

Ilja Kujuk

**ZWEI SCHÖNHEITEN, EINE RETTUNG:
BORIS PASTERNAK ZWISCHEN „PIQUE DAME“
UND LEONID ARONZON**

Борис Пастернак

Красавица моя, вся статья,
Вся суть твоя мне по сердцу,
Вся рвется музыкаю статья,
И вся на рифмы просится.

5 А в рифмах умирает рок,
И правдой входит в наш мирок
Миров разноголосица.

И рифма – не вторенье строк,
А гардеробный номерок,
Талон на место у колонн
В загробный гул корней и лон.

10 И в рифмах дышит та любовь,
Что тут с трудом выносятся,
Перед которой хмурят бровь
И морщат переносицу.

15 И рифма не вторенье строк,
Но вход и пропуск за порог,
Чтоб сдать, как плащ за бляшкою,
Болезни тягость тяжкую,
Боязнь огласки и греха
За громкой бляшкою стиха.

20 Красавица моя, вся суть,
Вся статья твоя, красавица,
Спирает грудь и тянет в путь,
И тянет петь и – нравится.

Тебе молился Поликлет.
Твои законы изданы.
25 Твои законы в даях лет.
Ты мне знакома издавна.

1931
(Zit. nach Pasternak 2004, 2, 72)

Boris Pasternak

Meine Schöne, deine ganze Gestalt,
dein ganzes Wesen ist mir nach Wunsch,
es strebt ganz danach, Musik zu werden
und drängt ganz zum Reimen.

In den Reimen aber erstirbt das Schicksal
und als Wahrheit kommt in unsere kleine Welt
der Welten Dissonanz.

Und der Reim ist kein Wiederhall von Zeilen,
sondern eine Garderobenummer,
ein Kupon für einen Platz bei den Säulen
In das Grabesgetös der Wurzeln und des
Erdenschoßes.

Und in den Reimen atmet jene Liebe,
die hier mit Mühe geduldet wird,
vor der man die Augenbraue zusammenzieht
und die Stirn runzelt.

Und der Reim ist kein Wiederhall von Zeilen,
sondern Eingang und Einlaß über die Schwelle,
um wie einen Mantel gegen die Blechnummer
die schwere Last einer Krankheit abzugeben,
die Furcht vor dem Bekanntwerden und der Sünde
gegen das laute Blechschild des Verses.

Meine Schöne, dein ganzes Wesen,
deine ganze Gestalt, Schöne,
presst die Brust zusammen und zieht auf den Weg
und drängt zu singen und gefällt mir.

Dich betete Polyklet an.
Deine Gesetze sind erlassen.
Deine Gesetze liegen in den Fernen der Zeiten.
Du bist mir von altersher bekannt.

Interlinearübersetzung von J. R. Döring
(1973, 357-358)

Леонид Аронзон

Красавица, богиня, ангел мой,
 исток и устье всех моих раздумий,
 ты летом мне ручей, ты мне огонь зимой,
 я счастлив оттого, что я не умер
 5 до той весны, когда моим глазам
 предстала ты внезапной красотой.
 Я знал тебя блудницей и святою,
 любя всё то, что я в тебе узнал.
 Я б жить хотел не завтра, а вчера,
 10 чтоб время то, что нам с тобой осталось,
 жизнь пятилась до нашего начала,
 а хватит лет, еще б свернула раз.
 Но раз мы дальше будем жить вперед,
 а будущее — дикая пустыня,
 15 ты в ней оазис, что меня спасет,
 красавица моя, моя богиня.

1970

(Aronzon 2006, 1, 212)

Leonid Aronzon

Schöne, Göttin, mein Engel,
 Quelle und Mündung all meiner Gedanken,
 Du bist mir der Bach im Sommer, Du bist mir das Feuer im Winter,
 ich bin deswegen glücklich, weil ich nicht gestorben bin
 5 bis zu dem Frühling, als vor meinen Augen
 Du mit plötzlicher Schönheit erschienen bist.
 Ich kannte Dich als Dirne und als Heilige
 und liebte alles, was ich in Dir erkannte.
 Ich möchte nicht morgen, sondern gestern leben,
 10 damit in der uns beiden verbleibenden Zeit
 das Leben rückwärts zu unserem Anfang ginge,
 und, falls die Jahre ausreichen, noch einmal zurückkehrte.
 Aber da wir weiter nach vorne leben werden,
 und die Zukunft eine öde Wüste ist,
 15 bist Du die Oase, die mich retten wird,
 meine Schöne, meine Göttin.

