имеет формы точно так же, как лишена содержания, по той же простой причине, что она существует лишь в исполнении. Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва. Если перо обмакивается в чернильницу, то ставшая, остановленная вещь есть не что иное, как буквеница, вполне соизмеримая с чернильницей.

Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывообразование, а не формообразование – текстильные, парусные, школярские, метеорологические, инженерийные, муниципальные, кустарно-ремесленные и прочие порывы, список которых можно продолжить до бесконечности.

Другими словами – нас путает синтаксис. Все именные падежи следует заменить указующими направлением дательными. Это закон обратимой и обращающейся поэтической материи, существующей только в исполнительском порыве.

Die poetische Materie hat keine Stimme. Sie malt nicht mit Farben und drückt sich nicht mit Worten aus. Sie hat keine Form und keinen Inhalt, aus dem einfachen Grund, weil sie einzig im Vollzug existiert. Der fertige Text ist nichts anderes als ein kalligraphisches Produkt, das unvermeidlich nach dem vollzogenen Ausbruch übrig bleibt. Wird die Feder wieder ins Tintenfaß getaucht, ist der fixierte, festgehaltene Text nichts anderes als eine Ansammlung von Buchstaben, die völlig den gleichen Status hat wie das Tintenfaß.

Spricht man über Dante, sollte man weniger die Formwerdung im Auge behalten als das Werden des Ausbruchs – diese textilen, segelnden, scholarenhaften, meteorologischen, ingenieurtechnischen und anderen Ausbrüche, deren Liste man ins Unendliche fortsetzen könnte.

Mit anderen Worten: Die Syntax läßt uns in die Irre gehen. Alle Nominative müßten durch die richtungsweisenden Dative ersetzt werden. Das ist das Gesetz der umkehrbaren und fortwährend sich wandelnden poetischen

Materie, die einzig im Vollzug, im Ausbruch existiert. („Razgovor o Dante“, 259/ „Gespräch über Dante“, 174f)

### Was bleibt: die Partitur (Die fünfte Strophe)

Ein wildes Geschenk soll angenommen werden, eine unscheinbare („nevzračnoe“), trockene Kette von toten Bienen, die Honig zu Sonne verwandelt haben.

Die trockene Kette toter Bienen könnte, ganz im Zeichen des Phonozentrismus, der Mandel'stam bei einer leichtfertigen Lektüre unterstellt werden kann, wenn er das Werden eines poetischen Ausbruchs als einen akustischen angibt, als Schriftgrab ausgelegt werden, als abgestorbener Rest einer erfüllten tödlichen Mission. Die unscheinbare (nicht mehr leuchtende, durchsonnte, nicht mehr durchsichtige) Halskette von ehemals lebendigen Bienen als kalligraphisches Endprodukt, eine syntaktisch verkettete Reihung dunkler Punkte, materiale Reste, die als Partitur auf einen (vergangenen) Akt der Poesie verweisen.<sup>33</sup> Sie sind nicht mehr zu beachten, nicht mehr wert, als ein Tintenfaß, das auf dem Tisch steht und ein Instrument fürs Schreiben darstellt. Tintenfaß und kalligraphisches Produkt als Prä- und Poststadium eines Ausbruchs an Inspiration, als Vor- und Nachzeit eines poetischen Akts, der ohne sie aber nicht auskommen kann. Die Bienen haben den Erinnerungshonig zu Poesie verwoben, als Musenküsse haben sie ein Aufleuchten von Wort- und Kulturgedächtnis ausgelöst und sind im Moment des Kusses schon erloschen. Das kann man noch sehen und fühlen an dieser trockenen Kette, die nicht im gleichen Maße durchsichtig ist wie die gläsern transluzenten Schatten im Totenreich der Erinnerung, aber wie eine Partitur – die ja schon visuell einer Reihung von dunklen Punkten ähnlich ist – „nevzračnyj“ (unscheinbar) und noch nicht „prozračnyj“ (durchsichtig) auf ihre (Wieder-)Belebung warten.

