

Rainer Grübel

**DAS NICHTS DES GESICHTS.
LEONID ARONZONS POETISCHES PARADIES DER LEERE:
EINE JÜDISCH-RUSSISCHE KUNSTRELIGION**

Für Johanna Renate Döring

1. Alles und nichts ist Gesicht – Aronzons Hetero-Mimesis

[...] только творчество дает нам диалог с Богом.

[...] nur das Schöpfen bietet uns einen Dialog mit Gott.

Leonid Aronzon im Gespräch mit Iosif Brodskij¹

Das Werk weniger Autoren geht so beispielhaft auf in einem einzigen Vierzeiler wie Leonid Aronzons poetisches Denken und Sprechen im Quartett „Alles ist Gesicht: das Gesicht ist Gesicht...“ („Vsě – lico: lico – lico...“). Was auf den ersten Blick Tautologie scheint, erweist sich bei näherem Hinsehen als Unterschied ums Ganze: Die Differenz zwischen Thema und Rhema signalisiert nicht mehr und nicht weniger als den Abstand zwischen Soma und Sema, zwischen Welt und Gott. Und sie markiert den Gegensatz von Haben und Sein. Alles in der Welt *hat* ein Gesicht; *ist* die Welt Gottes Gesicht, *hat* Er *kein* Gesicht.

Wurde die Unsichtbarkeit Gottes je verdichteter ausgesprochen? Ist seine Verborgenheit je konzentrierter gefasst worden als im reflexiven Einsilber „selbst“ (sam)? Im Selbst, das die Besitzanzeige „sein“ des dritten Verses im vierten (auto)reflexiv werden lässt und so das Göttliche des Poetischen in Gestalt des Schöpferischen voraussetzt und im Umkehrschluss Gott als *poeta* entwirft? Wie die Welt ihren Schöpfer in einem Zuge verbirgt und offenbart, so auch das Gedicht von 1969 seinen Verfasser:

Всё – лицо: лицо – лицо,
Пыль – лицо, слова – лицо,
Всё – лицо. Его. Творца.
Только сам Он без лица.²

Alles ist Gesicht: Gesicht ist Gesicht
Staub ist Gesicht, Worte sind Gesicht,
Alles ist Gesicht. Seins. Des Schöpfers.
Nur Er selbst ist ohne Gesicht.

¹ Aleksandr Stepanov, „Živoe vsě odenu slovom. Zametki o poëtike Leonida Aronzona“, Leonid Aronzon, *Sobranie proizvedenij v dvuch tomach*, T. 1, Sankt-Peterburg 2006, 21-53, hier 22. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden mit Band- und Seitenangabe zitiert. Hier und im Weiteren sind die Übersetzungen ins Deutsche von mir.

² Leonid Aronzon, „Vsě – lico: lico – lico...“ (1, 201).

Aronzons poetische Rede ist reduktiv, also poetisch. Dieses emphatisch Poetische spricht das Lyrische Ich im Parallelismus aus, der in der Steigerungsform des gepaarten Paarreims erklingt. Das Risiko des identischen Reims der ersten beiden Verse steht für den Mut des Sprechers, einen Einklang zu wagen, der die Nähe des Kitsches nicht scheut. Indes liegt auch zwischen dem Ausdruck „Gesicht“ im ersten und im zweiten Reimwort eine Kluft – genauer: der Abgrund zwischen Ding und Zeichen, zwischen Welt und Wort. Nicht nur die Phänomene des Weltalls haben demnach Anteil am Antlitz Gottes,³ sondern auch die sie benennenden Wörter:⁴ Aronzons Poetik ist ästhetische Theologie.⁵

Weiters steht zwischen diesen Äquivokationen und somit zwischen menschlichem Antlitz und Rede das den Kitsch eiliger Übereinstimmung abwehrende Staub-Gesicht. Das Nichtige, „Staub“ – wir erinnern Anna Achmatovas Verszeile „Wenn sie nur wüssten, aus welchem Dreck / Gedichte wachsen, ohne Scham zu kennen“⁶ – ist das Material, aus dem der Mensch gemacht ist und zugleich dasjenige, wozu er nach seinem Tod wieder wird. Dieses Pulver ist seinerseits im „Alles“ (vsë) des Eröffnungsverses inbegriffen; es bildet die Grenze zwischen vergänglichem menschlichem Gesicht und überlebensfähigem Wort.⁷

Die Herausgeber der zweibändigen Aronzon-Werkausgabe, P.A. Kazarnovskij, I.S. Kukuj und V.I. Ėrl, verweisen im Kommentar zu diesem Gedicht (II, 476) mit Grund auf Rozanovs Miniatur aus dem Band *Solitaria (Uedinennoe)*. Der Sprecher bestimmt dort indes Gott selbst als Gesicht. Dieses Gesicht hat daher auch eine andere Bedeutung als bei Aronzon, der das menschliche Antlitz gemäß der alttestamentlichen Ebenbildlichkeit des Menschen im Verhältnis zu Gott als dessen Gesicht entwirft. Rozanov humanisiert Gott dagegen durchs *Neue Testament* als seinen Nächsten, er nähert das Geschöpf (in unausdrücklicher Analogie zum Übermenschen) an den Schöpfer an, und er zählt diesen zur Gestimmtheit. Er entwirft eine Welt des Neuen Testaments *ohne* Christus und geht so den Weg zurück vom Neuen zum Alten Testament und schließlich zu einer von ihm erfundenen Welt Ägyptens.⁸

³ Vladimir Ėrl, „Neskol'ko slov o Leonide Aronzone“, *Vestnik novoj literatury*. 1991, 3, 214-226; <http://poets60.euro.ru/aronzon/erl.htm>, 28.12.2008) hat den Ausdruck „Gesicht“ (lico) im Wörterbuch Leonid Aronzons als Synonym für „Antlitz“ (lik) bestimmt. Pavel Florenskij („Ikonostas“, *Sočinenija v četyrech tomach*, Bd. 2, Moskau 1995, 419-526, hier 434) unterscheidet dagegen „lik“ als göttliches Antlitz von „lico“ (Gesicht) und „ličina“ (Larve).

⁴ Hier tritt die Rezeption Chlebnikovs und seiner „Sternenspache“ (*Zvezdnyj jazyk*) hervor.

⁵ In dieser Eigenschaft tritt sie auch der *politischen Theologie* Carl Schmitts gegenüber.

⁶ Anna Achmatova („Tajny remesla“, 2, *Stichotvorenija i poëmy*, Leningrad 1976, 202): „Kogda b vy znali, iz kakogo sora / Rastut stichi, ne vedaja styda“.

⁷ Bei Anna Achmatova (ebd. 226): „I dolgovečnej – carstvennoe slovo“ („Und ewiger noch dauernd – königliches Wort“).