1970

(Interlinearübersetzung von I. Kuku)

Die zwei oben vorgestellten Gedichte fordern geradezu zu einem Vergleich heraus, und zwar aus einem offensichtlichen Grund: Beide fangen mit dem gleichen Wort an. Dieses rein äußerliche und auf den ersten Blick fast banale Merkmal erweist sich allerdings als ein möglicher Schlüssel zu der Lebensästhetik beider Autoren, besonders wenn wir berücksichtigen, dass dieses schöne Wort – „krasavica“, die Schöne, – im 20. Jahrhundert äußerst selten am Anfang eines russischen Gedichts stand. Sogar Nikolaj Olejnikov, der bekanntlich ein großer Verehrer der weiblichen Schönheit war, wagte dies lediglich einmal, eine Schöne an die allererste Stelle zu setzen, und tat es aus einem eher gastronomischen Grund: im Gedicht „Krasavica moja, prošu, govjadiny ne eš’...“ („Meine Schöne, ich bitte Dich, iss kein Rindfleisch...“)

In unserem Fall scheint die intertextuelle Verbindung von Aronzon zu Pasternak offensichtlich. „Unüberschbar“ nennt Christian Zehnder (2006, 227) die Präsenz Pasternaks in der lyrischen Welt von Aronzon und verweist mit Recht darauf, dass bei allen motivischen und – vor allem in der frühen Phase der poetischen Entwicklung Aronzons – rhythmischen Interferenzen die für Pasternak grundlegenden formalen und inhaltlichen Konzepte von Dynamik und Erwachen (= Geburt) mit Aronzons Akzentuierung von Statik und Schlaf (= Tod) kollidieren. Das intertextuelle Verfahren von Aronzon wird als „Aufnahme und Transformation“¹ (ebd., 233) definiert. Johanna Renate Döring hat ebenfalls darauf hingewiesen, dass Pasternak als eine wichtige Figur in der intertextuellen Welt der frühen Phase in Aronzons Lyrik auftritt; erst „später vermag [Aronzon] die *Freude* aus Prä- und Intertexten zu befreien und sie aus der Schöpfung selbst, in der Schöpfung zu finden“ (Döring 2008, 15). Den generellen Umgang Aronzons mit Intertextualität charakterisiert Döring als Manifestation an der Oberfläche, diese Manifestation braucht normalerweise „nicht erst herausdestilliert zu werden“ (ebd., 9). Dies bestätigt das „Krasavica“-Gedicht: die erste Zeile «Красавица, богиня, ангел мой...» verweist direkt – über den Kopf Pasternaks – auf einen Eckstein des Petersburger Textes,² Puškins *Pikovaja Dama* (Pique

¹ Als Beispiel einer solchen Transformation bei der Bearbeitung weiblicher Gestalten zeigt Zehnder (2006, 213-214) „das Motiv der Ausdehnung der Geliebten in die Landschaft und in das Wetter“ anhand der Parallelen zwischen Pasternaks „Vesna byla prosto tobj...“ und Aronzons *Avgust* („Všě osoznaj; i noč’, i smert’, i avgust...“, 1961, bearbeitet vermutlich 1968).

² Die Transformation des Petersburger Textes bei Aronzon ist für Döring eine „Entleerung als Voraussetzung der Transzendierung“ (2008, 14); als Zeichen einer solchen Transzendierung führt sie den Begriff des *Piter-Textes* ein: „Das Leben in der Welt, konkret in Piter, aktuell im Piter der 50er-60er Jahre ist für Leonid Aronzon die große, oft peinvolle Schleife zwischen den paradisiatischen Zuständen der Prä-Existenz und der Post-Existenz, die er gleichermaßen als Paradies umschreibt. Als ‘Garten im Wasser’ konnotiert er sein Paradies mit der ursprünglichen Stadtgründungsidee Peters des Großen, die gleichsam das mythopoetische Fundament des Petersburger Stadttexes bildet“ (ebd.). Bezeichnenderweise ist es „das spezifische paradoxe Anliegen des Piter-Textes von Aronzon, sich aus den textuellen Manifestationen zu befreien“ (ebd., 10). Zum Begriff des Piter-Textes s. auch Kukulj (2008b, 272).

Dame), obwohl nicht unmittelbar, sondern intermedial, über das Libretto von Modest Il'ič Čajkovskij zu der berühmten Oper seines Bruders Pëtr. Der Verweis zielt auf die von German vierfach wiederholte Anrede „Krasavica! Boginja! Angel!“ („Schöne! Göttin! Engel!“): dreimal bei der erfolgreichen Verführung in der vierten Szene des 1. Aktes und – als letzte Worte Germans – am Ende der Oper. Die Schöne Pasternaks befindet sich also zwischen zwei engelhaft schönen Göttinnen – eine von Puškin / Čajkovskij und eine von Aronzon; in der Oper geht es um den Untergang des Helden, bei Aronzon – um dessen Rettung. Es lässt sich nur klären, ob die Rettung implizit bei Pasternak thematisiert werden kann und welche Rolle dabei – auch bei Aronzon – die Schönheit und ihre Trägerin(nen) spielen.

