

Johanna Renate Döring

LEONID ARONZON – VON MÜNCHEN AUS GESEHEN

Leonid Aronzon, 1939 in Leningrad geboren, kam 1970 bei Taškent unter nie geklärten Umständen ums Leben: löste sich der Schuss selbständig aus der Waffe, oder richtete er selbst die Waffe auf sich und löste gezielt den Schuss zum Selbstmord aus?

Diese existentiell tödliche Unklarheit zwischen Wollen und Gewolltem, zwischen Aktivem und Passivem war zugleich das poetische Potential des intermedialen Künstlers Aronzon: eine, wie A. Stepanov konstatiert, ‚Ungeschiedenheit von textuellen und realen Phänomenen‘ („nerazdel’nost’ tekstovych i real’nych javlenij“).¹ Diese Unklarheit, die sich nicht zuletzt dem die Lebens- und Todeskunst Aronzons dominierenden Prinzip der Spiegelung verdankt, birgt auch jene Energetik, die so verspätet und so intensiv ein beispielloses Bemühen um die Sicherung, Edierung und Tradierung seiner Texte erklärt. Sie werden dadurch zurückgebunden an die Geburtsstadt des Dichters: sechsunddreißig Jahre nach dem Tod dessen, der selbst nur einunddreißig Jahre in dieser Welt gelebt hat, erschien 2006 in St.Petersburg die zweibändige Ausgabe der Gesammelten Werke Leonid Aronzons. Und sie wird ihrerseits zu einem Faktum der komplizierten Freundschafts- und Gedenkkultur von *Piter*, wie Petersburg (so Anna Achmatova in *Poëma bez geroja*, und nach ihr Iosif Brodskij in *Less Than One*) konstant aus der Binnen-Perspektive der Einwohner genannt wurde, so oft auch der offizielle Stadtname wechselte.

Die Gesammelte Wissenschaftliche Petersburger Edition (SP)

Diese von P.A. Kazarnovskij, I.S. Kujuk und V.I. Ėrl’ verantwortete Petersburger Ausgabe veröffentlicht die Vielzahl der Texte überhaupt zum ersten Mal, ediert und kommentiert sie jedenfalls erstmalig in toto wissenschaftlich und verortet damit Aronzons œuvre im Kanon der russischen Dichtung.

¹ A. Stepanov. „Živoe vsë odenu slovom’: zametki o poetike Leonida Aronzona“, L. Aronzon, *Sobranie proizvedenij: V dvuch tomach*, T. 1, Sankt-Peterburg 2006, 30. Da diese Ausgabe grundlegend für den hier vorgelegten Band ist, verweise ich auf sie im Weiteren nur mit den durchgängig gebrauchten Initialen *SP* mit Bandangabe und Seitenzahl.

Aronzon wird zum Klassiker, wird sichtbar (D. Davydov²). Jetzt werde es möglich, so Oleg Jur'ev,³ den Frühverstorbenen wieder in der biographischen Faktur ‚physisch‘ wahrzunehmen und zugleich seine Texte wahrzunehmen als *Rückkehr aus jenem Paradies*, in dem Aronzon selbst sein Schreiben verortet hatte.⁴ Dergestalt fand diese Ausgabe in Russland mehr als nur aufmerksame Beachtung, sie wurde ausgezeichnet als „bester poetischer Band 2006“.⁵ Im Westen aber, in der westlichen Publizistik, auch der westlichen Slavistik,⁶ blieb sie bisher, wenn sicher auch nicht unrezepiert, so doch unrezensiert. Und damit fand hier das Werk von Aronzon noch immer nicht jene Aufmerksamkeit, die ihm als eigenwilligem Mit-Schöpfer der inoffiziellen Leningrader Texte der 1960er Jahre zukommt, welche Ilja Kujuk als *Pitertexte* qualifiziert.⁷

Eben unter dieser kulturspezifischen Perspektive nun präsentiert der vorliegende *Münchener Band (MB)* Aspekte und Texte von Aronzon – und vermeint damit einmal mehr, das Fenster zu reflektieren, das durch die Petersburger Edition von der so verräterisch oft umbenannten Stadt an der Neva aus nach Europa aufgestoßen wurde. Die Beiträge in diesem Band kann man auch – im Sinne von Aronzon – als eine Spiegelung und Reflexion, auch eine Transformation der Petersburger Ausgabe betrachten. In den Blick kommt damit, das bereits erwähnte Jur'ev-Zitat durchaus ironisch reflektierend, eine *Rückkehr in das besagte Paradies*. Vermeint ist damit zweierlei: die Einlösung einer dominierenden poetologischen Figur Aronzons – des Palindroms – und darüber hinaus eine mythopoetische Umschreibung des Petersburger Textes, die zumindest unterschwellig von einzelnen Essays der *MB* als maßgebliche Intention der hermetischen Kombinationskunst von Leonid Aronzon herausgearbeitet wird.

