

Johanne Peters

Farbe und Licht

Symbolik bei Aleksandr Blok

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Johanne Peters - 9783954792795

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:23:10AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN · HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 144



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

JOHANNE PETERS

FARBE UND LICHT

Symbolik bei Aleksandr Blok



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1981



ISBN 3-87690-193-6

**Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1981
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München
Druck: Alexander Grossmann
Fäustlestr. 1, D-8000 München 2**

VORWORT

Die erste Fassung dieser Arbeit wurde 1969 unter dem Titel "Symbole der sinnlichen Wahrnehmung im lyrischen Werk A.A. Bloks unter besonderer Berücksichtigung der Farb- und Lichtsymbole" von der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität Kiel als Dissertation angenommen. Die Arbeit befaßte sich mit der Entwicklung, Struktur und Funktion der Farb- und Lichtsymbole Bloks. Ein wesentliches Ergebnis war die Tatsache, daß A.A. Bloks Symbole nicht willkürlich von ihm gesetzt wurden, sondern immer auf traditionelle Symbole zurückgehen, und zwar auf antike, christliche, literarische und volkstümliche Symbole. Diese Arbeit ist nun von mir noch einmal gründlich überarbeitet worden, wobei vor allem die seitdem zu diesem Thema veröffentlichte Literatur einbezogen wurde. Die wesentlichen Ergebnisse der Arbeit haben sich dadurch nicht verändert. Im Gegenteil haben vor allem die Arbeiten von Z.G. Minc und D. Wörn den von mir erarbeiteten Zusammenhang von Bloks Farb- und Lichtsymbolik mit der Tradition nur bestätigt.

Ich möchte an dieser Stelle noch einmal meinem Lehrer Prof. Dr. Ulrich Busch in Kiel für seine sachliche Anteilnahme und hilfreiche Kritik an der ursprünglichen Arbeit danken. Die Anregung und den Mut, sie noch einmal zu überarbeiten, verdanke ich Prof.Dr. Eberhard Reißner in Mainz, dem ich dafür ebenfalls herzlich danke.

Meinem Mann
Uwe Hendrik Peters
gewidmet

INHALT

EINLEITUNG	1
LITERATURBERICHT	11
HAUPTTEIL	23
Farb- und Lichtsymbole	23
Rot	26
Weiß	50
Hell	75
Dunkel	92
Helldunkel	103
Schwarz	113
Blau	131
Gold	148
Rosa	161
Grün	168
Grau	177
Gelb	183
Silber	188
Lila	195
Akustische Entsprechungen	206
Stille	207
Lieder, Singen, Stimmen, Klänge	212
Glocken, Flöten	220
Lachen	225
Weinen	227
Geigen- bzw. Zigeunermusik	230
Klopfen, Flüstern, Seufzen, Stöhnen, Rufen	235
Straßenlärm, Schreien, Pfeifen, Winseln	240
Hörner, Trompeten, Autohupen	241
Wind	245
Tastsinn-Entsprechungen	251
Kälte	251
Wärme	256
Geruchsinns-Entsprechungen	262
Duft von Blumen	262
Parfümduft	264
Duft von Kräutern	266
Gestank	267
Geschmacksinn-Entsprechungen	269
Süß	269
Bitter	271

Synästhesien	274
Morphologische Gestaltung	279
Adjektive	279
Substantive	281
Verben	284
ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBEMERKUNGEN	289
I. Entwicklung der Farb- und Lichtsymbole	289
II. Struktur der Farb- und Lichtsymbole	292
III. Funktion der Farb- und Lichtsymbole	298
IV. Beziehung der Farb- und Lichtsymbole zu den anderen Symbolen der sinnli- chen Wahrnehmung ("Korrespondenzen")	301
SCHLUSS	303
VERZEICHNIS DER INTERPRETIERTEN GEDICHTE	306
LITERATURVERZEICHNIS	308

EINLEITUNG

Aleksandr Aleksandrovič Blok (1880-1921) gilt als der bedeutendste Lyriker des russischen Symbolismus. Diese Dichterschule war in Rußland etwa von 1894-1910 vorherrschend. Sie ist einerseits vom französischen Symbolismus¹, andererseits von der deutschen Romantik und der idealistischen Philosophie beeinflusst.² Die sogenannten älteren russischen Symbolisten, an deren Spitze V.J. Brjusov steht, der 1894 und 1895 mit drei schmalen Bänden ("Russkie Simvolisty"³) den literarischen Begriff Symbolismus in Rußland zuerst bekanntmachte (die Bände enthielten hauptsächlich Übersetzungen französischer Symbolisten sowie eigene Gedichte Brjusovs), sind deutlich vom französischen Symbolismus und dessen vorwiegend formalästhetischen Gesichtspunkten geprägt.

Die "jüngeren" Symbolisten, deren bedeutendste Vertreter A.A. Blok, A. Belyj und V.J. Ivanov sind, orientierten sich stärker an der deutschen Romantik und Philosophie⁴ und propagierten, zumindest in ihren theoretischen Schriften, den Symbolismus nicht nur als formale "Schule", sondern gleichzeitig als "Weltanschauung". Den Zusammenhang des Symbolismus mit der Romantik und deren Weltanschauung und darüberhinaus über den Pietismus mit der mittelalterlichen Mystik stellt sehr aufschlußreich H.H. Hofstätter⁵ dar: "Romantischer Symbolbegriff. Ein anderer Symbolbegriff, der die Subjektivität von vornherein einbezieht, entwickelt sich aus der Romantik. Im Gegensatz zur bewußten Symbolsetzung von der Idee her, bildet sie die Symbole aus dem Gefühl, dem Empfinden, dem persönlichen Erleben. Der Romantiker

¹Vgl. G. Donchin: The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. 's-Gravenhage 1958.

²Vgl. J. Holthusen: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen 1957. S. 34 f.

³Band I und II. Moskau 1894; Band III. Moskau 1895.

⁴Vgl. G. Donchin: aaO S. 31.

⁵H.H. Hofstätter: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln ⁴1978.

hat den Glauben an den Sinn äußerer Bindung, an den Wert allgemeingültiger Maximen verloren und hält deshalb gerade jenen Teil der Wirklichkeit, der nicht von allen erkannt und eingesehen werden kann, als den Ort der Erkenntnis und der Offenbarung: die Welt der Phantasie, die sich nur dem einzelnen öffnet, die Welt des Traumes, die jenseits der Naturwirklichkeit eine eigene Logik entwickelt, die Welt des Symbols als einer Verknüpfung der Sinnenwelt mit dem Göttlich-Ewigen. Da die erstrebte Kommunikation mit dem Göttlichen, das sich vor allem in den Erscheinungen der Natur offenbart, nie erreicht werden kann, bleibt die Grundhaltung der Romantik die Sehnsucht: Der Romantiker ist immer unterwegs, das Göttliche, das Ewige, das Unendliche zu suchen, das der Maler in der Gestaltung des unbegrenzten Landschaftsraumes, der Dichter in der 'Blauen Blume' symbolisiert. Die Sehnsucht steigert das schöpferische Ich ins Universale, ins Elementare und weiß von der Unmöglichkeit diesseitiger Vollkommenheit, die infolgedessen gar nicht erstrebt, sondern zerbrochen wird. ... Die Wurzeln dieser Kunstanschauung reichen über den Pietismus in die mittelalterliche Mystik zurück, mit der sich der Romantiker - vor allem in ihren Kunstformen - auseinandersetzt und damit nicht nur Elemente des spätmittelalterlichen Symbolismus assimiliert, sondern sich auch mit dem Lebensgefühl einig weiß, das diesen Symbolismus hervorbrachte. ... Der Symbolismus der zweiten Jahrhunderthälfte setzt diese Kunstauffassung unmittelbar voraus; ... Doch der Symbolbegriff hat sich auch unter dem Eindruck der inzwischen in Gang gekommenen Mythenforschung (BACHOFEN) gewandelt. Das Symbol meint jetzt nicht mehr die Kommunikation des unscheinbar Menschlichen mit dem Göttlichen, im unendlichen Raum, das sich in pantheistischem Naturerleben vollziehen ließ, sondern das Erlebnis der mythischen Kräfte in der unendlichen Tiefe des menschlichen Seins. Sie fühlbar zu machen, aus ihrer Tiefe wieder ans Tageslicht zu holen, wird nun das Anliegen aller Bemühungen."¹

¹ H.H. Hofstätter: aaO S. 33 ff.

Die gegensätzlichen Auffassungen zwischen den vorwiegend vom französischen Symbolismus geprägten "älteren" und den an der deutschen Romantik orientierten "jüngeren" Symbolisten führte bald zu starken Spannungen¹ innerhalb der russischen Symbolisten und 1910 - nach heftigen Diskussionen vor allem zwischen Brjusov, Ivanov und Blok - zum allmählichen Zerfall dieser neuen Kunstrichtung, die ähnlich wie die deutsche Romantik rund 100 Jahre zuvor sowohl dichtungstheoretisch wie auch praktisch der russischen - und nicht nur der russischen - Literatur außerordentlich viele neue Impulse und Anregungen brachte, deren Wirkung bis heute nicht in allen ihren Einzelheiten untersucht worden ist.

Die Verquickung von formalästhetischen mit weltanschaulichen Gesichtspunkten war es wohl hauptsächlich, was den russischen Symbolismus nach kurzer, heftiger Blüte so schnell zum Erliegen brachte; neue literarische Schulen, wie z.B. die Akmeisten (vor allem N.S. Gumilev) und etwas später die Futuristen (V.V. Majakovskij, V. Chlebnikov u.a.) setzten mit ihrer Kritik gerade bei dieser Vermischung von ästhetischen und moralischen Kategorien ein.²

Tatsächlich ist es schwierig, das, was besonders die jüngeren russischen Symbolisten unter Symbolen und Symbolismus verstanden, genau festzustellen, denn weder ihre zahlreichen theoretischen Äußerungen noch ihre Dichtungen geben eindeutigen Aufschluß darüber. Die Verquickung von Ästhetik und 'Weltanschauung' geht vor allem vom Begriff des Symbols aus. Für V. Ivanov (neben A. Belyj der führende Theoretiker der jüngeren Symbolisten) sind alle Erscheinungen der Realität nur Zeichen für eine "höhere Wirklichkeit", die hinter ihnen steht. Er bezeichnet in dem 1910 gehaltenen Vortrag "Zavety simvolizma" ("Die Vermächtnisse des Symbolismus") als das Wesentliche der symbolistischen Kunst die Harmonie zwischen dem, "was die Kunst als äußere Wirklichkeit (realia) darstellt, und dem, was sie in diesem

¹Vgl. hierzu B. Eichenbaum: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt 1965. S. 149 ff.

²Vgl. N.S. Gumilev: Zavety simvolizma i akmeizm. In: Apollon 1 (1913) S. 42 ff.

Außeren als innere und höhere Wirklichkeit (realiora) erschaut".¹ Diese "höhere Wirklichkeit" ist meist im Religiösen verankert, das allerdings selten im christlichen Sinne, sondern meist als eine vage, unbestimmte Transzendenz erscheint. So ist bei A. Belyj die Kunst "der Weg zur wesentlichen Erkenntnis - zur religiösen Erkenntnis"² und das Symbol "ein Fenster zur Ewigkeit".³ Die Kunst wird als Mittel gesehen, um in religiöse Bereiche vorzudringen, und besonders das dichterische Symbol gilt zugleich als Mittel zu religiöser Erkenntnis im weitesten Sinne.

Symbole haben auch in der nichtsymbolistischen Dichtung schon immer eine große Rolle gespielt.⁴ Bis einschließlich zur Barockdichtung handelte es sich dabei meist um ursprünglich religiöse oder andere traditionelle Symbole, die in die Dichtung übernommen wurden. Auch wurden die Begriffe Symbol und Allegorie nicht eindeutig unterschieden. Goethe hat erstmalig eine klare Unterscheidung von Allegorie und Symbol vorgenommen. Allegorie ist nach ihm die bildliche Darstellung eines abstrakten Begriffes, in dem "der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht"⁵, wie z.B. die bekannte mittelalterliche Allegorie der Gerechtigkeit als einer Frau mit verbundenen Augen, die eine Waage in der Hand hält. - Das Symbol ist sehr viel schwieriger zu definieren. Allein von Goethe existieren mehrere Definitionen, von denen die folgende vielleicht die für seinen Symbolbegriff typischste ist: "Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen."⁶ Das Wesentliche ist hier die Vorstellung,

¹V. Ivanov: *Borozdy i meži*. Moskau 1916. S. 133 f.

²A. Belyj: *Simvolizm, kak miroponimanie*. In: *Mir Iskusstva* 11 (1904) S. 176.

³Ebd. S. 180.

⁴Über das Symbol in der Literatur vgl. auch R. Wellek/A. Warren: *Theorie der Literatur*. Berlin 1963. S. 166 ff.; E. Emrich: *Symbolinterpretation und Mythenforschung*. In: *Protest und Verheißung*. Frankfurt-Bonn 1963. S. 84 ff.

⁵Aus: *Maximen und Reflexionen*.

⁶Zit. nach B.A. Sørensen: *Symbol und Symbolismus in den*

daß das Symbol nicht nur ein Zeichen für etwas hinter ihm Stehendes ist, sondern, daß es schon an und für sich jenes andere verkörpert. Das Symbol ist also zugleich Zeichen und Offenbarung jenes 'Anderen', zugleich Hinweis und dichterische Realität. Die gleiche Umschreibung findet sich bei Novalis, wenn er sagt: "Bild - nicht Allegorie, nicht Symbol eines Fremden, Symbol von sich selbst."¹

Der Symbolbegriff der russischen Symbolisten, für die - zumindestens theoretisch (V. Ivanov) - alle Symbole nur Zeichen für eine hinter ihnen liegende höhere Wirklichkeit sind, unterscheidet sich also wesentlich vom Symbolbegriff Goethes und des Novalis.

Das symbolistische Symbol ist immer etwas Erdachtes, eine Kunstfigur, die bewußt eingesetzt wird. Jeder Symbolist hat ein eigenes, individuelles Symbolsystem², das sich dem aufmerksamen Interpreten erst nach und nach erschließt. Bei einigen Symbolisten ist die Wahl der Symbole so willkürlich - so weit von aller traditionellen Symbolik³ entfernt-, daß es schwer, wenn nicht unmöglich ist, diese Symbole in allen ihren Bezügen zu erschließen. Diese Esoterik hat man den Symbolisten oft zum Vorwurf gemacht.

Auch A.A. Blok besitzt als Symbolist ein solches Symbolsystem, doch weicht - wie noch zu zeigen sein wird - sein Symbolbegriff in mancher Hinsicht von den Theorien der übrigen russischen Symbolisten ab. Es ist die Aufgabe dieser Arbeit, einen

ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Kopenhagen 1963. S. 121.

¹Fragment 1754 nach der Ausgabe von Ernst Kamnitzer. Dresden 1929.

²Was unter einem symbolistischen Symbolsystem zu verstehen ist, sagt sehr klar W. Vordtriede: Novalis und die franz. Symbolisten. Stuttgart 1963. S. 110 f.: "Aber auch im Gebrauch der Symbole kann man den Symbolisten erkennen. Er braucht dazu ein Symbolsystem, d.h., daß die einzelnen einmal vom Dichter festgelegten Symbole leitmotivisch weiterverwendet werden können, wobei es gleichgültig ist, welches nun der wechselnde Inhalt des jeweiligen Gedichtes ist."

³Unter traditioneller Symbolik sind hier Symbole zu verstehen, die aus der Literatur bekannt und allgemein verständlich sind, etwa das Symbol der Flamme für erotische Leidenschaft. Vgl. hierzu auch Wellek/Warren: aaO S. 167.

Teil dieses Symbolsystems - die Symbole der sinnlichen Wahrnehmung und insbesondere die Farb- und Lichtsymbole Bloks - in ihrer Funktion, Entwicklung und Struktur zu untersuchen, um schließlich vielleicht auch einen Beitrag zur allgemeinen Symboltheorie des Symbolismus und der modernen Dichtung zu leisten.

Nach H. Friedrich ist es ein "ausgezeichnetes Prinzip der Interpretation"¹, in einem dichterischen Werk diejenigen Worte aufzusuchen, die am häufigsten vorkommen. Wendet man dieses Prinzip auf die Lyrik Bloks an, so fallen bereits bei flüchtigem Lesen vor allem die Farb- und Lichtwörter auf, die fast in jedem Gedicht zu finden sind.

Schon das erste Gedicht des ersten Gedichtzyklus beginnt mit dem Gegensatz Licht - Dunkelheit:

"Pust' svetit mesjac - noč' temna." (I, 3)
 ("Mag der Mond auch scheinen - die Nacht ist dunkel.")

Nur wenige Gedichte enthalten gar keine Farbepitheta; in vielen Gedichten häufen sich Farb- und Lichtbezeichnungen in vielfältigen Abwandlungen, Wortwiederholungen etc. so auffällig, daß das Gedicht in erster Linie durch sie bestimmt zu sein scheint. Auf die Häufungen und Wortwiederholungen von Farbwörtern in Bloks Gedichten weisen schon die Autoren E.F. Nikitina und S.V. Šuvalov in ihrer Arbeit "Poëtičeskoe iskusstvo Bloka" ("Die poetische Kunst Bloks") hin. Sie stellen fest, daß ein Gedicht oft "auf der vielfachen Wiederholung ... von Wortkomplexen und Wörtern aufgebaut ist, die in ihrer Bedeutung ähnlich und ihrer Herkunft (ihren Wurzeln) nach verwandt sind." Das Gedicht erhält dadurch einen ganz bestimmten Charakter, der auf der Einheit des allgemeinen Eindrucks beruht. Am häufigsten verbindet sich dieser Kunstgriff (priem) mit Farbempfindungen (cvetovymi oščuščenijami), man könnte ihn daher künstlerischen Chromatismus nennen.² Man kann allein auf Grund dieser Häufungen und Wiederholungen der Farbwörter annehmen, daß die Farben

¹H. Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1965. S. 33.

²Moskau 1926. S. 51.

auch einen symbolischen Wert haben, denn ein Symbol ist in den meisten Fällen - wie Wellek/Warren es formulieren - durch sein "wiederholtes Vorkommen" und seine "Beharrlichkeit"¹ innerhalb eines dichterischen Werkes zu erkennen.

In seinem Aufsatz "O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma" ("Über den gegenwärtigen Zustand des russischen Symbolismus") gibt Blok übrigens selbst einen Hinweis auf die Symbolbedeutung seiner Farben. Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines Vortrages, den Blok am 8.4.1910 als Antwort auf den bereits erwähnten Vortrag V. Ivanovs "Zavety simvolizma" hielt. Er gibt in symbolischen Bildern das wieder, was V. Ivanov theoretisch formuliert hat. Die erste Phase des Symbolismus (bei V. Ivanov die "Thesis" genannt) wird von Blok folgendermaßen beschrieben:

"Miry, predstavjuščie vzoru v svete lučezarnogo meča, stanovjatsja vse bolee zovuščimi; uže iz glubiny ich nesutsja ščemjaščie muzykal'nye zvuki, prizivy, šopoty, počti slova.² Vmeste s tem oni načinajut okrašivat'sja² (zdes' vznikaeet pervoe glubokoe znanie o cvetach)."³

("Die Welten, die sich dem Blick im Lichte des strahlenden Schwertes zeigen, beginnen immer mehr zu rufen, schon steigen aus ihrer Tiefe beklemmende musikalische Laute, Flehen, Flüstern, beinahe Worte. Zugleich beginnen sie sich zu färben (hier entsteht das erste tiefe Wissen von den Farben).")

Auf eine Interpretation der einzelnen Bilder soll hier noch nicht eingegangen werden, da der Aufsatz im folgenden ausführlich besprochen wird (s. S. 201). Wichtig ist vorerst nur der Nachsatz "hier entsteht das erste tiefe Wissen von den Farben", in dem auf die symbolische Bedeutung der Farben hingewiesen wird.

Interessant ist außerdem die Tatsache, daß neben den Farben auch Töne (musikalische Laute, Flehen, Flüstern, beinahe Worte)

¹Wellek/Warren: aaO S. 166.

²'slova' und 'okrašivat'sja' sind im Originaltext kursiv gedruckt.

³v, 427.

symbolische Bedeutung erhalten. Entsprechend der Korrespondenztheorie des französischen Symbolismus, die auch auf die russischen Symbolisten großen Einfluß hatte¹, gibt es zwischen allen Sinnesbereichen geheime symbolische Entsprechungen. Bekanntlich geht diese Theorie von Baudelaires Gedicht "Correspondances" in den "Fleurs du Mal" aus, in dem es heißt:

"La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent."

("Die Natur ist ein Tempel, in dem lebende Säulen
Zuweilen dunkle Worte von sich geben;
Der Mensch geht durch Wälder von Symbolen,
Die ihn betrachten mit vertrauten Blicken.

Wie lange Echos, die in der Ferne sich vermischen
In einer dunklen und tiefen Vereinigung,
Gewaltig wie die Nacht und wie die Klarheit,
Antworten einander die Düfte, die Farben und die Töne.")

Die "Natur", das heißt hier die sichtbare Welt, wird im Ganzen als Symbol für eine höhere Wirklichkeit (Tempel) gesehen, in der die verschiedenen Sinnesbereiche einander entsprechen und ineinander übergehen.

Es ist nun eine weitere Aufgabe dieser Arbeit zu untersuchen, ob sich auch zwischen den verschiedenen Symbolen der sinnlichen Wahrnehmung in Bloks lyrischem Werk solche Entsprechungen aufzeigen lassen.

Der vorliegenden Untersuchung liegt die achtbändige Ausgabe der Werke Aleksandr Bloks "Sobranie sočinenij v vos'mi tomach", Moskau 1960-63, unter der Redaktion von V.N. Orlov, A.A. Surkov und K.I. Čukovskij sowie, unter der gleichen Redaktion, der Ergänzungsband "Zapisnye knižki", Moskau 1965,² zu Grunde.

¹Vgl. hierzu G. Donchin: aaO S. 19 u. 93.

²Im folgenden werden die neun Bände jeweils mit römischen, die Seitenzahlen mit arabischen Ziffern angegeben.

Die Bände I - III umfassen sämtliche Gedichte Bloks, auch Scherz-Gedichte und Übersetzungen.

Blok teilte in allen von ihm selbst vorbereiteten Ausgaben seine Lyrik in drei Bücher. Diese Teilung war keineswegs eine nur äußerliche. Wie V. Orlov in den Anmerkungen zum ersten Lyrikband ausführt, soll "jedes der drei Bücher, nach dem Plan des Dichters, ... eine bestimmte Etappe seines schöpferischen Weges widerspiegeln und stellt eine ganzheitliche künstlerische Struktur dar, ebenso wie die drei Bücher zusammen."¹ Blok selbst sagt hierzu: "Jedes Buch ist Teil einer Trilogie; die ganze Trilogie könnte ich 'einen Roman in Versen' nennen."² Bei jeder Neuausgabe seiner Gedichte ordnete Blok die Reihenfolge der Gedichte neu und nahm auch stilistische Änderungen (besonders an seinen Jugendgedichten)³ vor, doch wird die chronologische und entwicklungsmäßige Einheit des Ganzen nicht verändert, denn, wie Orlov betont, Blok änderte nur "die Aufeinanderfolge, die Überschriften und Inhalte" innerhalb der drei Bücher, aber die "Struktur selbst ..., die (von ihm) bis ins kleinste Detail durchdacht war, mit dem Ziel einer möglichst vollständigen und tiefgehenden Darstellung der inneren Logik des schöpferischen Entwicklungsganges des Dichters (wie er selbst sie verstand), blieb in allen Fällen unangetastet".⁴

In der hier benutzten Ausgabe sind außer den von Blok autorisierten drei Büchern die Poeme "Vozmezdje" ("Vergeltung"), "Dvenadcat'" ("Die Zwölf") und das Gedicht "Skify" ("Skythen") abgedruckt, die in engem Zusammenhang mit den drei Büchern stehen. Außerdem erscheinen am Schluß jedes Bandes Gedichte, die in der gleichen Zeit wie die drei Bücher entstanden sind, in deren Bestand sie aber vom Autor nicht aufgenommen wurden. (Sie erscheinen unter dem Titel "Stichotvorenija, ne vošedšie v osnovnoe sobranie".)

In der hier vorliegenden Arbeit werden, was die quantitativen Untersuchungen angeht, die drei von Blok autorisierten Bücher

¹ I, 566 f.

² I, 559. Vorwort der Ausgabe von 1911-1912.

³ I, 561.

⁴ I, 566.

sowie die Poeme "Dvenadcat'" und "Skify" berücksichtigt (I, 3-323; II, 7-307; III, 7-290, 347-362), um - bei der annähernd gleichen Seitenzahl der drei Bücher - möglichst genaue Vergleiche über Häufigkeit und Entwicklung durchführen zu können. Alle übrigen Gedichte sowie die lyrischen Dramen (Bd. IV) und die theoretischen Schriften, Tagebücher, Briefe und Notizbücher werden zwar zum Vergleich herangezogen, jedoch bei den quantitativen Untersuchungen nicht berücksichtigt.