In seinem Gedicht wendet sich Pasternak an seine zweite Frau Zinaida, damals noch Ehegattin des Pianisten Heinrich Neuhaus. Noch vor seinem Erscheinen im Gedichtband *Vtoroe roždenie* („Die zweite Geburt“) wurde das Gedicht in der Zeitschrift *Novyj mir* (1931, № 8) als letztes einer Reihe von neuen Texten aus demselben Jahr abgedruckt. Die Reihenfolge dieser Vorpublikation ist im Gedichtband später erhalten geblieben: „Godami kogda-nibud' v zale koncertnoj...“ (1), „Ne volnujsja, ne plač', ne trudi...“ (2), „Okno, pjupitr, i, kak ovragi échom...“ (3), „Ljubit' inych – tjažëlyj krest...“ (4), „Vsë sneg da sneg, – terpi i točka...“ (5), „Mertveckaja mgl...“ (6), „Platki, podbory, žgučij vzgljad...“ (7), „Ljubimaja, molvy slaščavoj...“ (8) und unser Gedicht „Krasavica moja, vsja stat'...“ (9).³ Die Reihenfolge einzelner Texte spiegelt auch die private Situation Pasternaks zwischen zwei Frauen in den Jahren 1930-31 wider: Der Dichter hat seine erste Frau Evgenija Vladimirovna (Gedichte 1, 2) und ihren gemeinsamen Sohn Evgenij wegen der Frau seines Freundes (Gedichte 4, 5, 8, 9) verlassen. Die Gegenüberstellung dieser zwei Frauen bildet, laut J.R. Döring, das zentrale Thema des Bandes *Vtoroe roždenie* (Döring 1973, 97). Mit dem ersten Frauentyp, für den die erste Frau des Dichters, die Malerin Evgenija Lur'e steht, verbindet Döring vor allem das Motiv der Erinnerung, das sich im Gedicht (1) in der grammatischen Kategorie des vollendeten Verbalaspekts manifestiert (ebd., 100-101). Die Gestalt der Malerin wird als „komplexe Erscheinung“ dargestellt, „für die die sie umgebenden Menschen und Dinge zu Attributen werden“ (ebd., 101). Dieser Komplexität steht im zweiten Frauenbild, der Gestalt von Zinaida, eine fast provokante Einfachheit gegenüber, die in der berühmten Zeile „A ty prekrasna bez izvilin“ aus diesem Gedicht (4) gipfelt.⁴ Zum wichtigsten Charakteristikum des zweiten Frauentyps wird, dass diese Gestalt als „Motivation und zugleich [...] Ausdruck der (neuen) poetischen Intentionen“ (ebd., 110) dient. Die „unerhörte Einfachheit“⁵ als Ergebnis und Ziel der

³ Im Text wird auf die Nummern der Gedichte verwiesen.

⁴ Zur Zweideutigkeit der Zeile – „Du bist ohne Krümmungen [hier: Zweifel] schön“ vs. „Du bist schön, ohne dabei Großhirnwindungen zu haben [= schön und dumm]“ – s. Šapir 2004.

⁵ „Есть в опыте больших поэтов

poetischen Erfahrung verdankt sich dem Einfluss dieser Wende im Leben und Schaffen Pasternaks. Wie auch in der Realisierung des ersten Frauentyps lässt sich dieses Verfahren im grammatischen und syntaktischen Aufbau des Textes nachweisen. So zeigt Döring am Beispiel des Gedichts (4) – des kürzesten im ganzen Band – die Einfachheit der Syntax, wo Subjekt und Prädikat meist nur um ein Attribut oder ein Objekt erweitert sind: „Die Attribute sind jedoch [...] keine Epitheta ornantia, sondern Genitive, die Abstrakta mit Konkreta, Anschauliches mit Nichtanschaulichem verbinden“ (ebd., 111).

Das letzte und für uns wichtigste Gedicht aus dem Minizyklus in *Novyj mir* führt die neue poetische Strategie Pasternaks konsequent fort. Von allen neun Gedichten wird hier die Reduktion des lyrischen Ichs zugunsten des begehrten Objekts am deutlichsten durchgeführt: den drei Pronomina der ersten Person stehen sechs Pronomina der zweiten Person gegenüber, wobei sich vier von ihnen jeweils am Anfang der vier letzten Zeilen des Gedichts als sinngebende Coda befinden. Von fünfzehn Verben des Gedichts sind dagegen zwölf im Präsens und alle in der dritten Person; es gibt lediglich zwei Infinitive und ein Verb im Präteritum.

