Wiener Slawistischer Almanach, 62 (2008) 227-239

Christian Zehnder

VOM „WEINENDEN" ZUM „LEEREN" GARTEN. ZU DEN PASTERNAK-ANKLÄNGEN IN LEONID ARONZONS FRÜHWERK

Pasternaks Präsenz in Aronzons früher Lyrik ist unübersehbar. Es handelt sich dabei weniger um einzelne, verstreute Motive, als um eine eigentliche Beschreitung von Pasternaks Natur durch den jungen Dichter. Und diese Beschreitung ist ihrerseits verbunden mit der Übernahme eines ganzen poetischen ‚Atems', in Tynjanovs Sinne der Verschränkung von Wort und Landschaft.[1] So kehrt bei Aronzon nicht bloß der pasternaksche Garten stets wieder, sondern auch das dreifüßige (hier anapästische) Metrum:

> [...] Надо мной раскрывается сад
> невесомостию парашюта.
> („Oblaka, osypajas', visjat...", 1, 285[2])

Lose zurückführen läßt sich dieser Fallschirm auf Pasternaks Gedicht „Step'", dessen Versmaß der – an Lermontov erinnernde – Amphibrach war:

> Вся степь как до грехопаденья:
> Вся – миром объята, вся – как парашют…
> („Sestra moja – žizn'", 1, 147)

Aronzons Lyrik ist freilich bis 1962 überwiegend jambisch, so dass sie dem Ton von Pasternaks dreifüßigen Metren dann am nächsten kommt, als sie sich inhaltlich-landschaftlich bereits weitgehend von Pasternak entfernt hat (gegen 1963 und 1964). Das wird am deutlichsten, wenn man „Poslanie v lečebnicu" (1964), das als Übergang vom frühen zum reifen Werk Aronzons gilt,[3] neben gewisse Stellen aus *Temy i variacii* (publ. 1922) legt. Aronzons Anapäste – „Ty

---

1 „Stich pereplelsja s okružajuščim landšaftom" („Promežutok", Tynjanov 1967, 563).

2 Hier und weiter zit. nach Aronzon 2006 und nach Pasternak 1989-1992 unter Angabe der Bandnummer und Seitenzahl.

3 „Период поэтического созерцания, включающий освоение предшествующей литературной традиции, продлился примерно до 1964 года. В произведениях этого времени нередки подражания Маяковскому, Лорке […], Пастернаку и др." (Stepanov 2006, 23).

ideš' vdol' ruč'ja i ronjaeš' cvety, smotriš' radužnych ryb" (1, 63) – schließen gleichsam übergangslos an diejenigen Pasternaks aus dem Zyklus *Razryv* (1918) an:

> Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей
> И, как лилии, атласных и властных бессильем ладоней!
> Отбивай, ликованье!
>
> (1, 196)

Nun ist, bei aller Beschreitung von Pasternaks poetischer Landschaft, dennoch aufschlussreicher die erwähnte Entfernung von derselben, besser: ihre Transformation in eine abstrakte Landschaft. Beim Blick auf die Gesamtheit von Aronzons früher Lyrik entsteht der Eindruck, dass die pasternakschen Motive nach und nach in eine ‚Schlaufe' geraten, in einen Kreis eingespannt werden, den es beim Dichter von *Sestra moja – žizn'* und *Temy i variacii* nicht gegeben hatte:

> Там круговерть ветвей!
> Стопа, коснись дороги,
> где круговерть судьбы
> роняет след
> („Da, noč' prostranna…", 1, 255)

Zweige sind als weibliche ‚Bewohner' des Gartens am Anfang von *Sestra moja – žizn'* bekannt,[4] sie sind dort aber, in den beiden auf „Zerkalo" folgenden Gedichten, Teil einer Handlung: „Iz sada, s kačelej, s buchty-barachty, / Vbegaet vetka v trjumo!" („Devočka", 1, 116). Der Zweig wird schließlich hereingetragen und in ein Glas neben den Trumeau gestellt. Aronzon geht auf solche erzählerische Ansätze in Pasternaks Lyrik nicht nur nicht ein; man kann von einer fast gänzlichen Ignorierung der pasternakschen Dynamik, der poetischen Überfülle sprechen, für die sinnbildlich die Überflutung des Spiegels mit Details aus dem Garten steht. Die in Aronzons Werk von Jahr zu Jahr größer werdende Statik – so die leitende These dieser Ausführungen – bekommt im Lichte der poetisch ‚überquellenden' Gedichte Pasternaks erst Konturen: Einmal verwandelt Aronzon das organisch pulsierende ‚Buch der Natur', indem er es zur Abstraktheit führt. Zweitens klammert er grundsätzlich das ‚Reich der Geschichte' aus, das für Pasternak von *Sestra moja – žizn'* bis zu *Doktor Živago* (1957) immer eine Rolle gespielt hatte.[5]

---

4 Vgl. O'Connor 1988, 36-39; Brojtman 2007, 239-243.

5 Dies gilt auch dann, wenn die Auffassung und Darstellung der Geschichte in *Spektorskij* (1930) delinearisierend und in *Doktor Živago* sakralisierend ist (vgl. Cassedy 1999, 20/21).