Die chronologische (jedes Gedicht ist datiert) und entwicklungsmäßige Einheit der drei Gedichtbücher Bloks ermöglicht es, die allmähliche Entwicklung seines Symbolsystems in allen ihren Abwandlungen konsequent zu verfolgen.

LITERATURBERICHT

Auf die Bedeutung der Farbsymbolik in A. Bloks lyrischem Werk hat als erster Andrej Belyj in seinen "Erinnerungen an A.A. Blok" ("Vospominanija ob A.A. Bloke") und in seinem Buch "Die Meisterschaft Gogol's" ("Masterstvo Gogolja") hingewiesen. Belyj hebt darin die Zusammenhänge zwischen emotionaler Gestimmtheit und Farbsymbolik bei Blok hervor. Außerdem weist er auf den Wandel der vorherrschenden Farbtöne im chronologischen Verlauf von Bloks lyrischem Werk hin. Er spricht z.B. von der "blau-goldenen" bzw. "rosa-goldenen" "Atmosphäre"¹ der frühen Gedichte (1901-1902), der lila-grünen² Atmosphäre der Gedichte von 1905 und dem Vorherrschen der Farbe Schwarz im 3. Lyrikband Bloks³; in dem sehr viel später (1934) erschienenen Buch über Gogol' weist er auf die "Entsprechung zwischen der Veränderung in der Auswahl der Farben, der Veränderung in der Wahrnehmung der Welt (mirooščuščenie) und in den Fakten der Biographie"⁴ Bloks hin. Diese kurzen Bemerkungen Belyjs sind in ihrem Kern häufig sehr treffend, wie im einzelnen noch zu zeigen sein wird.

Außer in der Darstellung Belyjs wird die Farbsymbolik Bloks in der Literatur vielfach kurz erwähnt, ohne jedoch dabei Gegenstand eingehender Untersuchungen zu werden. F.D. Reeve z.B. stellt ganz allgemein fest: "Die synästhetische Wahrnehmung der Farbe im Vers ist für die russischen Symbolisten bedeutsam geworden"; er zitiert im Zusammenhang damit Belyj und Blok: "Belyj ...: 'Farben sind die Substanz der Seele des Dichters.' ... Blok erweiterte dies zu einer Bedeutungstheorie (theory of meaning). In seinem Tagebuch stellte er einen bedeutsamen Augenblick in seinem Leben, seine ersten Ehejahre und die Revolution von 1905 als einen Farbwechsel dar."⁵ In ähnlicher Weise

¹ Epopeja 2 (1922) S. 130.

² Epopeja 4 (1923) S. 232.

³ Ebd. S. 103 ff., S. 245.

⁴ A. Belyj: Masterstvo Gogolja. Moskau 1934. S. 117.

⁵ F.D. Reeve: Between Image and Idea. New York 1962. S. 24.

schreibt A.E. Gorelov: "Farbbezeichnungen haben eine große Bedeutung in den Gedichten Bloks. Daher ist auch im Poem 'Die Zwölf' die Rolle der Farbelemente von Schwarz und Weiß zu Rot durch die gedankliche Spannung des Poems bedingt: Rot symbolisiert hier die schließlich gefundene Einheit (cel'nost')." ¹ In der gesamten Blok-Literatur findet sich nur eine Arbeit von R. Z. Miller-Budnickaja, die ausschließlich die Farbsymbolik (und die Synästhesie) in Bloks lyrischem Werk zum Thema hat: "Simvolika cveta i sinestetizm v poézii na osnove liriki A. Bloka" ² ("Farbsymbolik und Synästhesie in der Dichtung am Beispiel der Lyrik A. Bloks"). Die Arbeit enthält im wesentlichen eine statistische Aufzählung der Farbwörter in Bloks Gedichten, die in ihren Zusammenhängen erläutert werden.

Der erste Teil bringt eine allgemeine Darstellung des Kolorismus in der Literatur von Homer bis zum Futurismus und Expressionismus, die jedoch "weder auf Vollständigkeit noch auf Kontinuierlichkeit" ³ Anspruch erhebt und deren Ziel es ist, "einige besondere Zwischenglieder aufzuzeigen, die eine Verbindung herstellen zwischen dem dürftigen (bednyj) Kolorismus der Antike und dem außerordentlich reichen, verfeinerten synkretistischen Kolorismus der Epoche des Impressionismus und der Neuroromantik, der Dekadenz der bürgerlichen Kultur, zu der das Werk Bloks gehört". ⁴ Wie aus diesem Zitat hervorgeht, ist Miller-Budnickaja der Ansicht, daß sich "in Epochen gesellschaftlichen Verfalls" die sinnlichen Wahrnehmungen verfeinern und verschärfen und dieser "Biologismus" ⁵ sich auch der Kunst bemächtigt: "Farbe, Laut, Geruch, ja sogar Tast- und Geschmacksempfindungen fangen an, eine bedeutende, ihnen früher nicht zukommende Rolle in Kunstwerken zu spielen." ⁵ Der Hauptteil der Arbeit enthält im wesentlichen eine paraphrasierende Beschreibung des Kolorismus bei A. Blok, ohne dabei zu einer Symbolinterpretation der Farben zu gelangen.

¹ A.E. Gorelov: Skvoz' v'jugi. A.A.Blok. In: Očerki o russkich pisateljach. Leningrad 1964. S. 705.

² In: Izvestija krymskogo pëdagogičeskogo instituta. Simferopol'. 3 (1930) S. 79-155.

³ Ebd. S. 85.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd. S. 102.

Zuerst erwähnt Miller-Budnickaja die Schwierigkeiten der statistischen Methode, die sie anwendet. Sie spricht von "Gegenständen, die in unserem Bewußtsein die Vorstellung von einer bestimmten Farbe hervorrufen"¹, deren Farbe jedoch nicht genannt wird, wie etwa "Himmel" und "Meer", die sich in ihrer Vorstellung mit der Farbe Blau verbinden.

Leider erwähnt Miller-Budnickaja diese Schwierigkeiten jedoch, ohne darauf einzugehen, wie sie im einzelnen zu ihren Zahlen kommt, ob sie also z.B. das Wort "Himmel" oder "Meer" jeweils bei Blau mitgezählt hat oder nicht. Aus diesem Grunde sind ihre Zahlen schwer nachprüfbar, und es ergeben sich mehrfach Abweichungen zu den quantitativen Ergebnissen der vorliegenden Arbeit.

Miller-Budnickaja nennt als Grundlage ihrer Arbeit die drei Lyrikbücher Bloks, und zwar Buch I: "Ante lucem", "Stichi o Prekrasnoj Dame" ("Gedichte von der Schönen Dame"), "Rasput'ja" ("Scheidewege"), insgesamt acht Zyklen; Buch II: "Puzyri zemli" ("Blasen der Erde"), "Nočnaja Fialka" ("Nachtviole"), "Raznye Stichotvorenija" ("Verschiedene Gedichte"), "Gorod" ("Die Stadt"), "Snežnaja Maska" ("Schneemaske"), "Faina", "Vol'nye mysli" ("Freie Gedanken"), insgesamt sieben Zyklen; Buch III: "Strašnyj Mir" ("Schreckliche Welt"), "Vozmezdje" ("Vergeltung"), "Jamby" ("Jamben"), "Ital'janskije Stichi" ("Italienische Gedichte"), "Raznye Stichotvorenija" ("Verschiedene Gedichte"), "Arfy i Skripki" ("Harfen und Geigen"), "Karmen" ("Carmen"), "Solov'inyj sad" ("Nachtigallengarten"), "Rodina" ("Heimat"), "O čem poet veter" ("Wovon der Wind singt"), insgesamt zehn Zyklen.²

Auf den Seiten 109-129 wird nacheinander der Kolorismus dieser Zyklen beschrieben, z.B. heißt es vom ersten Zyklus "Ante lucem" des ersten Bandes: "Über dem ganzen Zyklus hängt ein Schleier von Trübe, Nebligkeit, kaltem Nebel vor Sonnenaufgang. Die Zahlenangaben zeigen einen hohen Prozentsatz des Dämmerlichtes (sumerečnosti) im Vergleich zu vielen anderen Zyklen."³ Einen breiten Raum nimmt dann die Darstellung der Prozentzahlen

¹Ebd. S. 108.

²Ebd.

³Ebd. S. 109.

ein (Weiß = 28 %, davon 25 % reines Weiß, 75 % Nuancen von Weiß: bleich, weißlich, schneeig und silbrig. Rot: 16,5 %, davon reines Rot 58,5 %, blutfarben 41,5 % und einige Nuancen von dunklem Purpur usf.¹). Die Interpretation beschränkt sich auf gelegentliche Einschübe wie: "Rot ist der Vorbote der kommenden kosmischen Katastrophe (der Vogel Gamajun²), das rote Zeichen der Schönen Dame, das das Dunkel der Trauer (toska) vor dem Morgengrauen durchbricht."³

Allgemein läßt sich sagen, daß Miller-Budnickaja eine Beschreibung davon gibt, wo und wie oft Farben vorkommen. Um eine nuancierte Symbolinterpretation bemüht sie sich jedoch nicht. So heißt es etwa vom Farbwert Vielfarbig (raznocvetnyj): "Vielfarbig sind Blumen, Rosen, Regenbögen, Perlmutter, Mosaiken, Brokate, 'der vielfarbige Wirbel' von Engelsflügeln, bunte Zigeunerlumpen, Ornamente und Schnitzwerk auf den Türmen der altrussischen Symbolik, die Vielfarbigkeit des städtischen Gedränges bei elektrischer Beleuchtung, - alles, was schillert und funkelt, alles Grelle, Bunte und Vielfarbige."⁴ Es handelt sich hier um eine bloße Aufzählung der Gegenstände, die vielfarbig sind.

Nach der Beschreibung der Farbwerte in den einzelnen Zyklen versucht Miller-Budnickaja zwar, "die symbolische Bedeutung jeder Farbe im Werk Bloks genau zu bestimmen".⁵ Wie bei der Beschreibung des Kolorismus in den verschiedenen Gedichtzyklen bleibt sie jedoch auch hier bei einer Paraphrasierung stehen, die nur durch gelegentliche Ansätze zu einer Symbolinterpretation unterbrochen wird. Von der Farbe Lila heißt es z.B.: "Violett ist eine der wichtigsten Farben in der Lyrik Bloks ... Die schöpferische Kraft, die in dieser Farbe liegt, wird durch ihren Dämonismus bedingt. Für Blok wird alles Dämonische in violetten, lila und blauen (sinich) Tönen verkörpert, in Verbin-

¹Ebd. S. 110.

²Gemeint ist das Gedicht "Gamajun, ptica veščaja" ("Gamajun, prophetischer Vogel"). I, 19.

³Miller-Budnickaja: aaO S. 110.

⁴Ebd. S. 132.

⁵Ebd. S. 121.

dungen von Lila mit Blau (sinim) und Grün, im Schillern von dunklem Perlmutter und trübem grauem Purpur."¹

Miller-Budnickaja erkennt, daß die Farbe Lila Dämonisches symbolisiert, sie gelangt zu dieser Deutung jedoch nicht aus der Interpretation einzelner Gedichte, sondern trägt sie von außen an die Gedichte heran. So heißt es an dieser Stelle weiter: "Es ist nicht schwer zu bemerken, daß diese Farben einen solchen Platz in der Dichtung Bloks unter dem nicht zu bezweifelnden Einfluß Vrubel's erlangten. Mit den gleichen Farben ist die Beschreibung des Vrubel'schen Dämons in Bloks Aufsatz "Zum Tode Vrubel's" gefärbt."² (Es folgt ein längeres Zitat aus Bloks Aufsatz.) Miller-Budnickaja zieht hier das bekannte Bild "Dämon" des Malers Vrubel' (nach Lermontovs Poem) heran, um zu "beweisen", daß Lila im lyrischen Werk Bloks die Dämonie verkörpert, anstatt die Bedeutung der Farbe Lila in Bloks Werk unter Berücksichtigung der traditionellen Farb- und Lichtsymbolik zu erschließen. Da Miller-Budnickaja die literaturgeschichtliche Tradition der Farb- und Lichtsymbolik und ihre besondere Ausprägung in der Lyrik Bloks nicht berücksichtigt, gelangt sie oft zu zweifelhaften Ergebnissen. So heißt es auf Seite 135 vom Farbwert Gold: "Manchmal, sehr selten, symbolisiert Gold die Leidenschaft - 'berauscht vom goldenen Wein, vom goldenen Feuer entflammt'. "³ Miller-Budnickaja setzt hier ohne weiteres den goldenen Wein bzw. den goldenen Champagner (Ai = Sektmarke) mit erotischer Leidenschaft gleich. Bei genauer Analyse des Farbwertes Gold (vor allem bei vergleichender Analyse aller Gedichte, in denen das Symbol Gold vorkommt), wird sich jedoch eine sehr viel komplexere Symbolfunktion des goldenen Weines ergeben (s. S. 159).

Im Zyklus "Jamben" deutet Miller-Budnickaja das Überwiegen der Farben Schwarz und Rot außerliterarisch: "Der Grundton ist Schwarz (43 %) ... Rot (21,5 %) ist die Farbe des Blutes und der fernen Morgenröte. Diese Farbgebung des Zyklus harmoniert

¹ Ebd. S. 132.

² Ebd.

³ Zitat aus dem Poem "Solov'inyj sad" ("Nachtigallengarten"). III, 243.

vollkommen mit seinem Inhalt: in ihm spiegelt sich das schwarze Joch der Reaktion nach der Unterdrückung der revolutionären Bewegung des Jahres 1905 und im Jahre 1914 wider -, am Vorabend des imperialistischen Krieges; doch auch die roten revolutionären Hoffnungen, das Getöse der herannahenden Revolution, die der Dichter erahnte."¹ Miller-Budnickaja nimmt hier die Tatsache, daß die "Jamben" in den Jahren zwischen 1907 und 1914 entstanden sind, zum Anlaß, die Bedeutung der Farben Schwarz und Rot aus der politischen Konstellation jener Jahre zu erklären.

Miller-Budnickaja untersucht außerdem die Synästhesien, die Metaphorik und Dynamik (motornost') der Farben im lyrischen Werk A.A. Bloks.² Sie stellt fest, daß Synästhesien nur in unbedeutender Menge vorkommen, wobei das zweite Buch und darin der Zyklus "Schneemaske" die meisten Synästhesien aufweist. Miller-Budnickaja erklärt dies dadurch, daß "das Werk Bloks in dieser Periode sich durch größte Raffiniertheit (izyskannost') auszeichnet, durch eine Bizarrerie des Stils, die manchmal in Geziertheit übergeht."³

Die Metaphorik der Farbwörter erreicht nach Miller-Budnickaja ebenfalls im zweiten Buch ihren Höhepunkt. Synästhesien und Metaphorik sind beides "Erscheinungen eines komplizierten und raffinierten Stils."⁴ Auch die Dynamik der Farbwörter ist im dritten bis sechsten Zyklus des zweiten Buches am größten.

Die wesentlichen Ergebnisse der Arbeit Miller-Budnickajas sind folgende⁵:

1. Die statistische Analyse der Farbwörter in allen drei Lyrikbänden Bloks ergibt folgende Zahlen⁶:

Weiß	28,5	8
Schwarz	14	8
Rot	13	8
Blau	11	8
Grau	9	8
Vielfarbig	8,5	8
Gold	6,5	8
Grün	4	8
Rosa	2,5	8
Gelb	1,5	8
Violett	1,5	8

¹ Ebd. S. 125

⁴ Ebd.

² Ebd. S. 130

⁵ Ebd. S. 137 f.

³ Ebd.

⁶ Ebd.

2. Helldunkel (sumerečnost') und Dunkel (t'ma) herrschen in der Lyrik Bloks vor (42,5 %), es folgen Helligkeit (svet) mit 35 % und Feurigkeit (ognennost') mit 22,5 %. Mondlicht erscheint in Bloks Lyrik öfter als Sonnenlicht.
3. Bei dämmerigem oder Mondlicht werden die Farben bleich, dunstig und trüb, daher die "Vielfältigkeit dieser Töne bei Blok". Alle Farben außer Azur und Purpur (alyj) sind fast immer getrübt.
4. Farben sind wichtiger als Formen ("impressionistische Manier"), die Konturen sind meist unscharf.

Wie schon auf S. 13 gesagt, stimmen die statistischen Angaben Miller-Budnickajas nicht immer mit den quantitativen Ergebnissen der vorliegenden Arbeit überein. Diese und andere Einzelprobleme werden im folgenden jeweils im Rahmen des betreffenden Kapitels besprochen.

Den Anhang der Arbeit Miller-Budnickajas bilden fünf Seiten Zahlen-Tabellen (140-144). Auf Tabelle 1 wird das Verhältnis jeder Farbe zu allen anderen Farben desselben Zyklus dargestellt, auf Tabelle 2 das Verhältnis einer bestimmten Farbe in einem Zyklus zur gleichen Farbe in allen anderen Zyklen. Auf Tabelle 3 wird das Prozentverhältnis der verschiedenen Farbnuancen einer Grundfarbe dargestellt. Die Tabellen 4 und 5 zeigen das Prozentverhältnis der trüben, dunstigen und reinen Farben (Tabelle 4 in bezug auf jeden einzelnen Zyklus, Tabelle 5 in bezug auf alle Zyklen). Tabelle 6 und 7 zeigen das Prozentverhältnis von Licht, Dunkelheit, Helldunkel und Feurigkeit analog den Tabellen 1 und 2, Tabelle 8 das Verhältnis der dynamischen, metaphorischen und synästhetischen Farbwörter in allen Zyklen. Als statistische Grundlage ist die Arbeit Miller-Budnickajas interessant, obgleich die schon erwähnten Unklarheiten darüber, wie die Zahlen im einzelnen errechnet wurden, es nicht zulassen, diese Zahlen einfach zu übernehmen, wie dies A. Belyj in seiner Arbeit "Masterstvo Gogolja" tut.¹

Verhältnismäßig ausführlich geht auch S. Bonneau in ihrem Buch "Das poetische Universum Alexander Bloks" auf die Farbsym-

¹A. Belyj: aaO S. 117, S. 122.

bolik Bloks ein. Der vierte Teil ihres umfangreichen Buches "Die anderen Welten oder das mystische Universum" enthält die Kapitel:

Die erste Welt:	Die Enthüllung des Göttlichen oder die Jungfrau des Azur;
Die zweite Welt:	Die Enthüllung des Bösen oder das Violett und die Unbekannte;
Die dritte Welt:	Der Absturz oder das Schwarz des Nichts und die Zigeunerin;
Die vierte Welt:	Die Liebe oder das ewige Rußland. ¹

In den ersten drei Kapiteln steht hier jeweils eine Farbe (Azur, Violett und Schwarz) im Vordergrund.

S. Bonneau geht davon aus, daß "Blok ... tatsächlich ein Mystiker" war² und daß seine verschiedenen mystischen Visionen sich ihm jeweils in verschiedenen Farben "enthüllten".

So ist die Vision der "Schönen Dame" ("Prekrasnaja Dama", die zentrale Symbolgestalt des ersten Lyrikbuches) zuerst von den Farben Azur und Gold begleitet. ("Die Attribute dieser Jungfrau werden Gold und Azur"³.) Schon bald ändern sich jedoch die Farben: "Gold und Azur nehmen ab. Es erscheinen Weiß, Rosa und Rot, lauter irdische Farben ... Das reine Gebet im Azur ist ein Frühling à la Botticelli geworden."⁴ S. Bonneau spricht in diesem Zusammenhang auch von einer "warmen Welle mystischer Sinnlichkeit", die den anfänglich "ganz immateriellen"⁵ Mystizismus Bloks ablöst (s. Rosa, S. 167).

Die zweite große Vision Bloks (nach S. Bonneau) ist von der Farbe Violett begleitet: "1905 ... hatte seine Mystik ihren Pol geändert. Sie orientierte sich nicht nach oben, nach der Jungfrau des Azurs, sondern nach den Mächten des Abgrundes, nach unten. ... Die Welt des Bösen enthüllte sich als eine sinnlich greifbare Welt, als sinnlich greifbare Welten: Die violetten

¹ S. Bonneau: L'Univers poétique d'Alexandre Blok. Paris 1946. S. 516.

² Ebd. S. 194.

³ Ebd. S. 203.

⁴ Ebd. S. 207.

⁵ Ebd.

Welten."¹ Die "dritte Welt" Bloks, die sich hauptsächlich in den Gedichten des dritten Lyrikbandes spiegelt, zeigt "die schwarze Welt des Nichts".² "So herrscht über Blok, souverän, die Welt des Schwarzen, des Todes, des Nichts, deren tragisches Leuchten für ihn die Farben und die Töne des gewöhnlichen Lebens auslöscht."³

Ähnlich wie bei A. Belyj erkennt S. Bonneau die Bedeutsamkeit der Farbsymbolik für Bloks lyrisches Werk, doch da sie das Problem nicht genau untersucht, gelangt sie zu Verallgemeinerungen und Vereinfachungen, die sich bei genauer Interpretation als unrichtig erweisen.

Vor allem die Behauptung, daß Blok vom ersten zum dritten Lyrikband ... "vom ... Polychromen zum Monochromen, vom Ausgesuchten zum Tiefen, vom Künstlichen zum Universellen"⁴ gehe, ist unzutreffend. Wie noch zu zeigen sein wird, finden sich auch im dritten Lyrikbuch Bloks alle Farben des ersten und zweiten Buches wieder (gerade auch Gold und Azur!), die Farbigkeit der Gedichte des dritten Buches ist zwar quantitativ etwas geringer, doch ein Wandel vom Polychromen zum Monochromen ist nicht nachzuweisen. Nicht nachweisbar ist auch die Angabe S. Bonneaus, Blok sei im Grunde "mehr ... an das Bild als an die Farbe" gebunden. Nach den vorliegenden Untersuchungen sind gerade Bild und Farbe in Bloks lyrischem Werk untrennbar miteinander verbunden, worauf schon die einfache Tatsache hindeutet, daß fast jedes Gedicht Bloks an Bilder gebundene Farbepitheta enthält.

In ihrem Buch "Ein Beitrag zur Poetik A.A. Bloks"⁵ behandelt auch H. Metzger die Farben in der Lyrik Bloks. Sie gelangt allerdings in ihrer Arbeit nicht zu konkreten Ergebnissen, sondern gibt eher den allgemeinen emotionalen Eindruck, den Bloks Farben auf den ersten Blick hervorrufen, wieder. So behandelt

¹ Ebd. S. 217 f.

² Ebd. S. 225.

³ Ebd. S. 251.

⁴ Ebd. S. 319.

⁵ Phil. Diss. Köln. Köln 1967.

sie die Farben Rosa, Golden, Lazurn und Hellblau global als Farben, die sich "in ihrem symbolischen Aussagewert alle vier auf die Empfindungswelt der Stichi o Prekrasnoj Dame"¹ beziehen, ohne genauer herauszuarbeiten, welcher Symbolwert den einzelnen Farben tatsächlich zukommt.

Für die Farbe Weiß z.B. heißt es bei ihr abschließend: "So ergibt sich denn, daß 'weiß' als Symbol der Jugend und Hoffnung, der Reinheit und Unschuld oder des Todes von Blok verwendet wird."² Vorher schreibt sie - ebenfalls zur Farbe Weiß: "Einschränkend muß bemerkt werden, daß es sich hier, wie auch bei allen noch zu untersuchenden Farben, bei der Bestimmung des emotionalen Gehaltes um Tendenzen handelt. Die Aufgabe der Einzelinterpretation bleibt, von Gedicht zu Gedicht die Wertigkeit der einzelnen Farbe zu untersuchen und zu interpretieren, wobei immer noch ein Rest übrig bleiben wird, der sich einer logisch-rationalen Erklärung entzieht."³ Hier wird deutlich, daß H. Metzger es gar nicht erst versucht, von der Interpretation der Farben in den einzelnen Gedichten zu einer verallgemeinernden, überschauenden Deutung der Farben zu gelangen. Auch der abschließende Satz, daß "immer noch ein Rest übrig bleiben wird, der sich einer logisch-rationalen Erklärung entzieht," zeigt, daß H. Metzger sich weitgehend auf dem Boden einer eher subjektiven Form der Interpretation bewegt und nicht darum bemüht ist, die Struktur eines literarischen Werkes rational zu erfassen.

H. Metzgers Feststellung, daß Blok Farben in drei verschiedenen stilistischen Funktionen, und zwar "impressionistisch, ambivalent oder symbolisch"⁴, verwendet habe, möchte ich widersprechen. Selbstverständlich sind Bloks Farben fast immer auch reale Farben von Gegenständen ("impressionistischer" Farbgebrauch nach H. Metzger), doch sind sie, was ja gerade die Besonderheit der Symbolik Bloks ausmacht, immer zugleich auch

¹ H. Metzger: aaO S. 133.

² Ebd. S. 146.

³ Ebd. S. 143.

⁴ Ebd. S. 122.

symbolische Farben, gleichgültig, ob sie als Attribute von Gegenständen auftreten oder als abstrakte Farbsubstantive gebraucht werden. Es ist bei Blok nicht möglich, reale Welt und Symbolwelt zu trennen, beide sind unauflöslich miteinander verbunden von den frühesten Gedichten¹ bis zu den letzten, wie ich im Verlauf dieser Arbeit zu beweisen versuchen werde (s. S. 300 f.).