Auffälligste Konsequenz der in München geübten Translation ist natürlich der breite Raum, der in diesem Band den Übersetzungen von poetischen Texten

² Vgl. die Rezension dieser Edition von D. Davydov: „Leonid Aronzon. Sobranie proizvedenij“, *Kritičeskaja massa*, 4, 2006, 52-54.

³ O. Jur'ev. „Ob Aronzone“. Ebd., 61-64.

⁴ Vgl. den Vorspann, d.h. die beiden unnummerierten Seiten vor dem Titelblatt der *SP-1*. Dieser Text stammt aus den „Zapisnye knižki“, vgl. deren Publikation in dieser Ausgabe.

⁵ Vgl. A. Avramenko. „Lučšie knigi 2006 g.“, *Knižnoe obozrenie*, 27.12.2006.

⁶ Als eine der wenigen (vgl. im Beitrag von Grübel Anm. 10) „westlichen“ LiteraturwissenschaftlerInnen, die einen Text Aronzons analysierte, stellt Erika Greber in ihrer großen Monographie *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln et a. 2002 „das absurdistische() ‚leere‘ Sonett von Leonid Aronzon“ (588 bzw. 612) vor. Dieses hatte Erika Greber bereits 1994 publiziert (in einer schreibmaschinengetippten Version) als Anhang zu ihrem Aufsatz „Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption“, *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Hg. S. Kotzinger / G. Rippl. Amsterdam 1994, 57-80, hier 74.

⁷ Vgl. seinen Kommentar zum unvollendeten Poem Aronzons „Nabor strof“ im vorliegenden Band.

Aronzons zuerkannt wird,⁸ wobei dazu hinführend Anastasija Bljum und Christian Zehnder nicht nur fragen, wie man Aronzon übersetzen kann und soll; sie verorten vielmehr programmatisch dessen eigene Dichtung in der Sphäre des Transzendenten und konstatieren, dass sie ihrerseits bereits eine Interlinearübersetzung jenseitiger Vor-Texte sei, die auf ihre Übertragung warten wie auf ihre verbale Einkleidung.⁹ Und sofort zeigt sich jene Paradoxie (vgl. den Aufsatz von N. Fateeva), jene Ambivalenz, nein, noch viel absurder: jene ‚Entleerung der Form‘ (nach E. Greber, op. cit.), die Aronzon meisterlich vollzieht – und die z.B. seine deutschen Übersetzer vor die Grundfrage stellt: sollen die in der Zielsprache schon abgelebten, in der Originalsprache aber noch lebendigen Reime beibehalten werden, – als Inkarnationshülle oder als Skelettverhüllung?

Stepanovs Vor- und Gedenkwort

Mit dem eben angeführten metapoetischen Zitat alludieren Bljum und Zehnder gleichzeitig auf den Titel des Aufsatzes des 1952 in Leningrad geborenen gesellschaftskritischen Politologen Alexandr Stepanov, den die Herausgeber 2006 ihrer SP-Edition wiederum voranstellen: Diese „Anmerkungen zur Poetik Aronzons“ bilden die überarbeitete und gekürzte Fassung eines Essays, welcher bereits 1985 in jenem Gedenkband erschienen war, den Stepanov gemeinsam mit Vl. Ėrl' zusammengestellt hatte. Dass die Herausgeber ihn jetzt nochmals publizieren, entspricht zunächst ihrer prinzipiellen Absicht, Schwerzugängliches zugänglich zu machen,¹⁰ – den Samizdat zu publizieren, – es zeigt zugleich aber auch, dass sie zurecht die poetologischen Befunde Stepanovs zur intermediären Poetik Aronzons, ihrer Evolution und ihren signifikantesten Konzepten, für unverändert grundlegend erachten.

Tatsächlich erscheinen dessen Befunde wie Grundthesen, die in den Einzelanalysen des *MB* weiter gedacht und diskutiert werden.¹¹ Vorwegnehmend seien die wichtigsten aufgeführt:

Stepanov verweigert gleich anfangs jedes Ausspielen der beiden großen Leningrader Dichter Brodskij und Aronzon gegeneinander, wie es wiederholt und programmatisch der Leningrader Dichter und Kritiker Viktor Krivulin

⁸ Vgl. bei Bljum/Zehnder den Hinweis auf die kommende erste russisch-deutsche Aronzon-Edition im Erata-Verlag.