Die letzte Strophe des Gedichts nimmt die erste anaphorisch auf. Und so muß auch der in der temporalen Ordnung des Gedichts beschriebene Ausbruch des poetischen Akts ein rondierender, wiederholbarer sein.<sup>34</sup> Wenn die Kette der Bienen eine unscheinbare ist, so nur, weil sie nicht „alles“ ist. Tod, trockenes,

<sup>33</sup> Zum Begriff Partitur als Zeichen und Beschreibungsmodell in einer intertextuell-musikalischen Interpretation vgl.: Celestini, Federico 1999, „Eine semiotische Annäherung an Intertextualität und Dekonstruktion in der Musik“, *Newsletter Moderne* 2, 14-17. Celestini bezieht sich hierbei auf das triadische Zeichenmodell von Peirce, in dem die drei Positionen von Partitur, Werk und Interpretation besetzt werden. Celestini erweitert dies jedoch, indem er darauf verweist, daß fast jede Interpretation auf bereits existente Interpretationen (oder Variationen) zurückgreift. Dies führt zu einem vielfachen und endlosen Verweisen der Partitur.

<sup>34</sup> Und schließt so, als Bienenkette, die nicht nur eine Aneinanderkettung dunkler Punkte ist, sondern ein zyklisches Gebilde, einerseits an die formal rondierende „Insektensonate“ Skrjabin an, die das Motiv der Exposition in der Coda direkt wieder aufnimmt, und vielleicht auch an die mythologischen vorgegebene Runde der Jahreszeiten, die im Persephone-Mythos angelegt ist.

körperhaftes Verbleiben ist nicht Ende, sondern wiederum auch Anfang der Poesie. Als tote sind die Bienen wiederum mit Erinnerung aufgeladen. Exponiert letztes Wort des Gedichts, das nachklingt, bleibt, „solnce“ (Sonne).

Sonne, zentrale Metapher in „Puškin i Skrjabin“ und im paratextuellen Programm zu Skrjamins „Insektensonate“, und im ersten mit dem positiv konnotierten „vollen Erinnern“ verbunden, im zweiten ebenso untrennbar mit Insekten, kennzeichnet Erfüllung.

Пушкин и Скрябин – два превращения одного солнца, два перебора одного сердца. Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним свое солнце. Они явили пример соборной, русской кончины, умерли полной смертью, как живут полной жизнью, их личность, умирая, расширялась до символа целого народа, и солнце-сердце умирающего остановилось навеки в зените страдания и славы.

Puschkin und Skrjabin – zwei Verwandlungen der einen Sonne, zwei Verwandlungen des einen Herzens. Zweimal hat der Tod eines Künstlers das russische Volk versammelt und über ihm eine Sonne entfacht. Sie gaben uns das Beispiel eines gemeinschaftsbezogenen, russischen Hinscheidens, starben einen *vollen* Tod, wie man ein volles Leben leben kann; ihre Persönlichkeit weitete sich im Sterben zum Symbol eines ganzen Volkes, und das Sonnenherz des Sterbenden war für immer angehalten im Zenit des Leidens und des Ruhms. („Skrjabin i christianstvo“, 201/ „Skrjabin und das Christentum“, 62)  
[Hervorhebung original]

Damit offenbart sich die sonnenhafte Erfüllung eines Gedichts bei Mandel' štam lediglich als vorübergehender Mittelpunkt, als Stadium zwischen ankündigendem inneren Hören/Erinnern und erlöschendem (stimmlichen, artikulierten) Veräußern des Gedichts, das als fixierter Text in einer Ansammlung von Buchstaben, einer trockenen Partitur endet. Eine Partitur gibt jedoch den Blick frei auf eine mögliche Erinnerung, einen erneuten Ausbruch und ein erneutes Aufleuchten. Das manifest vorliegende Gedicht ist als Zwischenstadium<sup>35</sup> anzusehen, als unscheinbares, sichtbares, aber durchsichtiges Medium auf den musikalisch aufgeladenen Text gelegt.

Die anaphorisch markierte Rückbiegung der letzten Strophe zur ersten Zeile des Gedichts macht auf die Möglichkeit einer erneuten Erhellung aufmerksam. Dann wird die „unscheinbare, trockene Kette aus toten Bienen“ eine *d u r c h - s i c h t i g e* Partitur, die das Licht oder die prospektive Erinnerung durchscheinen läßt.

<sup>35</sup> Hier kann erneut auf das von Renate Lachmann herausgestellte Schwellenbewußtsein oder auf Gillis Phänomens des Übergangs verwiesen werden, da es sich aber um ein zeitliches Phänomen handelt, scheint der Begriff Zwischenstadium angebracht.