Eine Ausnahme bilden lediglich die Gedichte aus dem Zyklus "Vol'nye mysli" ("Freie Gedanken", 1907). Hier versucht Blok tatsächlich, die reale Welt ohne Symbolbezug wiederzugeben, worauf auch Z.G. Minc² ausführlich hinweist: "Einzelne Farben in "Vol'nye mysli" (außer Grau vielleicht) sind deutlich ihrer Symbolik beraubt. Sie geben in der Regel deutlich und genau die Farbe der Gegenstände "der Welt der Denotate" (der realen Welt) wieder."³ Zu erklären ist diese realistische Wiedergabe der Farben in diesem Gedichtzyklus daher, daß Blok sich im Jahre 1907 ganz allgemein bemühte, sich der Realität stärker zuzuwenden.

In ihrem Buch "Poëtika Aleksandra Bloka"⁴ befaßt sich auch L. Krasnova mit der Farbsymbolik Aleksandr Bloks. Sie behandelt das Thema jedoch noch summarischer als z.B. H. Metzger. Sie erwähnt zwar die Arbeit von Miller-Budnickaja, geht selbst aber nur auf drei Farben bei Blok ein, und zwar behandelt sie Rot, Blau und Gelb. Weshalb alle übrigen Farben keine Darstellung finden, wird nicht erwähnt. Im wesentlichen werden von L. Krasnova viele Stellen, an denen die genannten Farben vorkommen, paraphrasiert, ohne daß es zu einer verallgemeinernden Vorstellung, welche Symbolik die einzelnen Farben vertreten, kommt. Ein Beispiel für die Farbe Rot: Rot ist für L. Krasnova 1. Symbol der Unruhe, und zwar im Hinblick auf "Wahnsinn und

¹Vgl. auch Z.G. Minc: Poëtičeskij ideal molodogo Bloka. In: Blokovski sbornik. Trudy naučnoj konferencii, posvjašč. izučeniju žizni i tvorčestva A.A. Bloka. Tartu 1964. S. 214.

²Z.G. Minc: Lirika Aleksandra Bloka (1907-1911) Vyp. II. Tartu 1969.

³Ebd. S. 104.

⁴L'vov 1973.

Verdammnis der kapitalistischen Stadt"¹. 2. "Die Farbe Rot ist beim reifen Blok fast immer tragisch, krankhaft und glühend".² 3. Rot ist auch die Farbe der gefallenen Frau.³ 4. "Die Kulmination der Symbolik der roten Farbe in Bloks Poetik ist ihre Verwendung für die Wiedergabe revolutionärer Vorahnungen und Stimmungen."⁴

Ähnlich ist Blau bei L. Krasnova einmal die Farbe der romantischen "Blauen Blume"⁵, dann auch die Wiedergabe der "Empfindungen des Schwankenden, der Nichtrealität, die Atmosphäre des Traums"⁶. Besonders bei Landschaftsbeschreibungen ist Blau für L. Krasnova eine realistische Farbe, die vor allem bei Landschaften verwendet wird, "die von Großartigkeit und gleichzeitig von der Empfindung der Lebensfreude erfüllt sind."⁷ An anderer Stelle heißt es: "Doch Blau kann auch der Begleiter von Trauer, Unruhe und quälenden, krankhaften Empfindungen sein."⁸

Die Reihe der Beispiele ließe sich beliebig fortsetzen und ist ähnlich vielfältig und daher wenig aussagend auch für die Farbe Gelb.

L. Krasnova geht übrigens auch gar nicht auf die traditionelle - literarische, christliche oder volkstümliche - Symbolik der Farben ein, die Blok wieder aufgreift. Sie gelangt auf diese Weise zu keinen konkreten Feststellungen über Bloks Farbsymbolik.

Ziemlich ausführlich berührt Z. Minc in der bereits genannten und in einigen anderen Arbeiten die Farbsymbolik Bloks. Da sie aber die Farbsymbolik Bloks nicht als besonders Thema, sondern immer nur im Zusammenhang mit anderen Themen behandelt, werde ich ihre sehr aufschlußreichen Bemerkungen jeweils bei den speziellen Farbkapiteln zitieren. Ähnlich verhält es sich mit der Arbeit von Dietrich Wörn.⁹

¹ L. Krasnova: aaO S. 137.

² Ebd. S. 138.

³ Ebd. S. 147.

⁴ Ebd. S. 150.

⁵ Ebd. S. 152.

⁶ Ebd. S. 153.

⁷ Ebd. S. 154.

⁸ Ebd. S. 156.

⁹ Dietrich Wörn: Aleksandr Bloks Drama Pesnja sud'by (Das Lied des Schicksals). München 1974 (Slavistische Beiträge. Bd. 81).

FARB- UND LICHTSYMBOLE

Die in Bloks lyrischem Werk dargestellten visuellen Sinneswahrnehmungen sind hauptsächlich Farb- bzw. Lichtwahrnehmungen. Nikitina und Šuvalov haben in der bereits erwähnten Arbeit "Poëticeskoe iskusstvo Bloka" nachgewiesen, daß in Bloks Lyrik jedes fünfte Epitheton eine Farbe bezeichnet¹, während andere visuelle Phänomene, wie z.B. Größe, Ferne, Tiefe, Höhe, Nähe, Weite und Enge sehr viel seltener² genannt sind; sie werden in der vorliegenden Arbeit nur behandelt, soweit sie zur Symbolerschließung relevant sind.³

Nach der Reihenfolge ihrer Häufigkeit finden sich Farb- bzw. Lichtwörter für Hell, Rot, Weiß, Helldunkel, Dunkel, Blau, Schwarz, Gold, Grün, Grau, Silber, Rosa, Gelb und Lila.

Die Farben treten fast⁴ immer als Attribute von konkreten visuellen Gegenständen auf, die symbolisch bedeutsam sind, selten jedoch abstrakt als reine Farben.⁵ Als Attribute erhalten sie von den Gegenständen jeweils spezifische symbolische Bedeutung, teilen aber zugleich auch dem jeweiligen symbolischen Gegenstand ihren eigenen symbolischen Farbwert mit. Erst aus dem Zusammenwirken von Farbe und Gegenstand ergibt sich also die volle Bedeutung des Symbols.

Thematisch gesehen, sind bei Blok alle symbolisch bedeutsamen Gegenstände und auch die Farben auf eine kleine Zahl von immer wiederkehrenden Grundthemen bezogen. Diese Themen sind: Transzendenz und Banalität der Wirklichkeit, Traum und Geheimnis, Tod und Leidenschaft, vitales Lebensgefühl und elementare Na-

¹aaO S. 151. Nikitina und Šuvalov berücksichtigen in ihrer Zählung zwar nur die Adjektive, doch sollen die Vergleichszahlen hier genannt werden, um einen ungefähren Anhaltspunkt dafür zu geben, wie sich die Quantität der Farbwörter zu anderen Wörtern überhaupt verhält.

²Ebd. S. 152.

³Siehe z.B. die "Ferne" im Kap. "Blau".

⁴Ausnahmen s. Kap. "Synästhesien".

⁵Nur Licht und Dunkel erscheinen häufig als reine Abstrakta.

turkraft. Der banalen Wirklichkeit stellt Blok eine vom Menschen geschaffene Traumwelt gegenüber, deren Pole die "hohe" und die "niedrige" Transzendenz¹ sind. Als Mittel zur Überschreitung der Grenzen nach "oben" oder "unten" sind neben dem schöpferischen Traum die ekstatische Lebensvereinigung und der Tod sowie die Synthese von beiden, der Liebestod, hervorgehoben. Der Übergang von der "Realität" in die Transzendenz ist immer fließend und undeutlich, er vollzieht sich in einer Atmosphäre des Geheimnisvoll-Unheimlichen. Dabei zeigt sich das Wirken der "hohen" Transzendenz im Geheimnisvollen, das Wirken der "niedrigen" Transzendenz im Unheimlichen.

Auch das vitale Lebensgefühl, das totale Erfassen des Augenblicks (in dem Realität und Irrealität, begrenzte irdische Welt und "Ewigkeit" wiederum eins werden), ist ein zentrales Thema. Aus diesem vitalen Lebensgefühl heraus entsteht bei Blok die Vorstellung einer "kosmischen" Erneuerung, die alle Daseinsgebiete des menschlichen Lebens umfaßt.

Von den genannten Themen kommen Transzendenz und Leidenschaft am häufigsten vor, sie sind gewissermaßen die beiden Leit-Themen, die Bloks gesamtes Werk bestimmen. Manche der Themen lassen sich auch als Unterthemen zu den beiden Leit-Themen auffassen, z.B. sind Traum, Tod und Geheimnis - wie schon gesagt - Wege, die in die Transzendenz führen.

Die einzelnen Themen kreuzen sich häufig in demselben symbolischen Gegenstand. Im "Schneesturm" - einem zentralen Symbol Bloks - wird z.B. sowohl die Leidenschaft wie auch die "kosmische" Erneuerung des Lebens symbolisiert. Die Themen selbst werden als ambivalent dargestellt. Die Leidenschaft kann z.B. "hohe" (ideale) und "niedrige" (dämonische) Züge tragen; der Begriff der "kosmischen" Erneuerung schließt auch die Zerstörung der "alten Welt" ein. So können in dem vielschichtigen Symbol des "Schneesturms" sowohl "hohe" wie auch "niedrige" Leidenschaft, "kosmische" Erneuerung wie auch Zerstörung symbolisch

¹ Diese Spannung zwischen einem "positiven" und einem "negativen" Pol der Transzendenz weist H. Friedrich schon seit Baudelaire als Grundthema der modernen Lyrik nach. Er nennt dieses Gegensatzpaar "Satanismus und Idealität" (aaO S. 27).

veranschaulicht werden. Je nach dem Kontext wird einmal diese, einmal jene Seite des Symbols besonders hervorgehoben. Bei der vergleichenden Analyse alle "Schneesturmgedichte" schwingt die komplexe Bedeutung des Symbols dann in jedem einzelnen konkreten Kontext mit.

Auch die Farben symbolisieren als Attribute der symbolischen Gegenstände die verschiedenen ambivalenten Themen. Weiß/Rot z.B. kann sowohl die "hohe" wie auch die "niedrige" Transzendenz symbolisieren. Ganz verschiedene Farben wiederum sind oft auf das gleiche Thema bezogen: Die "hohe" Transzendenz wird durch Hell, Weiß, Rot, Rosa, Blau und Gold, seltener durch Grün und Helldunkel symbolisch veranschaulicht. Dennoch kann von einer Auswechselbarkeit der Farben nicht gesprochen werden. Außer ihrer Zugehörigkeit zu den verschiedenen symbolischen Gegenständen eignet jeder Farbe etwas ganz Spezifisches. Bei der Farbe Rot ist dieses Spezifische z.B. die besondere Dynamik, die sie allen mit ihr verbundenen Symbolen verleiht, bei Blau dagegen das Bezogensein auf die Unendlichkeit.

Die symbolische Eigenbedeutung der Farben ist nicht von Blok willkürlich festgesetzt, sondern er greift bei der Ausprägung jedes Farbsymbols auf die Symbolik literarischer, christlicher und volkstümlicher Traditionen zurück. Im folgenden wird daher die Reihenfolge der Farben durch dieses durchgehend erkennbare Prinzip ihrer Beziehungen zur traditionellen Farbsymbolik bestimmt, während die Gesichtspunkte der Quantität ihrer Verwendung erst in zweiter Linie berücksichtigt werden.

Rot

Rot ist in der literarischen Tradition die Farbe der Liebe, der Lebensbejahung, aber auch die von Kampf und Unruhe.¹ Alle diese Phänomene sind dynamischer Art. In Bloks Lyrik hat Rot ebenfalls die Symbolbedeutung der vitalen Lebenskraft und der erotischen Leidenschaft und verleiht allen mit ihr verbundenen Themen einen starken dynamischen Zug.

Thematisch wird Rot in Bloks Lyrik - wie sich aus der vergleichenden Interpretation der Gedichte ergibt - den drei ambivalenten Grundthemen Leidenschaft, Transzendenz und "kosmische" Erneuerung bzw. Zerstörung zugeordnet.

Quantitativ erscheint Rot bei Blok nach dem Lichtsymbol Hell am häufigsten von allen Farb- und Lichtwörtern. Nach Miller-Budnickaja steht es mit 13 % neben Weiß (28,5 %) und Schwarz (14 %) erst an dritter Stelle. Da aber - wie schon gesagt - die dort angewendete statistische Methode nicht genau beschrieben wird, läßt sich nicht feststellen, wie es zu den unterschiedlichen Ergebnissen kommt. In der vorliegenden Arbeit werden die

¹Zur traditionellen Symbolbedeutung von Rot vgl. z.B. Goethes Farbenlehre (sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe) und Tiecks Farbsymbolik (W. Steinert: Ludwig Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung. Dortmund 1910). Steinert schreibt über die Symbolik des Roten bei Tieck: "Die Farbe der Liebe, der intensivsten Daseinsbejahung, ist die Farbe des letzteren Prinzips überhaupt und somit auch die einer anderen Äußerung des Lebenswillens, die der Siegesfreude." (aaO S. 101 f.) Steinert weist auch auf die Verwandtschaft von Tiecks Farbsymbolik mit Goethes Farbenlehre und anderen Farbtheorien hin: "Einen gewissen Charakter aber legt Tieck einer jeden Farbe bei... In dieser Umgrenzung fester Farbencharaktere ... liegt nichts Originelles vor. Es braucht nur an Goethes Farbenlehre erinnert zu werden, um von Harsdörfer, Swedenborg und vor allem Böhme zu schweigen, der auf Tiecks ganze Theorie der ästhetischen Sinneswahrnehmungen den stärksten Einfluß ausübt. Neuartig ist jedoch die poetische Ausmünzung solcher Symbolismen, die sich bei Tieck nie von dem unmittelbaren, künstlerischen Empfinden in blasse Allegorie verliert." (Ebd. S. 94 f.) - In gleicher Weise wie Tieck verwendet auch Blok allgemeine, traditionelle Farbsymbole in neuartigen "unmittelbaren" Wendungen zur Differenzierung seiner symbolisch dargestellten Grundthemen.

- Farbadjektive: krasnyj (rot), alyj (scharlachrot), rumjanyj (rotwangig), bagrjanyj, bagrovyy (purpurrot), puncovyj (hochrot), purpurnyj (purpurn) und ryžyj (rötlich), die
- Farbsubstantive: purpur (Purpur), bagrjanec (Purpurröte) und rumjanec (Röte) sowie die
- Farbverben: (po)krasnet' (rot werden), (za)rumjanit' (röten), (za)alet' (scharlachrot werden), zardet' (rot werden), bagrjanit' (purpurrot werden)

berücksichtigt.

Außerdem werden verschiedene Wörter in die Untersuchung einbezogen, die die Farbe Rot implizieren, obgleich sie nicht ausschließlich die Farbe bezeichnen. Es sind die Wörter: zarja (Abend- und Morgenröte), zekat (Sonnenuntergang), ogon' (Feuer), zarevo, požar (Brand), koster (Scheiterhaufen), plamja (Flamme), roza (Rose) und krov' (Blut). Berücksichtigt werden auch abgeleitete Adjektive wie: plamennyj (flammend), ognennyj, ognistyj (feurig) und krovavyj (blutig), Verben wie: plamenet' (entflammen) und okrovavit' (blutig färben) sowie die ebenfalls das Rot implizierenden Verben: (s-, do-)goret' (brennen, verbrennen), razgoret'sja/razgorat'sja (entbrennen), (za-, ob)-žec' (entzünden), (ras)pylat' (aufflammen) und vspychnut' (entflammen), ferner Zusammensetzungen dieser Wörter mit anderen Wörtern wie z.B. purpurovo-seryj (purpurgrau).

I

Am häufigsten erscheint Rot als Farbe der erotischen Leidenschaft. Als Beispiel hierfür kann das Gedicht "Nevidimka" dienen, in dem sowohl "hohe" als auch "niedrige" Leidenschaft thematisiert sind:

" Nevidimka

Vesel'e v nočnom kabake.
Nad gorodom sinjaja dymka.
Pod krasnoj zarej vdaleke
Guljaet v poljach Nevidimka.
.

Vam sladko vzdychat' o ljubvi,
Slepye, prodažnye tvari?
Kto nebo zapackal v krovi?
Kto vyvesil krasnyj fonarik?

I voet, kak brošennyj pes,
 Mjaučit, kak sladkaja koška,
 Pučki večerejuščich roz
 Švyrjaet bludnicam v okoško...

I lomitsja v černyj priton
 Vataga veselych i p'janych,
 I každyj vo mglu uvlečen
 Tolpoj prostitutok rumjanych...

V teni grobovoj fonari,
 Smolkaet nad gorodom grochot...
 Na krašnoj pošoske zari
 Bezzvučnyj kačaetsja chochot...

Večernjaja nadpis' p'jana
 Nad dver'ju, otvorennoj v lavku...
 Vmešalas' v bezumnuju davku
 S rasplesnutoj čašej vina
 Na Zvere Bagrjanom - Žena. " (II, 170)

("Unsichtbarer Geist

Ausgelassenheit in der nächtlichen Kneipe,
 Über der Stadt blauer Dunst.
 Unter dem roten Abendrot in der Ferne
 Schweift in den Feldern ein unsichtbarer Geist.¹

.

Tut es euch wohl, von der Liebe zu seufzen,
 Ihr blinden, käuflichen Geschöpfe?
 Wer beschmierte den Himmel mit Blut?
 Wer hängte die rote Laterne auf?

Und heult wie ein verlassener Hund,
 Miaut wie eine schmeichelnde Katze,
 Und schleudert den Dirnen ins Fenster
 Bündel abendlicher Rosen...

Und es stürmt in die schwarze Spelunke
 Eine Schar Ausgelassener und Betrunkener,
 Und jeder in dem Dunst ist hingerissen
 von der Menge der rotwangigen Prostituierten...

Im Schatten der Sarglaterne
 Verstummt der Lärm über der Stadt...
 Auf dem roten Streifen des Abendrots
 Schaukelt klanglos ein Lachen...

¹Nevidimka: "Irgendein lebendes Wesen oder ein Gegenstand, die nach abergläubischen Vorstellungen fähig sind, unsichtbar zu werden (gewöhnlich im Märchen oder in phantastischen Erzählungen)." Slovar' russkogo jazyka. Akademija Nauk SSSR. Moskau 1958. Bd. II. S. 590.

Die abendliche Inschrift ist trunken
 Über der Tür, die zur Bude geöffnet ist...
 Es mischt sich in das sinnlose Gedränge
 Mit einem verschütteten Kelch voll Wein
 Auf dem Purpurnen Tier - Die Frau.")

Bereits in der ersten Strophe klingt in der "nächtlichen Kneipe" und dem "roten Abendrot" das Thema des ganzen Gedichtes an. Auf der einen Seite wird in der "Ausgelassenheit" der "nächtlichen Kneipe" die "niedrige" Leidenschaft symbolisch angedeutet; auf der anderen Seite wird im "Abendrot" (als Teil des Himmels) mit einem traditionellen Symbol auf das Transzendente hingewiesen, wobei die rote Farbe dadurch besonders hervorgehoben wird, daß im "roten Abendrot" das Rot gleich zweimal hintereinander (im Russischen nur einmal direkt: "krasnoj", einmal implizit: "zarej" auftritt.

Die rote Farbe kehrt in der dritten Strophe wieder als "Blut", mit dem der Himmel "beschmiert", also beschmutzt ist. Dabei werden durch die Fragen "Wer beschmierte den Himmel mit Blut?" und "Wer hängte die rote Laterne auf?" "Blut" und "rote Laterne" (bekanntes Zeichen für Prostitution) miteinander in Beziehung gesetzt, d.h. die Transzendenz wird symbolisch vom Schmutz der "niedrigen" (roten) Leidenschaft erfaßt. Formal wird diese Beziehung durch die anaphorische Anordnung der Fragen besonders betont.

Die "Bündel abendlicher Rosen" der vierten Strophe zeigen die Farbe Rot wieder in einem anderen Zusammenhang. In der roten Rose, die traditionelles Symbol in der christlichen Religion und in der Literatur ist, wird gewöhnlich die erotische¹ oder auch die mystisch-religiöse² Leidenschaft symbolisiert, nicht jedoch Leidenschaft im negativen, rein triebhaften Sinne. Diese traditionelle Bedeutung der Rose als Symbol der "hohen" Leidenschaft wird hier von Blok übernommen. (Das Adjektiv "abendlich", das den roten Abendhimmel impliziert, weist ebenfalls auf die Zuge-

¹Vgl. W. Steinert: aaO S. 99.

²Blok war mit dieser Symbolik genau vertraut, wie V. Žirmunskij in seinem Buch "Drama Aleksandra Bloka 'Roza i krest'". Leningrad 1964. S. 52, nachweist.

hörigkeit der Rosen zur transzendenten Sphäre.¹ Die traditionellen Symbole "Abendrot" und "Rose" werden von Blok jedoch durch die ungewohnte Zusammenstellung in "Bündel abendlicher Rosen" "verfremdet"² und gelangen so zu neuer poetischer Wirksamkeit. Die poetische Verfremdung geht hier so weit, daß mit den "abendlichen" Rosen der "rote" Abendhimmel in Gestalt von Rosen, und damit symbolisch die Transzendenz, in die Fenster geschleudert werden. "Nevidimka" wirft die "Bündel abendlicher Rosen" den Dirnen ins Fenster. Es wird also umgekehrt wie in Strophe 3 nun die "niedrige" Leidenschaft durch die "hohe" aufgewertet; die "Rosen" tragen die "ideale" Liebe in die Welt der Prostitution.

Die "Spelunke", die "Betrunkenen" und die "rotwangigen Prostituierten" der fünften Strophe symbolisieren wiederum nur die "niedrige" Leidenschaft, wobei die "roten" Wangen der Dirnen eine thematische Verknüpfung mit dem "Blutrot" und der "roten Laterne" herstellen. Dagegen erscheinen in der sechsten Strophe wieder beide Aspekte: Auf dem "roten Streifen" des "Abendrots" (dem Symbol der Transzendenz) schaukelt das geisterhafte "Lachen" der "Nevedimka", in dem die "niedrige" Leidenschaft symbolisch angedeutet wird, denn "Nevidimka" hängt die "rote Laterne" auf, heult und miaut wie eine "schmeichelnde Katze".

In der letzten Strophe, die als Höhepunkt formal schon dadurch gekennzeichnet ist, daß sie als einzige fünf Zeilen hat, ergibt sich eine Synthese der beiden gegensätzlichen Aspekte der Leidenschaft, die nun zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen werden. In der schmutzigen Kneipe erscheint plötzlich "Auf dem

¹Im "Bündel abendlicher Rosen" verschränkt sich das Thema der "hohen" Leidenschaft (Rose) mit dem Thema der "hohen" Transzendenz (Abendrot, s. S. 29), wodurch die Leidenschaft noch stärker "erhöht" wird.

²"verfremdet" hier im Sinne von V. Šklovskij's Begriff der "Verfremdung" (ostranenie) bekannter und dadurch "automatisierter", d.h. nicht mehr bewußt wahrgenommener Vorstellungen. (V. Šklovskij: *Iskusstvo, kak priem.* In: *O teorii prozy.* Moskau 1929. S. 7-23.) - Vgl. dazu auch J. Striedter: *Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne.* In: *Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexionen. Lyrik als Paradigma der Moderne.* München 1966. S. 287 ff.

Purpurnen Tier - Die Frau" - eine Vision der Astarte¹, die zugleich "hohe" und "niedrige" Leidenschaft verkörpert: das Tier, auf dem sie reitet, symbolisiert die "niedrige" Leidenschaft; die Großschreibung dagegen ("Na Zvere Bagrjanom - Žena") weist auf die ideelle Erhöhung der Gestalt hin (in den frühen Gedichten erscheint das Bild der idealisierten Geliebten sehr häufig in Großbuchstaben).²

Vor allem aber symbolisiert auch der "Kelch voll Wein", den die Frau trägt, die idealisierte Liebe. Das Symbol des Weins wird besonders stark dadurch hervorgehoben, daß es in der "überzähli-

¹Das Bild der Frau auf dem "Purpuren Tier" ist einem Zitat aus der Offenbarung Johannis (Kapitel 17,3 und 5) entnommen, das übrigens auch von A. Belyj in seiner Farbtheorie, die auf Blok nicht ohne Einfluß war (s. A. Belyj: Perepiska Blok-Belyj. Moskau 1940. S. 28) zitiert wird: "Die Liebe ist in diesem Stadium von der feurigen Farbe der alles verschlingenden Leidenschaft gefärbt... Eine solche Liebe ist fähig, das Bild jener zu offenbaren, von der in der Apokalypse gesagt wird: 'Und ich sah ein Weib sitzen auf einem scharlachfarbenen Tier. Und an ihrer Stirn geschrieben einen Namen, ein Geheimnis: Die große Babylon, die Mutter der Hurerei und aller Greuel auf Erden'," (A. Belyj: Simvolizm, kak miroponimanie, aaO S. 190). - Rot als Farbe der "niedrigen" Leidenschaft in der Lyrik Bloks erwähnt Belyj auch in seinen "Vospominajija ob A.A. Bloke" ("Erinnerungen an A.A. Blok"). Er spricht hier vom "Herabsteigen ins Chaos der elementaren Welt", das von einem "Aufflammen von Feuern" in Bloks Lyrik (ab Herbst 1901) gekennzeichnet sei, begleitet von "Ihrer /gemeint ist die "Schöne Dame"/ Annäherung an Sphären, wo ihr Gesicht sich zu verdoppeln beginnt, beschattet vom Gesicht der Astarte". (In: Épopeja 2 (1922) S. 123 f.)