⁹ In einer Anmerkung zitieren Bljum und Zehnder den metapoetischen Vers Aronzons „Živoe vsě odenu slovom“ („Alles Lebendige kleide ich in das Wort“). Ihm ließe sich im Bezug auf die Be- und Entkleidung mit einem wiederholten Gegenzitat aus den „Zapisnye knižki“ begegnen: „Snimaet pal'to, a tam skelet“ („zieht den Mantel aus, aber darunter ist ein Skelett“).

¹⁰ Diese Intention verfolgen auch die Publikationen in dieser Ausgabe.

¹¹ Vgl. insb. die Essays von Birjukov, Fateeva, Greber, Grübel, Kazarnovskij, Rubanenko und Zehnder.

(1944-2001) propagierte,¹² sondern er deklariert sie gemeinsam zum großen Geschenk, das Leningrad in den 60er Jahren der russischen Literatur gemacht habe. Ebenso verwehren sich Elena Švarc und Ol'ga Sedakova in ihren *MB*-Beiträgen dagegen, die beiden Dichter, die anfangs sehr befreundet waren, dann sich aber zerstritten hatten, gegeneinander aufzurechnen, so sehr sich auch ihre poetischen Stimmen voneinander unterscheiden. In einer vergleichenden Gegenüberstellung findet Aleksandr Stepanov für Aronzons poetisches Weltverständnis eine so vorbildliche Bestimmung, dass sie zitiert sei:

Если Бродский живет речью, то Аронзон привлекает то, из чего речь родилась и к чему она по неотвратимым законам существования возвращается вновь. (*SP-I*, 22)

(Wenn Brodskij von der Rede lebt, dann fasziniert Aronzon das, woraus die Rede geboren wird und wohin sie nach dem unabwendbaren Gesetz des Daseins erneut zurückkehren muss.)

Mittelbar wird hier bereits der zeitenthobene Topos des Paradieses, wo ‚die Rede geboren wird‘ und das Verfahren des Palindroms als Medium der Rückkehr (‚wohin sie zurückkehrt‘) – ins Paradies – profiliert: Tatsächlich folgert Stepanov weiter, Aronzon beschäftige der uranfängliche Adams-Zustand am Anfang der Schöpfung. Und in jenen Zustand will er seine Rede, mehr noch: will er auch seine Existenz zurückführen.

Stepanov sieht den schöpferischen Weg Aronzons – und das eben unterscheidet dessen Vektor fundamental von dem Brodskijs – als Weg hinter die Rede hinein ins Schweigen. Diese Apophatik macht für Stepanov neben der Intermedialität das grundlegend Besondere der Poetik Aronzons aus (*SP-I*, 35). Der Kritiker Stepanov scheut sich nicht, den kreativen Weg des Künstlers Aronzon, der zunehmend mit Verfahren der Räumlichkeit und des Visuellen gegen die Chronologie des Geschriebenen anarbeitete, in folgende Strecken zu teilen:

Zunächst sieht er, ab Anfang der 60er Jahre, eine intensive kreative Aneignung und Umwandlung klassischer literarischer Vorbilder; dann, 1964-1967, eine sich entwickelnde, zunehmend wirkungsästhetisch suggestiv ausgerichtete stilistische Autonomie, gefolgt von einem ‚poetischen Schweigen‘, während dessen Malerei und Grafik wichtiger werden und Aronzon Drehbücher verfasst.¹³ Danach folgt ab 1968 einer dritten, gleichermaßen ‚klassischen‘ wie avantgardistischen Phase der ‚großen‘ Texte und der beabsichtigten Überraschungseffekte das vierte prämortale Stadium: zunehmend dringt Aronzon durch immer radikalere Reduktionen und Wortzerlegungen „zum atomaren Kern

¹² Vgl. dazu das Interview mit V. Krivulin in *NLO*, 14, 1995.

¹³ Wie geistreich Aronzon intermedial dann selbst noch die strenge Sonettform zu umspielen wusste, zeigt luzide die „textile“ Analyse von Erika Greber in diesem Band.

des Verses“ („do atomarnoj suti sticha“, *SP-I*, 37) – dem letzten Buchstaben – vor. Vom russischen Wort ‚Tod‘ (смерть) bleibt schließlich nur noch das weiche Zeichen (ь) (a.a.O., 36). Index des Paradieses?