Die zyklische Form des Gedichts schließt ein lineares Zeitkonzept, wie es implizit in Nilssons erster Interpretation angelegt ist, aus. Das Endprodukt der Bienenkette ist nicht ein Erlöschen in einem negativ konnotierten Tod, sondern gleichzeitig auch die Möglichkeit, von Neuem zu beginnen. Das interne Zeitkonzept des Gedichts ist ein reversibles und/oder zyklisches, das im antizipierenden Lesen der Partitur die Ankündigung des Wortes vernimmt.

Der Prätext Sonate, dessen spezifische Medialität als Musikstück hinter dem Motivkomplex Biene-Kuß-Sonne zunächst zurückbleibt, erfüllt den dialogisch synchronisierenden Part eines Referenzsignals und wird erst durch den anderen Prätext „Skrjabin i christianstvo“ als „musikalisch“ lesbar. „Musik“ findet im Wort statt, nicht als Folie,<sup>36</sup> nicht als Ziel, sondern als Vor-, Jetzt- und Nachzeit.<sup>37</sup>

Eine reine Verortung poetischer Materie in der Musik würde der symbolistischen Überhöhung von Musik nahekommen. Musik allein, als Kunst und Medium, reicht jedoch nicht aus, Mandel'stams poetologische Devise zu beschreiben. Diese, in den Essays „Slovo i kul'tura“, „O prirode slova“, „Skrjabin i christianstvo“ und schließlich „Razgovor o Dante“ entwickelt und in einige lyrische Texte eingeschrieben, weist sich als eine eher synästhetische oder multimediale<sup>38</sup> aus, die mehrfache und gleichzeitige Sinneserfahrung an die Stelle linearer Entwicklung einer Wortfindung setzt.

Musik, die in seinen Texten ja doch vielfach genannt wird (jedoch wiederum, wie dies bei Mandel'stam häufig ist, polysem) wäre in einem auditiven Schaffensakt unabdingbar als präverbales Material, Materie aus der entsteht, hervorbringende Matrix, Maternität, wäre also, als Kunst der Musen schlechthin, Muse. Muse ist diejenige, die das Wort ermöglicht, ungeformt noch, das ihr beständiger, inspirierter Begleiter sein wird, eine, dem poetischen, (gestalteten/bearbeiteten) Wort immanente „antike“ Verbindung/Koexistenz von Sprache und Klang.

Dabei können akustisches Präverbales und manifestes Visuelles, Laut und inneres Bild, nicht gegeneinander ausgespielt werden.

### Notation als Durchsichtigkeit und die Wieder-Lesbarkeit eines Textes

Die musikalische Fährte, die in „Voz'mi na radost'...“ gefunden und verfolgt wurde, führt in einen breiteren Zusammenhang musikalischer Metaphorik und poetologischer Devise bei Mandel'stam. Die korrespondierenden Metaphoriken des paratextuellen Programms der „Insektensonate“ und des Gedichts überfüh-

<sup>36</sup> Dies analog zu einer Zusammenschließung von Text und Musik, die einem *intertextuellen* Konzept folgt. Vgl. hierzu Steven P. Schers Konzept der *verbal music*. Scher 1984, 12f.

<sup>37</sup> Die Nennung der Zeitausrichtungen, die ja ein lineares Zeitkonzept implizieren, sind an dieser Stelle weniger angebracht als die Bergsonsche Dauer, die diese Perspektivität ausblendet.

<sup>38</sup> Multimedial, aber nicht heteromedial.

ren eine Einzelanalyse in einen Kontext intermedialer Inspiration und Ereignishaftigkeit, die sich auch im intermedialen Kontext der russischen Moderne als exklusiv ausweist.<sup>39</sup>

Die wiederkehrenden visuellen Metaphoriken der „prozračnost“ (Durchsichtigkeit), „nevzračnost“ (Unscheinbarkeit) in „Voz'mi na radost'...“ und „Lastočka“, der „zrjačie pal'cy“ (sehende Finger) im Aufsatz „Slovo i kul'tura“ und in „Lastočka“, der „slepost“ (Blindheit), ebenfalls in „Lastočka“, und ihrer Paronomasie „slepok“ (Druckstock) in „Slovo i kul'tura“ widersprechen dem oben entwickelten akustischen oder auditiven Konzept der Wortfindung nicht, sondern weisen Mandel'stams Entwurf als einen intermedialen aus, der (imaginär) Akustisches mit Visuellem und auch Taktillem verbindet und die Dauer des poetischen Worts zu einem synästhetischen Ereignis macht.<sup>40</sup>

Die Bienen der dritten Strophe von „Voz'mi na radost'...“ summen im durchsichtigen Dickicht der Nacht. Die pelzig beschuhten Schatten der zweiten Strophe von „Voz'mi na radost'...“ bewohnen im verwandten Gedicht „Lastočka“ durchsichtig einen jenseitigen Palast, ebenso sind die Mähnen der Pferde, die in Anlehnung an die in der Aenaeis beschriebene Katabasis des Odysseus in der Unterwelt grasen, durchsichtig.