²I, 78: "Carevna Sama" ("Die Königstochter Selbst"); I, 82: "Svjatilišče Tvoe" ("Dein Heiligtum"); I, 94: "Predčuvstvuj Tebja" ("Ich fühle Dich voraus"). - Z.G. Minc weist in ihrem Aufsatz "Blok i Gogol'" (In: Blokovskij sbornik II. Tartu 1972. S. 145) auf die Parallelen zwischen der Darstellung der dämonischen "roten" Frau bei Gogol' und Blok hin: "Die Beschreibung der städtischen Frauen bei Blok ist oft bis ins Detail der Beschreibung Gogol's ähnlich (besonders in "Nevskij prospekt"). Die gleichen Details der Kleidung werden hervorgehoben (der Umhang), die allgemeine Bedeutung des Roten ... wird betont." Auch die Doppeldeutigkeit der "roten" Frau als teilweise dämonisches und teilweise göttliches Wesen ist bereits bei Gogol' vorgebildet, wiederum vor allem in "Nevskij prospekt", wo es von der "Unbekannten" heißt, sie trage "göttliche Züge" und komme "vom Himmel direkt auf den Nevskij prospekt" (aaO S. 145) heruntergeflogen.

gen" Zeile und als Reimwort zu "Žena" (Die Frau) erscheint. Der Wein ist traditionelles Symbol des Dionysisch-Göttlichen in der Leidenschaft (Dionysos als Gott des Weines und des Rausches). Blok übernimmt auch hier wieder ein traditionelles Symbol, das ihm von Nietzsche her vertraut war.¹ Im Zusammenhang mit dem Astarte-Symbol erhält auch dieses Symbol neue poetische Bedeutsamkeit.

Wie die Interpretation ergibt, ist die Farbe Rot im Gedicht "Nevidimka" ein wesentliches Attribut sowohl der "niedrigen" (rote Laterne, Blut, rotwangige Prostituierte) wie auch der "hohen" (Bündel abendlicher Rosen) Leidenschaft, und auch das abschließende Symbol der Astarte auf dem "Purpurnen Tier" enthält die rote Farbe als wesentliches Merkmal, hier sogar noch gesteigert zum intensiven Purpurrot. Rot ist - wie bereits gesagt - die traditionelle Farbe der dynamischen Aktivität, und alle symbolischen Gegenstände, mit denen es verbunden ist, erhalten durch Rot einen dynamischen Grundzug. Die Dynamik der roten Farbe teilt sich dem Himmel mit, der mit "Blut" beschmiert wird, der "roten Laterne", die aufgehängt wird, den "rotwangiger Prostituierten", von denen die Betrunkenen "hingerissen" sind, den "abendlichen Rosen", die ins Fenster "geschleudert" werden, und vor allem der rauschhaften Vision der Astarte auf dem "Purpurnen Tier", in der die rote Farbe zum leuchtenden Purpur verstärkt wird.

Die Verschränkung der polaren Gegenstände der "niedrigen" Sinnlichkeit mit den "hohen" Idealen einer "reinen" geistigen Liebe läßt die Leidenschaft in Bloks Werk (vor allem im zweiten Lyrikbuch) oft als magisch unausweichliches Schicksal erschei-

¹ Blok war von Nietzsches Gedanken über das Dionysische stark beeindruckt. Er las "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" in der russischen Ausgabe von 1900 und machte sich Auszüge davon im Dezember 1906 (IX, 78-84). (Vgl. hierzu auch Rolf-Dieter Kluge: Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. München 1967 /Slavistische Beiträge. Bd. 27/ S. 121 ff. sowie D.Je. Maksimov: Poëzija i proza Aleksandra Bloka. Leningrad 1975. S. 53 ff.) Kurz darauf faßte er den Plan zu dem Stück "Dionis Giperborejskij" ("Der Hyperboräische Dionysos"), den er jedoch nicht ausführte (Aufzeichnungen dazu: IX, 87-91). Der Wein oder Weinkelch als Symbol des Dionysischen erscheint mehrfach bei Blok (s. auch S. 159).

nen. Die Liebenden sind dem Schicksal der Liebe willenlos ausgeliefert (s. das mehrfach gebrauchte Bild des Liebenden, der auf dem Scheiterhaufen¹ der Liebe verbrennt. II, 251, 252).

Erotische Leidenschaft als Verhängnis, als dämonische² Macht, ist ein Hauptthema des französischen und russischen Symbolismus (s. Baudelaire - als Vorläufer -, Rimbaud, Brjusov, Bal'mont, Sologub), in dem Einflüsse Wagners ("Tristan und Isolde") und Schopenhauers (Darstellung des 'Weibes' als Inkarnation des blinden 'Willens') zu erkennen sind.

Rot als Symbol der erotischen Leidenschaft findet sich am häufigsten im zweiten Lyrikbuch Bloks³, in dem die zugleich dämonisierte und idealisierte Erotik besonders oft thematisiert ist. Nahezu die Hälfte aller roten Farbsymbole im zweiten Buch stehen für die erotische Leidenschaft, im ersten Buch dagegen nur etwa ein Fünftel⁴, im dritten Buch ungefähr zwei Fünftel⁵.

In Verbindung mit der Leidenschaft erscheint in einigen Gedichten Rot als Farbe von Vitalität, z.B. in dem Gedicht II, 86:

"Priskakala dikoj step'ju
Na vspenennom skakune.
- - - - -
Rukavom v okne mne mašet,
Krasnym krikom zazžena,
Tak i manet, tak i pljašet,
I laskaet skakuna.
- - - - -
Ty strašna svoej krasoj -
Razmetavšejsja u stana
Ryžej sputannoj kosoj."

¹Vgl. D. Wörn (aaO S. 270) zum Thema des Scheiterhaufens: "koster" ist ein mot-clé bei Blok. Der Scheiterhaufen ist ein Symbol für die alles verzehrende Liebesekstase. Am bekanntesten ist das Bild aus Wagners "Götterdämmerung". Dort stirbt Brünnhilde auf dem Scheiterhaufen den Liebestod."

²Das Thema der "niedrigen" Leidenschaft überschneidet sich hier mit dem Thema der "niedrigen" Transzendenz (Dämonie).

³z.B. II, 48, 128, 136, 149, 165, 179, 183, 204, 223, 269, 293, 307.

⁴z.B. I, 164, 230, 344, 379.

⁵z.B. III, 17, 54, 57, 206, 356.

("Sie ritt heran durch die wilde Steppe
Auf dem schaubedeckten Pferd.
- - - - -

Mit dem Ärmel winkt sie mir ins Fenster
Vom roten Schrei entflammt,
So lacht sie, so tanzt sie,
Und liebkost das Pferd.
- - - - -

Du bist schrecklich in der Schönheit
Des um deinen Leib wirbelnden
Rötlichen verwirrten Zopfes.")

Das vom "roten Schrei"¹ entflammte Steppenmädchen mit dem wilden roten Haar strahlt erotische Anziehungskraft aus und ist zugleich Ausdruck einer starken, ungezügelter Lebenskraft², die auch durch das galoppierende Pferd (traditionelles Symbol der Vitalität) und die "wilde Steppe" symbolisiert ist.³ Das dynamische Element der Farbe Rot kommt hier besonders dadurch zum Ausdruck, daß Rot vor allem in verbalen Wendungen erscheint. Das Mädchen wird "entflammt" vom "roten Schrei" (auch der expressive "Schrei" impliziert Dynamik); ihr "rötlicher Zopf" "wirbelt" wild um ihre Gestalt.

Der in diesem Gedicht verwendete Vitalitätsbegriff einer nur dem Augenblick ("mig"!) hingegebenen elementaren Lebenskraft stellt einen Schlüsselbegriff des Symbolismus dar, der in der russischen Literatur außer von Blok besonders von Brjusov und Bal'mont (in dem Gedichtband "Budem kak solnce" /"Laßt uns sein wie die Sonne"/) thematisiert wird. Bergsons⁴ Philosophie des "élan vital", in der die irrationale schöpferische Aktivität des Lebens dem abstrakten Bereich des Denkens gegenübersteht, hat die Entwicklung dieses Themas in der symbolistischen Dichtung deutlich beeinflußt.

¹Der "rote Schrei" ist eine der bei Blok seltenen, aber gerade deshalb besonders wirksamen Synästhesien (s. S. 274).

²In seinem Buch "Masterstvo Gogolja" weist Belyj ebenfalls auf die "Enthüllung der Lebenskraft durch das Farbsymbol Rot, v.a. in Bloks Gedichtzyklus "Carmen" hin (aaO S. 117).

³Ähnlich auch: II, 75, 165, 257, 284, 306; III, 235, 237.

⁴Blok erwähnt Bergson (in einem Aufsatz über Apollon Grigor'ev) im Zusammenhang mit dem deutschen Philosophen Georg Simmel (s. V, 489).

Rot im Zusammenhang mit Symbolen der Vitalität findet sich besonders oft im zweiten Lyrikbuch Bloks, in dem vor allem die Individualität des Menschen in den verschiedensten Bereichen thematisiert ist. In den frühen Gedichten (meistens handelt es sich dabei um Gedichte, die in den Bestand des ersten Buches nicht aufgenommen wurden) wird die "rote" Leidenschaft bzw. Vitalität oft noch in recht konventionellen Bildern¹ dargestellt. Ein Beispiel dafür gibt das 1898 entstandene Gedicht:

"Skaži mne, Ligija, ..." ("Sage mir, Lydia, ..." - I, 379)

"Kto pal k tvoim nogam, preščennyj divnym okom?
Kak plamen' ot kostra, kak sinevatyj dym,
On tscetno silitsja prilnut' k ustam purpurnym,"

("Wer fiel dir zu Füßen, verführt vom wundervollen Auge?
Wie die Flamme des Scheiterhaufens, wie der bläuliche Rauch,
Müht er vergebens sich, an die Purpurlippen sich zu schmiegen,")

Die "Flamme" und die "Purpurlippen" sind wohlbekannte Topoi der Liebeslyrik seit der Antike, die in diesem Gedicht übrigens auch im Versmaß (sechsfüßige Jamben) und in dem antikisierenden Namen Ligija - Lydia (vgl. die Horazode "Lydia, dic, per omnes", Carmina I, 8) anklingt. In ähnlich konventioneller Weise erscheint Rot in den Gedichten I, 374 und 523. Auch in den späteren Gedichtbänden ist die Farbe Rot meist an lyrische Topoi wie Flamme, Feuer, Morgenröte, Blut, Lippen etc. gebunden.² Diese alten Metaphern und Symbole erhalten jedoch nun oft einen überraschenden neuen Sinn dadurch, daß der traditionelle Kontext, in dem sie stehen, leicht verändert wird³ (vgl. das "Bündel abendlicher Rosen" im Gedicht "Nevidimka"). Gerade durch solche geringfügigen Veränderungen wird der Leser in seiner Erwartung (einer bekannten Metapher) getäuscht, und dies bewirkt wiederum

¹Vgl. S. Bonneau: aaO S. 235; J. Holthusen: aaO S. 65.

²s. J. Holthusen: aaO S. 90.

³Vgl. dazu J. Tynjanov: Blok i Gejne. In: Sbornik ob A. Bloke. Petersburg 1921. S. 245 f.: "Er /Blok/ zieht traditionelle, ja abgegriffene Bilder vor ... weil in ihnen eine alte Emotionalität bewahrt ist; leicht erneuert, ist sie stärker und tiefer als die Emotionalität eines neuen Bildes."

eine besondere Aufmerksamkeit und Spannung. Auf diese "Wiederbelebung" traditioneller Metaphern und Symbole in der Lyrik Bloks hat schon V. Žirmunskij in seinem hervorragenden Aufsatz "Poëzija Aleksandra Bloka" ("Die Poesie Aleksandr Bloks") hingewiesen.¹

II

Wie schon das Gedicht "Nevidimka" zeigt, erscheint Rot bei Blok auch als Farbe der Transzendenz, die ebenfalls ambivalent, als "hohe" und "niedrige" Transzendenz dargestellt wird. Ein Beispiel für die "hohe" Transzendenz gibt das Gedicht "My, dva starca, bredem odinokie" ("Wir, zwei Greise, schwärmen einsam", I, 153):

"Pered nami - okna dalekie,
Golubaja dal' svetla.
- - - - -
My, drožim mečtoju edinstvennoj,
O, nevnjatnoe! pred toboj.
O, otkuda, otkuda mglistyje
Zaaleli tuči, gorja,
I niti begut zolotistyje,
I sumrak rumjanit zarja? ..."

("Vor uns sind ferne Fenster,
Die blaue Ferne ist hell.
- - - - -

Wir zittern in einem einzigartigen Traum,
O, Unbegreifliches! vor dir.

O, woher, woher röteten sich brennend
Die dunstigen Wolken,
Und goldene Fäden laufen,
Und die Morgenröte färbt die Dunkelheit rot? ...")

Das "Unbegreifliche", das in der "Ferne" leuchtet, und von dem offensichtlich das Rot der Morgenröte ausgeht, ist eine unbestimmte, geheimnisvolle Erscheinungsweise der "höheren Welt", die allerdings "fern" und unerreichbar bleibt. Die Dynamik der roten Farbe drückt sich wiederum vor allem in den Verben (sich röten, brennen, rot färben) aus.

¹In: V. Žirmunskij: Voprosy teorii literatury. Leningrad 1928. Photomechanik Reprint. s'-Gravenhage 1962. S. 219 und S. 236.

"Morgen"- bzw. "Abendrot" sind traditionelle Symbole der Transzendenz (s. S. 29), in denen die Farbe Rot als wesentliches Merkmal erscheint, wenn auch in den russischen Wörtern 'zarja' (Morgen- bzw. Abendrot) und 'zakat' (Sonnenuntergang) nur implizit. Diese traditionellen Symbole werden von Blok vor allem im ersten Buch oft in konventioneller Weise verwendet, wie es dies Gedicht zeigt, das auch sonst weitgehend in konventionellen Formen verbleibt.

Rot als Farbe von Symbolen der "hohen" Transzendenz, und zwar in den meisten Fällen der unerreichbaren Transzendenz, erscheint am häufigsten im ersten Lyrikbuch Bloks¹, etwas seltener im zweiten² und noch seltener im dritten Buch³, in dem die "hohe" Transzendenz nicht mehr so häufig thematisiert ist wie in den früheren Gedichten.

Rot als Symbolfarbe für die "niedrige" Transzendenz findet sich z.B. in dem Gedicht "Prokljatyj kolokol" ("Die verfluchte Glocke" - II, 118):

/

"- - - - -
 Mesjac po nebu katilsja - zloveščij fonar'.
 Vy, ljudi, roždalis' s želan'em skorej umeret',
 Strachom nočnym obessileny.
 - - - - -
 Mesjac budet vam - krasnyj, zloveščij fonar',
 Strašnyj kolokol budet vam pet'!"

("- - - - -
 Der Mond rollte über den Himmel - eine unheilverkündende Laterne.
 Ihr, Menschen, seid geboren mit dem Wunsch, so bald wie möglich zu sterben,
 Von nächtlicher Furcht entkräftet.
 - - - - -
 Der Mond wird euch - eine rote, unheilverkündende Laterne sein,
 Die schreckliche Glocke wird für euch singen!")⁴

¹ s. auch I, 74, 196, 204, 222, 236, 293, 352, 362, 473, 484 (2), 493.

² II, 7, 14, 40, 313.

³ III, 71, 120, 135.

⁴ Über das Glockensymbol in diesem Gedicht s. Kapitel "Akustische Entsprechungen" (S. 222).

Mit dem "Rollen" des Mondes wird bereits in der ersten Strophe des Gedichts eine besondere Dynamik angedeutet, die zusammen mit "unheilverkündend" zu einer symbolischen Verfremdung der traditionellen Metapher des Mondes als Laterne führt. In der letzten Strophe erfährt das Dynamische dieses Symbols eine weitere Verstärkung dadurch, daß es nun heißt, der Mond sei eine "rote, unheilverkündende Laterne", wobei das Farbadjektiv Rot durch seine metrische und rhythmische Stellung innerhalb des Verses noch besonders hervorgehoben wird. Darin erschöpft sich aber noch nicht die Bedeutung von Rot; durch die Zusammenstellung mit der "unheilverkündenden Laterne" und der "schrecklichen Glocke" gewinnt Rot hier den Charakter des Dämonischen, während es umgekehrt dem in der "unheilverkündenden Laterne" und der "schrecklichen Glocke" symbolisierten Dämonischen seine Dynamik (die Dynamik des "rollenden" Mondes) mitteilt. In einer chaotischen Welt erscheint also der "rote" Mond als Symbol dämonischer, unheilbringender jenseitiger Mächte.

Das Symbol des "roten Mondes" findet sich in gleicher Bedeutung in den Gedichten I, 90¹; II, 48² und 117³ sowie in einer Notizbucheintragung Bloks vom August 1903: "Rodilsja v bespokojstve. Šumel i treščal, trebuja polovych udovletvorenij. Nasmotrevšis' v sinie glaza, besšumno otvoril okno i perepugalsja. Vschodili dve luny: belaja i krasnaja. Kotoraja prežde - ne znal, i ne znaet do sich por." ("Er wurde in Unruhe geboren. Er lärmte und barst, geschlechtliche Befriedigung fordernd. Nachdem er sich satt gesehen hatte an blauen Augen, öffnete er lautlos das Fenster und erschrak. Zwei Monde waren aufgegangen: ein weißer und ein roter. Welcher zuerst - das wußte er nicht, und weiß es bis heute nicht." - IX, 52)⁴ Hier überschneidet sich im "ro-

¹"Beloj noč'ju mesjac krasnyj" ("In der weißen Nacht der rote Mond").

²"Noč'" ("Nacht").

³"Ty možes' ..." ("Du kannst ..."). Ebenso in: "Ty odeneš'..." ("Du kleidest ...") - II, 37).

⁴Diese Stelle wird auch von S. Bonneau zitiert als Beispiel für die "Verdoppelung" der "Schönen Dame", d.h. für ihre verborgene Dämonie (aaO S. 205). Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, daß in der Apokalypse, mit deren Thema-

ten Mond" das Thema der "niedrigen" Transzendenz mit dem Thema der "niedrigen" Leidenschaft ("trebuja polovych udovletvore-nij").

Rot als Symbolfarbe für die "niedrige" Transzendenz findet sich hauptsächlich im zweiten und dritten Lyrikbuch Bloks, in denen das Dämonische sehr oft thematisiert ist (II, 117, 141, 146, 317; III, 26, 57, 84, 230), gelegentlich jedoch auch schon im ersten Buch (I, 90, 136). Auch in dem lyrischen Drama "Korol' na ploščadi" ("Der König auf dem Stadtplatz") erscheint Rot mehrfach als Farbe des Dämonischen: kleine "rote Gerüchte" ("krasnye sluchi") erhebensich aus dem Staub und verwirren die Menge, die bald darauf revoltierend ihren zu Stein gewordenen König vernichtet (IV, 39). Außerdem erscheint Rot auch in den Prosaschriften Bloks mehrfach als Symbol der "niedrigen" Transzendenz, wie z.B. in dem Aufsatz "Bezvremen'e" ("Böse Zeiten") vom Oktober 1906: "Naša dejstvitel'nost' prochodit v krasnom svete. Dni vse gromče ot krikov, ot maščuščich krasnych flagov; večerom gorod, zadremavšij na minutu, okrovavlen zarej. Noč'ju krasnoe poet na plat'jach, na ščekach, na gubach prodažnych ženščin." ("Unsere Wirklichkeit eilt dahin in rotem Licht. Die Tage werden immer lauter von Schreien, von wehenden roten Flaggen; abends wird die Stadt¹, nachdem sie für eine Minute eingeschlummert war, vom Abendrot mit Blut übergossen. Nachts singt das Rot auf den Kleidern, Wangen und Lippen der käuflichen Frauen." - V, 71)² Hier wird die Dynamik des dämonischen Rot besonders deutlich: Die Tage "eilen dahin" im "roten Licht". "Rote

tik Blok in jenen Jahren durchaus vertraut war (s. A. Belyj: Perepiska Blok-Belyj. Moskau 1940. S. 9), ebenfalls das Bild des roten Mondes erscheint, und zwar als Symbol für das nahe Weltende: "Und siehe, da ward ein großes Erdbeben, und die Sonne ward schwarz wie ein härener Sack, und der Mond ward wie Blut." (Offenbarung Joh. 6, 12)

Eine thematische Ähnlichkeit zum Gedicht II, 118 ist unverkennbar. (Auch das Bild der "schwarzen Sonne" findet sich bei Blok in leicht variiertem Form - als "schwarzer Himmel" - wie noch zu zeigen sein wird.)

¹Für Rot als Symbolfarbe der Stadt bei Blok vgl. auch Z. Minc: Lirika A. Bloka. Vyp. II (aaO S. 88).

²Ähnlich auch: VII, 300.

Flaggen" "wehen", die Stadt wird vom "Abendrot"¹ "mit Blut über-
gossen". Eine weitere Steigerung dieser Dynamik bildet das "Sin-
gen" des Rot "auf Kleidern, Wangen und Lippen der käuflichen
Frauen", worin akustische und visuelle Phänomene synästhetisch
zusammenfließen.

III

Eine weitere ambivalente Bedeutung hat das dynamische Blut in
Verbindung mit Symbolen für "kosmische" Erneuerung oder Zerstö-
rung wie Kampf, Feuer, Brandstätten etc. Ein Beispiel für das
Zerstörende zeigt das Gedicht:

"Gamajun, ptica veščaja"²
(Kartina V. Vasnecova)

Na gladjach beskonečnych vod
Zakatom v purpur oblečennych,
Ona veščaeť i poet,
Ne v silach kryl podnjat' smjatennyh...
Veščaeť kaznej rjad krovavych,
I trus, i golod, i požar,
Zlodeev silu, gibel' pravych...

- - - - -
No veščej pravdoju zvučat
Usta, zapekšiesja krov'ju!..." (I, 19)

("Gamajun, prophetischer Vogel
(Bild V. Vasnecovs)

Auf dem Spiegel unendlicher Gewässer,
Vom Sonnenuntergang in Purpur gehüllt,
Prophezeit und singt er,
Ohne Kraft, die zerdrückten Flügel zu erheben...
Er prophezeit das Joch der bösen Tataren,
Er prophezeit eine Reihe von blutigen Hinrichtungen,
Und Erdbeben, und Hunger, und Brand,
Die Macht der Bösen, den Untergang der Guten...

- - - - -
Doch von prophetischer Wahrheit tönen
Die Lippen, die mit Blut verkrustet sind!..."

¹Das traditionell "hohe" Abendrot wird hier durch das "Blut"
und den gesamten Kontext zum Symbol der "niedrigen" Transzen-
denz.

²Das Gedicht wurde angeregt durch das in der Tret'jakovskij-
Galerie befindliche Bild V. Vasnecovs (1848-1926), das den Vogel
Gamajun darstellt - nach altrussischen Überlieferungen ein mär-
chenhafter Vogel des Paradieses mit menschlichem Gesicht, der
prophetische Gaben besitzt (I, 577).

Der sagenhafte Vogel Gamajun prophezeit "blutige Hinrichtungen", "Erdbeben" und "Brand", in denen das Thema der Zerstörung symbolisch veranschaulicht wird. Im "Erdbeben" wird gleichzeitig das Weltumfassende, "Kosmische" der Zerstörung zum Ausdruck gebracht. Der in derselben Zeile genannte "Brand" verbindet das Element des Zerstörenden mit dem Dynamischen der roten Farbe, die hier nur implizit, aber als wesentliches Merkmal vorhanden ist. Das Wort "Brand" evoziert zugleich Bewegung (Lodern) und Intensität (glühende Hitze) der roten Farbe. Der "Brand" wird auch formal als letztes Glied einer syndetischen Reihung besonders hervorgehoben ("I trus, i golod, i požar"). Die "blutigen Hinrichtungen", die Rot als Farbe des Blutes implizieren, tragen als grausames Geschehen ebenfalls dynamischen Charakter, wobei durch Inversion das Adjektiv "krovavych" noch besonders herausgehoben wird. Das Blut kehrt in der Schlußzeile des Gedichts noch einmal wieder in den "mit Blut verkrusteten Lippen" des Vogels, durch die symbolisch das Leiden des Vogels über die "kosmische" Zerstörung angedeutet wird (über Rot als Farbe des Leidens s. auch S. 47).

Im "Sonnenuntergang" (Vers 2), der den "prophetischen Vogel" in feierlichen "Purpur" hüllt, wird die rote Farbe dagegen wieder der "hohen" Transzendenz¹ zugeordnet, welche die Funktion hat, den Vogel in die transzendente Sphäre zu heben.