⁸ Rozanov verstößt hier gezielt gegen das *Neue Testament*. Der Mensch ist bei ihm auch ohne Christus gottunmittelbar. Insofern war der Plan der russisch-orthodoxen Geistlichkeit, den Schriftsteller zu exkommunizieren, der Christus zudem der Asexualität zieh, nur konsequent.

В конце концов Бог – моя жизнь.

Я только живу для Него, через Него. Вне Бога – меня нет.

Что такое Бог для меня?.. Боюсь ли я Его? Нисколько. Что Он накажет? Нет. Что Он даст будущую жизнь? Нет. Что Он меня питает? Нет. Что через Него существую, создан? Нет.

Так что же Он такое для меня?

Моя вечная грусть и радость. Особенная, ни к чему не относящаяся?

Так не есть ли Бог „мое настроение“?

Я люблю того, кто заставляет меня грустить и радоваться, кто со мной говорит; меня упрекает, меня утешает.

Это Кто-то. *Это – Лицо*. Бог для меня всегда „он“. Или „ты“; – всегда близок.⁹

Letzten Endes ist Gott mein Leben.

Ich lebe nur durch Ihn, für Ihn. Ausserhalb Gottes gibt es mich nicht.

Was ist Gott für mich? Fürchte ich Ihn? Keineswegs. Dass er strafen wird?

Nein. Dass ich durch ihn bestehe, geschaffen bin? Nein.

Was ist Er also für mich?

Meine ewige Trauer und Freude. Eine besondere, die sich auf nichts bezieht?

Ist Gott so nicht „meine Stimmung“?

Ich liebe den, der mich trauern und freuen macht, der mit mir spricht; mir Vorwürfe macht, mir Trost spendet.

Das ist Jemand. Das ist ein *Gesicht*. Gott ist für mich immer „er“. Oder „du“; immer nah.

Aronzons frühes Zwillingen-Gedicht „Die Spiegel“ („Zerkala“) präfiguriert diese theologische Zeichenhaftigkeit des Menschen und ihre Äquivalenz mit dem Entwurf der Kunstreligion. Seines Umfangs halber kann es hier nicht in Gänze wiedergegeben werden. Vermutlich bereits in den Jahren 1963/64 entstanden, ist dieser Mikrozyklus zu lesen als Gegenprogramm zum seinerzeit in der Sowjetunion noch stets als offizielles Programm der Kulturpolitik verbindlichen mimetischen Modell der *Widerspiegelung*. Als Weigerung, dem im Sozialistischen Realismus geltenden Spiegelmodell und dem ihm entsprechenden positivistischen Erkenntnisprinzip zu folgen (Hegels Dialektik war zur Mechanik der Beseitigung von Widersprüchen verkommen) beruft das eine Gedicht sich im Lob des Speculum explizit auf die Gottesebenenbildlichkeit des Menschen: „Uns hat als Ebenbilder Gott geschaffen“ – „Nas sotvoril podobijami Bog“, II, 48. Der negative Gegenentwurf zu diesem Spiegel im anderen macht den Menschen dagegen zur „Kopie“ („kopija“, ebd.), gibt ihm Neid ein auf „höchste Spiegel“. Angesichts solcher Specula sei allein der Blinde glücklich.

⁹ V. Rozanov, „Uedinennoe“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 75 (meine Hervorhebung).

Aronzons *Mikrozyklus* stellt einander axialsymmetrisch – wie im Spiegel – zwei Gedichte gegenüber, die sich jedoch weniger gleichen, denn als Zerrspiegel des jeweils anderen das Gegenteil des Gegenüber behaupten und ihm den je umgekehrten Wert zuerkennen. Treten im primären, positiven göttlichen Speculum (d.h. der Welt) die Menschen als Ebenbilder Gottes in Erscheinung, so erzeugt sein negativwertiges demiurgisches Gegenstück als sekundärer Spiegel des Spiegels die Scheinhaftigkeit der Präsenz des Absenten.¹⁰ Und so entgegnet dem Lockruf, die Schau der wie Personen vertrauten Spiegel zu erfahren, die Warnung, sich im Schaustück leerer Specula zu verlieren, dem Lob der Spiegelsbildlichkeit des Menschen die Mahnung, Doppelgänger, Bücher und Theater zu meiden und dem Angebot, sich genießend dem Bau des Karussells verliebter Spiegeln zu nähern, der Aufruf, „blauende Spiegel“ („golubejuščie zerkala», II, 49) zu fliehen, solange der Fuß noch auf den Weg trete und der Fluss (Lethe) noch nicht überquert sei.

Die Uneindeutigkeit kultureller Spiegelbilder¹¹ (und damit kultureller Bilder überhaupt) unterläuft die Eindeutigkeit von Newtons optischer Mechanik; in ihrer unstimmgigen Doppelung verbergen und enthüllen sie in einem Zug das *Nichts* gerade dadurch, dass sie es als *Alles* zur Erscheinung bringen.

2. Alles ist schön, alles ist nie: die axische Identität von *omnis* und *nihil*, von *semper* und *nunquam*

Палату No 6 в партиту No 6 превратил [...]

Er hat den 6. Krankensaal in die 6. Partita verwandelt [...]¹²

Aronzons kühner Zugriff auf All-Ausdrücke, die in der Prosa Stereotypen zutage fördern, erzeugt und präsentiert in seiner poetischen Rede Imagotypen.¹³

¹⁰ Diese Scheinhaftigkeit des Spiegels spricht auch das Gedicht aus: „Es gibt im Herbst das Dasein von Spiegeln, / ihr Umfang ist scheinhaft in herbstlicher Luft [...]“ – „Est' v oseni prisustsvie zerkal, / ob''ëm ich mnimyj v vozduche osennem [...]“ (I, 58). In russischen Enzyklopädien wie P.A. Nikolaev (Hg.), *Russkie pisateli 20 veka. Biografičeskij slovar'*, M. 2000 und N.N. Skatov (Hg.), *Russkie pisateli. XX vek. Biobibliografičeskij slovar'*, M. 1998, aber auch in deutschsprachigen Geschichten der russischen Literatur sowie in Wolfgang Kasack, *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära*, 2, München 1992, ist Aronzon nicht verzeichnet. Dagegen berücksichtigt ihn Richard McKane (Hg.), *Ten Russian Poets: Surviving the Twentieth Century*, London 2003. Vgl. die zweisprachige russisch-englische Ausgabe: Leonid Aronzon, *Šmert' babočki / Death of a Butterfly*, Moskau und London 1998.