Aus der so facettenreichen Arbeit Stepanovs seien weitere drei für den *MB* relevante Thesen referiert:

- für die besondere *intertextuelle* Praxis Aronzons¹⁴ (ihr widmen sich im *MB* die Beiträge von Birjukov, Kulakov, Loščilov, Sedakova und Zehnder; auch Kukujs Verweis auf Kafka) unterstreicht Stepanov grundsätzlich zwei Spezifika: einmal die unmittelbar, oft personifizierte dialogische Kommunikation mit einem verstorbenen Dichter (vgl. generell die Analyse der Du-Kommunikation in Azarovas *MB*-Beitrag); zum anderen die Vertauschung von fremdem und eigenem Dichterwort. Das intertextuell Zitierte manifestiert sich häufig bei Aronzon direkt an der Textoberfläche, braucht nicht erst herausdestilliert zu werden. Viele der Blok- und Brjusov-Zitate, die im Appendix zu „Zapisnye knižki“ mit den benutzten Seitenangaben paradigmatisiert werden, finden sich fast unverändert in den Gedichten Aronzons wieder;
- Die besondere lexikalische Ökonomie der *poetischen Sprache* Aronzons, die zu konstanten Poetismen Aronzons führt: Stepanov nennt u.a. die Motive von Antlitz, Himmel, Gott und Engel: *lico (lik)*, *nebo (nebesa)*, *Bog (bogi)*, *angel(y)*;
- Damit eröffnet er eine Perspektive auf die Religiosität und Spiritualität der Dichtung Aronzons. Ihr gilt im *MB* der grundlegende Beitrag von Rainer Grübel „Das Nichts des Gesichts. Leonid Aronzons poetisches Paradies der Leere: eine jüdisch-russische *Kunstreligion*“ (m.H.).

Spiegel-Verfahren und Tod

Die von Stepanov konstatierte Verflechtung der Motive von Ähnlichkeit und Widerspiegelung mit den Motiven von Einsamkeit und Tod hat für den *MB* eine Initial-Funktion: Denn so wie das Wort aus dem Schweigen geboren werden kann, kann der Tod des Dichters am Anfang der zweiten Geburt seiner Texte stehen. Auf dieses poetologische Existenzial ist dieser Band ausgerichtet – nicht der konkrete Tod des Dichters Aronzon, sondern seine Thanatologie gab den ersten Arbeitsimpuls.

Mit der Analyse des zusammengeknüllten Gedichtmanuskripts, das an Aronzons Beisetzungstag von seinen Angehörigen aus dem Papierkorb gerettet wor-

¹⁴ Aronzons Intertextualität war in den 60er Jahren umso weniger selbstverständlich, als damals überhaupt erst die literarische Tradition neu entdeckt werden musste – nach dem Verlust des ‚kulturellen Gedächtnisses‘, den gleichermaßen die *MB*-Beiträge von Švarc, Kazarnovskij und Rubanenko konstatieren.

den war, trug Ilja Kujuk den Dichter in den Kontext der Thanatologien und Thanatopoetik, dem im Oktober 2006 am Institut für Slavische Philologie der LMU ein Symposium gewidmet wurde.¹⁵ Damit initiierte er ein anhaltendes und wachsendes Interesse für diesen Dichter: seine Einzigartigkeit wurde diachron wie auch synchron im Gefüge eines transformierten Petersburger Textes gesucht, wie ihn die Moskauer-Tartuer Kultursemiotiker konzeptualisiert hatten. Hatte auch V.N. Toporov recht kategorisch¹⁶ das Ende des ‚Petersburger Textes‘ verkündet, weil er es gleichsetzte mit dem durch die Oktoberrevolution herbeigeführten gewaltsamen Ende der sogenannten Petersburger Periode der russischen Kultur,¹⁷ so zeigen sich im Selbstbewusstsein russischer Dichter, die sich weiterhin in Petrograd-Leningrad-Piter verorteten, nicht zuletzt indem sie ihre Stadt der anderen Hauptstadt Moskau entgegenhielten,¹⁸ zweifelsohne zumindest latente Spuren hin zum Petersburger Ur-Text und seinem ersten Autor: Peter dem Großen, dem Ehernen Reiter, oder zu dem von ihm bezwungenen Ur-Grund: dem Wasser, dem Peter ein Paradies abgewinnen wollte.

Die akademische Suche nach den Transformationen des Petersburger Textes ging in München über drei Semester im Rahmen des Seminars „Pitertexte“. Diesem Vorhaben verdankt sich nicht zuletzt dieser Band. Rein biographisch synchronisiert er zwei Gedenkdaten: den 40. Todestag Aronzons, den 13. Oktober 2010, und den 70. Geburtstag am 24. März 2009. Und aus diesen knapp mehr als dreißig Jahren Lebenszeit des Dichters fokussiert er auf den kreativen Chronotop Aronzons: *Piter in den Sechzigern*.