Es stellt sich die Frage, warum Aronzon überhaupt auf die Motive des Gartens, des Regens, der Zweige und Blätter, des Flusses zurückgriff, wenn es ihm zuletzt darum ging, sie ‚verdunsten' zu lassen. Eine mögliche Antwort besteht darin, dass dem jungen Dichter auf der Suche nach einem Außen, ja einem Stoff der Poesie so überaus wenig vorlag: die russische Lyrik des 19. Und 20. Jahrhunderts und das Spazieren in und um Leningrad, allein oder mit seiner Frau Rita. So konnte die überreiche pasternaksche Landschaft kontrastiv zum ‚Gegenüber' von Aronzons Lyrik werden, das aber, anders als bei Pasternak selbst, nicht Gegenüber bleiben sollte, sondern im Lauf der Jahre immer radikaler verinnerlicht wurde.

* * *

Pasternaks anthropomorpher, weinender Garten wird durch das Motto aus Lermontovs „Utës" (1841) über dem Gedicht „Devočka" sowie die Lermontov-Widmung des ganzen Buches *Sestra moja – žizn'* als romantisches Erbe ausgewiesen. Nun war der Anthropomorphismus der Natur bei Lermontov Teil einer Weltschmerzdichtung; er brachte keine glücklichen Vereinigungen von Mensch und Natur hervor. In „Utës" weitet sich das Unglück menschlicher Einsamkeit lediglich auf die Natur aus. Und im Poem „Mcyri" (1840) kommt es zwar zur Vermenschlichung der Natur („I millionom černych glaz / Smotrela noči temnota", Lermontov 1964, 257), im Gegenzug aber wird der Held entmenschlicht, zum wilden Tier: „Ja ne želal… Ja byl čužoj / Dlja nich navek, kak zver' stepnoj" (ebd.). Demgegenüber steht Pasternaks Naturbelebung nicht mehr im Kontext von Traurigkeit und Entfremdung, sondern von Überwältigung und Überschwang. Wenn die Worte ausgestreut werden „wie ein Garten" („Davaj ronjat' slova…"), dann geht es Pasternak um Großzügigkeit, um Vertrauen und zuletzt um ein Geschenk: „Žizn' ved' tože tol'ko mig, / Tol'ko rastvoren'e / Nas samich vo vsech drugich / Kak by im v daren'e." („Svad'ba", 3, 520) Das „Verfließen in die andern" verweist auf Larisas Totenklage an Jurij Živagos Sarg. In der früheren Lyrik ist es noch weniger ein Verfließen von Ich und Du, als eine Überantwortung, eine Rückerstattung des Ichs an die Natur, aus der es kam:

Нет, не я вам печаль причинил.
Я не стоил забвения родины.
Это солнце горело на каплях чернил,
Как в кистях запыленной смородины.
(„Sestra moja – žizn'", 1, 173)

Das Wort ist bereits da, es steht im Buch der Natur: von dieser romantischen, man könnte auch sagen: realsymbolistischen Auffassung wich Pasternak nie ab.[6] Er blieb stets an der „Feder des Schöpfers" hängen: „Ja višu na pere u tvorca / Krupnoj kaplej lilovogo loska."[7] (aus dem Zyklus *Son v letnjuju noč'*, 1, 218)