¹¹ Rozanov hat die Schriftsteller ausdrücklich davor gewarnt, in den Spiegel zu blicken: „Pisateli značitel'nye ot neznačitel'nych počti tol'ko ëtim otličajutsja: smotrjat v zerkalo – ne smotrjat v zerkalo.“ („Bedeutsame Schriftsteller unterscheiden sich von belanglosen fast nur dadurch: Die einen betrachten sich im Spiegel, die anderen betrachten sich nicht im Spiegel. Vasilij Rozanov, „Opavšie list'ja“, *O sebe i o žizni svoei*, 229.

¹² Dmitrij Avaliani, „O Leonide Aronzone“, *NLO*, 14, 1966, 252-253, hier 253.

¹³ Vgl. zum Unterschied Rainer Grübel, „Stereotypen und Imagotypen in Vasilij Rozanovs Deutschlandbild“, H.-H. Hahn / Elena Mannová (Hg.), *Nationale Wahrnehmungen und ihre*

„Alles“ sei schön, erfahren wir, doch zugleich stets „wie niemals“ („kak nikogda“). Dies meint nicht nur und nicht einmal so sehr, jede Schönheit sei einmalig, wie es besagt, dass sie *niemalig* sei. Nicht nur hat Schönheit nicht *Ihresgleichen*, sie hat *Ihresgleichen* gerade (auch) *nicht*. Diese Unterscheidung mag spitzfindig wirken, weil sie in der Prosarede ‚nur‘ als Intonationsunterschied zu Tage tritt, doch ist der poetischen Rede die Differenz des Tons oft alles.

Die auf Äquivalenz gegründete poetische Rede lässt alle Negation besonders krass hervortreten und verleiht der durch die Axie Schönheit¹⁴ vermittelten Identität von *alles* und *nicht*, *immer* und *nie* ihr einmaliges Profil:

Боже мой, как всё красиво!
 Всякий раз, как *никогда*.
Нет в прекрасном перерыва.
 Отвернуться б, но куда?

Оттого, что он речной,
 ветер трепетный прохладен.
Никакого мира сзади:
 что *ни* есть – передо мной.¹⁵
 1970

Gott, o Gott, wie schön ist alles!
 Jedesmal, zu *keiner* Zeit.
 Schönes kennt gar *keine* Pause,
 Ab sich wenden, doch wohin?

Daher, dass vom Fluss er kommt,
 zitternd ist und kühl der Wind.
Keine Welt ist da von hinten:
 was auch ist – es liegt vor mir.

Der Logik der Herkunft (hier des Windes), in der auf Kausalität getrimmtes Prosadenken stets eine somatische Ursache wittert,¹⁶ entspricht im Sprachdenken die semische Ur-Sache des Aus-Drucks. Die Anima des Flusses trägt der Wind als Leben mit sich; prosaische Poetologie spräche hier – die Verhältnisse geradezu umkehrend – von „Personifizierung“ oder „Anthropomorphismus“.¹⁷

Diese Negation setzt sich (von der Anreicherung des Reims in „*nikogda*“ – „*no kuda*“¹⁸ getragen) fort in der Ununterbrochenheit des Schönen, in seiner Un-

Stereotypisierung, Frankfurt a.M. 2007, 319-369.

¹⁴ Dass es hier nicht um einen naiven Begriff des Schönen geht, zeigt schon die Schönheit als „Bestrafung“ (*nakazanie*, I, 339).

¹⁵ I, 213, meine Hervorhebung. Wortwörtlich: *никогда* – *niemals*; *нет* [...] *перерыва* – *nicht* Pause, *Никакого* мира – *nicht* irgendeine Welt, что *ни* есть – was *nicht* ist.

¹⁶ Das axische Korrelat des prosaischen Kausalitäts- und Motivationsdenkens ist die Kosten-Nutzen Rechnung. Dieser Prosa-Axiologie steht die poetische Axiologie der Verschwendung gegenüber. Sie gipfelt in Aronzons „Nutzen des Nutzlosen“ („*pol'za bespoleznogo*“, II, 181).

¹⁷ Diese Anima changiert zwischen Irdischem und Himmlischem, wie eine Prosanotiz Aronzons zeigt (I, 480): „Nebel“ (*tuman*) senkt sich vom Nebel und steigt von der Erde auf.

¹⁸ Diese Aufnahme von „*ni*“ und „*no*“ (verstärkt durch die chiasmatische Übernahme des „*o*“ aus „*kogda*“ in die Konjunktion „*no*“) in die Äquivalenzfigur des reichen Reims erzeugt in der Spur von Chebnikovs Futurismus (als „innere Flexion“ im Sinne Jakobsons) ein Negationsgeflecht, in das die Kommunikationsstruktur des Einspruchs: „*aber*“ – „*no*“, aufgenommen ist. Diese Figur des poetischen Naturalismus bringt die Beziehung (in) der Redefigur zur Deckung mit dem Seinsverhältnis selbst. So kann „alles, was ist“ (I, 483) ausgetauscht werden gegen „was nicht ist“ (*čto ni est*“, I, 213) im Sinne von „was auch immer ist“: Die Sprachfigur selbst verkörpert die Identität von *Alles* und *Nichts*.

abwendbarkeit, die zugleich die Unabgewandtheit der Welt ist. Dieses Hineinstehen der Welt in den Menschen widerruft die andersartige Vorstellung der Gnosis¹⁹ auf prägnante Weise, liegt doch in solcher Zugewandtheit der Welt als Synkrise der Kernbotschaften von Altem und Neuem Testament wie die drohende Vergeltung so auch die Verheißung göttlicher Liebe beschlossen. Die der nichtssagenden Alltagswendung „bože moj“ („mein Gott“) entnommene Apostrophe des Höchsten erweist sich als tatsächliche, alles besagende Anrufung jenes All-Mächtigen, dessen Welt-Geschöpf in einem eigenwilligen Chronotop sowohl räumlich *vor* dem lyrischen Ich liegt als auch zeitlich *in seiner Zukunft*. Auto-paradox, ist das Schöne, *stets* nur, indem es *nie* ist. Jedes Gedicht ist hier fortgesetzt die volle Präsenz der ganzen Absenz, ist das Alles im Nichts.

Gerade hierin unterscheidet sich die Kunstreligion grundsätzlich von der Religion im engeren Sinne ebenso wie von religiöser Kunst im Weiteren, dass diese stets die Präsenz als den Weg hin zur Absenz nimmt, während jene aus Absenz Präsenz erzeugt. Ist in der Religion Immanenz ganz Mittel zur Transzendenz, so ist in der Kunstreligion Transzendenz stets Medium für Immanenz.

3. Alles ist Nichts, Fülle Leere, Wiederholtes sich selbst ungleich: Paradoxa in Lyrik und Bildlyrik

Я умереть хотел не так.²⁰
Ich wollte so doch sterben nicht.