Auffällig ist auch, dass alle Bezugnahmen auf das Ich und Du in der ersten und den beiden letzten Strophen des Gedichts erfolgen, was den von Döring beschriebenen Übergang von einem privaten Dialog zu der metapoetischen Reflexion deutlich illustriert. Dieser Übergang wird noch deutlicher, wenn wir das Gedicht (8) in Betracht ziehen, dem das „Krasavica“-Gedicht folgt. Dieser Text fängt ebenfalls mit der direkten Anrede an die Geliebte an („ljubimaja“, Geliebte); dieser persönliche Ton bleibt auch weiterhin erhalten, was sich ziemlich deutlich in der Verbreitung der Personalpronomina der ersten Person (6 von insgesamt 7) und den entsprechenden verbalen Formen zeigt:

Любимая, – молвы слащавой,
Как угля, вездесуща гарь.
А ты – подспудной тайной славы
Засасывающий словарь.

А слава – почвенная тяга.
О, если б я прямой возник!
Но пусть и так, – не как бродяга,
Родным войду в родной язык.

Следы естественности той,
Что невозможно, их изведав,
Не кончить полной немотой.

В родстве со всем, что есть, уверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту“. (Б. Пастернак «Волны» – Pasternak 2004, 2, 58)

Теперь не сверстники поэтов,
 Вся ширь проселков, меж и лех
 Рифмует с Лермонтовым лето
 И с Пушкиным гусей и снег.

И я б хотел, чтоб после смерти,
 Как мы замкнемся и уйдем,
 Тесней, чем сердце и предсердьё,
 Зарифмовали нас вдвоем.

Чтоб мы согласья сочетаньем
 Застлали слух кому-нибудь
 Всем тем, что сами пьем и тянем
 И будем ртами трав тянуть.

(Pasternak 2004, 2, 71)

Zwei zentrale poetische Motive werden bereits in diesem Gedicht angesprochen – der Vergleich der Geliebten mit dem Wörterbuch („Du bist des verborgenen geheimen Ruhms / einsaugender Wortschatz“⁶), und der Wunsch nach einem Reim, in dem die beiden Liebenden sich vereinen („Und ich wünsche, dass nach dem Tod, / wenn wir uns verschließen und fortgehen werden, / man enger als Herz und Herzkammer / uns zwei zusammenreimen wird“). In diesem Gedicht wird ein solcher Wunsch nach einem zusammenführenden Reim aus einer privaten Ich- und Wir-Perspektive geäußert und erst im nächsten Gedicht realisiert, in dem das lyrische Ich nach der ersten Strophe sowohl auf sich selbst als auch auf die Nennung und Lobpreisung der geliebten Schönen im größten Teil des Gedichts verzichtet und sich voll und ganz der Entfaltung seiner poetischen Vision widmet.

In der ersten Strophe wird die Ausgangssituation geschildert – das lyrische Ich bekennt sich sowohl schönen Gestalt als auch zum Wesen der geliebten Frau. Beides, Gestalt und Wesen, „sut“ und „stat“, bilden, nicht zuletzt auf der phonetischen Ebene, eine synthetische Einheit, die sich semantisch in der vierfachen Wiederholung des Pronomens „vsja“ entfaltet. Die Ganzheit der Gestalt droht aber zu zerbrechen – wegen ihrer Gespaltenheit zwischen der Musik und dem Reim, der pars pro toto für Poesie steht: Die Schöne strebt zur Musik und drängt gleichzeitig – auch als Ganzes – zum Reim. Auf diese Weise wird die Dreieckskonstellation zwischen Zinaida (der Schönen), Neuhaus (der Musik) und Pasternak (dem Reim) subversiv dargestellt.

In den nächsten Strophen wird die Beziehung innerhalb des Dreiecks geklärt: Erst in der Poesie, nicht in der Musik, stirbt das Schicksal, und die Wahrheit

⁶ Hier und im Weiteren die Interlinearübersetzungen aus dem Gedichtband *Vtoroe roždenie* von J.R. Döring (1973, s. Anhang)

kommt als polyphone Vielstimmigkeit in die Welt. Die Polyphonie wird in der zweiten Strophe dadurch realisiert, dass die siebte Verszeile sich mit der vierten reimt, die zwei davor, die fünfte und sechste, existieren als geschlossene Einheit (Reimung ABABCCB). Bemerkenswert ist auch der homonyme Reim A (das Wort „stat“ als Substantiv und Verb) und die Orchestrierung der ersten zwei Strophen, die von den dominanten Konsonanten des Wortes „krasavica“ – [r] und [s] – bestimmt wird:

кРаСавица моя, вСя Стать,
вСя Суть твоя мне по СеРдцу,
вСя РветСя музыкою Стать,
и вСя на Рифмы проСитСя.

а в Рифмах умиРает Рок,
и ПРавдой входит в наш миРок
миРов РазноголоСица.

Beide Konsonanten sind auch paarweise an der Bildung des Vor- und Nachnamens des Dichters beteiligt: боРиС паСтеРнак.