Bei Aronzon gibt es, wie gesagt, kein Buch einer ‚schmachtenden' Natur und entsprechend auch keinen Schöpfer, an den sich der Dichter hängen könnte, obwohl die Gedichte vor 1961 durch ihre geschichtliche Nähe zum späten Pasternak durchaus Ansätze zum Motiv des „Sich-Schenkens" oder des „Gottes der Details" aufweisen: Im ganz frühen „Kljančili platformy; ostavajsja!" (1958) verschenkt die Geliebte sich in der Tradition von Pasternaks weiblichen Figuren an den Sommer: „Svoi pleči, volosy i guby / ty darila likovan'ju leta" (1, 248). In „Plafon vtorogo ėtaža…" (1960) ist sie, unmittelbar an Pasternak erinnernd, „detailliert wie der Garten": „I, ty, kak sad, podrobna" (1, 250). Doch der allmächtige Gott der Details und der Liebe aus „Davaj ronjat' slova…", der dem Leben bei Pasternak Fülle verlieh („No žizn', kak tišina / Osennjaja, podrobna", 1, 168), ist dies nicht. Es ist ein Garten der kreishaften Wiederholung, des „krugovert'e": In „V pustych stroenijach aprelja…" (1961?) gibt es, obwohl sich das Ich durch einen Garten bewegt, kein Ereignis. Es folgt nur immer von neuem – der Garten. Der Eindruck der Kreisförmigkeit und Geschlossenheit wird durch die „April-Kuppel" über dem Garten verstärkt. Das Du (die Geliebte) zieht sich nicht deshalb in den Garten zurück, weil ihre Schönheit aus der Natur käme. Er „kopiert" sie bloß und quält das Ich so mit der „Ruhe der Entleerung" – einem Gegenpol zu Pasternaks „detaillierter Herbststille":

Я среди них. Деревья сада
заполнил воздух. Птицы спят.
И куст мерещится засадой,
и звёзд кусты, и снова – сад.
[…]
И сад под куполом апреля,
тебя в деревьях повторив,
гнетёт покоем запустенья
и душной ночью нелюбви.
(„V pustych stroenijach aprelja...", 1, 253)

Dieser Garten ist eminent feindselig und Pasternak darin durchaus fern. Denn obwohl der Garten auch bei Pasternak schrecklich sein kann, wie in „Dušnaja noč'", ist er dort nie ein Ort der Feindseligkeit und „Nichtliebe": „ Šël spor. Ja

---

6 Vgl. die Passage aus *Ochrannaja gramota* (1929): „Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело" (4, 188).

7 Während Aronzon die Dinge mit dem Wort „überzieht" („Žyvoe vsë odenu slovom", 1, 97), deckt („raskryvaet") Pasternak das Wort *in* den Dingen auf.

zamer. Pro menja! // Ja čuvstvoval, on budet večen, / Užasnyj govorjaščij sad" (1, 148). Eher ist es so, dass der Garten hier ein übergenauer, überaufmerksamer Beobachter des Ichs ist („Pro menja!"). Insofern ist „schrecklich" hier besser als „anstrengend" zu übersetzen, im Sinne des eigentlich positiv gemeinten „Du bist schrecklich!" im Deutschen. Bei Aronzon auf der anderen Seite richtet die Natur nie ein ‚Augenmerk' auf den Menschen: sie ist ein blinder, richtungsloser Zustand des Unbehagens.

Ebenso zeugt Aronzons „Vojdi v drugich" in „Po gorodu pojdu vesëlym gidom…" (1, 259), das auf den ersten Blick wie ein Widerhall von Pasternaks „rastvoren'e nas samich vo vsech drugich" aussieht, in Wirklichkeit weniger von der Sehnsucht nach Vereinigung, als nach Auflösung des Ichs, von seiner Einspannung ins „krugovert'e":

Войди в других, под рёбра, как под своды,
и кто-то, проходя по мостовым,
вдруг осенясь весеннею погодой,
чуть слышно вскрикнет голосом моим.
(„Po gorodu pojdu vesëlym gidom...", 1, 259)

In derselben Zeit entstehen mehrere Gedichte, in denen sich die Bewegung des Ichs zur Natur vollständig umdreht: alles, was außerhalb war, ‚fließt' ins Ich. Das ist nach dem Kreis, der Wiederholung und der Entleerung ein weiterer Schritt in der Entkonkretisierung der pasternakschen Natur. Der Fluß wird verinnerlicht und „schlägt an die Seele". Die Brücke ist kein Übergang und schon gar kein Bild für menschliche Kommunikation mehr, sondern ein Niemandsland in der Ohnmacht:

А я – изгой, река моя во мне
скользит по рёбрам, ударяя в душу,
и мост уже не мост, не переезд,
а обморока длинный промежуток.
(„Lico – reke, o naberežnych plesk!..", 1, 263)