Eines der letzten, wohl gar das letzte umfangreiche und mit vielen Entwürfen überlieferte Gedicht Leonid Aronzons hat verlassene Örter zum Thema: verlassen von den Menschen, nicht von den Göttern. Diese Verlassenheit des Ortes verleiht dem Gedicht seinen melancholischen Ton, der ja nicht selten als spezifisch angesehen worden ist für Lyrik überhaupt.

Den Aufbau dieses in mehreren Fassungen erhaltenen, in seiner konzisesten Variante zwei (I, 218) und in seiner hier herangezogenen umfangreichsten fünfeinhalb Quartette (I, 217) umfassenden Gedichtes prägen Wiederholungen.²¹ Außer den ersten beiden und den letzten vier Versen kehren in dieser achtversigen Kurz- und der aus zweiundzwanzig Versen bestehenden Langfassung alle anderen im Zweierhythmus wieder. Diese markante Wiederholungsstruktur stellt das Bauprinzip der Versrede in den ersten drei Strophen selbst aus; die letzten drei Strophen weichen von dieser Repetition indes variierend ab. Ihr Reimschema prägt Variation: AbAb AbAb AbAb Abbb bbAb CC (I, 217):

¹⁹ Vgl. Alexander Böhlig und Christoph Marksches, *Gnosis und Manichäismus*, Berlin 1994.

²⁰ I, 381. Dieser Vers wird oft als Vorausdeutung auf den wenig später eingetretenen Unfalltod Aronzons gelesen.

²¹ Weitere (Teil-)Varianten: I, 370-383.

Как хорошо в покинутых местах!
Покинутых людьми, но не богами.
И дождь идёт, и мокнет красота
старинной рощи, поднятой холмами.

И дождь идёт, и мокнет красота
старинной рощи, поднятой холмами.
Мы тут одни, нам люди не чета.
О, что за благо выпивать в тумане!

Мы тут одни, нам люди не чета.
О, что за благо выпивать в тумане!
Запомни путь слетевшего листа
и мысль о том, что мы идём за нами.

Запомни путь слетевшего листа
и мысль о том, что мы идём за нами.
Кто наградил нас, друг, такими снами?
Или себя мы наградили сами?

Кто наградил нас, друг, такими снами?
Или себя мы наградили сами?
Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта:
ни тяготы в душе, ни пороха в нагане.

Ни самого нагана, видит Бог,
чтоб застрелиться тут, не надо ничего.

Сентябрь 1970

Wie gut ist es an den verlass'nen Örtern!
Verlass'n von Menschen, doch von Göttern nicht.
Und Regen fällt, und es wird feucht die Schönheit
des alten Hains, erhoben durch die Hügel.

Und Regen fällt, und es wird feucht die Schönheit
des alten Hains, erhoben durch die Hügel.
Wir sind allein, zu uns nicht Menschen passen.
Oh, was ein Segen: trinken hier im Nebel!

Wir sind allein, zu uns nicht Menschen passen.
Oh, was ein Segen: trinken hier im Nebel!
Erinner' den Weg des weggeflog'nen Blatts
und den Gedanken, dass wir nach uns gehen.

Erinner' den Weg des weggeflog'nen Blatts
und den Gedanken, dass wir nach uns gehen.
Wer lohnte uns mit solchen Träumen, Freund?
Haben wir selber etwa uns belohnt?

Wer lohnte uns mit solchen Träumen, Freund?
Haben wir selber etwa uns belohnt?
Sich zu erschießen hier, es brauchte keinen Teufel.
die Seelenschwere nicht, kein Pulver im Revolver.

Nicht den Revolver selber sieht Gott an,
Sich zu erschießen hier, es brauchte wirklich nichts.

September 1970

Die rhythmische Unebenheit (der Amphibrach anstelle zweier Jamben) zu Beginn des vierten Verses der vierten Strophe – also dem sechzehnten Vers und damit der vierten Potenz der für die Wiederholung ikonischen Zwei²² – verleiht der Frage nach der Selbstbelohnung besonderes Gewicht und markiert den möglichen Selbstlohn kreativer Vorstellung als Unstimmigkeit. Das im Motto des Beitrags apostrophierte Schöpfungsvermögen ist somit letztlich nicht der Autonomie des menschlichen Subjekts verdankt.

Ähnlich verlassene Trunkenheit treffen wir etwa gleichzeitig an in Venedikt Erofeevs Kurzroman *Moskau-Petuschki* (*Moskva-Petuški*) von 1970 (1973 erstmals veröffentlicht) und ähnlich verlassene Landschaften etwas später in Andrej Tarkovskijs Film *Stalker* von 1978/79. Sie widerrufen den nüchtern-brutalen sowjetischen Kolonisierungstraum.

²² Für Aronzon spielt ebenso wie für Chlebnikov die Zahlenmystik eine entscheidende Rolle. Dabei scheint er wie dieser der Zahl zwei eine positive Rolle zuzuerkennen (vgl. Anke Niederbudde, *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne. Florenskij – Chlebnikov – Charms*, München 2006; Rainer Grübel, „Vo Vremja, vne vremeni i rjodom so vremenem. Kalendarnoe vremja u Velimira Chlebnikova, Daniila Charmsa i Vladimira Sorokina“, J.-Cl. Lanne (Hg.), *V. Chlebnikov, budetljanskij poet*, Lyon 2009 (im Druck).

Das expansive Wiederholen wird durch die Konjunktion „i“ („und“) im dritten (zweimal), fünften, zwölften und vierzehnten Vers auch als syntaktischer Parallelismus ausgeführt. Widerstreitet solche Repetition auf der abstrakten Ebene des Weltmodells dem linearen Fortschrittspathos des historischen Materialismus, so widerrufen das Wohlbefinden in verlassener Landschaft und die Ungleichheit („ne četa“) mit dem Pluraletantum „ljudi“ (Leute, Menschen) die Fei-er des Kollektivs²³ im realen Sozialismus. Der kommunikative Grundgestus der Gedichte liegt im Aussparen der dritten Person Plural und in der Hineinnahme des Er/Sie/Es ins Du. Er läuft hinaus auf die Verweigerung des für Totalitarismen grundlegenden Heideggerschen „Man“.²⁴

Das fünfte Quartett stellt Ungleichheit und Unstimmigkeit durch parallelisierende Paronomasie in Äquivalenz zum Teufel: „ni četa“ – „ni čerta“. Diese Figur ruft graphisch (nicht lautlich!) die „Linie“ („čerta“) auf und stellt so das Gerade im Widerstreit von Klang und Bild wiederum ins Risiko des Ungeraden.