Wird in den ersten beiden Strophen die Priorität der Poesie markiert, so versucht Pasternak in den nächsten drei Strophen den Anspruch der Poesie auf den Besitz der Schönen zu verteidigen. Der Reim wird mit einer Garderobenmarke verglichen, die dem Dichter vor dem Eintritt in das musikalische Jenseits eines Konzertsaals ausgehändigt wird. Der Untergang im Hades wird sowohl phonetisch (dreifache Wiederholung der Lautkombination [grob] – „ГардеРОБ“, „заГРОБный“, „ГРОМкой Бляшкой“) als auch mit dem Motiv der Garderobenmarke eingeleitet, die hier analog zum Obulus als Fährgeld für Charon dient. Die Nähe des Dichters zu Orpheus, der für seine Schöne in die Unterwelt geht, erklärt auch die aufdringliche Wiederholung des Wortes „rifma“ (Reim) fünfmal in den ersten fünf Strophen, mit seinen [r] und [f] – [oRFej] als weitere Metonymie für die Poesie. Wichtig ist, dass der Dichter sich dabei nicht als aktiv agierender Held präsentiert, sondern sich vollständig – auf der Ebene der Handlung – zurückzieht und für sich lediglich einen Platz am Rande bei den Säulen beansprucht. Die Stärke des Dichters ist in diesem Fall nicht das Wort, das laut dem 21. Vers lediglich ein „lautes Blechschild“ ist, sondern das Atmen („i v rifmach dyšit ta ljubov“), das die lebendige Liebe von der toten Konvention der Moral und Sitte unterscheidet: „Und in den Reimen atmet jene Liebe, / die hier mit Mühe geduldet wird, / vor der man die Augenbraue zusammenzieht / und die Stirn runzelt“. Das Verhalten des lyrischen Helden wird hier gleich durch die Inanspruchnahme seiner Rechte und einer bitteren Selbstironie, ja fast Selbsterniedrigung bestimmt; diese Ironie spürt man in der Behauptung, dass „der Reim keine Wiederholung von Zeilen“ ist – gerade diese Zeile wird aber im Gedicht symmetrisch wiederholt (Verse 8 und 16).

Die Unsicherheit des Dichters bei der Verteidigung seiner Rechte hat ein anderer Dichter sofort gespürt, nämlich Osip Mandel'stam, für den dieses Thema am Anfang der 30er Jahre zum Leitmotiv und existenziellen Problem wurde.⁷ In ihren Erinnerungen (Kapitel „Antipody“) schreibt Nadežda Mandel'stam über die Entstehungsgeschichte des Gedichts „Noč' na dvore. Barskaja lža...“ und führt aus, dass die Zeile „I tolkotnja v garderob...“ direkt auf Pasternak mit seinem Versuch, sich als Dichter gesellschaftlich-politisch anzupassen, zielt:

Второе стихотворение, связанное с Пастернаком, – „Ночь на дворе, барская лжа...“ Это ответ на те строки Пастернака, где он говорит, что „рифма не вторенье строк, а гардеробный номерок, талон на место у колонн...“ Здесь явно видна архитектура Большого зала консерватории, куда нас пускали, даже если не было билетов. Кроме того, это общественное и почетное положение поэта. От „места у колонн“ О. М. в своих стихах отказался. (Mandel'stam 2006, 1/175-176)

Das zweite mit Pasternak verbundene Gedicht – „Nacht auf dem Hof, adelige Lüge...“ Das ist die Antwort auf jene Zeilen Pasternaks, in denen er sagt, dass „der Reim kein Widerhall von Zeilen ist, sondern eine Garderobenummer, ein Kupon für einen Platz bei den Säulen...“ Deutlich sichtbar ist hier die Architektur des Großen Saals des Konservatoriums, wo man uns immer reinließ, sogar wenn wir keine Karten hatten. Außerdem ist das die gesellschaftliche und ehrenhafte Stellung des Dichters. Auf den „Platz an den Säulen“ hat O. M. in seinen Gedichten verzichtet. (Interlinearübersetzung von I. Kukulj)

Im Gedicht geht es aber nicht um einen Platz in einem bestimmten Konzertsaal und keinesfalls um die gesellschaftliche Stellung des Dichters, sondern um das Zusammentreffen mit der Musik von Heinrich Neuhaus – wie in der „Ballade“, die unmittelbar nach dem langen Gedicht „Volny“ den Band eröffnet – und vor allem mit Zinaida Neuhaus, die eigentliche zweite Geburt. Der Name Neuhaus ist in Verbindung mit dem „Grabesgetös der Wurzeln“ im 11. Vers lautmalersisch präsent: „в ЗАГробный гУл корНЕЙ и лон“. Und auch hier verstärkt Pasternak das Phonetische durch die Etymologie: Der Pasternak als Pflanze ist eine Wurzel.⁸ Die Säulen – im Russischen „kolonny“ – bekommen in diesem Kontext auch eine zusätzliche Bedeutung: Es sind die Kolonnen der Zeilen, „kolonna vospalennykh strok“ („die Kolonne der entzündeten Zeilen [=Verse]“), wie Pasternak im Gedicht „Pro Domo“ (1917) schreibt. Der Reim wird damit zur Voraussetzung des vertikalen Wachstums der Poesie – aus dem Tod ins ewige Leben. Die Wurzel des Reims wächst aus dem Erdschoß hervor; der