Die Bienenkette der letzten Strophe, als Reihung dunkler Punkte einem Notenbild ähnlich, setzt einen manifest vorliegenden Text nicht als (stummen) Erinnerungsrest an eine kurze Zeit des erfüllten Wortes, der ein Wiederholen dieser Zeit möglich macht und dazu aufruft, sondern gibt den Blick auf das Erinnern frei, das synchron stattfindet. Buchstaben sind gleichsam dunkle (und trockene, unscheinbare) Notenpunkte einer als Gedichtstext vorliegenden Partitur, die jedoch die Sicht auf den Vollzug der Poesie freigibt. Die schriftlich fixierte Form des Gedichts ist gleichermaßen (graphisch) opak und (semantisch) transluzent.

Die Schrift der Partitur ist, wenn sie Grab und Totes bergend ist,<sup>41</sup> dann nicht negativ, sondern (prospektive) Erinnerung beinhaltend. Sie ist nicht Gedächtnisstütze, sondern, da das Wort Dauer ist, Gedächtnis selbst.

Transluzentes, Durchsichtiges, Durchscheinendes wird in Mandel'stams *Tristia*-Gedichten als Verweise auf ein Jenseits ausgelegt.<sup>42</sup> Dieser in Metaphysiken des Sinns in ein Anderswo verlagertes Ort des Wahren ist hier jedoch kein Ort (oder nur ein Ort im Sinne des nirgendwo festzumachenden Schiffs, des Heterotops im Außen des synchronen Textes), sondern eine gleichzeitige, im

<sup>39</sup> Und gerade diese Exklusivität, auktorial gebunden, findet sich im Begriff des Megatextes.

<sup>40</sup> Dies könnte wiederum im Zusammenhang mit Skrjabins großem multimedialem Projekt *Mysterium* aufgefaßt werden.

<sup>41</sup> So in der Tradition der Schriftskepsis gelesen, die aus der Rezeption des Platonischen *Phaidros* folgt.

<sup>42</sup> Die Eigenschaft der Durchsichtigkeit ordnet Mandel'stam in *Tristia* häufig der Unterweltgöttin Persephone zu, die als „prozračno-seraja vesna“ (durchsichtig-grauer Frühling) auftritt. Gillis 1976, 142.

Finden des Worts und des Gedichts stattfindende Aktion. Etwas Transluzentes impliziert die Existenz einer Oberfläche,<sup>43</sup> hinter die geschaut werden kann. Mandel'stams Konzept der Durchsichtigkeit verweist jedoch nicht auf einen visuellen Akt, der eine in temporaler Sukzession angeordnete Folge von Ereignissen aufnimmt, sondern auf eine Durchgängigkeit oder Durchlässigkeit, die Synchronizität impliziert. Die diversen Stadien der Wortfindung und des poetischen Aktes sind nicht sukzessiv, sondern koexistent (räumlich) und synchron auffindbar.<sup>44</sup>

Die sehenden Finger, mit denen der Blinde in „Slovo i kul'tura“ ein ihm liebes Gesicht betastet und wiedererkennt, finden sich auch in „Lastočka“, und wiederum sind sie mit dem Wiedererkennen korreliert. Die „aufgewölbte Freude des Wiedererkennens“,<sup>45</sup> das Betasten der konvex differenzierten inneren Form mit dem Gehör des Dichters (eine synästhetische Erfahrung, die weder das auditive noch das visuelle noch das taktile Moment allein gelten läßt) schließt ein Oberflächen-Tiefen-Verhältnis oder eine Form-Inhalt-Relation aus. Ein Gedicht (ein Wort) ist hier nichts Lokalisierbares (wie es auch in der Metapher des unvertäuten Bootes, das nicht loszuknoten ist, in der zweiten Strophe deutlich wird), sondern ein Zustand zwischen Innen und Außen (das Heterotop) und Vorher-Jetzt-Nachher (die Heterochronie). Ein Finden des Wortes, das gleichsam einen Zugang „von außen“ vorstellt, einen Weg von der Form zum Inhalt, ist in Mandel'stams poetologischem Entwurf nicht gegeben.