In demselben Gedicht findet sich der Ausdruck „Verbannung in die Poesie" („izgnan'e v poėziju"). Die gegebene Welt wird vollends ungreifbar und verwandelt sich in einen von der Zeit abgeschnittenen Raum, wie zuvor die Brücke. Sie kann höchstens noch in den Vers geholt werden; doch der Zufälligkeit und Leidigkeit dieses Verses ist sich der Dichter in der pessimistischen Periode von 1961 schmerzlich bewusst: „Stichi slučajnye, kak bedy, / oni vsego vernej vo mne" („Kogda bezdenežnyj i pešij…", 1, 264). Die in der Verinnerlichung des Flusses gesuchte Verflüssigung des Ichs („I vsja reka moja v razlive", 1, 266) bringt keine Befreiung der dichterischen Rede. Sie verfängt sich in einem weder recht innerlichen noch äußerlichen Kreislauf: „Vne goroda i slavy / ja – step' i

dožd', letjaščij v step'"[8] (ebd.). In dieser Situation, in welcher sich das Ich ebenso wie die Natur verflüchtigen, versucht Aronzon dem Vers als solchem eine irgendwie übergeordnete Rolle zuzuweisen, in umgekehrter Entsprechung zu Pasternaks Bestreben, seine Liebe des Sommers 1917 der Natur zuzuschreiben („Posleslov'e"). Der Vers wird in „Razvjazki net, odin konec..." (1, 252) mit einem Schrei verglichen. Dann aber soll er, indem er sich in der Einsamkeit „auf dem Schrei ausrollt", diesen gewissermaßen besänftigen und dem stammelnden Mund den befreienden Fluss bringen, der „wellenförmig" zum Dichten führt:[9]

Так отделись, мой стих, как звон,
как эхо, выкатись на крик,
чтоб губы, став подобьем волн,
меня учили говорить.
(„Razvjazki net, odin konec...", 1, 252)

Es ist kein Zufall, dass genau seit diesen Gedichten, die nicht nur ausweglos – ausweglos bleibt Aronzons Lyrik bis zuletzt, – sondern auch verzweifelt sind, die Thematisierung der Stadt aus Aronzons Lyrik langsam verschwindet.[10] Noch im Herbst 1961 folgen die ersten August-Gedichte, die in einer Vorstadtlandschaft angesiedelt und der nächtlichen Szenerie der Stadt enthoben sind.

* * *

In Pasternaks „Avgust" (3, 525) träumt das Ich seinen eigenen Leichenumzug durch einen Erlenwald zum Friedhof am Verklärungstag.

Обыкновенно свет без пламени
Исходит в этот день с Фавора,
И осень, ясная как знаменье,
К себе приковывает взоры.

И вы прошли скозь мелкий, нищенский,
Сквозной, трепещущий ольшаник
В имбирно-красный лес кладбищенский,
Горевший, как печатный пряник.
(„Avgust", 3, 525)

---

8 Die Ausstreuung von Zitaten aus *Sestra moja – žizn'* in „Raz"ezd" steht offensichtlich im Zusammenhang der Umpolung der pasternakschen Dynamik in die aronzonsche Statik.

9 Ironisch gewendet erscheint das Thema der Aneignung und Verinnerlichung der Welt im Gedicht „Zoosad" (1961?): „Saljut vam, zveri: pticy i verbljudy, / začem vam beg, paden'e i polët, / kogda moj čelovečeskij rassudok / vam vernoe spokojstvie daët?" (1, 267)

10 Abgesehen vom Poem „Progulka" (1964).

Der Traum endet damit, dass der Träumende seine eigene Stimme aus dem Jenseits eine Abschiedsrede halten hört. Diese posthume Verklärungsszene wird in Aronzons gleichnamigem, Rita gewidmeten Gedicht aufgegriffen – in demselben jambischen Versmaß. Die Szene wird jedoch vom Verklärungstag in die Nacht verlegt. Man könnte auch hier sagen, dass Pasternaks Verse („I obraz mira, v slove javlennyj, / I tvorčestvo, i čudotvorstvo" – ebd.), was ihren Atem betrifft, nahtlos in Aronzons Verse übergehen. Und doch ist es ein fundamental verschiedener Atem: ging es bei Pasternak um die Überwindung des Todes, so geht es hier um ein dem Tod gerade sehr nahe kommendes Stillstehen von Ich und Du:

Всё осознай: и ночь, и смерть, и август.
В них твой портрет, портрет осенних окон,
ты вправлена в дожди, ты тёмный дождь, ты влага
ночных полей, где только одиноко
маячит столб вдали.
О ангел, слышишь –
вот исповедь земли,
вот повесть страха,
вот воздух осени, которым дышишь,
сырой травы величие и запах.
(„Avgust", 1, 272)

Die Verdunkelung gegenüber Pasternak, die Weglassung der Verklärung[11] bedeutet in „Avgust" nicht, wie das noch unmittelbar davor der Fall gewesen wäre, Entleerung. Vielmehr ist es eine andere Erhabenheit, die sich in diesen Versen ankündigt. Es berühren sich hier, wo Aronzon seinen Ton findet, tiefste Traurigkeit und höchstes Glück, so wie es die engelgleiche Geliebte in den Augen des Dichters tut: sie „versucht sich selber mit maßloser Traurigkeit zu überholen". Hier ist der Umgang mit Pasternak kein sich abarbeitender mehr; die Aufnahme und Transformation von pasternakschen Versen führt nicht mehr in hoffnungslose Zirkularität. Die Statik hebt sich dabei nicht etwa auf, im Gegenteil: der Zustand einer kreisenden Ruhe („Leti, likuj, kružis'") wird erst hier ein erstes Mal erreicht.