Auch das leere Eden dieser Gedichte entsteht im doppelten Widerstreit zur futurischen Utopie vom lichten Kommunismus²⁵ und zur gegenwärtigen Welt des sowjetischen Alltags. Anders als die russischen Konzeptualisten verzichtet Aronzon in seinen Texten mit wenigen Ausnahmen auf ironische, satirische oder sarkastische Rückgriffe auf sowjetische Habitus, Verfahren und Motive. Sein Paradies ist indes auch kein bruchloser Rückgriff auf den jüdisch-christlichen Chronotop. Es ist vielmehr angesteckt von Charles Baudelaires *Les paradis artificiels*. Wenn im Zyklus „Ave“ (I, 220-232) dessen Palindrom „Eva“ durch „Maria“ und „Margarete“ („Rita“)²⁶ hindurchgegangen und das jüdische Weltmodell mit dem christlichen und nachchristlichen aufgefüllt ist, erblüht eine Kunstfigur, die, als Religion genommen, im Grunde trägt. Der Teleologie des jüdisch-christlichen Drei-Schritt-Modells Paradies → Sündenfall → apokalyptische Rettung tritt die für Sprachkunst charakteristische Synchronie entgegen.²⁷ Das Paradies ist bereits apokalyptisch, die Apokalypse noch stets paradiesisch.

Die gesuchten einsamen Örtchen sind nicht vom monotheistischen „Gott“ verlassen, sondern von den heidnischen „Göttern“ („bogi“). Wie bei Rozanov werden die jüdische und christliche Vorstellungswelt angefüllt mit paganen Ele-

²³ Dieses Lob der Einsamkeit widerrät übrigens auch dem Bachtinschen Karnevalismus.

²⁴ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1986, 126-130.

²⁵ Vgl. den paradoxalen Erzähl-Habitus in Aleksandr Zinov'evs *Zijajušćie vysoty* (Lausanne 1976, dt.: Alexander Sinowjew, *Gährende Höhen*, Zürich 1981), welche die Differenz von strahlender Utopie und miserabler Gegenwart in topische (Perspektiven-) Differenz fassen.

²⁶ Rita Moiseevna Purišinskaja (1935-1983) war Leonid Aronzons Frau und Muse; I, 488; vgl. das (allerdings im Konjunktiv geschriebene) *Madrigal für Rita* (*Madrigal Rite*, I, 229).

²⁷ Petr Kazarnovskij und Il'ja Kujuk, „Vmesto predislovija“, I, 7-20, hier 12f. konfrontieren die Synchronie der Texte Aronzons der Diachronie von Brodskijs Gedichten. Vgl. zum Verhältnis der Poetiken der beiden Autoren auch Aleksandr Stepanov, „Živoe...“, I, 21f. und Viktor Krivulin, „Leonid Aronzon – sopernik Iosifa Brodskogo“, *Ochota na Mamonta*. Sankt-Peterburg 1998, 152-158, hier 152f.

menten. So ist diese Verswelt vor- und nachreligiös, säkulatorisch und post-säkulatorisch.

Drogen induzieren Aronzons künstliche Paradiese,²⁸ die Güte des Kindes Drogen übertrifft in gewagter axischer Figur die Schönheit des Engels (I, 219):

О, Азии презенты – анаша,
оазис для ума, любви оазис,
и ты, узбечка, столь ты хороша,
что пред тобой и ангел безобразен.

Oh, ihr Geschenke Asiens, Canabis,
Oase dem Verstand und auch der Liebe,
Und du, Usbekin, bist so wunderschön,
Dass ungestalt ein Engel gegen dich.

Das lyrische Ich dieses Fragments bekennt seine Gottesfurcht und die ihr widersprechende Erwartung: „no nežnosti tvoej blagodarja / ja voskresaju...“ (I, 219; „doch dank deiner Zärtlichkeit / werde ich auferstehen...“). Das Gedicht mündet in das Bekenntnis, das lyrische Ich lebte, wenn es dies aus Willensgründen könnte („O, esli by ja mog, o, esli by ja mog / staratel’no...“ – „Oh, wenn ich könnte, oh wenn ich könnte / durch Eifer...“): „ne zrza“ – „ohne zu sehen“.²⁹

Da Welt als Wille im Sinne Schopenhauers dem Sprachdenken verschlossen ist und es auf Welt als Vorstellung angewiesen bleibt, ist dieses Begehren der Unsichtigkeit in Aronzons Kunstreligion unerfüllbar. Und es widerspricht diesem Wunsch auch die Bewegung des Künstlers vom Gedicht hin zum bimedialen Wort-Bild-Kunstwerk. Dieses steht in der Tradition der russischen Avantgarde und insbesondere von Futurismus und Absurdismus.

Einer der avanciertesten Erträge dieser Wort-Bildkunst ist das „Leere Sonett“ („Pustoj sonet“) von 1969, das seinen Sinn nur in pikuraler Präsentation preisgibt. An den vier Seiten umgibt ein Versband, das im Uhrzeigersinn von außen nach innen um die leere Fläche läuft, oben und rechts drei, unten und links zwei Mal das leere Quader, das Nichts: „Wer liebte euch begeisterter als ich? / Bewahr’ euch Gott, | bewahr’ euch Gott, bewahr’ euch, Gott. / Die Gärten steh’n, die Gärten steh’n, sie steh’n, des Nachts. / Und | Ihr in Gärten, Ihr in Gärten, Ihr steht auch. // Ich wollte Euch, | ich wollt’ Euch meinen Gram / einflößen so, einflößen so, nicht Unruhe /verschaffend | eurem Gras-Anblick zur Nacht, den Anblick seines Bachs, / auf dass der | Gram, auf dass das Gras zum Bette für uns ward. / In Nacht eindringen, und eindringen in | den Garten, eindringen auch in Euch, / die Augen heben, Au | gen heben / mit Himmeln zu vergleichen auch die Nacht im Garten, Garten in der Nacht, und Garten, / dass

²⁸ Vgl. durch Morphium induzierte „Fröhlichkeit“ (vesel’e, I, 115).

²⁹ „Ne zrza“ bedeutet als Idiom im modernen Russischen zwar ‚nicht vergebens‘, ‚nicht unnütz‘, ‚nicht ohne Notwendigkeit‘, wird hier aber in seiner ursprünglichen Semantik gelesen, weil sonst ein Leben ‚mit Notwendigkeit‘ (also Hegel!), ein Leben ‚mit Nutzen‘ (also Sozialer Auftrag!), ein Leben ‚mit Ertrag‘ statt durch Selbst-Verschwendung das Ziel wäre. Es geht doch eher um ein Dasein ohne Zweck, ohne Rück-Sicht, ohne das Schielen nach Erfolg.