Das Stadium des Zwischen, das in seiner unabdingbaren und fühlbaren Existenz aber zentral ist (und eine Kategorie des Müßens birgt), ist auch nur in einer paradoxalen Kopplung imaginär sinnlicher Erfahrung vermittelbar: Die „sehenden Finger“ („Slovo i kul'tura“, „Lastočka“) betasten mit „aufgewölbter Freude“ („Lastočka“) den „klingenden Abguß der Form“ („Slovo i kul'tura“).

Wenn Mandel'stam später im Schlußkapitel von „Razgovor o Dante“ schreibt, daß die poetische Materie keine Form und keinen Inhalt habe, weil sie

<sup>43</sup> Burnett weist in seiner Interpretation zu „Voz'mi na radost'...“ auf ein analoges Konzept der Oberflächen- und Tiefendimension in Rainer-Maria Rilkes *Duineser Elegien* hin. Burnett 1992, 20.

<sup>44</sup> Und verweisen hier wiederum auf das Bergsonsche Konzept der gleichzeitigen Koexistenz verschiedener „Dauern“. Vgl. hierzu im Zusammenhang mit dem Konzept des Werdens in Bergsonianischer Rezeption auch: Deleuze/Guattari 1997, 325.

<sup>45</sup> Vgl. hierzu die vierte Strophe des verwandten Gedichts „Lastočka“: „О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, / И выпуклую радость узнавания. / Я так боюсь рыцанья Аонид, / Тумана, звона и знания.“ (О könnte man den sehenden Fingern ihre Scham zurückgeben, die aufgewölbte Freude des Wiedererkennens./Ich fürchte so das Schluchzen der Aoniden./den Nebel, den Schall und das Klaffen).

Die Schwalbe, die in der ersten Strophe auf gebrochenen Flügeln in den Palast der Schatten zurückkehrt, (wahrscheinlich im Kontext der Ätiologie der Nachtigall und der Schwalbe im Zusammenhang mit den mythischen Figuren Philomele und Prokne anzusiedeln) tritt im Kontext des nicht mehr erinnerten Wortes auf. Einen ähnlichen Verweis auf den Zusammenhang zwischen dem Prokne- und Philomele-Mythos und der antiken Bedeutung der Biene gibt auch Schestag 1996, 114.

lediglich im Vollzug existiere, daß sie nicht mit Farben male und sich nicht mit Worten ausdrücke, expliziert er, was er in den metapoetischen Gedichten um „Voz'mi na radost'...“ dreizehn Jahre früher bereits vorgeführt hat: Dichten als Werden des Wortes, das kein Innen und kein Außen hat und als liches Ereignis „durch“ die Partitur des Textes lesbar wird.

### L i t e r a t u r

- Barricelli, J.-P. 1988. *Melopoiesis: approaches to the study of literature and music*, New York.
- Bergson, H. <sup>2</sup>1999. „Von der Mannigfaltigkeit der Bewußtseinszustände. Die Vorstellung der Dauer“, ders., *Zeit und Freiheit*, Hamburg, 60-105.
- Brown, C.S. 1987 [1948]. *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Ann Arbor.
- Burnett, L. 1992. „Contours of the Creative Word: Mandel'shtams ‚Voz'mi na radost'‘ in Perspektive“, *SEER*, 1, 18-52.
- Celestini, F. 1999. „Eine semiotische Annäherung an Intertextualität und Dekonstruktion in der Musik“, *Newsletter Moderne*, 2, 14-17.
- Deleuze, G./Guattari, F. 1997. „Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden...“, dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin, 317-422.
- Deppermann, M. 1982. *Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende*, München.
- Derrida, J. 1990. *Chôra*, Wien.
- Ester, H. 1997. *Fließende Übergänge: Historische und theoretische Studien zu Musik und Literatur*, Amsterdam.
- Foucault, M. 1998. „Andere Räume“, Barck, K./Gente, P., Paris, H./Richter, S. (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, 34-46.
- Gier, A. 1995. *Musik und Literatur: komparatistische Studien zur Strukturverwandschaft*, Frankfurt/M.
- Gillis, D.C. 1976. „The Persephone Myth in Mandel'stams ‚Tristia'“, *California Slavic Studies*, 9, 139-159.
- Handschin, J. 1990. *Musikgeschichte im Überblick*, Wilhelmshaven.