Pasternaks Motiv der Ausdehnung der Geliebten in die Landschaft und in das Wetter („Vesna byla prosto toboj...",[12] 1, 224) kehrt bei Aronzon in „Avgust"

---

[11] Eine zweite pasternaksche ‚Vorlage' ist „Naša groza" (*Sestra moja – žizn'*): „Poverila? Teper', teper' / Pribliz' lico, i, v ozaren'i / Svjatogo leta tvoego, / Razduju ja v požar ego! // Ja ot tebja ne utaju: / Ty prjačeš' guby v cvet žasmina" (1, 139). Auch hier gilt: an das Metrum und den Ton schließt Aronzon an, die „Erleuchtung des heiligen Sommers" hingegen verkehrt er in ein nächtliches Schimmern.

[12] Ein Beispiel aus Pasternaks Prosa: „Ves' pereulok v ego splošnoj sumračnosti byl krugom i celikom Annoju" („Povest'", 4, 142).

wieder, hat aber auch hier eine veränderte Bedeutung; am Anfang des Gedichts ist die Augustnacht noch ein „Porträt" der Geliebten. Am Schluß, als sie ein dunkler, fast ein Todesengel geworden ist, kehrt sie als Regen und Blätterfall in den Garten zurück: „Ja uznaju načalo: ty – temnyj sad, / ty – dožd', ty – listopad, / leti, likuj, kružis', moja slučajnost'!" (1, 273). Der Unterschied zu Pasternak läßt sich an der Verwendung des Begriffs der Zufälligkeit verdeutlichen. Die Zufälligkeit ist dort nicht, wie Jakobson suggeriert, poetischer Selbstzweck,[13] sie ist Ausdruck des pasternakschen Weltvertrauens und fällt letztlich mit seiner Auffassung von Leben und vielleicht sogar von Schicksal zusammen.[14] Aronzons Anrufung „Leti, likuj, kružis', moja slučajnost'!" zeugt ganz anders von einer bitteren Freude über gelungene Abstraktion, über gewonnene Flüchtigkeit, Überwindung von Konkretheit – „nado mnoj raskryvaetsja sad / nevesomostiju parašjuta" (1, 285).

Schiere Harmonie ist damit nicht eingetreten. In einer zweiten Version von „Avgust" (1961) zweifelt der Dichter die entfaltete, mit der Geliebten vermischte Landschaft wieder an: „Ach, ėti vydumki! [...] Ne son li sad?" (1, 274). In diese Zeit fällt auch die erste Verabschiedung des Gartens aus Aronzons Lyrik; er wird, entsprechend seinem zweifelhaften Wirklichkeitsgehalt, zu einem Herbarium verflacht und „umgekippt":

Так оглянись: здесь тень и жизнь вторая,
вне времени, вне памяти, и свет
ложится вслед, и улица сырая
блестит и спит, –
и ты увидишь – смерть.
И этот сад.
Так опрокинь его!
Весь этот сад – раскиданный гербарий,
о, опрокинь, и он тебя одарит
глухим паденьем вывернутых гнезд.
(„Vozvraščenie", 1, 280)

Im Grunde handelt es sich bei diesem Gedicht um eine weitere Version von „Avgust", wie an der Einhaltung der Jamben und der freien Verslänge zu erkennen ist, nur dass die Abkehr vom Licht noch verschärft und die Zeit- und Erinnerungslosigkeit explizit wird. Die Herabstufung des Gartens zum Herbarium ist, so könnte man sagen, eine Antwort auf die bereits zweimal gestellte Frage „Kak ubereč'sja ot avgusta"? („More li za redkoles'em...", 1, 296;

[13] „Pasternak wird nicht müde, die unwesentliche Zufälligkeit des zu Verbindenden zu unterstreichen. [...] Der Dichter definiert die Kunst als gegenseitige Ersetzbarkeit der Bilder." (Jakobson 1989, 204).

[14] Vgl. Al'fonsov 1990, 42/43, Sedakova 2006, 271/272.

„Nevtisnutoe", 1, 310), womit der Andrang der realen, organischen Natur gemeint ist, die im Herbarium aufgehoben wird.