⁷ Vgl. die für uns grundlegende Interpretation dieses Gedichtes von Pasternak im Kontext von Mandel'stam bei Amelin und Morderer (2000).

⁸ Zur Interpretation von Wurzeln und Säulen im Gedicht s. Amelin/Morderer 2000, 87.

Dichter wird von seiner Krankheit geheilt und bekommt eine Stimme, mit dem er das Preislied an seine Schöne wieder erklingen lassen kann.

Die Wiederholung der Zeilen erfolgt im Gedicht noch einmal: Die Schöne tritt in der vorletzten Strophe wieder auf, in der letzten Strophe hören wir sogar ihren Namen, besonders deutlich im letzten Wort des Gedichts: «ТЫ МНЕ ЗНАКОМА **ИЗДАВНА**». Damit schließt sich der Kreis: „krasavica moja“ ist Zinaida, die Poesie wird zu Musik, das existenzielle und ästhetische Grundproblem des Zyklus (und des Bandes) wird endgültig gelöst.

Das Thema des Kreises und der Wiederkehr wird im Gedicht „Krasavica moja, boginja, angel moja“ von Leonid Aronzon auf eine für den Dichter typische Weise manifestiert: Die Geliebte ist gleichzeitig die Quelle und die Mündung aller seiner Gedanken. Das Gedicht ist im Frühling 1970 entstanden und wendet sich offensichtlich an die Frau des Dichters Rita Purišinskaja, die bereits 1965 im Gedicht „Madrigal“ als „krasavica“ aufgetreten ist: „Glaza tvoji, krasavica, javljali / ne cerkvi oseni, ne cerkvi, no pečal' ich“ („Deine Augen, die Schöne, offenbarten / nicht die Kirchen des Herbstes, nicht die Kirchen, sondern ihre Traurigkeit“).⁹ Im Gedicht gibt es keine Stropheneinteilung; aufgrund der Satzstruktur und des Sujets lässt sich der Text in zwei symmetrische Teile zerlegen. Teil I (Verse 1 bis 8) besteht aus zwei Sätzen, in denen die Schöne als Synthese der Gegensätze dargestellt wird. Im zweiten Teil (ebenfalls zwei Sätze) geht es um die für Aronzon typische Konzeption der sich umkehrenden Lebenszeit, die allein dank der Existenz der Geliebten in einer Oase in der Wüste verbracht werden kann.

Im Unterschied zu Pasternak, bei dem die Geliebte gleich am Anfang als synthetische Einheit von Gestalt und Wesen auftritt, konstruiert Aronzon das Bild der Frau durch eine Anzahl von Antithesen. So ist sie, wie bereits erwähnt, gleichzeitig die Quelle und die Mündung; das Motiv des Wassers kann auch als Begründung dafür dienen, warum die Geliebte (= Wasserspenderin) am Ende des Gedichts mit einer Oase in der Wüste verglichen wird. Die Schöne ist nicht nur Wasser, sondern auch Feuer (abhängig von der Jahreszeit); sie ist sowohl Heilige als auch Hure – fast ein Zitat aus Ždanovs Schilderung von Anna Achmatova: „Ne to monachinja, ne to bludnica, a vernee, bludnica i monachinja, u kotoroj blud smešan s molitvoj“.¹⁰ Valerij Šubinskij, der die auf den ersten Blick schockierende Präsenz der Aussage Ždanovs im Text von Aronzon entdeckte, stellt die berechtigte Frage, wie ernst man eine Liebeserklärung nehmen

⁹ Interlinearübersetzung von I. Kukuj. In diesem Madrigal wird Rita Purišinskaja, Adressatin fast aller Liebesgedichte Aronzons, explizit zwar nicht erwähnt, ihr werden aber zwei weitere Madrigale gewidmet: „Madrigal“ („Kak letom chorošo, krugom vesna!..“, 1966) und das zweizeilige „Madrigal Rite“ aus dem Buch *AVE* (1969): „Net, tol'ko angela perom / tebe by ja pisat' rešilsja“ (Nein, nur einen Engel mit der Feder / könnte ich wagen, Dir zu schreiben“).