ПУСТОЙ СОНЕТ

КТО ВАС ЛЮБИЛ ВОСТОРЖЕННЕЙ, ЧЕМ Я? ХРАНИ ВАС БОГ,
 ВАШ ВИД ТРАВЫ НОЧНОЙ, ВАШ ВИД ЕЕ РУЧЬЯ, ЧТОБ ТА
 ПОЛОН ВАШИМИ НОЧНЫМИ ГОЛОСАМИ. ИДУ НА НИХ.

ХОТЕЛ БЫ Я СВОЮ ПЕЧАЛЬ ВАМ ТАК ВДУШИТЬ, ВАМ ТАК ВДУШИТЬ, НЕ ПОТРЕВОЖИТЬ,
 ЗАЧТОБЬ (НЕБЕСАМИ РАВНИТЬ) И НОЧЬ В САДУ, И САД В НОЧИ, И САД, ЧТОБ

ХРАНИ ВАС БОГ, ХРАНИ ВАС БОЖЕ. СТОЯТ САДЫ, СТОЯТ САДЫ, СТОЯТ ВНЕДАХ, И
 ПЕЧАЛЬ, ЧТОБ ТА ТРАВА НАМ СТАНД ЛОЖЕМ ПРОНИКНУТЬ В НОЧЬ, ПРОНИКНУТЬ В
 ЛИЦО ПОДНО ГЛАЗАМИ... ЧТОБ БЫ СТОЯЛИ В НИХ, САДЫ СТОЯТ.

БЫ В САДАХ, И БЫ В САДАХ СТОИТЕ ТЖЕ. ХОТЕЛ БЫ Я
 (САД, ПРОНИКНУТЬ В ВАС, ПОДНЯТЬ ГЛАЗА, ПОДНЯТЬ ГЛАЗА)

| voll er sei mit euren nächtlich' Stimmen. / Ich gehe ihnen nach. | Gesicht voll Augen... Damit ihr steht in ihnen, Gärten stehen.³⁰

Die Diskrepanz zwischen graphisch³¹ evidenten Prosazeilen und in der Graphik verborgener innerer (klanglautlicher) Vers- und Strophengliederung offenbart den dem Text eingeschriebenen eklatanten Gegensatz zwischen hörbarer Ein- und sichtbarer Ausfaltung. Die Spannung zwischen oraler und visueller Präsentation oder Rezeption erhebt freilich ihre Gleichzeitigkeit zur Bedingung. Und erst diese einander zuwiderlaufende Ohrenfülle und Augenleere erzeugen jene Gleichung von Vanitas und Plenitas, die diesem Gedicht als programmatisches Paradoxon eingeschrieben ist.³²

Ein Text, der uns in den Garten Eden führt, kann als Prosa innen nur leer sein, weil es im Paradies keine Grenze gibt und somit auch kein Ereignis.³³ Das Paradies ist der Ort sujetloser Prosa par excellence. Wenn man so will, korrumpiert die poetische Substanz des „Leeren Sonetts“ durch pertinente Wiederholung das nimmermüde Prosa-Begehren nach Alterität, weil in ihr das Ich schon immer die Andere, die Fülle Leere und das Nichts Alles ist.

Die nicht ausgefüllte letzte (innerste, dritte rechte) Prosazeile realisiert in ihrem Schluss die Synkrise von Erzählperspektive und Sprachdenken, da sie sprachlich *nicht* mit dem Zeilenende schließt und so den Zusammenbruch des perspektivierenden Schemas profiliert. Der Zeitstrahl, der in der Prosa die Ereignisfolge auf der semantischen Sujetebene linear regiert, ist (wie in der metrisch gebundenen Rede üblich) an die Textoberfläche getreten (hier freilich nicht klanglautlich, sondern graphisch). Die Leere der letzten Verszeile bildet – eine gewollte Katachrese! – den Vorklang der Leere des Innenraums.

Die von Chlebnikov bezogene Einfaltungs-Figur der Koimplikation,³⁴ die dieser etwa zur Figur des Buches fügte, das die Welt enthält, die ihrerseits das Buch zum Inhalt hat,³⁵ ergänzt Aronzon durch die Figur der Selbstimplikatur:

³⁰ Rhythmische Einheiten (Verse) sind durch Schrägstrich, durch Richtungswechsel im Uhrzeigersinn um je 90° erzeugte graphische Einheiten durch senkrechten Strich markiert.

³¹ Hier reproduziert nach der Wiedergabe der Originalhandschrift, I, 183.

³² Danila Davydov (Rezension von: Leonid Aronzon, *Sobranie proizvedenij*. In: *Kritičeskaja massa*, 2006, 4; <http://magazines.russ.ru/km/2006/4/dd19-pr.html>, 31.12.2008) lobt mit Grund die reprographische, pikturale und verbale Präsentation des *Leeren Sonetts*. Allerdings können wir ihrer Bemerkung über die avantgardistische Erscheinung bei verborgenem „nichtavantgardistischem Wesen“ („neavangardnaja suť“) nicht zustimmen. Zwar widerspricht die Feststellung „dass voll sind mit euren Stimmen der Nacht“ („что полон Вашими ночными голосами“, meine Herv., R.G.) der Leere der vom Text umschlossenen Fläche, doch bilden solche Paradoxa eines der Modelle der Avantgarde. Vgl. dazu Aage Hansen-Löve, Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 44, 1999, 125-183.

³³ Vgl. Jurij Lotmans (*Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt a.M. 1973, 350) These vom Ereignis als Versetzen einer Figur über eine semantische Grenze.

³⁴ Vgl. zur Koimplikatur bei Chlebnikov: Rainer Grübel, „Äquivalenz vs. Ambivalenz. Die axiologische Basis von Chlebnikovs Poetik“, Eric de Haard, Wim Honselaar und Jenny

Что счастливее, чем садом
быть в саду? И утром утром?³⁶

Was ist glücklicher als Garten
sein im Garten? Morgen morgens?

Garten im Garten, Morgen am Morgen sein heißt ununterscheidbar zu sein von der Umgebung. Glück ist dann Aufgehen im All(es) und gerade so Nichts sein.³⁷

Die Enthüllung des Gleichen als Ungleiches in den *Zwei gleichartigen Sonetten* (*Dva odinakovyh soneta*, 1969), die im Kleinzyklus ein und denselben Vierzehnzeiler ohne jede Veränderung wiederholt, stellt jede Identitätsphilosophie in Abrede, auch die des Dialektischen Materialismus. Denn wir lesen oder hören das zweite Gedicht infolge der Kenntnis des ersten anders als das vorangehende.³⁸ Das paradoxe Zwillingsgedicht betreibt jene Gleichstellung von Natur und Kultur, von Ding und Zeichen, die in dieser Weltvorstellung den Kern des Paradiesischen ausmacht (I, 181):

Не приближаясь ни на йоту, ни на шаг,
Отдайся мне во всех садах и падежах!