Aronzons Paradies: ein Garten im Wasser

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 paradiesischen Zuständen der Prä-Existenz und der Post-Existenz, die er gleichermaßen als Paradies umschreibt. Als ‚Garten¹⁹ im Wasser‘ konnotiert er sein Paradies mit der ursprünglichen Stadtgründungsidee Peters des Großen,²⁰ die gleichsam das mythopoetische Fundament des Petersburger Stadttexes bildet.

¹⁵ Vgl. den daraus entstanden Band 60 des *Wiener Slawistischen Almanachs*, München 2007. Hier S. 385-395 der Aufsatz von Ilja Kujuk, „Zasmertnyj landšaft: stichotvorenje Leonida Aronzona «Kak chorošo v pokinutyh mestach...»“.

¹⁶ Vgl. relativierend hierzu R. Nicolosi *Die Petersburg-Panegyrik. Russische Stadtliteratur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. et al 2002, 18 (Anm. 21).

¹⁷ Vgl. die große Studie V.N. Toporovs, *Peterburgskij tekst russkoj literatury. Izbrannye trudy*, Sankt-Peterburg 2003.

¹⁸ Symptomatisch kann hier die MB-Selbstdarstellung der Petersburger Dichterin Elena Švarc in ihrem Aronzon-Vortrag gelten.

¹⁹ Vgl. zu diesem Motiv auch die Beiträge von Epstein, Švarc und Zehnder.

²⁰ Vgl. hierzu N. Anziferow, *Die Seele Petersburgs*. Aus dem Russischen von R. v. Maydell. Vorwort v. K. Schlögel, München, Wien 2003, 62.

Das Motiv des Paradieses, das zu den augenfälligsten und häufigsten im poetologischen Wörterbuch Aronzons gehört, hat damit zumindest vier Bedeutungsdimensionen: es ist ein religiöser Ur-Raum vor dem Sündenfall²¹ des Erkenntnisbegehrens, es ist Ort der unbefragten Zweieinigkeit des liebenden Paares; aber es ist als Gründungsidee von Peter auch das Phantasma eines künstlichen Paradieses, und schließlich viertens – für Aronzon ein psychodelischer Zustand, wenn der Dichter sich dem *byt* des Leningrader Alltags enthoben fühlt: „Was früher die Religion vermochte, vermögen jetzt die Drogen“, notiert er lakonisch in seinem Notizbuch.

Aus diesem Zustand heraus vermochte er zu schaffen, zu dichten, zu zeichnen, zu leben – zu lieben, bedroht und unsicher genug. Seine Schöpfung versuchte er in die Immaterialität dieser paradiesischen Visionen zu kleiden und sie damit zu materialisieren – und so konnte Oleg Jur'ev zurecht die Petersburger Ausgabe als Rückkehr *aus* dem Paradies werten: *made in nebesa* – in den Himmeln gemacht.²²

Der vorliegende Band verfolgt in gewisser Weise eine Gegenrichtung: die Texte Aronzons sollen analysiert, auch zurückverfolgt werden in ihre Ursituation mit den Schwierigkeiten ihrer Nicht-Veröffentlichungen aber vor allem in die Inspirationen der kreativen Anfänge: die „Zapisnye knižki“ (ZK²³), deren Publikation hier ein so großer Raum zugebilligt wird. Damit erfüllt sich ein Versprechen in einer Anmerkung der Petersburger Ausgabe (SP-I, 23). Editorisch verfolgt dieser Band ein rhetorisches Verfahren, das in den ZK extensiv als Wortumkehrung, als Palindrom, trainiert wird.²⁴

Die Motivvernetzung des MB

Es ist, wie gesagt, ein Anliegen dieses Bandes, die Rezeptionsperspektive auf das intermediale *œuvre* von Leonid Aronzon auszuweiten. Dementsprechend

²¹ Die religionshistorische, ebenso wie die poetologische Dimension von Aronzons Paradies-Konzept erörtert der Beitrag von R. Grübel.

²² Vgl. SP-I, 232.