Im darauffolgenden Jahr 1963 äußert sich das Problem mit dem Garten darin, dass er durch eine Wald- und Seelandschaft abgelöst wird („More za redkoles'-em...", „Nevtisnutoe", „Po vertikali simmetričnyj...," „Pantera", „V lesničestve ozër pripadkom dobroty...", „Lesničestvo"). Die posthume Landschaft des Waldfriedhofs aus Pasternaks „Avgust" ist also bleibend in Aronzons Werk eingegangen. In gewissem Sinne ist auch die Entfernung vom Garten, deren Höhepunkt „Progulka" bildet, bei Pasternak selbst vorgezeichnet. Der „Neskučnyj sad" des Frühwerks (*Temy i variacii*) genügt den epischen Ansprüchen des späteren Pasternak nicht mehr. Das heißt nicht, dass der Garten einfach entfernt würde. Mit Blick auf „Gefsimanskij sad" am Schluss von *Doktor Živago* müsste man vielmehr von (sakralisierender) Zurücknahme sprechen: der Garten zu Gethsemane ist zwar ‚Tatort' des Gedichts, setzt sich aber nicht mehr in Szene wie der „schreckliche", weinende Garten im Frühwerk.[15] Auf ähnliche Weise findet sich bei Aronzon mitten in den Waldgedichten von 1963 auf einmal ein „potustoronnij sad" („Po stenam vdol' palat..."). Dieser Garten ist nicht einmal mehr ein Herbarium. Er ist blätter- und geräuschlos, ohne Nester, ohne Vögel und spannt sich, noch flacher als ein Herbarium, an einer Mauer auf. Es ist dies die Vorstufe zur Seelenlandschaft („Pejzaž duši") von „Progulka". Man kann hier einen weiteren Sprung in der Abstraktionskunst Aronzons sehen, mit der nach Abzug von allem Geschichtlichen und Organischen eine ‚zweite Anschaulichkeit' anfängt. In diesem Sinne ist die dunkle Paradieslandschaft von „Poslanie v lečebnicu" nicht antirealistisch. Sie ist hyperrealistisch.

* * *

Das Poem „Progulka" entsteht unmittelbar vor „Poslanie v lečebnicu" und ist eine einzige Umkreisung des „potustoronnij sad", d.h. „Pejzaž duši".[16] Ein Schlafloser erinnert sich an einen nächtlichen, seinerseits aus Schlaflosigkeit resultierenden Spaziergang durch die Stadt. Die Erinnerung führt nicht zeitlich zurück, sie führt in die anfanglose Fläche des vertikal gewordenen Gartens. Sie ist eine Projektion der inneren Leere des Helden, „Byl sad proekciej, no bez originala" (2, 11). Diese Projektion ist eine „leere Tiefe" – „I ja šagnul v pustuju glubinu" (2, 14) – und dennoch ein ‚Gewinn'. Denn durch sie werden Innen- und Außenwelt des Helden eins; es wird eine Außenwelt gefunden, die die genaue

---

[15] Eine Abweichung von dieser Tendenz stellt der Vers „Ja b razbival stichi, kak sad" (2, 73) aus dem noch späteren Gedicht „Vo vsëm mne chočetsja dojti..." (1956) dar. Allerdings erscheint hier die schöpferische Kraft zur Vereinigung von Natur und Wort nur noch im Konjunktiv.

[16] Die manische Beschreitung der Stadt ist vielleicht notwendige Bedingung für das endgültige Verbleiben in der Landschaft von „Poslanie v lečebnicu".

Abbildung der Innenwelt ist: vollständige Abwesenheit inhaltlicher oder zeitlicher Bestimmung. Von der Seelenlandschaft an der leeren Hauswand geht keine Bedrängung aus wie von der lebendigen Natur. Davon erzählt der erste Teil des Poems.

Всё тот же сад, прижатый к кирпичам.
Всё тот же вид: булыжник и канал.
И за спиной, и по бокам – стена,
которую насквозь прошёл затем,
чтоб снова опознать себя и тень
в пустом саду, бесплотном и пустом.
(2, 19)

Der zweite Teil erzählt, anspielend auf Puškins *Mednyj vsadnik* (1831), von dem Verlust der Seelenlandschaft. Der Schlaflose braucht sie, um sich zu beweisen, dass er noch lebe ;„I tem pejzažem ubedit'sja: živ!" (2, 25). Ob er sie am Ende wiederfindet, bleibt unklar: Der letzte Vers lautet: „Proščaj, pejzažem stavšaja duša!" (ebd.). Der von Aronzon in „Progulka" entwickelte minimale Begriff des Lebens, die Seele als Abwesenheit von Inhalt, die Entdeckung von Reinheit in der Betrachtung eines leeren Gartens steht Pasternaks Lob des Lebens als Fülle diametral entgegen. Das ist etwa daran sichtbar, dass bei Pasternak sogar Stille und Ruhe nur Variationen der Fülle sind. Klingende Stille: „Tišina, ty – lučšee / Iz vsego, čto slyšal." („Zvezdy letom", aus: *Razvlečenie ljubimoj* – 1, 132). Oder ausgegossene Ruhe:

И стало видать так далеко, так трудно
Дышать, и так больно глядеть, и такой
Покой разлился, и настолько безлюдный,
Настолько беспамятно звонкий покой!
(„Osen'", 1, 223)

Und wenn einmal der Garten einem Schatten gleicht, so ist es doch nur der „Schatten einer Gitarre" („Neskučnyj ", 1, 205). Und ist der Abend einmal leer, so ist er gerade so leer wie eine „unterbrochene Erzählung" („Vesna, ja s ulicy, gde topol' udivlën...", „Vesna", 1, 214). Ausgehend von „Progulka" wird der Gegensatz zwischen Aronzon und Pasternak klaffend. Ist das ‚Ideal' von „Progulka" eine bildlose Fläche, so handelt *Spektorskij* nicht nur von einem belebten, sondern gar von einem verliebten Raum: „Prostranstvo spit, vljublënnoe v prostranstvo"[17] (1, 341). Das „Dürsten" der Natur hat für Pasternak nichts Obszönes und ist dem Menschen nicht wie bei Aronzon feindlich gesinnt, im

[17] Die direkte aronzonsche Entgegensetzung dazu wäre: „ja prižimajus' k mërtvomu prostoru" („Derevni derevjannye, kak šatok…", 1962).

Gegenteil, es wartet geradezu auf menschliche Projektionen: „Ona [priroda] vsem telom alčet peremen / I vsja cvetët iz družnoj žaždy zrelišč"[18] (1, 352).

In Aronzons Welt kann nichts aufgedeckt werden. Entweder es ist alles schon aufgedeckt und liegt offen da (wie in „Bože moj, kak vsë krasivo!..") oder alles fällt zusammen im Schattenreich des Gartens. Daran können auch Regengüsse nichts ändern. Pasternaks *liven'* stand für die Entladung einer Urenergie, in der die Dinge ihre Maske ablegen und ‚vertrauend' ihren Eigenwert wegwerfen:

Но вещи рвут с себя личину,
Теряют власть, роняют честь,
Когда у них есть петь причина,
Когда для ливня повод есть.
(„Klevetnikam", 1, 204)

Aronzons Regenfälle, eher, als dass sie etwas offenbar werden ließen, bieten dem Ich oder Du Anlässe sich aufzulösen, so in „Pavlovsk" (1961): „Posemu – razygravšijsja v licach – raspuskaju sebja, kak doždi" (1, 275).[19] Der Regen verlangsamt sich, er fängt mit der engelhaften Geliebten an zu schweben: „Ja uznaju načalo: ty – tëmnyj sad, / ty – dožd', ty – listopad" („Avgust", 1, 273). Noch das ‚dynamischste' aller pasternakschen Motive, das des *liven'*, des augenblicklichen Regengusses, wird bei Aronzon also einer Dehnung („vytjagivajus' livnem", 1, 310) und Abstraktion unterzogen. Die Regengüsse in den Versen „I byl sojuz duši s zemlëj, / liš' ėta svjaz', kak livni, livni" („Rossija, rodina, jazyk...", 1, 282) sind nicht die konkreten, „für immer momentanen" aus *Sestra moja – žizn'*. Sie sind sowohl der Nässe wie ihrer reinigenden Kraft enthoben und zu striemigen vorüberziehenden ‚Ahnungen' in Aronzons statischer Landschaft geworden.

Pasternaks Schlüsselwort L e b e n, das alle anderen Worte umarmt, fällt in Aronzons Gedichten zwar nicht selten, hat aber nie diese schöpferische Aufladung. Wenn Leben, dann muß es, wie in „Progulka", minimalistisch sein, intransitiv wie eine Hauswand. Wenn Leben, dann lethargisch. Damit ist zwar auch eine Befreiung gemeint, aber nicht in Licht und Regen, sondern in der Auflösung von Bewegung:

---

[18] Zum Anthropomorphismus der Natur in *Spektorskij* vgl. Lichačev 1985, 15/16.

[19] In „Otryvok" (1961) zerfließt die Zeit in Regenfällen: „Vsë v oktjabre. Drugie dni / krest-nakrest krojutsja, i daty / idut v poslednie doždi" (1, 285).