In den frühen Gedichten hat das Thema der "kosmischen" Zerstörung noch sehr unbestimmte Züge, es wird entweder, wie in dem eben zitierten Gedicht, in eine sagenhafte Vorzeit verlegt, oder es hat mystisch-religiösen Charakter wie in dem Gedicht I, 317(3):

"Večernjaja

Solnce schodit na zapad. Molčan'e.
Zadremala moja sueta.
Okružajuščich merno dychan'e.
Vperedí - ognevaja certa.

¹Die hochsprachlichen Wörter "veščäet" und "oblečennych" weisen auch sprachlich auf die "hohe" Transzendenz.

Ja zovu tebja, smertnyj tovarišč!
 Vychodi! Rasstupajsja, zemlja!
 Na zole pogremevšich požarišč
 Ja stoju, moju žizn' utolja.

Prichodi, moju son' ispovedaj,
 Pričasti i usta obotri...
 Utoli menja tichoj pobedoj
 Raspylavšejsja aloj zari."

("Abendgebet

Die Sonne sinkt in den Westen. Schweigen.
 Meine Unruhe ist eingeschlummert.
 Das Atmen der mich Umgebenden ist gleichmäßig.
 Vor uns - eine feurige Linie.

Ich rufe dich, mein tödlicher Kamerad,
 Komm hervor! Tritt auseinander, Erde!
 Auf der Asche der vorher dröhnenden Brandstätten
 Stehe ich, mein Leben besänftigend.

Komm, erforsche mich in meinem Schlaf,
 Reiche mir das Abendmahl und wische meine Lippen ab...
 Besänftige mich mit dem sanften Sieg
 Der entflammten scharlachfarbenen Abendröte.")

In der Handschrift ist diesem Gedicht folgendes Motto aus
 einem Gedicht Bal'monts vorangestellt:

"Das Leben war eine gelöste Aufgabe,
 Der Tod kam als Freude der Begegnung mit Ihm."¹

In diesem Gedicht ist das Leben ein "dröhnender" Kampf, der
 erst mit dem Tod und der Zerstörung der Erde endet. Die kosmi-
 schen Dimensionen dieser Zerstörung werden mit den Worten "Tritt
 auseinander, Erde" angedeutet. Der Kampf und die schließliche
 Zerstörung selbst werden in den "vorher dröhnenden Brandstätten"
 symbolisch veranschaulicht, von denen am Ende nur "Asche" zu-
 rückbleibt. In den "dröhnenden Brandstätten" kommt die Dynamik
 der roten Farbe gleich zweimal zum Ausdruck, einmal im akusti-
 schen Phänomen der "Dröhnens" und einmal im visuellen Phänomen
 des "Brandes". Das Rot ist hier also dem Thema der "kosmischen"
 Zerstörung zugeordnet.

Eine ganz andere Bedeutung hat die rote Farbe in der "ent-
 flammten scharlachfarbenen Abendröte". Wie der Zusammenhang mit

¹K.D. Bal'mont: Budem kak solnce. Moskau 1903. S. 233.

den hochsprachlichen Wörtern "Pričasti" und "usta" zeigt, ist die Abendröte hier wiederum Symbol der "hohen" Transzendenz. Gleichzeitig hat die "Abendröte" aber noch eine andere Bedeutung: Sie "siegt" über das zerstörte Leben auf der Erde, das der Tod (der "tödliche Kamerad"; s. ferner auch das Motto von Bal'mont) beendet. Durch das Wort "Sieg" erhält die "Abendröte"¹ selbst etwas Kämpferisches, das schon mit der "feurigen Linie" (Strophe 1) angedeutet wurde, die sich auch auf das Abendrot bezieht. Im "Sieg" der "Abendröte" wird die "kosmische" Zerstörung in ihr Gegenteil gewendet (der irdische Tod ermöglicht erst die Teilnahme am "ewigen" Leben), in die Erneuerung. Die Wörter "Sieg", "feurig" und "entflammt" machen den dynamischen Zug der roten Farbe wieder besonders evident, die somit gleichzeitig der "hohen" Transzendenz und der "kosmischen" Erneuerung zugeordnet ist.

Da Rot in den "dröhnenden Brandstätten" - wie erwähnt - die "kosmische" Zerstörung symbolisiert, ist diese Farbe im gleichen Gedicht sowohl mit Symbolen der "kosmischen" Zerstörung wie auch der "kosmischen" Erneuerung verbunden.

Im dritten Buch Bloks, vor allem im Poem "Dvenadcat'" ("Die Zwölf") sowie im Zyklus "Rodina" ("Heimat") erscheint die rote Farbe als wesentliches Merkmal von Symbolen der "kosmischen" Zerstörung ebenfalls sehr häufig, jetzt aber sehr viel konkreter als in den frühen Gedichten. Auch fließen jetzt die ambivalenten Themen Zerstörung und Erneuerung noch häufiger ineinander, wofür vor allem das Poem "Die Zwölf" ein Beispiel gibt:

"Vintovok černye remni,
Krugom - ogni, ogni, ogni ...
- - - - -

Krugom - ogni, ogni, ogni ...
Opleč' - ružejnye remni ...
- - - - -

My na gore vsem buržujam
Mirovoj požar razduem,
Mirovoj požar v krovi -
Gospodi, blagoslovi!" (III, 350 f.)

¹ Im Sieg der "entflamnten scharlachfarbenen Abendröte" wird die rote Farbe durch die dreimalige Wiederholung (zweimal implizit, einmal direkt) stark hervorgehoben.

("Die schwarzen Riemen der Gewehre,
 Ringsum - Feuer, Feuer, Feuer ...
 - - - - -
 Ringsum - Feuer, Feuer, Feuer ...
 Auf den Schultern - die Gewehrriemen ...
 - - - - -
 Wir werden zum Kummer aller Bourgeois
 Den Weltbrand entfachen,
 Den Weltbrand im Blut -
 Herr, segne uns!")

Der "Weltbrand", durch die zweimal wiederholte Zeile "Ringsum - Feuer, Feuer, Feuer" vorbereitet und durch anaphorische Wiederholung besonders hervorgehoben, ist Symbol für die zerstörenden Kräfte der Revolution, jedoch in einem sehr viel umfassenderen Sinn, als es die meisten Sovetforscher sehen, die Bloks bekanntestes Poem politisch-kommunistisch interpretieren.¹ In dem Wort "Weltbrand" (impliziert Rot) kommt wieder das "Kosmische" der Zerstörung zum Ausdruck. Das abschließende "Herr, segne uns", in dem auch die mystisch-religiösen Züge der frühen Gedichte anklingen, wendet jedoch das Symbol des "Weltbrandes" ins Positive² und deutet schon auf das Ende des Poems - Christus als den Träger der "roten Fahne"³ der Weltrevolution, ein Symbol, das zwar Zerstörung des Alten, damit zugleich aber die "kosmische" Erneuerung der Welt anzeigt:

¹ s. L.K. Dolgoplov: Poëmy Bloka i russkaja poëma konca 19 - načala 20 vekov. Moskau-Leningrad 1964. S. 151, wo die rote Fahne in "Die Zwölf" als Symbol für "revolutionäres Pathos" interpretiert wird. Ebenso: ders.: Dvenadcat'. In: Voprosy sovetskoj literatury 8 (1959) S. 159 f. - V.N. Orlov: Poëma A. Bloka "Dvenadcat'". Moskau 1962. S. 64: "Weiß und Rot ... das ist der freie Schneesturm, der reinigende Brand, ... die rote Flagge, alles Gerechte, Reine, Heilige, die Revolution." - Siehe auch Kapitel "Weiß" (S. 50 ff.) und "Schwarz" (S. 123 ff.).

² Auf die reinigende Bedeutung des Feuerbrandes geht ausführlich auch D. Wörn in seinem schon genannten Buch (S. 194) ein, wobei er auf die Herkunft dieser Symbolik aus der biblischen Tradition hinweist: "Das Bild des Feuerbrandes hat bei Blok eschatologische Bedeutung... Es geht auf die biblische Bedeutung zurück. (Vgl. Forstner, Welt der Symbole, S. 80 ff.) Die ambivalente Symbolik des zerstörenden und reinigenden Feuers bei Blok hat seine Entsprechung in der Bibel. Im LS spiegelt sich Bloks Weltenbrand-Mystik in den Selbstverbrennungen der Altgläubigen." - Siehe auch: ders.: aaO S. 470.

³ Siehe hierzu auch S. 47.

"... Tak idut deržavnym šagom -
 Pozadi - golodnyj pes,
 Vperedi - s krovavym flagom,
 - - - - -

Nežnoj postup'ju nadvjužnoj,
 Snežnoj rossyp'ju žemčužnoj,
 V belom vencike iz roz -
 Vperedi - Isus Christos." (III, 359)

("... So gehen sie mit machtvollem Schritt -
 Hinterher - der hungrige Hund,
 Voran - mit der blutigen Fahne,
 - - - - -

Mit sanftem Schritt über dem Schneesturm,
 Im schneeigen, perlenden Glanz,
 Im weißen Kranz aus Rosen -
 Voran - Jesus Christus.")

Außer dem "Weltbrand" findet sich auch das "Feuer"¹ als Symbol für die "kosmische" Erneuerung der Welt und die Zerstörung der traditionellen Werte, und zwar in Bloks Aufsatz "Krušenie gumanizma" ("Der Zusammenbruch des Humanismus") aus dem Jahre 1919: Goethe (als Repräsentant des humanistischen Zeitalters, der jedoch die Fähigkeit hat, "die Umriss der Zukunft" zu erahnen) sieht diese Zukunft im Bilde des Feuers: "Budet nabljudat' jazyki ognja, kotorye načnut skoro struitsja v étom chrame na meste solnečnych lučej; Goethe budet slušat' muzyku éтого ognja. On, zastyvšij v svoej nepodvižnosti, s zagadočnoj dvojstvennost'ju odnosjaščijsja ko vsemu, podaet ruku Richardu Wagneru, avtoru temy ognej v "Valkirii", - čerez golovu neistovstvujuščego, sgorajuščego v tom že ogne buduščego, Genricha Gejne." ("Er wird die Feuerzungen beobachten, die bald in diesem Dom² anfangen werden zu strömen anstelle der Sonnenstrahlen; Goethe wird die Musik dieses Feuers hören. Erstarrt in seiner Unbeweglichkeit, mit rätselvoller Doppeldeutigkeit alles behandelnd, reicht er die Hand Richard Wagner, dem Komponisten des Feuerthemas in

¹ Z.G. Minc (Lirika Aleksandra Bloka. Vyp. III. Aleksandr Blok i tradicii ruskoj demokratičeskoj literatury XIX veka. Tartu 1973. S. 32) weist darauf hin, daß Blok die Bilder des Feuerbrandes und des Sturms der Revolution auch schon bei Bakunin und Dostoevskij vorgefunden hat.

² Der Dom "im Stil des Barock" ist hier ein Bild für das "aufgeklärte" humanistische Europa (s. VI, 95).

der "Walküre", - über den Kopf des im gleichen Feuer der Zukunft rasenden und brennenden Heinrich Heine hinweg."¹ In einem Teil dieses Aufsatzes, der in die endgültige Fassung nicht aufgenommen wurde, wird dieses Feuer der Erneuerung als "elementare Bewegung" der Massen beschrieben: "Diese Flamme ist nicht das Werk menschlicher Hände. Die Bewegung der Massen ist eine elementare (stichijnoe) Bewegung, die man nicht ableugnen kann, wie man Erdbeben nicht ableugnen kann."² Die Revolution ist für Blok eine "elementare" Bewegung, die nur mit kosmischen Katastrophen (Erdbeben) zu vergleichen ist. Daher ist auch das Bild des fahnen tragenden Christus am Ende des Poems "Dvenadcat'" kein Stilbruch³, sondern eine symbolische Überhöhung und Ausweitung des Geschehens ins Universale und Transzendente.⁴

Als wesentliches Merkmal von Symbolen der "kosmischen" Zerstörung und Erneuerung (gelegentlich auch nur von Zerstörung und Erneuerung ohne die Ausweitung ins "Kosmische") erscheint das dynamische Rot vor allem im ersten und dritten Lyrikbuch Bloks⁵, während es im zweiten Buch mit seiner vorwiegend erotisch-individualistischen Thematik⁶ in dieser Bedeutung viel seltener vorkommt.⁷

In der "roten Fahne"⁸ im Poem "Dvenadcat'", die sich in der Schlußvision in eine "blutige Fahne" verwandelt, kommt eine Wirkung des Zerstörenden zum Ausdruck, die schon in dem Gedicht

¹VI, 96.

²VI, 460.

³Vgl. F.D. Reeve: Structure and Symbol in Blok's "The Twelve". In: American Slavic and East European Review 19 (1960) S. 267 ff.

⁴s. J. Holthusen: Nachwirkungen der Tradition in A. Bloks Bildsymbolik. In: Slawistische Studien 4 (1963) S. 443.

⁵z.B. in: I, 183, 236, 264, 293, 317, 513; III, 153, 192, 249, 276, 306, 329, 351, 358.

⁶In seinem Buch "A. Blok" (Moskau 1956) deutet V.N. Orlov das purpurrote Licht in den Stadtgedichten des zweiten Bandes bereits als Symbol der Revolution, obgleich es sich hier fast durchweg um das Rot der erotischen Triebhaftigkeit handelt (S. 68).

⁷II, 108, 180.

⁸III, 356 und 358.

"Gamajun, ptica veščaja" (s. S. 40) anklingt. Blut ist ein traditionelles christliches Symbol für Leiden (Blutstropfen Christi), das auch in der Literatur sehr häufig in dieser Symbolbedeutung erscheint.¹ Als wesentliches Merkmal des "Blutes" erhält die rote Farbe hier ebenfalls die Bedeutung von Leiden. Durch das Adjektiv "blutig" gelangt das traditionelle Blutsymbol auf unauffällige und dennoch eindringliche Weise zu neuer poetischer Wirksamkeit. Im Bilde der "blutigen Fahne" vereinigen sich also Kampf (positive, erneuernde Kraft der Weltrevolution) und Leiden (an den zerstörenden Kräften der Revolution) zu einer paradoxen Synthese. Der Begriff des Leidens ist jedoch schon an und für sich ambivalent, da sich in ihm der Übergang vom negativen (zerstörenden) zum positiven (erneuernden) Bereich vollzieht, besonders im Symbol des Leidens Christi, das zugleich Tod und Auferstehung bedeutet. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Vergleich mit der Symbolbedeutung von Rot bei A. Belyj, wie er sie in seinem Aufsatz "Simvolizm, kak miroponimanie" ("Symbolismus als Weltverständnis") dargelegt hat. Wie oben (S. 31) erwähnt, ist Rot für Belyj einerseits das "Höllengefeuer"² des Bösen, das auch die erotische Liebe zu einer dämonischen, gefährbringenden Leidenschaft macht.³ Andererseits kann dieses Rot jedoch verwandelt werden in die Purpurröte (bagrjanica) des Leidens, die durch den Kreuzestod Christi symbolisiert wird: "In der roten Farbe sind die Schrecken des Feuers und die Dornen des Leidens vereinigt. Die theosophische Doppelsinnigkeit des Roten ist begreiflich ... Christus mußte sich im Mittelpunkt des Kampfes und des Schreckens verkörpern, mußte in die Hölle gehen, ins Rote, um den Kampf zu überwinden."⁴ Auch der Mensch muß durch die Hölle (der erotischen Triebhaftigkeit) hindurchgehen, um in

¹ s. den Gral und die blutende Lanze im "Parzival" Wolfram von Eschenbachs. - Über Blut als christliches Symbol des Leidens s. auch D. Forster: Die Welt der christlichen Symbole. Innsbruck-Wien-München 31977. S. 119.

² aaO S. 190.

³ Belyj zitiert an dieser Stelle Blok I, 93: "... okoldovan ognjami ljubvi" ("... gefesselt von den Feuern der Liebe").

⁴ aaO S. 191.

ein höheres geistiges Entwicklungsstadium zu gelangen: "Von unserem Willen hängt es ab, mit dem eigenen Blut den Brand zu löschen, ihn in die Purpurröte des Leidens zu verwandeln."¹ Auch bei Belyj ist Rot als Farbsymbol also ambivalent; es umfaßt einerseits "niedrige" Leidenschaft und Zerstörung, andererseits Leiden als Übergang zum positiven Bereich. Die "hohe" Transzendenz selbst wird bei Belyj allerdings nicht durch Rot symbolisiert.

Ähnlich wie Blok und Belyj weist auch Z.G. Minc in ihrer schon erwähnten Arbeit "Lirika Aleksandra Bloka" (Vyp. II. S. 57 f.)² auf die Doppelbedeutung der Farbe Rot (des Feuers) als Farbe der erotischen Leidenschaft und des Leidens hin: "Das Feuer ist eins der wichtigsten Symbole Bloks und seiner nächsten literarischen Umgebung. Ohne zu versuchen, alle Bedeutungen dieses Symbols zu bestimmen, heben wir nur die eine hervor, die am ehesten auf die Poesie Vl. Solov'evs zurückgeht: das Opferfeuer, das von der Erde bis zum Himmel aufsteigt, - die "Synthese" des irdischen (Fleisch) und des himmlischen (Geist) Prinzips und damit zugleich auch die "Synthese" des Persönlichen mit dem Außerpersönlichen (das "Ich" wird, indem es verbrennt, zu "Allem")." Die zugleich zerstörende und heiligende Kraft des Feuers im Opfertod wird hier deutlich hervorgehoben.

Nur auf die positive Seite der roten Farbe in der Bedeutung des Leidens geht neuerdings S. Hackel³ ein. Für ihn ist das Rot in Bloks "Dvenadcat'" die Farbe der Revolution und damit des Sieges über das Böse. Besonders die "blutrote" Fahne, die das Leiden Christi symbolisiere, weise auf den positiven Charakter der Farbe Rot: "Both the white and the blood-red of the conclusion could thus refer to Christ's victory over evil through his immolation in the Cross."

¹A. Belyj: aaO S. 191.

²Vgl. auch ebd. S. 17, 73, 79-81 sowie dies.: Iz poëtičeskoj mifologii "Tret'ego toma". In: Tezisy 1 vsesojuznoj konferencii "Tvorcestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura 20 veka". Hrsg. Z.G. Minc. Tartu 1975. S. 48.

³S. Hackel: The Poet and the Revolution. Aleksandr Blok's 'The Twelve'. Oxford 1975. S. 157 ff.

Blut und damit auch die Farbe Rot in der Bedeutung des Leidens findet sich bei Blok auch in dem Gedicht "Uniženie" ("Erniedrigung" - III, 31)¹. Es wird hier das zugleich luxuriöse und verkommene Zimmer einer Prostituierten geschildert, mit "weichen Teppichen" und dem "roten Stoff verblichener Diwane" ("Krasnyj štof polinjalych divanov"), in dem "Kupčik, šuler, student, oficer" ("Händler, Falschspieler, Student und Offizier") aus und ein gehen, und in dem die Leidenschaft zur käuflichen Liebe "erniedrigt" wird. In der sechsten Strophe heißt es dann:

"Tol'ko guby s zapekšejsja krov'ju
Na ikone tvoej zolotoj
(Razve èto² my zvali ljubovju?)
Prelomilis' bezumnoj čertoj..."

("Nur die Lippen mit dem verkrusteten Blut
Auf deiner goldenen Ikone
(Nannten wir das denn Liebe?)
Verzerrten sich zu einer wahnsinnigen Linie...")

Die "blutigen", verzerrten Lippen der "goldenen Ikone" deuten hier das Leiden des Göttlichen (s. Kap. "Gold", S. 153) an der erniedrigten Liebe an. Die mit verblichemem "roten Stoff" überzogenen Diwane symbolisieren dagegen diese Leidenschaft selbst, wobei das verblichene Rot zusammen mit den Diwanen (die Diwane weisen auf die Erotik, das verblichene Rot evoziert Verkommenheit) erst die Bedeutung der "niedrigen" Leidenschaft ergibt. In diesem Gedicht ergeben sich also aus dem Kontext wiederum zwei ganz verschiedene Bedeutungen von Rot (Leiden und Erotik), die in ihrer Gegensätzlichkeit eine besondere Spannung erzeugen.

Zusammenfassung: Rot ist die Farbe der vitalen Lebenskraft und besonders auch der erotischen Leidenschaft, wie es auch der antiken, christlichen³ und literarischen Tradition entspricht. Sie ist bei Blok auch mit den Themen der Transzendenz und der

¹ Gleiche Bedeutung von Rot in dem bereits zitierten Gedicht I, 19 sowie I, 222 und VIII, 399.

² "èto" ist kursiv gesetzt.

³ Vgl. auch D. Forstner: aaO S. 118 ff.

"kosmischen" Zerstörung und Erneuerung verbunden und teilt diesen Themen den ihr eigenen Zug einer starken Dynamik mit. Die "niedrige" Transzendenz erhält durch Rot einen drängenden, vorwärtstreibenden Aspekt (vgl. die "roten Gerüchte" im lyrischen Drama "König auf dem Stadtplatz", durch die der Aufruhr geschürt wird). Selbst die "hohe" Transzendenz bekommt durch die Farbe Rot diesen Zug des "Kämpferischen", was besonders im Gedicht "Abendgebet" im "Sieg" der Abendröte zum Ausdruck kommt. Auch die Wörter, in denen Rot nur implizit erscheint, wie Flamme, Feuer, Blut, Brand etc., enthalten ein dynamisches Element. Im "Weltbrand", in dessen allumfassendem Sturm sich die ganze Welt "erneuern" soll, wird diese Aktivität der Farbe Rot besonders deutlich.

Weiß

Auch die symbolische Bedeutung der Farbe Weiß in Bloks Lyrik geht aus der literarischen bzw. geisteswissenschaftlichen Tradition hervor. Weiß teilt im ersten Lyrikbuch Bloks fast allen symbolischen Gegenständen, mit denen es verbunden ist, etwas Abstraktes, "rein Geistiges" mit, während es ihnen vom Beginn des zweiten Buches an meistens etwas Elementares (stichijnoe), urtümlich Naturhaftes, wie es vor allem im "Schneesturm" symbolisiert wird, verleiht. In dieser ambivalenten Bedeutung der Farbe Weiß kommt jedoch wiederum eine für Blok typische paradoxe Synthese gegensätzlicher Kräfte zum Ausdruck. Es handelt sich hier um die grundsätzliche Antithese von Geist und Natur, wie sie im Zeitalter der Romantik und der Philosophie des Idealismus ausgeprägt wurde (Kant, Hegel), und ihre Synthese, die vor allem Schelling in seiner Naturphilosophie zu geben suchte. Schelling sieht ja bekanntlich in Natur und Geist die gleiche Kraft wirken; auch die Natur ist bei ihm ein Vernunftsprozeß, in dem - wenn auch unbewußt - das geistige Prinzip wirksam ist. Blok wurde während seines Studiums der russischen Literatur (1901-1906), aber auch schon vorher (Frühjahr und Sommer 1901) durch die Lyrik und die philosophischen Schriften V. Solov'evs, der stark

von der idealistischen Philosophie beeinflusst war¹, mit diesen Ideen vertraut. Es ist daher durchaus möglich, daß in seiner Ausprägung der dualistischen Bedeutung der Farbe Weiß solche Ideen ihren Niederschlag gefunden haben.²

Thematisch wird die weiße Farbe in Bloks Lyrik den drei ambivalenten Grundthemen Transzendenz, Leidenschaft und "kosmische" Erneuerung bzw. Zerstörung zugeordnet.

Nach Hell und Rot steht Weiß quantitativ an dritter Stelle von allen Farb- und Lichtwörtern in Bloks Lyrik. Nach Miller-Budnickaja steht es sogar an erster Stelle (28,5 %), doch werden in ihrer Untersuchung außer Silber auch "alle Halbtöne und Schattierungen des Bleichen, alle Nuancen des Hellen auf Hellem, Glanzlosigkeit, Durchsichtigkeit von Knospen, ... graue Dämmerungen"³ und ähnliches zur Farbe Weiß gerechnet, wodurch sich der quantitative Wert von Weiß sehr vergrößert. In der vorliegenden Arbeit werden berücksichtigt:

die Adjektive: belyj (weiß), belen'kij, belesovatyj (weißlich), blednyj (bleich) sowie snegovoj und snežnyj (schneeig),

die Substantive: belizna (Weiße), blednost' (Bleichheit), sneg (Schnee), snežinki (Schneeflocken), v'juga, metel' (Schneesturm) und lilija (Lilie),

die Verben: (za-, u-)pobelet' (weiß werden, weiß schimmern), (po)bleknyt' (fahl werden) und (po)-blednet' (erbleichen)

sowie Zusammensetzungen dieser Wörter mit anderen Wörtern wie: snežnookij (schneeäugig), belokrylyj (weißgeflügelt), blednočistyj (bleich-rein).

¹s. Ludolf Müller: Solov'ev und der Protestantismus. Freiburg 1951. Kap. 2: Schelling und Solov'ev. S. 93-123.