²³ Diese Abkürzung verbindet Ilja Kujukj wortspielerisch „mit der russischen Verkürzung *zek* (Häftling) – quasi ein versperrtes, verhaftetes Wort, dem kein gedrucktes, sondern lediglich ein Notiz-Buch als Medium zugestanden wird.“

²⁴ Aronzon hat die Palindrome besonders bei Chlebnikov (vgl. den Beitrag von Birjukov) vorgefunden. Sie sind für ihn selbst eine der Konsequenzen der von Kujukj explizierten thanatologischen Spiegelpoetik, die das Gespiegelte, auch wenn es nicht mehr da ist, fixiert und damit den Unterschied zwischen Tod und Leben, übrigens auch zwischen den Geschlechtern (vgl. in ZK: „Missis mužčina“) verkehrt. Kazarnovskij verweist in seinem MB-Beitrag darauf hin, dass sowohl Ophelia wie auch Eva als DoppelgängerInnen des (männlichen) lyrischen Ich erscheinen. Überhaupt betont Kazarnovskij, dass es in der poetischen Welt Aronzons ‚keinen wesentlichen Unterschied zwischen Männlichem und Weiblichem‘ gebe und ‚eine Mumie überhaupt geschlechtlos sei‘. Rubanenko weist auf das ‚groteske Lachelement‘ des Geschlechtertauschs hin.

werden hier zwei Vorlesungen veröffentlicht, die zwei mit der Kultur Petersburgs eng verbundene Dichterinnen, Elena Švarc und Ol'ga Sedakova, im Jahr 2007 an unterschiedlichen Universitäten in USA gehalten haben und in denen sie das Spezifische bzw. das wesentlich Neue der Poetik Aronzons bestimmen. Für Elena Švarc ist es seine Metaphysik; für Ol'ga Sedakova die kompositionelle Arbeit des Dichters.

Elena Švarc, die 1948 in Leningrad geborene Dichterin (für Sedakova eines jener Beispiele, wie lebendig die „Nachfolger“ Aronzons im Unterschied zu den Brodskij-Epigonon seien) verwandte sich wiederholt und in unterschiedlichen Medien für Aronzon. Sie gab gemeinsam mit der Witwe Aronzons seine erste Samizdat-Ausgabe heraus und schrieb 1981 den Einakter „Stat'ja ob Aronzone“ („Artikel über Aronzon“). Für sie ist er „einer der lichtesten, freudigsten Dichter, die es je in der russischen Kultur gegeben hat“.

Für ihre amerikanischen akademischen ZuhörerInnen charakterisiert Elena Švarc die Kultur Leningrads als interessiert an ‚religiösen Themen und Sujets‘; sie entwirft als Analogon zur englischen metaphysischen Schule eine Leningrader, die für sie von der Eros- und Thanatopoetik Aronzons repräsentiert wird. Und ebenso wie Ol'ga Sedakova in ihrer Vorlesung „Leonid Aronzon: Poët kul'minacii“ unterstreicht Švarc die vertikale, ekstatische Ausrichtung der Dichtung Aronzons – auf deren Hügeln²⁵ sich die *Verklärung* des Kindes zum Engel vollzieht. Und dennoch zeugen Blutspuren vom Preis dieser Verwandlung. Švarc vergleicht die Gedichte des späten Aronzon, d.h. die seit 1964 entstandenen, mit mittelalterlichen Mysterienspielen.

Gegen-Blicke zu den Aronzon-Vermittlungen der beiden russischen Dichterinnen nach Westen bieten die Rück-Blicke eines amerikanischen wie eines italienischen Slavisten auf das Leningrad der 60er und 70er Jahre: Für den ersteren, Thomas Epstein, der u.a. zum kulturellen Untergrund Leningrads publiziert hat, gehört Aronzon, „a poet of desire“, ungeachtet aller Leningrader-Petersburger Spezifik zur internationalen Gegenkultur der 1960er Jahre, die „aus ihrer Machtlosigkeit eine Tugend machte“ und deren bevorzugtes Medium die Musik und die Ekstase war. Remo Faccani dagegen erinnert sich an seinen Studienaufenthalt 1965/66 in Leningrad, insbesondere an eine Lesung Aronzons im Freundeskreis, bei der sich dieser selbstbewusst einen „velikij poët“ („großen Dichter“) nannte. Faccani schildert noch einmal die Unmöglichkeit jener Jahre, eine Anthologie der inoffiziellen Petersburger Dichtung²⁶ zusammenzustellen und zu veröffentlichen, ohne die Dichter zu gefährden.

²⁵ Der Topos des Hügels (cholmy) wird wiederholt benutzt, um die unterschiedliche Ausrichtung der Dichtung von Brodskij und Aronzon zu bestimmen: Brodskij von den Hügeln hinab, Aronzon von den Hügeln hinauf in den Himmel (vgl. *SP-I*, 13).