Nicht nähernd Dich mir einen Schritt, ein Jota,
Gib dich mir hin in allen Gärten, allen Fällen!

Die Aufforderung zur Hingabe des Du ist hinreichendes Zeichen dafür, dass hier kein jüdisch-christlicher Garten Eden entworfen wird, sondern ein häretisches Paradies, das die erst durch das Essen vom Baum der Erkenntnis in die Menschenwelt gelangte Sexualität einschließt. „In allen [...] Fällen“ (vo vsech [...] padežach, I, 181) verbirgt und enthüllt unter der Oberfläche der Kasusvielfalt das Gefallen-Sein von Eva und Adam. Diese Innerweltlichkeit des Paradieses bildet ein untrügliches Kennzeichen seiner Zugehörigkeit zur Kunstreligion.

Stelleman (Hg.), *Literature and Beyond. Festschrift for Willem G. Weststeijn on the Occasion of his 65th Birthday*, Bd.1, Amsterdam 2008, 263-273.

³⁵ So in Velimir Chlebnikovs (*Tvorenija*, M. 1986, 180) spätem Gedicht *Gottesheiliger* (*Svjatče Božij*).

³⁶ I, 230.

³⁷ Dies ist eine buddhistische Denkfigur, der in Aronzons Werk nachzugehen sich lohnte.

³⁸ In diesem Sinne bildet dieser Text auch ein Rezeptions-Experiment und geht somit der Rezeptionsästhetik der 1970er und 1980er Jahre voraus.

4. Überall und nirgends. Aronzons Unort in der russischen Literatur

[...] в садах небытия [...] ³⁹
 [...] in Gärten des Nichtseins [...]

Aronzons Lyrik lässt sich deshalb so schwer ins Feld der russischen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einordnen, weil sie, in der Zeit der ‚Stagnation‘ entstanden, die Selbsteingliederung in gängige Richtungen wie ‚Sozialistischer Realismus‘ oder ‚Taufwetterliteratur‘ mit Bedacht verweigerte. Ihr Raummodell ist durch den poetischen Entwurf des Nichts bei den Leningrader Obëriuten gegangen. Neben Chlebnikov (der die christliche Welt gleichfalls paganisiert hatte)⁴⁰ war Zabolockij für Aronzon der wichtigste Stichwortgeber:

Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого

Sonett für Seele und Leichnam N. Zabolockijs

Есть легкий дар, как будто во второй
 счастливый раз он повторяет опыт.
 (Легки и гибки образные тропы
 высоких рек, что подняты горой!)

Kraft leichter Gabe, scheinbar wiederum
 Voll Glück Erfahrung wiederholt er.
 (Leichte Tropen biegsam, hoher Flüsse,
 die bildhaft gar zum Berge sich erhoben!)

Однако мне отпущен дар другой:
 подчас стихи – изнеможенья шепот,
 и нету сил зарифмовать Европу,
 не говоря, чтоб справиться с игрой.

Mir andre Gabe ist zuteil geworden:
 mitunter Verse sind Erschöpfungsflüstern;
 Europa reimen, dazu fehlt mir wohl die Kraft,
 Zu schweigen ganz davon, im Spiel zu siegen.

Увы, всегда постыден будет труд,
 где, хорошея, розаны цветут,
 где, озвучив дыханием свирели

O weh, die Mühe birgt für immer Scham,
 Wo, bessernd, Rosenblüten blühen,
 Wo, widerlautend klangen vollen Atems

своих кларнетов, барабанов, труб,
 все музицируют – растения и звери,
 корнями душ, разваливая труп!

ihrer Klarnetten, Pauken und Trompeten,
 sie alle musizieren, Pflanzen und die Tiere,
 Mit Seelen-Wurzeln, einen Leichnam bergend.

Ма́й, вечер, 1968

Maiabend 1968

³⁹ I, 131.

⁴⁰ Vgl. „V. Chlebnikovu“ (I, 239) Allerdings ist Chlebnikovs Paganismus wie seine Kunstreligion, deren Bestandteil er ja bildet, frei von Melancholie. Er ist bestimmt von einer optimistischen poetisch-utopischen Heiterkeit, die an Nietzsches „Gaia scienza“ gemahnt. Bei Aronzon bilden dagegen Humor und Erotik die melancholisch-kreative Grenzfläche des Heidentums. Vgl. das Gedicht „Ot’ yvkj“ (Made in nebesa) – Ausschnitte (Made in Himmeln), das mit seinen Makkaronismen und Wortspielen wie „Bol’soe thing you very much“ („Das große thing you very much“, I, 232) den selbstironischen Humor Heines fortsetzt. In diesem Spiel mit Dank und Ding wird, denke – think umgehend, auch der russische Dingismus (veščizm) außer Kraft gesetzt.

Dieses Gedicht antwortet auf Zabolockijs Vierstropher „Kogda by ja nedvižnym trupom...“⁴¹ („Wenn ich einmal als unbeweglich Leichnam...“) von 1957, in dem der ermattete Dichter, zu einem Zufallsbestandteil der Vogelwelt geworden, im Traum ein Lied singt, das nach dem sündigen diesseitigen Leben ruft. Aronzons Sonett sucht Seele und Leib des verstorbenen Dichters zu retten, ohne in dessen Avantgarde-Gestus der Stärke zu verfallen.⁴² Die Erfahrung der Schwäche, der möglichen Niederlage liegt ihm näher als die Überzeugung vom Sieg. Da hier der Dichter die Erlösung des Dichters vollzieht,⁴³ steht auch dieser Text ganz in der Welt der russischen Kunstreligion.

Wo Nikolaj Zabolockij, Vertreter der späten Avantgarde, die diesseitige Welt bereits aus der jenseitigen besingt, lässt Aronzons lyrisches Ich (noch) im Diesseits ein Loblied auf das eigene Ende erklingen, das just den Abschied von der Sünde bedauert (I, 146):

Хорошо на смертном ложе:
запах роз, других укропов,
весь лежишь, весьма ухожен,
не забит и не закопан.
Но одно меня тревожит,
что в дубовом этом древе
не найдется места деве,
когда весь я так уложен.

1967

Gut ist's auf dem Totenbett:
Rosenduft ganz anderer Dille,
liegst du, gänzlich ausgemergelt,
nicht geschlagen, nicht begraben.
Doch beunruhigt mich eines,
dass in diesem Eichenholze
Platz nicht ist für eine Jungfrau,
Während ich so eingebettet.

Gewiss waren auch Mandel'stam und Achmatova wichtige Bezugsautoren für den jungen Leningrader Dichter, doch wog das Erbe der russischen Futuristen und Absurdisten für ihn ungleich schwerer. Sie boten ein willkommenes Gegengewicht gegen die akmeistische Tradition beim einstigen Freund und späteren Konkurrenten Iosif Brodskij.