- Hansen-Löve, A.A. 1993. „Mandel'shtams Thanatopoetics“, Vroon, R./Malmstadt, J.E. (Hrsg.), *Readings in Russian Modernism. To Honour of Vladimir Markov*, Moskau, 121-157.
- Ders. 1999. „Muchi – russkie, literaturnie“, *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 4, 95-131.
- Ders. 1991. „Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne“, *Poetica* 21, 166-216.
- Kac, B. 1997. *Muzykal'nye ključi k russkoj poëzii: issledovatel'skie očerki i kommentarii*, Sankt Petersburg.
- Kannonier, R. 1994. *Verflechtungen: Texte zu Literatur und Musik*, Linz.
- Kittler, F. 1995. „Musik als Medium“, Dotzler, Bernhard J./Müller, E. (Hrsg.), *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*, Berlin, 83-99.
- Kreutzer, H.J. 1994. *Obertöne: Literatur und Musik: neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*, Würzburg.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M.
- Dies. 1985. „Text und Gedächtnis. Bemerkungen zur Kulturosophie des Akmeismus“, Gumbrecht, H.-U./Link-Heer, U. (Hrsg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt/M., 283-301.
- Lehmann, J. 1991. „Atmen und Verstummen. Anmerkungen zu einem Motivkomplex bei Mandel'stam und Celan“, Buber, G./Preuß R. (Hrsg.), *Paul Celan „Atemwende“. Materialien*. von Gerhard Buber und Roland Preuß. Würzburg, 187-199.
- Mandel'stam, O. 1993. „Razgovor o Dante“, ders., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Hrsg. von P. Nerler, A. Nikitaev, Moskva, Bd. III, 216-259.
- Ders. 1993. „Skrjabin i christianstvo“, ebd., Bd. I, 201-205.
- Ders. 1993. „Slovo i kul'tura“, ebd., Bd. I, 211-216.
- Ders. 1993. „Voz'mi na radost'...“, ebd., Bd. I, 147.
- Ders. 1993. „Utro akmeizma“, ebd., Bd. I, 177-181.

- Mandelstam, O. 1994. „Das Wort und die Kultur“, ders., *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays 1913-1924*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Frankfurt/M., 82-88.
- Ders. 1994. „Der Morgen des Akmeismus“, ders.: *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I 1913-1924*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Frankfurt/M. 1994, 17-22. Hier 18.
- Ders. 1994. „Gespräch über Dante“, ders., *Gespräch über Dante. Gesammelte Essays II*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli. Frankfurt/M., 113-175.
- Ders. 1994. „Puschkin und Skrjabin (Fragmente),“ ders., *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays 1913-1924*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Frankfurt/M., 62-69.
- Nilsson, N.A. 1963. „Osip Mandel'stam and his Poetry“, *Scando-Slavica*, 9, 37-52.
- Ders. 1974. „Mandel'stams Poem „Voz'mi na radost““, *Russian Literature*, 7/8, 165-180.
- Pšybylskij, R. 1991. „Osip Mandel'stam i muzyka“, *Osip Mandel'stam. K 100-letiju so dnja roždenija*. Hg. von Mandel'stamovskoe obščestvo, Moskau, 103-124.
- Ronen, O. 1977. „The dry River and the black ice. Anamnesis and amnesia in Mandel'stams poem „Ja slovo pozabyl““, *Slavica Hierosolymitana*, 1, 177-184.
- Sabaneev, L. 1928. *Vospominanie o Skrjabinе*, Moskau.
- Scher, S.P. 1984. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin.
- Schestag, Th. 1996. „Stimmen Immen“, *Der Prokurist*, 18, 71-126.
- Taranovskij, K. 1967. „Pčely i osy v poézii Mandel'stama: k voprosu vlijanija Vjačeslava Ivanova na Mandel'stama“, *To Honor of Roman Jakobson*. The Hague, 1973-1995.
- Wachtel, A. 1998. *Intersections and transpositions: Russian music, literature, and society*, Evanston.
- Ziegler, K. (Hrsg.) 1975. *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, München.