²⁶ Anfang der 60er Jahre hatte Aronzon selbst versucht, sich an Samizdat-Publikationen zu beteiligen. Vgl. unten das Vorwort von I. Kukuj zu den „Neizdannye stichotvorenija 1961 goda“ („Nichtherausgegebenen Gedichten des Jahres 1961“).

So werden retrospektiv Erinnerungsmaterialien zusammengetragen, die mittelbar die Atmosphäre PETERS in den 60er Jahren, geprägt von der Zensur und ihren Kriterien (allein die Nennung des alten Stadtnamens Petersburg machte der Ideologie der Emigration verdächtig²⁷). Jetzt aber nutzt Faccani die raumzeitliche Distanz und publiziert als Anhang zu seinen Erinnerungen einen visuellen Text „Utro vody“ („Der Morgen des Wassers“) – und vernetzt sich zugleich mit dem Beitrag von Sergej Birjukov zur avantgardistischen Tradition Aronzons, mit dem überhaupt die Serie der wissenschaftlichen Analysen in diesem Band schließt.

Zwischen diesen Erinnerungen und den avantgardistischen Bilanzierungen bilden sich in den MB-Beiträgen fünf thematische Blöcke:

Aronzon-Positionierungen: Sein *œuvre* literaturwissenschaftlich-synchron einzuordnen, ist Anliegen des Beitrags von Pëtr Kazarnovskij, während Jurij Rubanenko sich vor allem um eine kulturwissenschaftlich-evolutionäre Darlegung bemüht.

Aronzons Intertextualität widmen sich die bereits genannten Beiträge von Sergej Birjukov, Vladislav Kulakov, Igor' Loščilov, Ol'ga Sedakova und Christian Zehnder;

Aronzons poetischer Sprache gelten insbesondere die linguistischen Analysen von Natalija Azarova und Natalija Fateeva;

Aronzons poetische Genres werden in vielen Beiträgen angesprochen, vor allem im Aufsatz von Erika Greber (Sonette) und im Kommentar von Ilja Kukuj (Prosa);

Aronzons Kunstreligion erschließt die Analyse von Rainer Grübel.

Und indem wir uns nun abschließend selbst Aronzons Verfahren der Rahmung zur Entleerung und das heisst zur Sinn-Potenzierung bedienen, fragen wir noch einmal: was macht die Einzigartigkeit Aronzons in den Koordinaten des Petersburger Textes oder der Petersburger Kultur aus?

²⁷ Vgl. hierzu die im MB veröffentlichte süffisant-zynisch ablehnende Rezension P.S. Vychodcevs des samizdat-Projektes *Lepta* und u.a. von Aronzons Gedicht „Pečal'no kak-to v Peterburge...“

Leonid Aronzons ‚Widerkehr‘ des Petersburger Textes

Es sind noch einmal die bereits von Stepanov genannten Charakteristika anzuführen: Intertextualität, konstant reduzierte Motivik, hermetische Verfahren der Apophatik, der Wiederholung und der Tautologie. Sie bewirken zwar eine semantische Entleerung, verführen aber auch in einen Trance-Zustand.

Entleerung als Voraussetzung der Transzendierung betrifft in besonderer Weise Aronzons Piter-Text: der existierende (unentscheidbar reale und textuelle Phänomene assimilierend) soll gelöscht, transfiguriert werden, um das diesem Text mythopoetisch vorgegebene *Paradies* durch einen Trans-Zustand des Dichters, durch die mögliche Imaginierung des Jenseitigen, die Verwischung von Realität und Phantasie, wieder zu erlangen (vgl. hierzu den *MB*-Beitrag von Christian Zehnder „Vom weinenden zum leeren Garten“). Für Pasternak, – man denke an das „Avgust“-Gedicht – steht die Verklärung des Irdischen am Ende der Zeiten noch bevor, bei Aronzon stört die Stadtrealität, stören die Petersburger-Texte, den einst besessenen Zustand der Verklärung (wieder-) zu erlangen. Darum ist es das spezifische paradoxe Anliegen des Piter-Textes von Aronzon, sich aus den textuellen Manifestationen zu befreien. Dies indizieren in den *ZK* die wiederholten Verweise auf Puškins Poem: der nicht genannte Evgenij schüttelt den ihn verfolgenden Reiter ab (vgl. Aronzons Vorschlag für die „Verfilmung“ von Puškins *Mednyj Vsadnik* – *ZK* № 3). Peter der Große wird entdämonisiert, familiarisiert („Petja I“, „Petja Velikij“ – *ZK* № 9), und das Reiterstandbild steht im Gärtchen, möglicherweise als Tempel der Geliebten-Frau („Vsadnik v sadik. / Chram Rite moej“).