¹⁰ Vgl. dazu Šubinskij 2008.

soll, die mit einer solch plakativen und aus heterogenen Quellen stammenden Bildlichkeit ausgestattet ist. Laut Šubinskij ist es gerade die Selbstironie der Zitathaftigkeit, die es dem Leser erlaubt, die Aussage ganz ernst und direkt zu nehmen.¹¹ Wie wir weiter zeigen, besteht der tragische Übergang Aronzons von der Poetik zur Lebensästhetik darin, dass er die virtuellen Anführungszeichen, die im Gedicht eine unter Umständen durchaus ironische Intertextualität markieren, aufhebt und dadurch die unsichtbare Grenze zwischen dem lyrischen und realen Ich überschreitet.

Im „Krasavica“-Gedicht ist es vor allem die zeitliche Grenze, die in der zweiten Hälfte des Gedichts das Morgen vom Gestern trennt. Durch die einzigartige Zeitschleife entsteht die Aronzonsche Fassung von der ewigen Wiederkunft: das Leben wird zurückgelebt bis zum Zeitpunkt des ersten Treffens mit der Geliebten und kehrt möglicherweise dann wiederum. Dieser zyklische Charakter der Lebenszeit, allein bestimmt durch das Treffen mit der Geliebten am Anfang und den Moment der Erleuchtung durch ihre Schönheit – dem Jetzt des Gedichts, das genau in der Mitte des Zeitachse steht – formt sich auch zur Ringstruktur des Textes: Das Gedicht beginnt und endet mit der gleichen Zeile.

Der wesentliche Unterschied zu Pasternak ist eine klare Ich-Perspektive – die erste Person Singular überwiegt deutlich gegenüber der zweiten (=der Geliebten). Eine Synthese von Ich und Du im 10. Vers führt zu einer Symbiose, die sprachlich im Deutschen nicht möglich ist: „nam s tobj“ („mir und dir“) heißt auf Russisch wörtlich „uns mit dir“. Das lyrische Ich strebt zum Gestern, das Du der Schönen bestimmt das Jetzt – die Vereinigung zum lyrischen Wir ist für den Protagonisten die einzige Möglichkeit, „das Leben nach vorne“ („žit' vperėd“) zu ertragen.

Die Innenspektive, die durch das Wort „razdum'ja“ (Gedanken) im zweiten Vers beschrieben wird, bestimmt auch die für Aronzon typische Reduktion der Realität: Im Unterschied zu Pasternak wird hier keine dingliche Metaphorik verwendet. Außer dem Du und dem Ich gibt es nur die Natur, die durch die Schönheit im wahren Sinne des Wortes errettet wird: Die Schöne ist die Natur, sie ist der Bach und das wärmende Feuer und sie ist die Oase – ohne sie gibt es nur die Wüste der Zukunft. Die Tatsache, dass der lyrische Held ein Dichter ist, spielt hier keine Rolle: die personifizierte Schönheit ist sein Ein und Alles, allein durch sie erfolgt die Rettung; sie ist die Göttin.

Bei aller Unterschiedlichkeit der Gedichte von Pasternak und Aronzon gibt es eine Gemeinsamkeit: Die Schönheit soll den Helden aus dem Reich der Toten

¹¹ In diesem Fall haben wir es auch mit einem Selbstzitat zu tun: Der Anfang des Gedichts stammt aus einem Prosastück, das Aronzon kurz davor – entweder Ende 1969 oder Anfang 1970 – geschrieben hat: „Krasavica, boginja, angel moj, ja i ust'e i istok, ja i ust'e i istok!“ („Noč'ju prišlo pis'mo ot djadi...“) / „Du Schöne, Göttin, mein Engel, ich bin Quelle und Mündung, ich bin Quelle und Mündung!“ („Nachts kam ein Brief vom Onkel...“). Bemerkenswert ist hier die Übertragung der Rolle der Quelle und der Mündung auf die Schöne.

führen und ihn retten – unter der Voraussetzung, dass das Leben „nach vorne“ gelebt wird. Bei Pasternak ist es die Bestimmung des Dichters, die dem Protagonisten erst durch das Treffen mit der Schönen und dem folgenden Prozess der Selbstbehauptung und Befreiung der Poesie klar wird. Für Aronzon spielt die Schöne selbst die Rolle der Poesie und Religion. Bemerkenswert ist auch der Vergleich mit der früheren Fassung des Gedichts, in der die Möglichkeit einer Auferweckung durch Liebe nur als eine vage Überlegung vorkommt:

Был каждый день — засмертный день восьмой,
но вот любовь — мне знак, что я не умер.
Красавица, богиня, ангел мой,
исток и устье всех моих раздумий.

Однако, столь привык я к жизни мумий,
так прочно сросся с будущей тьмой!
В тебя влюблен слепец глухонемой:
что толку в радуге и что за радость в шуме?