²Wie A. Knigge in seinem Buch "Die Lyrik Vl. Solov'evs und ihre Nachwirkungen bei A. Belyj und A. Blok" (Amsterdam 1973. S. 241) festgestellt hat, findet sich bei Solov'ev die Farbe Weiß noch durchweg als Symbol einer "gleichsam objektiv existierende/n/ Idealwelt" (besonders im Bezug auf biblische Texte, vor allem die Apokalypse) und wird erst von Blok "an einigen Stellen semantisch 'auf den Kopf gestellt'" und z.B. mit Bildern des Todes in Verbindung gebracht.

³aaO S. 185.

I

Im ersten Lyrikbuch erscheint die weiße Farbe hauptsächlich als Attribut von Symbolen der "hohen", mehrfach aber auch der "niedrigen" Transzendenz. Ein Beispiel für die "hohe" Transzendenz ist das Gedicht I, 185:

"Strannych i novych išču na stranicach
Starych ispytannyh knig,
Grežu o belych isčeznuvsich pticach,
Čuju otorvannyj mig.

Žizn'ju šumjaščeje nestrojno vzvolnovan,
Sopotom, krikom smuščen,
Beloj mečtoje nepodvižno prikovan
K beregu pozdnich vremen.

Belaja Ty, v glubinach nesmutima,
V žizni - stroga i gnevna.
Tajno trevožna i tajno ljubima,
Deva, Zarja, Kupina.

Bleknut lanity u dev zlatokudrych,
Zori ne večny, kak sny.
Terny vencajut smirennych i mudrych
Belym ognem Kupiny."

("Seltsames und Neues suche ich auf den Seiten
Alter, erfahrener Bücher,
Ich träume von weißen, verschwundenen Vögeln,
Ich wittre den losgelösten Augenblick.

Vom lärmenden Leben harmonisch erregt,
Vom Flüstern, Schreien verwirrt,
Vom weißen Traum unbeweglich gefesselt
An das Ufer später Zeiten.

Du Weiße, in deinen Tiefen nicht zu verwirren,
Im Leben - streng und zornvoll.
Geheimnisvoll erregend und geheimnisvoll liebenswert,
Jungfrau, Morgenröte, Kupina.¹

Fahl werden die Wangen der goldlockigen Jungfrauen,
Morgenröten sind nicht ewig, wie Träume.
Dornen krönen die Demütigen und Weisen
Im weißen Feuer der Kupina.")

In jeder Strophe erscheint hier das Adjektiv "weiß", in der ersten Strophe als Attribut "verschwundener Vögel", die in Verbin-

¹Kupina = Strauch; biblisch: der brennende, aber unverbrennbare Strauch, aus dem Moses die Stimme Gottes hörte. Hier als Beiname der "Jungfrau".

dung mit dem "losgelösten Augenblick"¹ und dem Verb "träumen" - auf ein über die Realität hinausweisendes Erleben deuten. In der zweiten Strophe wird das Motiv des Traumes wieder aufgenommen. Im Traum verwischen sich die Grenzen zwischen Realität und Irrealität, er ermöglicht es, der banalen Wirklichkeit zu entfliehen in eine "höhere Wirklichkeit". Der Traum², der das lyrische Ich "fesselt", ist ebenfalls weiß. In der dritten Strophe erscheint dann der Inhalt des Traumes: Die "Weiße", eine geheimnisvolle weibliche Erscheinung, durch natur-mystische ("Morgenröte") und religiöse ("Jungfrau, Kupina") Appositionen in eine sehr hohe, ideale Sphäre gerückt.

Die Abstraktheit der "weißen" Erscheinung wird ganz besonders durch das Adjektiv "streng" hervorgehoben, das sich - wie hier - häufig im Zusammenhang mit der "weißen" Transzendenz findet.³ Weiß ist nicht nur Attribut, sondern geradezu die Essenz dieser überirdischen Erscheinung, wie in der Anrede "Du Weiße" deutlich hervorgehoben wird. In der vierten Strophe verbindet sich das Farbsymbol Weiß mit dem hier ebenfalls die Idealität symbolisierenden brennenden Strauch zum Oxymoron des "weißen Feuers".

Durch die antithetische Spannung zwischen dem dynamischen Rot (implizit im "Feuer") und dem "abstrakten" Weiß wird die poetische Wirksamkeit dieses Symbols noch gesteigert.

Weiß ist hier also die Farbe der abstrakten, nur im "Traum" zu erreichenden "hohen" Transzendenz.⁴ In dieser Bedeutung findet

¹Vgl. den Begriff der "heure exquisite" im französischen Symbolismus (Verlaine: La lune blanche).

²"mečta" ist im Russischen gewöhnlich der schöpferische Traum, die Phantasie, während "son" der wirkliche "Schlaftraum" ist.

³Die Abstraktheit der "weißen" Transzendenz unterstreicht ebenfalls das häufig als ihr Attribut vorkommende Adjektiv "chodnyj" ("kalt"), s. Kap. "Tastsinnentsprechungen".

⁴Eine gleichsinnige Interpretation des Farbsymbols Weiß wird bei B.J. Brajnina: Pravo na žizn'. Pervaja kniga Aleksandra Bloka (In: O Bloke. Moskau 1929. S. 294) angedeutet. Eine hiervon deutlich abweichende Interpretation der Farbe Weiß in den "Gedichten von der Schönen Dame" findet sich bei S. Bonneau. Vom "4. Oktober 1901" an verändere sich die "Atmosphäre" der Gedichte. "Es erscheinen Weiß, Rosa und Rot, lauter irdische Farben. Es erscheinen auch, in enger Entsprechung dazu, die weißen, rosa und roten Blumen der Erde, die Lilien, die Rosen" (aaO S. 207). Als Beispiel für die "irdischen" weißen Blumen wird unter ande-

sich das Farbsymbol Weiß sehr oft im ersten Lyrikbuch Bloks¹, vor allem in den "Gedichten von der Schönen Dame", in denen die "hohe" Transzendenz besonders häufig thematisiert ist, weniger oft in den beiden späteren Büchern.² Das "abstrakte, reine" Weiß erscheint sehr oft als Attribut von Tempeln³, von feierlichen Gewändern von Engeln, Mönchen etc.⁴, von fernen Bergen⁵, vor allem aber von Flügeln⁶, Händen⁷ und Blumen⁸ (vgl. den "weißen Kranz aus Rosen" im Poem "Die Zwölf").

Was Blumen betrifft, so erscheinen vor allem im ersten Buch Bloks nicht selten weiße Lilien als Symbol der Keuschheit der "Schönen Dame" (I, 170, 195, 235, 299). Auch hier geht Blok wieder auf die Tradition zurück. Weiße Lilien sind in der christlichen Tradition (s. auch D. Forstner, aaO S. 183) Symbol der Keuschheit, besonders auch der Keuschheit Mariens. Auf fast allen Gemälden, die die Empfängnis Mariens darstellen, trägt der verkündende Engel eine weiße Lilie in der Hand. Wie D. Wörn (aaO S. 181) feststellt, wirkt hierin aber nicht nur die alte christliche Tradition nach, sondern auch die "neu-christliche" der Präraffaeliten: "In G. Rossettis "The Blessed Damozel", einer rem das Gedicht "Verju v Solnce Zaveta" ("Ich glaube an die Sonne des Testaments" - I, 170) angeführt, in dem es heißt:

"Zapovedannych lilij Prochožu ja lesa. Polny angel'skich krylij Nado mnoj nebesa."	("Ich gehe durch Wälder Geheiliger Lilien. Voller Engelsflügel Über mir die Himmel.")
---	--

Schon der unmittelbar auf die Bibel hinweisende Titel des Gedichts ("Zavet"), aber auch die "geheiligten Lilien" und die "Engelsflügel", die "die Himmel" erfüllen, sind deutliche Symbole der abstrakten "hohen" Transzendenz, so daß man S. Bonneau nicht folgen kann.

¹ z.B. I, 42, 164, 194, 195, 213, 241, 317, 350, 359.

² z.B. II, 24, 87, 267; III, 160, 162.

³ I, 103, 121, 124, 204; II, 94.

⁴ I, 184, 194, 195, 506; II, 79, 198.

⁵ I, 300; III, 160, 226, sowie im Fragment "Dionis Giperborejskij" (Der hyperboräische Dionysos" - IX, 88).

⁶ I, 79, 242, 520; II, 19, 223; III, 324, 472; IV, 106.

⁷ I, 290, 405, 512, 529; II, 77, 168, 340.

⁸ I, 170, 195, 204, 229, 235, 350, 366, 400; II, 205; III, 120, 359.

Dichtung, deren Titel deutlich in Bloks "Stichi o Prekrasnoj Dame" durchscheint, hält die "Heilige Jungfrau" drei Lilien in der Hand. (Zum Verhältnis Bloks zu den Präraffaeliten vgl. Pis'ma A. Bloka, Vosp. S. Solov'eva, S. 9 ff., 20, 51; Belyj, Vosp. o Bloke, Epopeja I, S. 127; ausführlich Solov'ev, Poët i ego podvig, S. 27 ff.)." Die Verbindung zwischen der Malerei der Präraffaeliten und der des Jugendstils bezeugt wiederum H. Hofstätter (aaO S. 120 ff.).

Das Weiß der abstrakten "hohen" Transzendenz ist mehrfach auch mit dem Thema des Todes¹ verbunden, z.B. in dem Gedicht "Ona rosła za dal'nymi gorami" ("Sie wuchs auf hinter den fernen Bergen" - I, 103), wo von einem jungen Mädchen die Rede ist, das nach seinem Tode "von Schnee umweht" als Stern in unerreichbarer Ferne weiterlebt:

"I v smert' ušla, želaja i toskuja.
- - - - -

Vdrug rascvela, v lazuri toržestvuja,
V inoj dali i v nezemnych gorach.
I nyne vsja ovejana snegami.
Kto belyj chram, bezumcy, posetil?
Ona cvela za dal'nymi gorami,
Ona tečet v rjadu inych svetil."

("Und (sie) ging in den Tod, verlangend und sehrend.
- - - - -

Plötzlich blühte sie auf, im Azur triumphierend,
In einer anderen Ferne und in nichtirdischen Bergen.
Und ist nun ganz von Schnee umweht.
Wer hat den weißen Dom, ihr Toren, besucht?
Sie blühte hinter fernen Bergen,
Sie fließt in der Reihe anderer Gestirne.")

Der Tod, in den das Mädchen "verlangend und sehrend" geht, erscheint hier nicht als Schrecknis, sondern als Möglichkeit, in die "hohe" Transzendenz zu gelangen, die hier durch eine Reihe von Symbolen veranschaulicht wird, in denen die weiße Farbe als wesentliches Merkmal erscheint. Das Mädchen blüht nach dem Tode auf "ganz von Schnee umweht" (der Schnee impliziert gleichzeitig die weiße Farbe und die Kälte der nur im Tod zu erreichenden

¹s. auch I, 164, 303; II, 24, 230; IV, 13. - Vgl. hierzu auch D. Wörn: aaO S. 163 - H.H. Hofstätter: aaO S. 136 und 173.

"abstrakten" Transzendenz). Die "nichtirdischen Berge", in denen das Mädchen nach dem Tode aufblüht, sind durch das Adjektiv "nichtirdisch" deutlich als Symbole der abstrakten, unerreichbaren Transzendenz gekennzeichnet und werden durch den Vergleich mit einem "weißen Dom" in die religiöse Sphäre gerückt. (Auch in der "Ferne" und im "Azur" wird die "hohe" Transzendenz symbolisch veranschaulicht, s. Kap. "Blau".)

Weiß als Symbolfarbe der "hohen" Transzendenz ist traditionelles Symbol in der christlichen Religion (weiße Engelsflügel, weiße Lilien) und in der Literatur. Vor Blok hatte bereits V. Solov'ev die weiße Farbe in diesem traditionellen Sinn verwendet, z.B. in dem Gedicht "Belye kolokol'čiki" ("Weiße Glockenblumen"), auf das A. Belyj in seinen "Erinnerungen an A.A. Blok" anspielt: "Diese weißen Glockenblumen¹ - ich sah sie später in Blüte - erschienen uns als Symbol unseres weißen², mystischen Gerichtetseins (ustremlenij) auf das Zukünftige hin³." Diese Worte Belyjs beziehen sich auf das Jahr 1901, in dem ein großer Teil von Bloks frühen "mystischen" Gedichten entstand. Bloks frühe Lyrik ist von Solov'ev stark beeinflusst in der Wahl der Symbole und ihrer Farben.⁴ Gerade auch die häufige Verwendung des Farbsymbols Weiß für die abstrakte "hohe" Transzendenz macht diesen Einfluß Solov'evs deutlich.⁵ Unter diesem Einfluß erscheint die weiße Farbe im ersten Buch Bloks noch in ausgespro-

¹ Diese Blumen wuchsen in Dedovo, einem Landgut von M. Solov'ev, dem Bruder V. Solov'evs, mit dem und dessen Frau Olga der junge Belyj eng befreundet war. Die Blumen waren nach Dedovo aus Pustyn'ka, einem Landgut, auf dem V. Solov'ev seine "Belye kolokol'čiki" schrieb, umgepflanzt worden.

² "weißen" - bei Belyj gesperrt gedruckt.

³ In: Epopeja 1 (1962) S. 145.

⁴ Vgl. dazu A. Slonimskij: Blok i Solov'ev. In: Sbornik ob A. Bloke. Petersburg 1921. S. 282; V. Žirmunskij: aaO S. 241; K. Močul'skij: Aleksander Blok. Paris 1948. S. 43; S. Bonneau: aaO S. 89; A. Knigge: aaO S. 23 ff.

⁵ Vgl. hierzu auch M.A. Beketova, die in ihrem Buch "Aleksandr Blok. Biografičeskij očerk." Petersburg 1922 (ND The Hague-Paris 1969. Slavistic Printings and Reprintings 208. S. 65) die Bedeutung Solov'evs für Blok wieder etwas abschwächt, indem sie ausdrücklich hervorhebt, daß Blok die Lyrik Solov'evs erst nach 1900 gelesen hat.

chen konventioneller Weise (s. oben: weiße Engelsflügel, weiße Tempel), während er sie später in viel originelleren Wendungen und auch in neuer Bedeutung verwendet, wobei er sich vom Einfluß Solov'evs weitgehend löst.

In Verbindung mit Symbolen der "niedrigen" Transzendenz erscheint die weiße Farbe ebenfalls nicht selten¹ schon im ersten Lyrikbuch, wobei sie auch diesen Symbolen den Charakter des Abstrakten verleiht. Ein Beispiel ist das Gedicht I, 486(1):

"Celyj den' - sueta u mogil.
- - - - -

Neizvestnyj unylo brodil,
No otkrylos' - liš' mne odnomu.
- - - - -

On - bezlikij i strannyj prišlec.
Zadražali by vse pered nim,
Mne že - radosten blednyj mertvec.

Mglistyj prizrak stojal predο mnoj
V sinevatym kuren'i kadil."

("Den ganzen Tag - Unruhe bei den Gräbern.
- - - - -

Schweifte ein Unbekannter trostlos umher,
Doch entdeckte er sich - nur mir.
- - - - -

Er ist ein gesichtsloser und seltsamer Fremdling.
Alle würden vor ihm erzittern,
Mir aber - bringt er Freude, der bleiche Tote.

Das neblige Gespenst stand vor mir
Im bläulichen Rauch der Weihrauchgefäße.")

Der "bleiche Tote", der bei den "Gräbern" umherschweift, hat etwas Gespenstisches und wird in der dritten Strophe auch als "Gespenst" bezeichnet. In seiner Gestalt kommt das Zwielfichtige, Geisterhafte der jenseitigen Welt zum Ausdruck, was vor allem durch die Abschwächung des reinen Weiß zum gespenstischen "Bleich" veranschaulicht wird. Weiß erhält als Attribut des "Gespenstes" selbst den Charakter eines Symbols der "niedrigen"

¹ I, 247, 449, 495, 539, sowie auch II, 8, 60, 127, 166; III, 36.

(dämonischen) Transzendenz, teilt aber seinerseits diesem Symbol seine eigene Färbung mit. Das "Gespenst" wird als "Toter" sowie als "gesichtsloser und seltsamer Fremdling" bezeichnet. Es ist also ein Phänomen der abstrakten Transzendenz, die auch das Reich der Toten umfaßt, und deren Erscheinungsweisen "fremd" und erschreckend ("alle würden vor ihm erzittern") wirken. Auch die Gesichtslosigkeit des "Gespenstes" verstärkt den Eindruck des Abstrakten, Unzugänglichen. Die weiße Farbe kann also bei Blok von Anfang an mit Symbolen der "hohen" wie auch der "niedrigen" Transzendenz verbunden sein.

Mehrfach ist das Weiß der Transzendenz auch mit dem Thema des Traumes¹ verbunden, wie schon die Interpretation des Gedichts "Strannyh i novych..." (s. S. 52) zeigte, in dem die "weiße" Jungfrau in einem "weißen Traum" erscheint. Auch im Traum fließen oft "hohe" und "niedrige" Transzendenz ineinander, z.B. in dem Gedicht I, 90:²

"Beloj noč'ju mesjac krasnyj
Vplyvaet v sineve.
Brodit prizračno-prekrasnyj,
Otražaetsja v Neve.

Mne providitsja i snitsja
I spolnen'e tajnych dum.
V vas li dobroe taitjsja,
Krasnyj mesjac, tichij šum?..."

("In der weißen Nacht der rote Mond
Schwimmt hervor in der Bläue.
Wandert gespenstisch-wunderschön,
Spiegelt sich wider in der Neva.

Ich sehe voraus und träume
Die Erfüllung geheimnisvoller Gedanken.
Verbirgt sich nicht Gutes in euch,
Roter Mond und sanftes Rauschen?..."

In der "weißen Nacht" "träumt" das lyrische Ich die "Erfüllung geheimnisvoller Gedanken", worin die Beziehung zur "hohen"

¹ Der Traum ist ebenfalls ein Schlüsselbegriff des Symbolismus seit Baudelaire (s. H. Friedrich: aaO S. 40).

² s. auch I, 209; III, 174; IV, 93.

Transzendenz angedeutet wird, denn die "Erfüllung" kann sich nur auf etwas Ersehntes, also Positives beziehen, das durch das Adjektiv "geheimnisvoll" in die transzendente Sphäre gerückt wird. Diese "Erfüllung" geschieht jedoch nur im "Traum", in dem ebensowohl im Tod (s. S. 57) der Zugang zur Transzendenz möglich wird. Die Atmosphäre der "weißen Nacht" versetzt das lyrische Ich in diesen Zustand des "Träumens". Gleichzeitig erscheint aber in der "weißen Nacht" der "rote Mond", ein Symbol der "niedrigen" Transzendenz (s. S. 37 ff.; vor allem die Bezeichnung des "roten Mondes" als "gespenstisch" weist seine Zugehörigkeit zur "niedrigen" Transzendenz auch in diesem Gedicht aus), durch das auch die "weiße Nacht" in gewisser Weise "dämonisiert" wird. Im "Träumen" fließen hier also "hohe" und "niedrige" Transzendenz ineinander. Der "dämonische" "rote Mond" wird übrigens seinerseits aufgewertet durch die Frage "Verbirgt sich nicht Gutes in euch / Roter Mond...?". Er erhält auf diese Weise von den "geheimnisvollen Gedanken" her Anteil an der "hohen" Transzendenz, diese wiederum durch den "roten Mond" Anteil am Dämonischen. In der traumhaften Atmosphäre der "weißen Nacht" findet demnach eine enge Verflechtung und gegenseitige Durchdringung von Symbolen der "hohen" und der "niedrigen" Transzendenz statt, so daß die "weiße Nacht" selbst zum Ausdruck dieser Vereinigung wird.

Das mehrfach vorkommende¹ Symbol der "weißen Nacht" erinnert übrigens an Dostoevskijs frühen Roman "Belye noči" ("Weiße Nächte").

¹ s. auch I, 449; II, 129, 132; III, 36, 161, 174. In einigen frühen Gedichten findet sich die "weiße Nacht" bzw. "weißes Mondlicht" noch in konventioneller Weise, z.B. in:

"Ešče vospominanie

Opjat' ja edu čistym polem,
Vse ta že blednaja luna,
I grustno vspomnit' ponevole
Bylye sčast'ja vremena." (I, 414)

("Noch eine Erinnerung

Wiederum fahr' ich übers freie Feld,
Immer der gleiche bleiche Mond,
Und traurig ist es, sich erinnern zu müssen
An die vergangenen Zeiten des Glücks.")

Dies im Juni 1899 entstandene Jugendgedicht ist noch im traditionellen Stil der romantischen Gedichte Žukovskijs oder Polon-

te"), in dem das weiße Licht der nordischen Sommernächte Petersburgs ebenfalls eine Atmosphäre des Traumhaft-Gespentischen erzeugt. Im obigen Gedicht stellt vermutlich die "Neva" eine Anspielung auf Dostoevskijs Roman dar, in dem neben den "weißen Nächten" auch die Neva ein wichtiges Motiv bildet. (Blok gebraucht im allgemeinen selten Eigennamen bekannter Orte, Flüsse etc.)

II

Vom Zyklus "Snežnaja maska" ("Schneemaske", 1907) an steht nicht mehr der abstrakte, "rein geistige" Charakter der Farbe Weiß im Vordergrund, sondern ihre "elementare" Seite. Weiß erscheint nun sehr häufig als Attribut des "Schneesturms, der von nun an ein beherrschendes Symbol der Lyrik Bloks wird.¹ Im Gegensatz zu einem gewöhnlichen Sturm kann der "Schneesturm" nicht anders als "weiß" vorgestellt werden; das Toben der "weißen" Schneeflocken und das Eingehülltwerden in eine "weiße" Materie ist das Wesentliche bei dieser Vorstellung, an der außerdem noch das akustische Phänomen des Windes (s. S.245 f.) Anteil hat. Im "Schneesturm" wird eine elementare Naturkraft symbolisiert, die

skijs geschrieben (Vgl. dazu Blok in seiner "Autobiographie" - VII, S. 12 f.): "Pervym vdochnovitelem moim byl Žukovskij. S rannego detstva ja pomnju postojanno nabegavšie na menja liričeskie volny, ele svjazannye ešče s č'im-libo imenem. Zapomnilos' razve imja Polonskogo..." ("Der erste, der mich in meiner Jugend begeisterte, war Žukovskij. Von meiner frühesten Kindheit an erinnere ich mich an beständig auf mich zulaufende lyrische Wellen, doch kaum mit irgendeinem Namen verbunden. Auch erinnere ich mich ungefähr an den Namen Polonskijs..."); sowie B.J. Brjanina: aaO S. 288 f.). Es werden lyrische Topoi (der "bleiche Mond", die "vergangenen Zeiten des Glücks", das einsame Fahren in der Natur, das Traurigsein) verwendet, und das "bleiche" Licht des Mondes hat noch nicht eigentlich symbolische Bedeutung, sondern ist eher stimmungsmäßige Kulisse für die traumhafte Atmosphäre, in der der Einsame seinen Erinnerungen nachhängt (ähnlich auch I, 380(2)).

¹s. V. Žirmunskij (aaO S. 215): "Schneesturm" ist "Landschaft der Seele" Bloks seit "Schneemaske". Vgl. auch V. Orlov: Poëma ... S. 115: "... Wind und Schnee, ohne die man sich die Landschaft der Dichtung Bloks überhaupt schwer vorstellen kann." Orlov zitiert anschließend die Verse F.C. Sologubs: "Stichija Aleksandra Bloka / Metel', vsivajuščaja sneg ..." ("Das Element Aleksandr Bloks / Der Schneesturm, der aufwirbelt den Schnee ...").

nicht nur im Bereich der Natur, sondern auch im menschlichen Leben wirksam sein kann.

Im zweiten Buch erscheint diese Naturkraft vor allem als elementare Leidenschaft, die ebenso "hohe" wie auch "niedrige" Züge tragen kann. Ein Beispiel ist das folgende Gedicht, in dem die "niedrige" Leidenschaft symbolisch veranschaulicht wird:

"Serdce predano meteli
- - - - -

Ja vsech zabył, kogo ljubil,
Ja serdce v'jugoj zakrutil,
Ja brosil serdce s belych gor,
Ono ležit na dne!

Ja sam idu na tvoj koster!
Sžigaj menja!

Pronzaj menja,
Krylatyj vzor,
Igloju sneznogo ognja!" (II, 251)

("Mein Herz ist dem Schneesturm hingegeben
- - - - -

Ich vergaß alle, die ich liebte,
Ich umwand mein Herz mit dem Schneesturm,
Ich warf mein Herz von den weißen Bergen,
Es liegt am Grunde!

Ich gehe selbst auf deinen Scheiterhaufen,
Verbrenne mich!

Durchdringe mich,
Geflügelter Blick,
Mit der Nadel des Schneefeuers!")