Erinnert sei auch an das Gedicht „O kak osennja osen‘!..“ („O, wie herbstend der Herbst“). Aronzon hat es Ende 1968 oder Anfang 1969 geschrieben: es imaginiert die letzten Träume des sterbenden Peters, der nicht unterscheiden kann zwischen Himmel und Wasser, zwischen Pferd und Reiter – der sich aber erinnert, wie alles war vor seiner Stadt-Schöpfung („kak bylo do truda“). Der Erinnerung des Sterbenden als temporal-emotionale Rückwendung korrespondiert die Bewegung des Flusses: er wendet sich zu seinen Urquellen zurück – „Uchodit vspjat’ svoju reka“. Hier legt Aronzon sein den Piter-Text entsemitisierendes Verfahren bloss: er gibt ihn den Strömungen in die Vor-Zeit anheim, zurück in das uranfängliche Chaos, Hölle und Paradies zugleich.

Für Aronzons Transformation des Piter-Textes seien aus den Notizbüchern noch zwei relevante ‚Umkehrungen‘ vermerkt: eine literaturhistorische (fast im Geist des Akmeismus): der zeitlich später geborene Dichter habe den früher geborenen und den noch früheren beeinflusst („Puškin vlijal na Deržavina, Lomonosova i pr.“ – *ZK* № 6). Und ein Naturphänomen, das bereits aus Peters Sterbeerinnerungen zitierte Motiv, das dort historiosophisch gefärbt erschien – der Rücklauf des Flusses („A kak reka bežit nazad!“ – *ZK* № 9).

Aronzons transfigurierter Pitertext, das verdeutlichen in je eigener Weise die einzelnen Beiträge des *MB*, gründet in unterschiedlichen Traditionslinien:

– erstens, einer „klassischen“, bis ins XVIII. Jahrhundert reichenden, für die die Namen Deržavin, Puškin, Boratynskij, Tjutčev und als Schlusspunkt der Symbolist Aleksandr Blok stehen;

– und zweitens einer avantgardistischen: beginnend mit Chlebnikov, besonders stark besetzt mit den Obëriuten, wobei Ilja Kujuk im seinem *MB*-Kafka-Kommentar von „einem parallelen Denken“ spricht, weil er explizit Aronzons Kenntnis vieler Texte von Charms und Druskin, die sich prätextuell aufzudrängen scheinen, ausschließt. Vergleichbar argumentiert auch Epstein mit Verweis auf VI. Èrl' – und spricht von möglicher „coincidence of vision or a combination of coincidence and direct influence“ zwischen Aronzons und A.I. Vvedenskij's vergleichbarer Suche nach dem letzten Punkt der Sprache, an dem das Rationale ins Mysterium umschlägt.

Kann nun dieses „parallele Denken“ nicht doch prinzipiell jenen Transformationen zugeschrieben werden, die der mit der Oktoberrevolution annihilierte Petersburger Text in seiner Nach-Geschichte durchlebte, als sich – nach der Zwischenphase eines Petrograder Textes – unter den offiziellen Leningrader ein fragmentierter Pitertext schob: absurdistisch, häufig zynisch und makaber?

Aronzons Pitertext aber hat (trotz seiner temporären Ironie) einen anderen, eigenen Ton, den es zu bestimmen gilt. Sedakova nennt ihn hymnisch. Anfangs braucht Aronzon dafür den Rückbezug auf Pasternak (vgl. dazu Sedakova, Zehnder), später vermag er die Freude aus Prä- und Intertexten zu befreien und sie aus der Schöpfung selbst, in der Schöpfung zu finden.

Ja, es gibt sie, die Engel – in der Poesie Aronzons, nicht nur auf den Hügeln, sondern auch im Binnenleib der Menschen. So träumt der Dichter in seinen Notizbüchern: „Jeder Mensch ist ein Engel mit Binnenflügeln“ („Každyj čelovek – èto angel s vnutrennimi kryl'jami“). Jenseits der Sprache gibt es das Wunder, wird die Rückkehr zum Verklärungstopos möglich, wird der Pitertext transzendiert im Mythologem des Paradieses, wird Gott zum (einzigen) Partner im Dialog über die Schöpfung.

Aronzon gelingt in seinem dergestalt transfigurierten Pitertext die Re-Sakralisierung des Dichters. Insofern kann er sich kühn den geliebten Ur-Enkel Puškins nennen: den Auserwählten der Muse, doch ruhmlos, anvertraut ist ihm das göttliche Wohlwollen:

Я Пушкина любимый правнук,
Избранник Музы, но бесславный
Доверена мне Божья милость