Но как влюблен! Как ангел мой красив!
Роскошен как оазис губ твоих!
Вид на тебя с небес моей печали,
когда лежишь ты столь обнажена,
что вожделеет

Jeder Tag war – der achte Tag nach dem Tod,
doch hier ist die Liebe – mir ein Zeichen, dass ich nicht gestorben bin.
Schöne, Göttin, mein Engel,
Quelle und Mündung all meiner Gedanken.

Aber ich bin an das Leben der Mumien so sehr gewöhnt,
so fest bin ich mit der zukünftigen Dunkelheit verwachsen!
Ein taubstummer Blinder ist in Dich verliebt:
Was nützt der Regenbogen und welche Freude findet man schon im Lärm
(oder: in Geräuschen?)?

Doch wie verliebt! Wie schön ist mein Engel!
Wie prächtig ist die Oase deiner Lippen!
Die Aussicht von den Himmeln meiner Traurigkeit,
wenn du so entblößt liegst,
dass begehrt
(Interlinearübersetzung von I. Kujuk)

Das taubstumme und blinde lyrische Ich gehört in diesem Entwurf voll und ganz dem Reich der Toten an und sieht – als Blinder – in der Zukunft ebenfalls nur Dunkelheit. Die abrupte Unterbrechung des Gedichts innerhalb der erotischen Beschreibung und Erstellung einer neuen, weniger erotisch aufgeladenen

und formal in sich geschlossenen Version öffnet dem lyrischen Ich bestimmte Perspektiven der Rettung in einer unbestimmten Zukunft. Die Zukunft des Schöpfers dieses Gedichts – Aronzon starb ein halbes Jahr später unter unklaren Umständen in Abwesenheit seiner Frau, vermutet wurde Selbstmord,¹² – verweist allerdings deutlich auf den letzten und vielleicht entscheidendsten Unterschied zu Pasternak, den Unterschied zwischen einer allgegenwärtigen und seit jeher präsenten Geliebten, untermauert durch eine attributive Prädikation im Präsens („ty mne **znakoma** izdavna“ – „Du bist mir von altersher bekannt“), – und dem lediglich grammatikalisch sicheren Futurum in der letzten Strophe bei Aronzon („ty [...] oasis, čto menja spasët“ – „Du bist die Oase, die mich retten wird“). Letztendlich realisiert der reale Autor das, was sein Protagonist im Konjunktiv manifestiert: „Ja b žit' chotel ne zavtra, a včera“ – „Ich möchte nicht morgen, sondern gestern leben“. Oder, wie es am Ende der „Pique Dame“ steht:

ГЕРМАН:

[...]

Красавица! Богиня! Ангел! (*Умирает.*)

ХОР ГОСТЕЙ И ИГРАЮЩИХ.

Господь! Прости ему!

И упокой его мятежную

И измученную душу.

*КОНЕЦ ОПЕРЫ*¹³

¹² Zum biografischen Hintergrund des Todes von Aronzon s. Kujuk 2008a, 30-34.

¹³ Zit. nach http://ceo.spb.ru/libretto/classic/posle_glinki/index.shtml [9.06.2010].

Literatur

- Amelin, G., Morderer, V. 2000. Postscriptum, *Miry i stolknovenija Osipa Mandelštama*, M. / SPb., 81-104.
- Aronzon, L. 2006. *Sobranie proizvedenij*, v dvuch tomach, SPb.
- Döring, J.R. 1973. *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934*, München.
- 2008. „Leonid Aronzon – von München aus gesehen“, Döring J.R., Kukuj I. (Hg), „Leonid Aronzon: Rückkehr ins Paradies“, *Wiener Slavistischer Almanach*, 62, 5-15.
- Kukuj, I. 2008a. „Žizn' dana, čto delat' s nej?“ (K biografii Leonida Aronzona, *Leonid Aronzon: Rückkehr ins Paradies*, 21-34.
- 2008b. [Vorwort zu: Aronzon L. Neizdannye stichotvorenija 1961 goda], *Leonid Aronzon: Rückkehr ins Paradies*, 271-286.
- Mandel'stam, N. 2006. *Vospominanija*, Tom 1, M.
- Pasternak, B. 2004. *Polnoe sobranie sočinenij s priloženijami*, v odinnadcati tomach, M.
- Šapir, M. 2004. „«A ty prekrasna bez izvilin...»: Èstetika nebrežnosti v poèzii Pasternaka“, *Novyj mir*, 7, 149-171.
- Šubinskij, V. 2008. „Igroki i igrališča“, *Znamja*, 2, 180-188.
- Zehnder, Ch. 2008. „Vom «weinenden» zum «leeren» Garten. Zu den Pasternak-Anklängen in Leonid Aronzons Frühwerk“, *Leonid Aronzon: Rückkehr ins Paradies*, 227-239.