"Ich umwand mein Herz mit dem Schneesturm" ist eine ungewöhnliche und darum besonders wirkungsvolle Darstellung der elementaren Gewalt, mit der die im "Schneesturm" symbolisierte Leidenschaft das lyrische Ich ergriffen hat. Das Bild ist deshalb ungewöhnlich, weil hier ein abstrakter Begriff (das Herz) direkt mit dem Naturereignis "Schneesturm" in Beziehung gesetzt wird. Es müßte traditionell heißen: "Mein Herz ist wie von einem Schneesturm der Leidenschaft erfaßt". In Bloks Gedicht aber wird der "Schneesturm" zur poetischen Realität, die sich das ebenfalls zur poetischen Realität gewordene "Herz" tatsächlich "umwin-

det".¹ Diese Methode der Entfaltung neuer, ungewohnter Bilder aus vorhandenen Bildfeldern findet sich vom zweiten Lyrikbuch an außerordentlich oft bei Blok, im Gegensatz zu den frühen Gedichten, die meist traditionelle Bilder in traditioneller Weise wiederverwenden (s. S. 34).

Das Dämonische der im "Schneesturm"² symbolisierten Leidenschaft wird vor allem in den Worten "Ich vergaß alle, die ich liebte" deutlich; das lyrische Ich wird durch die elementare Leidenschaft aus seinen gewohnten menschlichen Beziehungen "hinausgeworfen", bzw. es "wirft" selbst sein Herz von den "weißen Bergen". Die "weißen Berge" sind hier wiederum Symbol der "hohen" Transzendenz. Sie erinnern an symbolische Situationen der frühen Gedichte, in denen die auf fernen "weißen Bergen" unerreichbare Geliebte (s. S. 55) verehrt wurde. Diese Situation wird nun aufgegeben; das Herz wird von den "weißen Bergen" der "hohen" Transzendenz hinuntergeworfen auf den "Grund" der "nie-

¹v. Žirmunskij nennt diesen für Blok typischen "Kunstgriff" (priem) eine "Realisierung der Metapher" (bzw. des Symbols), aaO S. 224 ff.

²Wie Žirmunskij (aaO S. 241) nachweist, entstammt auch das Schneesturmsymbol der Lyrik Solov'evs und wird in den frühen Gedichten Bloks auch "im Geiste Solov'evs" entwickelt. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht "Milyj drug!..." ("Liebe Freundin! ..." - I, 16):

"Ty prosnes'šja, budet noč' i v'juga
 Cholodna.
 Ty togda s dušoj nadežnoj druga
 Ne odna.
 Pust' vokrug zima i veter voet, -
 Ja s toboj!
 Drug tebja ot zimnich bur ukroet
 Vsej dušoj!"

("Du erwachst, und Nacht und Schneesturm
 Werden kalt sein.
 Doch du wirst mit der verlässlichen Seele des Freundes
 Nicht allein sein.
 Mag auch ringsum Winter sein, der Wind auch heulen, -
 Ich bin bei Dir!
 Der Freund verbirgt dich vor den Winterstürmen
 Mit ganzer Seele!")

Die Darstellung des "Schneesturmes" ist hier noch "unbeweglich und schablonenhaft" (Žirmunskij, aaO S. 241), seine Bedeutung (Unbill, Schwierigkeiten des Lebens) tritt in eher allegorischer als symbolischer Weise zutage (ähnlich auch I, 143).

drigen" Leidenschaft. Deren dämonische Macht wird auch im "Scheiterhaufen", auf dem das lyrische Ich verbrennen will, und ganz besonders in der "Nadel des Schneefeuers"¹, von der sich das lyrische Ich durchdringen, d.h. töten lassen will, symbolisch veranschaulicht (s. dazu auch S. 64 über das Thema des "Liebestodes").

Fast in jedem Gedicht des innerhalb von zwei Wochen² entstandenen Zyklus "Schneemaske" erscheint der "Schneesturm"³, und auch in dem zwischen 1906 und 1908 entstandenen Zyklus "Faina" findet er sich häufig⁴ als Symbol der elementaren Leidenschaft.⁵

¹ Im Oxymoron des "Schneefeuers", in dem das elementare Weiß des Schnees und das dynamische Rot des Feuers zusammenfließen, liegt ein traditionelles, vor allem in der Lyrik des Barock häufig gebrauchtes Bild vor, das jedoch in dem ungewohnten Kontext (das "Schneefeuers" wird zur "Nadel", mit welcher der "geflügelte Blick" der Geliebten das lyrische Ich durchdringen soll), zu neuer Wirksamkeit gelangt.

² s. II, 426.

³ II, 211, 216, 217, 219, 220, 221, 224, 225, 230, 245, 246, 248, 250.

⁴ II, 257, 267, 277, 279, 282.

⁵ Wie bereits gesagt, spielen bei der Ausprägung des Schneesturmsymbols naturphilosophische Vorstellungen eine Rolle, wie sie - von der idealistischen Philosophie beeinflusst - bereits in der romantischen Dichtung (Novalis, E.Th.A. Hoffmann) sowie in Goethes "Wahlverwandtschaften" ihren Ausdruck gefunden haben. Vgl. dazu O. Walzel: Deutsche Romantik II. Die Dichtung. Leipzig-Berlin 41918. S. 74: "Überall sei, so meint Goethe, nur eine Natur, und auch durch das Reich der heiteren Vernunftfreiheit zögen sich die Spuren trüber, leidenschaftlicher Notwendigkeit unaufhaltsam hindurch." In der symbolischen Gleichsetzung von Naturkräften mit menschlichen Leidenschaften steht Blok also auch der deutschen Romantik nahe. - Solche Nachwirkungen idealistischer Ideen in der Literatur lassen sich auch noch bei dem "Realisten" L.N. Tolstoj feststellen, der in ähnlicher Weise wie Blok gerade das Schneesturmsymbol verwendet. Vgl. dazu U. Busch (L.N. Tolstoj als Symbolist (Zur Deutung von "Anna Karenina"). In: Forum Slavicum 12 (1966) S. 23) über die symbolische Bedeutung des Schneesturmes in "Anna Karenina": "Diese Darstellung des Schneesturms ... ist eine Symbolisierung der Identität jener Naturkraft, sie sich sowohl im ziellosen 'blinden' Schneesturm wie auch in Annas Lebenswillen äußert." Im gleichen Aufsatz weist Busch auch auf einen Aufsatz Ludolf Müllers (Der Sinn der Liebe und der Sinn des Lebens. Der ideologische Plan der "Anna Karenina". In: ZfslPh 21 (1952) S. 22-39) hin, der Schopenhauers Einfluß auf Tolstoj und dessen Ausprägung in "Anna Karenina" berücksichtigt.

Der "Schneesturm" kann jedoch nicht nur die "niedrige", sondern auch die "hohe" Leidenschaft symbolisieren, wie z.B. in dem Gedicht "Snežnaja Vjaz'" ("Zierschrift aus Schnee" - II, 212):

"I snežnye bryzgi vlača za soboj,
My letim v milliony bezdn ...
- - - - -

Vyšina. Glubina. Snegovaja tiš'."

("Und Schneespritzer hinter uns her,
Fliegen wir in Millionen Abgründe ...
- - - - -

Höhe. Tiefe. Schneeige Stille.")

Die Liebenden "fliegen" im "Schneesturm" ("Schneespritzer hinter uns her") in "Millionen Abgründe", in denen "Höhe" und "Tiefe" nicht mehr zu unterscheiden sind, d.h. die Leidenschaft wird einerseits mit Symbolen der "niedrigen" Transzendenz (Abgründe, Tiefe), andererseits mit der "Höhe", einem Symbol der "hohen" Transzendenz, in Beziehung gesetzt. "Höhe" und "Tiefe" sind hier untrennbar verflochten zur paradoxen Synthese einer Leidenschaft, die zugleich "ideale" und "dämonische" Züge trägt.

Das Elementare der weißen Farbe wird vor allem im "Fliegen" des Paares im "Schneesturm" deutlich. Andererseits klingt in der abschließenden "schneeigen Stille" auch wieder die "abstrakte" Bedeutung der Farbe Weiß an, die nicht nur durch die Kälte, sondern auch durch die Stille (s. Kap. "Tastsinnentsprechungen" und "Akustische Entsprechungen") symbolisch veranschaulicht wird.

Die weiße Farbe als Attribut von Symbolen der elementaren Leidenschaft ist häufig auch mit dem Thema des Liebestodes verbunden, wie z.B. in dem Gedicht "Obrečennyj" ("Verurteilt" - II, 249):

"Vot menja iz žizni vyveli
Snežnym serebrom stezi ...
- - - - -

Zavela, skovala vzorami
I rukoju obnjala,
I cholodnymi prizorami
Beloj smerti predala ...

I v kakoj inoj obiteli
 Mne vlačitsja suždeno,
 Esli serdce chočet gibeli,
 Tajno prositsja na dno?"

("So hat man mich aus dem Leben hinausgeführt
 Auf dem schneeigen Silber des Pfades ...
 - - - - -")

Du führtest mich, fesseltest mich mit Blicken
 Und umschlangst mich mit deinem Arm,
 Und mit kalten, bösen Blicken
 Übergabst du mich dem weißen Tode ...

Und in welchem anderen Wohnsitz
 Ist es mir bestimmt, mein Leben zu fristen,
 Wenn mein Herz den Untergang will,
 Heimlich nach dem Grunde bittet?")

Weiß erscheint hier einmal als direktes Attribut des Todes und einmal implizit als "schneeiges Silber des Pfades". Die Leidenschaft, die in den "weißen Tod" führt, trägt wiederum ambivalente Züge. Die "kalten, bösen Blicke" der Geliebten, die das lyrische Ich fesseln und es dem "weißen Tode" übergeben, deuten auf die "niedrige" Leidenschaft. Im "Pfad" aus "schneeigem Silber" dagegen, der aus dem Leben hinausführt, wird die "hohe" Transzendenz symbolisch angedeutet. "Stezja" ist ein kirchenslavisches Wort, das sich häufig in Bloks frühen Gedichten in der Bedeutung des Pfades, der in die "hohe" Transzendenz weist, findet (s. S. 155). Der "schneeige" Pfad in den "weißen Tod" ist also zugleich ein Weg in die "hohe" Transzendenz und verleiht der "niedrigen" Leidenschaft wiederum auch "hohe" Züge. Auch der "andere Wohnsitz", in den der "weiße Tod" führen soll, deutet auf die "hohe" Transzendenz, denn "obitel'" ist ebenfalls ein hochsprachliches Wort, das auch "Kloster" bedeuten kann, also religiöse Vorstellungen evoziert.

Im Liebestod tritt auch wieder der ambivalente Charakter der weißen Farbe hervor. Das "schneeige Silber des Pfades" weist auf die abstrakte Transzendenz, während die elementare Seite der weißen Farbe im "weißen Tod"¹ zum Ausdruck kommt, in den

¹Weiß als Farbe des Todes ist ein traditionelles, beinahe schon volkstümliches Symbol (s. den geläufigen Vergleich von "Schnee", der wie ein "Leichtentuch" das Land bedeckt). Blok greift auch hier wieder alte Vorstellungen auf, in denen "eine alte Emotionalität bewahrt ist" (Tynjanov. S. 29), um sie in

die "bösen Blicke" der dämonischen Geliebten locken. Das Ende der elementaren Leidenschaft im "weißen" Liebestod wird auch in zahlreichen anderen Gedichten Bloks thematisiert, vor allem im Zyklus "Schneemaske".¹

Das gewaltsame Sprengen der irdischen Grenzen im ekstatischen Liebestod ist übrigens seit der Romantik ein Grundthema der Literatur, das durch den Einfluß von Wagners Oper "Tristan und Isolde" entscheidend mitgeprägt wurde (vgl. etwa die frühe Novelle "Tristan" (1902) von Thomas Mann, die den Liebestod teils noch unter dem Einfluß von Romantik und Symbolismus, teils ironisch verfremdet, thematisiert.).

III

Im dritten Lyrikbuch Bloks, vor allem im Poem "Die Zwölf", im Zyklus "Heimat"² und im Poem "Vergeltung" erscheint die weiße Farbe wiederum sehr häufig als wesentliches Merkmal des "Schneesturms" oder des "Schnees". Der "Schneesturm" symbolisiert aber von nun an nur noch selten die Leidenschaft, sondern wird ins Überpersönliche ausgeweitet³ zur elementaren "kosmischen" Erneuerung bzw. Zerstörung. Im Poem "Die Zwölf" wird der "Schneesturm"⁴ in dieser Bedeutung von den ersten Zeilen an thematisiert:

"Černyj večer.
Belyj sneg.
Veter, veter!

Na nogach ne stoit čelovek.
Veter, veter -
Na vsem bož'em svete!" (III, 347)

neuen Abwandlungen (z.B. als "Schneefeuere" des Liebestodes) wieder zu beleben, wodurch sie oft stärker wirken als gewaltsam neue Bilder.

¹II, 87, 217, 219, 220, 224, 225, 232, 246, 252. Vgl. hierzu auch Z.G. Minc: Lirika Al. Bloka. Vyp. II (aaO S. 56).

²III, 268.

³Vgl. C. Bowra: The Heritage of Symbolism. London 1944.S.175.

⁴Zur Symbolik des Schneesturms vgl. auch D. Wörn (aaO, S. 399 ff.) sowie Z.G. Minc: Lirika Al. Bloka. Vyp. II (aaO S. 70, wo Minc das Schneesturmsymbol in "Schneemaske" als Vorstufe für "Pesnja sud'by" und "Dvenadcat'" ansieht.

("Schwarzer Abend.
 Weißer Schnee.
 Wind, Wind!

Kein Mensch bleibt auf den Beinen.
 Wind, Wind -
 Auf der ganzen Welt Gottes!")

Der "Schneesturm" (hier "zerlegt" in seine Hauptmerkmale "weißer Schnee" und "Wind") fegt über die "ganze Welt Gottes", eine "kosmische" Katastrophe, niemand kann ihm widerstehen ("auf den Beinen bleiben"). In ihm wird die elementare Naturkraft einer "kosmischen" Erneuerung symbolisiert, die sich unabhängig von Bewußtsein und Willen in den Menschen wie in der Natur äußert. Der "Schneesturm" steht als Symbol des Elementaren im Gegensatz zum "Weltbrand" (s. S. 43 f.), der im gleichen Gedicht ebenfalls Symbol für "kosmische" Erneuerung und Zerstörung ist.¹ Im (roten) "Weltbrand" überwiegt das aktive, bewußte Element (der Brand wird von den Menschen entfacht, ist keine Naturerscheinung wie der "Schneesturm"), während im (weißen) "Schneesturm" eine vom Menschen unabhängige Naturkraft vorherrscht.

Die zerstörende Seite des elementaren "Schneesturms" äußert sich in der Verwüstung der "alten Welt":

"A von i dolgopolyj -
 Storonkoj - za sugrob ...
 Čto nynče neveselyj,
 Tovarišč pop? (III, 348)
 - - - - -

Vperedí - sugrob cholodnyj,
 - Kto v sugrobe - vychodi! ...
 Tol'ko niščij pes golodnyj
 Kovyljaet pozadi ...
 - - - - -

Staryj mir, kak pes paršivyj,
 Provalis' - pokoloču!" (III, 358)

¹Auf die "sich miteinander verflechtenden Motive des Windes und des Brandes" weist auch V. Orlov in "Poéma Aleksandra Bloka 'Dvenadcat'" (S. 116) hin (ebenso J. Holthusen: Studien... S. 443).

("Und dort auch der Langschößige -
 Seitwärts - hinter den Schneehaufen ...
 Was bist du heute so wenig fröhlich,
 Genosse Pope?
 - - - - -

Vorn - ein kalter Schneehaufen,
 - Wer ist im Schneehaufen - komm' heraus! ...
 Nur ein armseliger hungriger Köter
 Humpelt hinterher ...
 - - - - -

Alte Welt, wie ein rädiger Köter,
 Scher' dich weg - ich steche zu!")

Die "alte Welt" wird hier mit nahezu allegorischer Deutlichkeit im "Popen" und im "rädigen Köter" verkörpert, sie versinkt in den riesigen Schneehaufen, die der "Schneesturm" auf-türmt.¹

Das erneuernde Element des "Schneesturms" wird vor allem in der Schlußstrophe des Poems deutlich:

"Nežnoj postup'ju nadv'južnoj,
 Snežnoj rossyp'ju žemčuznoj,
 V belom venčike iz roz -
 Vpered - Isus Christos." (III, 359)

("Mit sanftem Schritt über dem Schneesturm,
 Im schneeigen, perlenden Glanz,
 Im weißen Kranz aus Rosen -
 Voran - Jesus Christus.")

"Über dem Schneesturm" erscheint hier Jesus Christus - das höchste christliche Symbol - das von Blok nicht als religiöses Symbol, sondern wegen seines hohen traditionellen symbolischen Gehalts verwendet wird. Aus dem elementaren "Schneesturm" heraus entwickelt² sich dieses Symbol der Erneuerung und Erlösung

¹ Gleiche Bedeutung des "Schneesturms" auch im Poem "Vergeltung" (III, 314).

² Vgl. dazu eine mündliche Äußerung Bloks, die S.M. Aljanskij (in: Novyj Mir 6 (1967) S. 181) wiedergibt: "Das Schneegestöber nimmt aber noch immer zu, wirbelt ganze Schneesäulen auf... Es wirbelt um sich herum, bildet einen weißen Schleier, durch den alles Umgebende seine Konturen verliert und schwimmt. Plötzlich flimmert in der nächsten Gasse ein heller und beleuchteter Fleck auf... Der helle Fleck wächst rasch an, wird riesengroß und bekommt eine unbestimmte Form, verwandelt sich in die Silhouette eines in der Luft Gehenden oder Schwimmenden... Gerade

der Welt, in dem die weiße Farbe nun wieder in ihrer abstrakten, rein geistigen Bedeutung erscheint. Der "schneeige, perlende Glanz", von dem Christus umgeben ist, und vor allem der "weiße Kranz aus Rosen"¹ weisen im Zusammenhang mit Christus auf die abstrakte "hohe" Transzendenz, ebenso auch das Erscheinen Christi "über" dem "Schneesturm", in dem schon räumlich die "hohe" Transzendenz zum Ausdruck kommt. Zusammen mit dem elementaren Weiß des "Schneesturms" ergibt sich hier ein komplexes und in seiner Mischung aus traditionellen (Christus in "weißen Rosen") und originellen ("Schneesturm") Symbolen poetisch besonders wirkungsvolles symbolisches Geschehen, in dem die Ambivalenz der weißen Farbe einerseits im elementaren "Schneesturm" und andererseits im "weißen Kranz aus Rosen" deutlich als Synthese hervortritt.

Wie kein anderes Gedicht Bloks hat das Poem "Die Zwölf" seit seiner Entstehung im Januar 1918 sowohl in der sovjetischen Literaturkritik als auch im Ausland Aufsehen erregt und widersprüchliche Interpretationen erfahren.² Besonders das Ende des Poems, die Erscheinung Christi im "Schneesturm" und im "weißen Kranz aus Rosen", ist verschiedenen Deutungen unterworfen worden. Den sovjetischen Autoren bereitet vor allem die Interpretation der Erscheinung Christi Schwierigkeiten. V. Orlov, nach dem der Schneesturm "den Aufstand der elementaren Kraft des

in einer solchen selten stürmischen Winternacht mit aufgewirbeltem Schneegestöber hatte ich die Erscheinung eines weißen Flecks; er wurde größer, nahm gewaltige Dimensionen an. Sein Anblick war erregend und von starker Anziehungskraft. Hinter diesem Riesenhaften dachte ich mir die Zwölf von Christus." Aus dieser Beschreibung, die Blok als Anregung für den Illustrator seines Poems, J.P. Annenkov, gegeben hat, wird deutlich, wie die künstlerische Gestaltung eines Symbols oder symbolischen Geschehens bei ihm vom unmittelbaren Sinneseindruck ausgeht, der - wie hier im "weißen Schneegestöber" und im "weißen Fleck" - oft im wesentlichen ein Farbeindruck ist.

¹Die "weiße Rose" ist im Gegensatz zur "roten Rose" immer traditionelles Symbol der "hohen" Transzendenz. Sie wird hier von Blok auch in diesem traditionellen Sinn als Attribut Christi gebraucht.

²s. V. Orlov: Poëma A. Bloka 'Dvenadcat'. S. 139-179.

Volkes" (vosstanie narodnoj 'stichii'¹) symbolisiert, (was den Vorstellungen Bloks von der elementaren (stichijnoe) revolutionären Erneuerung der Welt nahekommmt) nennt den "Kranz aus weißen Rosen" am Ende von "Die Zwölf" besonders rätselhaft², weil "in der russischen Ikonographie Christi ein solches Detail nicht erscheint." "Aber vielleicht", fährt Orlov fort, "erklärt sich die Sache viel einfacher und der 'weiße Kranz', der un- deutlich im Schneesturm und in der nächtlichen Dunkelheit zu unterscheiden ist, das sind einfach Schneeflocken."³ Die "weißen Rosen" als Symbol der Transzendenz passen nicht zum materialistischen Weltbild der kommunistischen Revolution und müssen bei einer darauf begründeten Interpretation als "äußerst unklare Einzelheit"⁴ erscheinen.

B. Solov'ev nennt den weißen Rosenkranz "nach alten Überlieferungen das Symbol der Reinheit, Heiligkeit und Keuschheit"⁵, ohne jedoch auf diese in die Transzendenz weisende Bedeutung des Symbols und seinen Zusammenhang mit dem übrigen symbolischen Geschehen näher einzugehen.

Z. Papernyj versucht nicht, die Vieldeutigkeit des Schneesturmsymbols in eine Allegorie der Revolution zu vereinfachen ("Unenträtselt-geheimnisvoll bleibt das Bild des dunklen, nächtlichen, heulenden Schneesturms"⁶), gelangt allerdings damit zu gar keiner Deutung des Symbols.

V.I. Levin stellt fest, daß das "Symbol des Schneesturms im Poem komplizierter und vieldeutiger aussieht als in der Betrachtung V. Orlovs"⁷, weil der Schneesturm einerseits "der Wind der Revolution" sei, "der den Weltbrand anfacht", und an-

¹V. Orlov: aaO S. 116.

²Ebd. S. 100.

³Ebd. S. 101.

⁴Ebd.

⁵B. Solov'ev: Poët i ego podvig. Moskau 1965. S. 567.

⁶Z. Papernyj: Samoe trudnoe. Moskau 1963. S. 92.

⁷V.I. Levin: Poëma Aleksandra Bloka 'Dvenadcat'' glazami so- vetskogo i amerikanskogo issledovatelja. In: Izvestija akademii nauk SSSR. Serija literatury i jazyka 22 (1963) S. 396.

dererseits ein "Hindernis auf dem Wege der Zwölf", weil er ihnen in die Augen stiebt (vgl. III, 358) und ihr Weg dadurch "lang und schwierig"¹ wird. Levin sieht zwar die Vielschichtigkeit des Symbols, doch seine Interpretation befriedigt nicht. Der Schneesturm hindert die Zwölf nicht am Marschieren, sondern begleitet sie, sie gehen gewissermaßen ganz in seiner elementaren Gewalt auf:

"I v'juga pyli im v oči
 Dni i noči
 Naprolet ...
 Vpered, vpered,
 Rabočij narod!" (III, 358)

("Und der Schneesturm stiebt ihnen in die Augen
 Tage und Nächte
 Hindurch ...
 Voran, voran,
 Arbeitendes Volk!")

In fast allen sovetischen Interpretationen wird also der Schneesturm simplifizierend als Allegorie der Oktoberrevolution gedeutet, seine symbolische Bedeutung als "Weltrevolution", "kosmische Katastrophe" und Erneuerung des ganzen Daseins wird nicht gesehen.²

Die westliche Literaturkritik wird der Komplexität des Schneesturmsymbols eher gerecht. So spricht V. Erlich von "Blocs Revolution, that purifying cosmic blizzard presided over by Jesus Christ."³ Ähnlich schreibt H. Muchnic: "This wind, which is not only the actual wind of a Petersburg winter, and not only the allegorical wind of revolution, but also that of Fate and the Russian Karamazov passions, that whistled through other, earlier poems."⁴ Auch S. Bonneau sieht den "Schneesturm"

¹V.I. Levin: aaO S. 396.

²s. dazu auch L. Dolgopolov: 'Dvenadcat' (S. 159 f.) sowie Ivanov-Razumnik: Aleksandr Blok - Andrej Belyj. Petersburg 1919. S. 126 f.

³V. Erlich: The Double Image. Baltimore-Maryland 1964. S.114.

⁴H. Muchnic: aaO S. 161; vgl. auch C. Bowra: aaO S. 175 und J. Holthusen: Nachwirkungen... S. 443.

nicht als Allegorie der Oktoberrevolution, doch vereinfacht sie die "Weltrevolution" zu einer "großen Befreiung der ewigen Instinkte der russischen Volksseele"¹, wobei diese Beschränkung der Revolution auf Rußland den Vorstellungen Bloks von einer "kosmischen" Erneuerung nicht gerecht wird.