Где ночь, раскрытая, как крылья,
и ближе прошлого – конец,
где если жизнь – то летаргия,
а если станция – разъезд.[20]
(„Raz"ezd", 1, 266)

Dass „näher als die Vergangenheit das Ende" ist, würde der spätere Aronzon nicht mehr schreiben. Die Vergangenheits- und Erinnerungslosigkeit mit Tendenz zum Untergang[21] wird im reifen Werk in absolute, d.h. in jede Richtung geltende Allgegenwart verwandelt werden: „Nikakogo mira szadi: / čto ni est' – peredo mnoj" (1, 213). Dagegen blieb Pasternak immer ein Dichter des Anfangens,[22] des Erwachens: „Ja prosypajus'" („Ballada", 1, 385). Das ganze Leben scheint hier ein einziger großer Anfang. Aronzons Antwort darauf würde lauten: „Prosypat'sja. Začem? [...] o zabejsja, kak list" („Vse lomat' o slova...", 1, 300). In denselben Anapästen hatte Pasternak ganz anders gedichtet:

Ты жива, ты во мне, ты в груди,
Как опора, как друг и как случай.
(„Ne volnujsja, ne plač', ne trudi...", 1, 394)

Anapästisch ist auch Aronzons Gedicht „Poslanie v lečebnicu". Aber es ist von einer nicht-irdischen, einer „allem Leben vorauseilenden" Leichtigkeit, die sich Pasternak nicht mehr zu nähern und ebenso wenig von ihm zu entfernen braucht.

то пространство души, на котором холмы и озёра, вот кони бегут,
и кончается лес, и, роняя цветы, ты идёшь вдоль ручья
по сырому песку,
вслед тебе дуют флейты, рой бабочек, жизнь тебе вслед,
провожая тебя, все зовут, ты идёшь вдоль ручья, никого с тобой нет.
[...]
и срывается с нотных листов от руки мной набросанный дождь,
ты рисуешь ручей, вдоль которого после идешь и идешь.
(„Poslanie v lečebnicu", 1, 63-64)

---

20 Umgekehrt bei Pasternak: Wenn Apathie, dann nur vorübergehend: „Do poezda ved' čas. Konečno! / No ètot čas ob'jat apatiej" („Popytka dušu razbudit'", 1, 151). Danach setzt die Rückschau auf den Sommer ein, Erinnerungspoesie fängt an („Konec").

21 Vgl. S. Krasovickijs Katastrophismus im Gedicht „Astry" (1958, In: Kuz'minskij/Kovalev 1980, 94).

22 Sinjavskij 1965, 24; Sedakova 2006, 274.

Literatur

Al'fonsov, V. 1990. *Poėzija Borisa Pasternaka*, Leningrad.

Aronzon, L. 2006. *Sobranie proizvedenij v 2 t.* Sost., podgot. tekstov i primeč. P.A. Kazarnovskogo, I.S. Kukuja, V.I. Ėrlja, Sankt-Peterburg.

Brojtman, S. 2007. *Poėtika knigi Borisa Pasternaka „Sestra moja – žizn'"*, Moskva.

Cassedy, S. 1999. „The European Context of the Early Pasternak", L. Fleishman (Hrsg.), *Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life*, Stanford, 9-25.

Jakobson, R. 1989. „Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", E. Holenstein und T. Schelbert (Hrsg.), *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt a. M., 192-211.

Kuz'minskij, K./Kovalev, G. (Hrsg.). 1980. *Antologija novejšej russkoj poėzii u Goluboj laguny v 5 tomach*, Tom 1, Newtonville, Mass.

Lermontov, M. 1964. *Izbrannye proizvidenija v dvuch tomach*, Tom vtoroj [Biblioteka poėta], Moskva.

Lichačev, D. 1985. „Boris Leonidovič Pasternak", B. Pasternak, *Izbrannoe v dvuch tomach, Tom pervyj, Stichotvorenija i poėmy*, Moskva, 3-28.

O'Connor, K. 1988. *Boris Pasternak's "My Sister Life". The Illusion of Narrative*, Ann Arbor.

Pasternak, B. 1989-92. *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva.

Sedakova, O. 2006. „‚Vakansija poėta'. K poėtologii Pasternaka", *Muzyka. Stichi i Proza*, Moskva, 269-276.

Sinjavski, A. 1965. „Poėzija Pasternaka", B. Pasternak, *Stichotvorenija i poėmy* [Biblioteka poėta, Bol'šaja serija], Moskva, 9-62.

Stepanov, A. 2006. „‚Živoe vse odenu slovom.' Zametki o poėtike Aronzona", L. Aronzon, *Sobranie proizvedenij v 2 t.*, 21-54.

Tynjanov, Ju. 1967. „Promežutok", *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929 [Nachdruck München], 541-580.