Ein Gegenmodell zu Aronzons privater Mythenwelt, die nur im engeren Umkreis von Familie und Freunden Rückhalt suchte, bildet Evgenij Evtušenkos Bemühen, Rang und Rolle eines Majakovskij der 1960er und 1970er Jahre zu erringen. Seinen auf die Verbesserbarkeit des Sowjetsystem durch Rückkehr zu Lenin⁴⁴ setzenden Epen *Bratskaja GES* (1964, *Brüderliche HES*⁴⁵) und *Kazanskij universitet* (1970, *Die Universität Kazan'*), das Letztere peinliche Lenin-

⁴¹ Nikolaj Zabolockij, *Stichotvorenija i poëmy*, Rostov na Donu 1999, 311-312. Zabolockijs Text verweist seinerseits auf Gedichte Puškins; vgl. V.I. Golicyna, „Stichotvorenije N. Zabolockogo ‚Kogda by ja nedvižnym trupom‘ i nekotorye voprosy Puškinskoj tradicii“, *Problemy Puškinovedenija. Sbornik naučnych trudov*, Leningrad 1975.

⁴² Diesen zeigen der Gedichtband *Stolbcy (Kolumnen, 1929)* und das Poem *Toržestvo zemledelija (Der Triumph des Landbaus, 1931)*. Vgl.: „„Ura! Ura!“ – pojut zavody“ (Nikolaj Zabolockij, „Novyj Byt“, *Stolbcy. Stichotvorenija. Poëmy*, Leningrad 1990, 28f., hier 28.)

⁴³ Genauer: die von ihm imaginierte Welt diese Rettung vollziehen lässt.

⁴⁴ An diesem Versuch sollte zwei Jahrzehnte später Gorbačev politisch scheitern.

⁴⁵ „GES“ steht für „Hydro-Elektrische Station“, das Wasserkraftwerk.

Panegyrik, hat Aronzon Poeme und Epenentwürfe entgegengehalten, die das Private unvermittelt mit dem Universalen verknüpfen, ohne Gesellschaftsmodelle oberhalb des Familien- und Freundeskreises zu bemühen. Während der Moskauer erkenntnistheoretisch durchweg den Rahmen des vom 19. Jahrhundert geprägten Dialektischen Materialismus wahrte und ästhetisch stets Kompromisse im Sinne des von der Zensur gerade noch Annehmbaren schloss, bewegte sich Aronzon in den Bahnen der erkenntnistheoretischen Ungewissheit des 20. Jahrhunderts. Und so ging er in der Spur der radikalen russischen Avantgarde.

Im Sinne des Rückgriffs auf die Sprachkunst des Futurismus und das Motivinventar der christlichen Religion lässt sich Aronzon vergleichen mit dem Moskauer Lyriker Gennadij Ajgi. Dem eingangs zitierten Quartett „Alles ist Gesicht“ stehen Ajgis Verse des Gedichtes „Jetzt ist immer Schnee...“ („Teper' vseгда snega...“ von 1978 aus dem Zyklus *Provinz der Lebenden* (*Provincija živych*) gar nicht fern: „est' tak čto est' i net / i tol'ko ètim est' / no est' čto tol'ko est'“⁴⁶ – „es ist so, dass es ist und nicht ist / und ist nur als dieses / ist jedoch, was nur es ist“. So auch der Vers aus dem Echo-Gedicht „Epoche, so ein Leichnam“ („Èpocha trup takoj...“): „i est' čto sneg i est'“ – „und ist, was Schnee und ist“). Beide Autoren zeigen eine Neigung zum Griff nach Allquantoren und ihren Negationen sowie zur Konjunktion „und“. Dabei unterscheidet sich Ajgis Sprachdenken von dem Aronzons durch die stärkere Neigung zur abstrakten Frage, was denn das Sein sei. Beide verbindet ihre Verehrung Boris Pasternaks. Die ethnisch und kulturell verfremdende Funktion, die bei dem Wahlmoskauer das angestammte Tschuwaschische mit seiner Volksreligion spielte, übernahm bei dem Leningrader das jüdische Erbe.⁴⁷

Durch den im Grunde unlösbaren Widerspruch zwischen der Besonderheit des eigenen Wortes und der staatlich kontrollierten Publikumswirksamkeit befand sich Leonid Aronzon in einer ähnlichen Lage wie der Petersburger Dichter Viktor Sosnora. Weit mehr noch als der zwei Jahre Ältere hat der Jüngere – von seinem Vornamen zur Löwen-Erscheinung,⁴⁸ zum Löwen-GESICHT bestimmt und von seinem Nachnamen zum Sohn des Moses-Bruders – alle Versuchen abgewehrt, ihn in die Erscheinung der Sowjet-Gesellschaft ein-zu-binden, und das heißt ja zu fesseln. Auch sind Sosnoras „Bücher“ („knigi“) stärker thematisch gebunden als die Zyklen des zwei Jahre Jüngeren. Beide Autoren eint neben

⁴⁶ Gennadij Ajgi, *Zdes'*, M. 1991, 183, 184.

⁴⁷ Dabei kann er sogar mit dem Antisemitismus ironisch umgehen.

⁴⁸ Vgl. zum Löwentum Aronzons das Gedicht „Zoosad“ („Zoologischer Garten“, I, 355) mit dem Vers „Lev el“ („Der Löwe aß“). „Erscheinung“ ist die ursprüngliche Bedeutung von griech. „Idea“. Diese Onomasiologie ist für das Verstehen der Poetik Aronzons relevanter als seine Biographie, obgleich schwere Krankheit und Unglücks-Tod Versuchungen für vielerlei biographische Referenzen bilden.

dem kunstvollen Gebrauch der Gattung Sonett das enge Band zum Werk Aleksandr Puškins, des Begründers der russischen Kunstreligion.⁴⁹

Der Verzicht auf das große Publikum blendet Aronzons Kunstreligion aus der Tradition des russischen Messianismus aus. Diesem privaten, dem realen Sozialismus abgetrotzten Paradies war kein Platz in Staat oder Gesellschaft beschieden. Und die Wirksamkeit dieser Gedichte entspringt gerade ihrem Nichtort⁵⁰ auch im ‚literarischen Feld‘ von Sowjetliteratur und Sowjetgesellschaft.

⁴⁹ Vgl. Puškins Gedichte wie „Der Prophet“ („Prorok“) und „Ein nicht von Hand erschaffenes Denkmal habe ich mir errichtet...“ („Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj...“)

⁵⁰ Vgl. die Selbstbestimmung des lyrischen Ich als „Izgoj“ („Outcast“, I, 263).