Auch D. Wörn geht in seinem schon mehrfach erwähnten aufschlußreichen Buch auf die Farbsymbolik "Rot-Weiß" am Ende der "Zwölf" ein und stellt fest, daß deren apokalyptischer Gehalt Blok mit Belyj verbindet: "Während jedoch bei Belyj ein anthroposophischer Christus als Erlöser Rußlands erscheint (vgl. Belyjs Poem "Christos voskres" (1918)), ist es bei Blok der altgläubige. Der altgläubige, sektiererische Aspekt Christi unterstreicht einerseits den nationalen, russischen Charakter Christi und setzt damit die Tradition von Bloks Rußlandgedichten fort... Andererseits weist er auf den pneumatischen Charakter des Christus-Symbols hin... Der Christus der "Zwölf" entzieht sich zwar - wie Bloks Rußland-Mythos überhaupt - einer einseitig politisch-nationalistischen Festlegung, was Blok wohlthuend von Dostoevskij unterscheidet... Doch geht es nicht an, den national-messianistischen Aspekt in Bloks Christusbild und Revolutionsverständnis mit dem Hinweis auf die kosmische Dimension von Bloks Weltbild einfach abzuleugnen... Das Christus-Symbol am Ende der "Zwölf" ist Ausdruck einer chiliastischen Reichserwartung, die von Anfang an Bloks Weltbild ... bestimmte, und die mit der Reichserwartung Klujevs fast identisch war... Von der Revolution erhoffte sich Blok den Ausbruch eines völlig neuen Äon, den Sprung aus der bisherigen Geschichte... Das Christus-Symbol war am besten geeignet, den spezifisch apokalyptischen Aspekt in Bloks Einstellung zur Revolution zu verdeutlichen. ... Die Tatsache, daß Blok zur Symbolisierung des Umbruchs der Zeiten nicht das "Weltorchester" oder ein ähnliches Bild gebrauchte - was seiner Publizität eher entsprechen würde - sondern den Altgläubigen-Christus, zeigt, daß er seinen eigenen Chilianismus als Entsprechung der Sehnsüchte des russischen Volkes verstand" (aaO S. 494 f.).

¹ S. Bonneau: aaO S. 283.

Für die Deutung Wörns spricht erstens die Darstellung des volkstümlich-altgläubigen Christus in vielen Rußland-Gedichten Bloks und zweitens auch die Schreibweise des Namens "Isus" statt "Jisus" am Ende der "Zwölf"; vgl. D. Wörn (aaO S. 491 f.): "Eigenartigerweise wurde bisher noch nicht bemerkt, daß die Orthographie des Namens "Jesus" am Schluß der "Zwölf" einen deutlichen Hinweis darauf gibt, wie Blok die Gestalt Christi in seinem Poem verstanden wissen wollte. Blok schrieb "Isus Christos", obwohl die normale Schreibweise "Jisus Christos" metrisch völlig gleichwertig ist. Er folgte damit der Schreibung des Raskol."

S. Hackel befaßt sich in seinem ebenfalls schon erwähnten Buch auch mit der Symbolik der Farbe Weiß in "Die Zwölf" und hebt vor allem den göttlichen und apokalyptischen Charakter der Farbe Weiß bei Blok hervor, ohne - wie Wörn - näher auf die Christusproblematik einzugehen: "Blok's early acceptance of white as a divine and an apocalyptic colour - at a time when he attained what he called his 'first profound knowledge of colours' (V, 427) - may have contributed in some measure to his use of white in "The Twelve"." (aaO S. 154).

In erster Linie symbolisiert der "Schneesturm" im Poem "Die Zwölf" neben dem national-messianistischen Aspekt, den Wörn herausgearbeitet hat, also die "kosmische" Erneuerung und Zerstörung, doch auch das Thema der elementaren Leidenschaft, wie es vor allem im zweiten Buch thematisiert wird, erscheint hier noch einmal im Symbol des "Schneesturms", und zwar in der Episode zwischen dem Revolutionär Van'ka und der Prostituierten Kat'ka:

"Sneg krutit, lichač kričit,
Van'ka s Kat'koju letit -" (III, 351)

("Der Schnee wirbelt, der Kutscher schreit,
Van'ka fliegt mit Kat'ka dahin -")

Das Bild des im "Schneesturm" auf dem Schlitten dahinjagenden Liebespaares entspricht genau dem in "Millionen Abgründe" fliegenden Paar aus dem bereits zitierten Gedicht "Zierschrift aus Schnee" (II, 212). Im Gesamtplan des Poems wird jedoch die individuelle Leidenschaft der überpersönlichen Elementargewalt

der Weltrevolution untergeordnet. Den um Kat'ka trauernden Van'ka ermahnen die Kameraden:

"- Podderži svoju osanku!
 - Nad soboj derži kontrol'!
 - Ne takoe nynče vremja,
 Čtoby njan'čit'sja s toboj!" (III, 354)

("- Nimm dich zusammen!
 - Behalte die Kontrolle über dich!
 - Die Zeit ist heute nicht danach,
 Daß wir deine Kinderfrau spielen könnten!")

Auch in den theoretischen Schriften Bloks erscheint das Symbol des "Schneesturms" mehrfach in der Bedeutung einer elementaren revolutionären Umwälzung, so in dem Aufsatz "Intelligencija i revoljucija" ("Intelligenz und Revolution") vom 9.1. 1918: "Revoljucija, kak grozovoj vichr', kak snežnyj buran, vseгда neset novoe i neožidannoe." ("Eine Revolution, wie ein Gewittersturm, wie ein Schneesturm, bringt immer Neues und Unerwartetes mit sich." - VI, 12)¹

Zusammenfassend läßt sich für das Farbsymbol Weiß feststellen, daß es - genauso wie Rot - von ambivalenter Bedeutung ist. In den frühen Gedichten verleiht es meistens Symbolen der "hohen" oder auch der "niedrigen" Transzendenz einen Zug der Abstraktheit und "reinen Geistigkeit". Vom zweiten Buch an ist Weiß dann hauptsächlich die Farbe des elementar Naturhaften (stichijnoe), das sowohl mit Symbolen der "hohen" und "niedrigen" Leidenschaft wie auch mit Symbolen der "kosmischen" Erneuerung und Zerstörung verbunden wird.

In der Schlußvision des Poems "Die Zwölf" werden die beiden gegensätzlichen Bedeutungen des Farbsymbols Weiß noch einmal vereinigt im Symbol des elementaren "Schneesturms" der Weltrevolution, aus dem sich die Gestalt Christi entwickelt, die im "weißen Kranz aus Rosen" und im "schneeigen, perlenden Glanz"

¹ ähnlich auch V, 72 f.

"über dem Schneesturm" einherschreitet. Die Vereinigung des "Geistes" mit der "Natur" wird in diesem späten Gedicht Bloks in einer ausdrucksvollen, aber zugleich etwas gewaltsam wirkenden Synthese symbolisch veranschaulicht. Die Verbindung des höchsten traditionellen christlichen Symbols mit dem nur von Blok in dieser Weise benutzten "privaten" Symbol des "Schneesturms" deutet auf innere Widersprüche, die in früheren Gedichten noch voll ausgeglichen waren (vgl. das Symbol des Liebestodes, in dem "elementare" Leidenschaft und "hohe" Transzendenz eine wirkliche Synthese eingehen), deren Spannung nun aber so groß geworden ist, daß eine Synthese nicht mehr möglich ist.¹

Hell

Die Ausgestaltung des Lichtsymbols in Bloks Lyrik ist in literarischen und religiösen Traditionen verwurzelt, die bis in die ägyptische Mythologie zurückreichen.² Das Licht erscheint in Bloks Lyrik als ein dem Dunkel entgegengesetztes Phänomen, das aber mit dem Dunkel kosmogonisch verbunden ist. In einer frühen Tagebuchnotiz formuliert Blok diese Beziehung folgendermaßen:

" βλοϋ - κάθοϋ - černaja glyba - γη
 'Εν ἐντ̄ κυκλῶ πάν̄ ἐστ̄.³
 Lux ex tenebris - tol'ko i vozmožen:
 vse elementy - svet i mrak.
 Otsjuda: svet tol'ko iz mraka.
 Iz mira - bezmirnoe.
 Iz t'my - svet.⁴

¹Nach dem Poem "Die Zwölf" im Januar 1918 schrieb Blok außer dem Gedicht "Skify" ("Die Skythen") bis zu seinem Tode am 7. August 1921 keine weiteren Verse mehr.

²Vgl. D. Forstner: aaO S. 95 ff.

³Der griechische Text ist in der hier benutzten Ausgabe fehlerhaft wiedergegeben und entsprechend korrigiert worden.

⁴Die Worte "černaja glyba" und "Iz t'my - svet" sind ungenaue Zitate aus V. Solov'evs Gedicht "My sošlis' s toboj ne darom.." ("Wir gingen nicht umsonst zusammen...") :

NB. Myšlenie antitezami často neudovletvoritel'no, propadaet očen' mnogo tonkostej (Lapšin)¹. Naučno - pravil'no; mističeski - menee. Imeet raison d'etre.

T'ma - beznačal'nyj chaos "oformlennyj"
Svet - beznačal'nyj chaos "očiščennyj". (VII, 46 f.)

("Leben - Leiden - schwarze Scholle - Erde.
Alles ist im Kreis beschlossen.

Licht aus der Finsternis - das ist nur so möglich:

alle Elemente sind Licht und Finsternis.
Daher: Licht nur aus der Finsternis.
Aus der Welt - das Nichtweltliche.
Aus der Finsternis - das Licht.

NB: Das Denken in Antithesen ist oft unbefriedigend, es verdirbt sehr viele Feinheiten (Lapšin). Wissenschaftlich ist es richtig, mystisch weniger. Es ist nur vernunftmäßig zu begründen.

Die Finsternis ist das unendliche "vollkommene" Chaos
Das Licht ist das unendliche "gereinigte" Chaos.")

Blok verbindet in dieser Notiz den antiken philosophischen Begriff der All-Einheit ("Alles ist im Kreis beschlossen") mit dem auch bei V. Solov'ev wiederkehrenden antiken Gedanken, daß das "Licht aus der Finsternis" stamme. Der Urgrund allen Seins ist für Solov'ev wie für Blok das Dunkel, aus dem das Licht erst geschaffen wird. Diese Vorstellung spielt auch in der christlichen Tradition eine bedeutende Rolle, wie aus der Schöpfungsgeschichte deutlich wird. Mit Gottes Worten: "Es wer-

"Svet iz t'my. Nad černoju glyboju
Voznestisja ne mogli by
Liki roz tvoich,
Esli b v sumračnoe lono
Ne vpivalsja pogružennyj
Temnyj koren' ich."

("Licht aus der Finsternis. Über der schwarzen Scholle
Könnten sich nicht erheben
Die Gesichter deiner Rosen,
Wenn nicht in dem dunklen Schoß
sich eingesaugt hätte
Ihre dunkle Wurzel.")

(Das Gedicht wird von Blok zitiert in einem Brief an A.V. Gippius vom 23.8.1901 - VIII, 24)

¹J.J. Lapšin, 1870 - idealistischer Philosoph; s. VIII, 685.

de Licht" beginnt die Erschaffung der Welt. Das Licht ist danach das von Gott aus dem Dunkel Geschaffene.

Blok hat also in seiner Tagebuchnotiz das Licht in diesem traditionellen Sinn als die Transzendenz, die in der Finsternis immanent war und aus ihr hervorging, aufgefaßt. Auch in Bloks Lyrik wird das Licht meistens in dieser traditionellen Bedeutung verwendet, und zwar dann, wenn es als Attribut von Symbolen der "hohen" Transzendenz oder auch als abstraktes Lichtsymbol (nicht mehr auf einen Gegenstand bezogen; Licht = göttliches Licht) gebraucht wird. Besonders in den frühen Gedichten (erstes Buch) erscheint das Licht sowohl formal wie auch thematisch in diesem religiös-traditionellen Sinn.

In den späteren Gedichten wird die traditionelle Darstellungsform des Lichtsymbols vielfach modifiziert ("verfremdet"), ebenso aber auch seine traditionelle Thematik. So wird z.B. das Mondlicht oder auch das künstliche Licht vielfach mit Symbolen der "niedrigen" Transzendenz verbunden (oder wird selbst zum Symbol der "niedrigen" Transzendenz).

Außer dem Thema der Transzendenz wird auch das Thema der Leidenschaft mit Lichtsymbolen ausgestattet, und zwar wiederum sowohl "hohe" wie auch "niedrige" Leidenschaft.

Wörter, die das Phänomen des Lichtes bezeichnen, stehen in Bloks Lyrik quantitativ an erster Stelle von allen Farb- und Lichtwörtern (noch vor Rot). Bei Miller-Budnickaja werden 'Licht', 'Dunkelheit', 'Halbdunkel' und 'Feurigkeit' (svet, t'ma, sumerečnost', ognennost' - s. Tabellen 6-8)¹ in einer von den Farben getrennten statistischen Untersuchung erfaßt, so daß ein quantitativer Vergleich zwischen Farb- und Lichtwörtern nach ihrer Arbeit nicht möglich ist. Auch entsprechen ihre Lichtwörter nicht denen der vorliegenden Arbeit, so daß auch hier ein Vergleich nicht möglich ist. Das Phänomen 'Feurigkeit' z.B. umfaßt bei Miller-Budnickaja "alle Nuancen von Rot und Gelb", ist aber gleichzeitig "eine der Erscheinungsweisen des 'Lichtes'"², während die vorliegende Untersuchung Rot und Gelb in jedem Falle getrennt vom Licht erfaßt.

¹Miller-Budnickaja: aaO S. 144.

²Ebd. S. 139.

In der schon zitierten Arbeit von Nikitina und Šuvalov¹ stehen die Licht-Epitheta erst an vierter Stelle aller Farb- und Licht-Epitheta nach Weiß, Dunkel und Schwarz. Nikitina und Šuvalov berücksichtigen aber weder Substantive noch Verben; dadurch erklärt sich der quantitative Unterschied.

In der vorliegenden Arbeit werden zu den Lichtwörtern gerechnet:

die Adjektive: svetlyj (hell), svetovoj (Licht-, Leucht-), jarkij (Hell, grell), jasnyj (hell, klar), lučistyj, lučezarnyj, svetozarnyj, blistatel'nyj (strahlend, leuchtend), solnečnyj (sonnig), lunnyj (Mond-), zvezdnyj (Stern-), molnijnyj (Blitz-), iskristyj (funkelnd) und élektričeskij (elektrisch);

die Substantive: svet (Licht), luč (Strahl), ogon' (in der Bedeutung 'Licht'), solnce (Sonne), mesjac, luna (Mond), zvezda (Stern), svetilo (Gestirn), den' (Tag), polden' (Mittag), jasnost' (Helligkeit, Klarheit), lučezarnost' (Strahlenglanz), sijanie, sverkanie (Leuchten, Strahlen), mercanie (Funkeln), blesk (Glanz), iskra (Funken), molnija (Blitz), zarnica (Wetterleuchten), prosvet (Lichtstreif), sveča (Kerze), fakil (Fackel), lampa (Lampe), lampada (Heiligenlämpchen), fonar' (Laterne), majak (Leuchtturm), élektričestvo (elektrisches Licht), gaz (Gaslicht);

die Verben: (o-, pro-)svetit', (o-, pro-)sijat' (leuchten), sverknut'/sverkat' (funkeln), blesnut'/bestet' (glänzen), mercat', (za-)teplit' (-sja), (za-)migat' (funkeln, glimmen), ozarit'/ozarjat' (erleuchten), (za-)brezžit', majačit', skvozit' (schimmern), zvezdit' (wie ein Stern leuchten), oslep'it'/oslep'ljat' (blenden)

sowie Zusammensetzungen mit anderen Wörtern wie: kristal'no-jasnyj (kristallklar) oder dymnosvetlyj (dunstighell).

I

Das Licht in Verbindung mit Symbolen der "hohen" Transzendenz erscheint - wie schon gesagt - vor allem im ersten Lyrikbuch,

¹Poëtičeskoe iskusstvo Bloka. S. 151.

in dem die "hohe" Transzendenz besonders oft thematisiert wird. Ein Beispiel dafür findet sich in dem Gedicht I, 39:

"Razverzlos' utrennee oko,
Sijan'e l'etsja bez konca.
Moj duch letit tuda, k Vostoku,
Navstreču pomyslam tvorca.
Kogda ja den' molitvoj vstreču
Na svetloj utrennej čerte, -"

("Das Auge des Morgens hat sich geöffnet,
Ein Leuchten strömt ohne Ende.
Mein Geist fliegt dorthin, nach Osten,
Den Gedanken des Schöpfers entgegen.
Wenn ich dem Tag mit einem Gebet entgegengehe
Auf der hellen Linie des Morgens, -")

Das "Auge des Morgens" ist die Sonne, deren "Leuchten ohne Ende" sich über die Welt ergießt. Das Licht (implizit im "Leuchten" und in der "hellen Linie") ist hier symbolisches Merkmal der "hohen" Transzendenz, denn es strömt von dort, wo die "Gedanken des Schöpfers" sind. Es ist also das von Gott geschaffene Licht, wie es der christlichen Tradition entspricht. Nicht nur das Lichtsymbol wird in diesem Jugendgedicht in traditioneller Weise verwendet. Auch sonst ist das Gedicht sowohl thematisch (Einflüsse der religiösen Lyrik Solov'evs sind deutlich) wie auch sprachlich (die Wörter "duch", "tvorec" und "molitva" entstammen der religiösen Sprache, ebenso das hochsprachliche "oko") noch ausgesprochen konventionell.

Wie in diesem Gedicht ist das Licht außerordentlich oft Attribut der Sonne¹, einem "Ursymbol" der "hohen" Transzendenz (vgl. den Sonnenkult der Ägypter). Aber auch das Licht der Sterne² (weniger oft das Licht des Mondes³) veranschaulicht bei Blok oft symbolisch die "hohe" Transzendenz.

Ebenso häufig wie Sonnen-, Mond- und Sternenlicht ist jedoch auch das Licht selbst, ohne ausdrücklichen Bezug auf einen Himmelskörper oder eine sonstige Quelle, von der es ausgeht, Sym-

¹I, 59, 71, 100, 103, 201, 220, 333, 448, 466; II, 24, 74, 159, 185, 217, 264; III, 66, 101.

²I, 78, 109, 118, 137, 201, 281, 333, 419, 466; II, 93, 139, 193, 212, 230, 267, 293, 320; III, 158.

³I, 3, 54, 201, 333, 337.

bol der "hohen" Transzendenz¹, d.h. das Licht als Abstraktum wird zum Symbol. Ein Beispiel dafür gibt das Gedicht I, 94:

"Ves' gorizont v ogne - i jasen nesterpimo,
I molča ždu - toskuja i ljubja."²

Ves' gorizont v ogne, i blizko pojavlen'e,
No strašno mne: izmeniš' oblik Ty,

I derzkoe vzbudiš' poveden'e,
- - - - -

Kak jasen gorizont! I lučezarnost' blizko.
No strašno mne: izmeniš' oblik Ty."

("Der ganze Horizont in Feuer - und unerträglich hell,
Und schweigend warte ich - sehrend und liebend.

Der ganze Horizont in Feuer, und nah dein Erscheinen,
Doch furchtbar für mich: Du wirst Dein Antlitz verändern,

Und vermessenem Argwohn erregen,
- - - - -

Wie hell der Horizont! Und der Strahlenglanz nahe.
Doch furchtbar für mich: Du wirst Dein Antlitz verändern.")

Der "unerträglich helle" Horizont und der "Strahlenglanz", die beide das Licht implizieren, sind Lichtphänomene, die nicht auf eine bestimmte gegenständliche Lichtquelle bezogen sind. Das Licht ist vielmehr symbolisches Attribut der "Schönen Dame"³, die "sehrend und liebend" erwartet wird. Die "Schöne Dame" ist bei Blok eine Idealisierung der Frau zum "Ewig-Weiblichen" (Večno-Ženstvennoe)⁴, also eine symbolische Gestalt, die dem Thema der "hohen" Transzendenz zugeordnet ist.

¹I, 43, 99, 149, 153, 157, 160, 165, 220, 429(2), 444; II, 12, 93, 135, 172, 278, 320; III, 137.

²"toskuja i ljubja" ist kursiv gesetzt. Es ist ein Zitat aus dem Gedicht "Začem slova?..." ("Wozu Worte?...") von V. Solov'ev. Zwei Zeilen aus diesem Gedicht dienen außerdem Bloks Gedicht als Motto.

³Das Gedicht gehört zum Zyklus der "Gedichte von der Schönen Dame", in denen die "Schöne Dame" - ein zentrales Symbol des ganzen ersten Buches - sehr oft als "lyrisches Du" erscheint.

⁴Eine weibliche Idealgestalt als Symbol der "hohen" Transzendenz findet sich in der russischen Literatur auch bei V. Solov'ev, dessen Symbol der "Sophia" auf die Ausbildung des Symbols der "Schönen Dame" großen Einfluß hatte (vgl. dazu S. Bonneau: aaO S. 81 f.).

Die vom "Strahlenglanz" angekündigte Erscheinung der "Schönen Dame"¹ wird "sehrend und liebend", gleichzeitig aber auch angstvoll erwartet ("Doch furchtbar für mich: Du wirst Dein Antlitz verändern"). Die "hohe" Transzendenz hat hier also ambivalenten Charakter, sie wird gleichzeitig ersehnt und gefürchtet. Auf das "Furchtbare" des Lichts wird außerdem mit dem Adverb "unerträglich" hingewiesen. Daß das "Hohe" selbst, als solches, furchtbar sein kann, ist in der literarischen Tradition ebenfalls verankert. In der Bibel fürchten sich die Hirten vor der Erscheinung des Engels, der ihnen die Geburt Christi verkündet, und er beruhigt sie mit den Worten: "Fürchtet euch nicht...". Ähnlich heißt es in Rilkes "Duineser Elegien": "Ein jeder Engel ist schrecklich." (Erste Elegie, Vers 7).

Das Lichtsymbol erscheint hier übrigens, was seine formale Gestaltung betrifft, in unkonventioneller Weise. Die Häufung und Wiederholung der Lichtwörter sowie die kurzen Sätze (fast jede Zeile besteht aus zwei Sätzen, wodurch eine starke Zäsur in der Mitte entsteht) vermitteln den Eindruck des Ekstatischen. Das Lichtsymbol wird so nicht mehr statisch und unbeweglich dargestellt wie in dem vorher zitierten Gedicht I, 39, sondern erhält einen dynamischen Zug, der durch das Farbsymbol Rot ("Der ganze Horizont in Feuer") noch zusätzlich verstärkt wird. Das Gedicht ist allerdings für das erste Lyrikbuch Bloks untypisch und weist sowohl thematisch (das "Furchtbare" des Lichts) wie auch formal schon auf spätere Gedichte Bloks.

Mit der "niedrigen" Transzendenz wird das Licht verbunden in dem 1916 entstandenen Gedicht "Dämon" (III, 60)², dessen letzte Strophe lautet:

"I pod božestvennoj ulybkoj,
 Uničtožajas' na letu,
 Ty poletiš', kak kamen' zybki,
 V sijajuščuju pustotu..."

¹ In Bloks frühen Gedichten ist das Licht außerordentlich oft Attribut der "Schönen Dame". Ebenso ist auch die "Sophia" Solov'evs oft von Licht und Strahlenglanz umgeben. Vgl. dazu auch A. Belyj: Vospominanija... In: Epopeja 2 (1922) S. 114.

² Ähnlich auch III, 200

("Und unter dem göttlichen Lächeln,
Zugrundegehend beim Flug,
Wirst du wie ein schwankender Stein fliegen
In die strahlende Leere...")

Die Gestalt des Dämons steht nach Bloks Aussagen sowohl mit Lermontovs bekanntem Poem "Dämon" wie auch mit Vrubel's Bild des Dämons, von dem Blok stark beeindruckt war, in Zusammenhang.¹ In Bloks Gedicht läßt der Dämon die geraubte Tamara (s. das Poem Lermontovs) unter seinem "göttlichen Lächeln" in der "strahlenden Leere" des Weltenraums zugrundegehen. Die Transzendenz wird hier sowohl durch das "göttliche Lächeln" des "Dämons" wie durch die "strahlende Leere" ("strahlend" impliziert das Licht) des Weltalls symbolisiert. Im "göttlichen Lächeln" des "Dämons" sind noch die beiden Seiten der Transzendenz (göttlich = "hoch"; dämonisch = "niedrig") vereinigt. Die "strahlende Leere" des Weltenraums, in dem Tamara "zugrundegeht", ist dagegen nur Symbol der "niedrigen" Transzendenz.

Im Zusammenhang mit Symbolen der "niedrigen" Transzendenz erscheint das Licht jedoch auch in den späteren Gedichten seltener als in der traditionellen Bedeutung des "göttlichen" Lichts. Ausnahmen hiervon bilden, wie schon angedeutet, das Mondlicht und das künstliche Licht, in denen fast immer die "niedrige" Transzendenz symbolisch veranschaulicht wird. Ein Beispiel für das magische Mondlicht gibt das Gedicht "Ne prizyvaj..." ("Rufe nicht..." - I, 47):

"- - - - -
Ja - odinokij syn zemli,
Ty - lučezarnoe viden'e.
Zemlja pustynna, noč' bledna,
Nedvižno lunnoe sijan'e,
V zvezdach - nemaja tišina -
Obitel' stracha i molčan'ja.
- - - - -
Duše ponjaten tvoj zazyk
No ty zoveš' menja naprasno.
Zemlja pustynna, noč' bledna,
No ždi bylogo obajan'ja,
V moej duše otražena
Obitel' stracha i molčan'ja."

¹s. III, 506 oben.

("- - - - -

Ich bin ein einsamer Sohn der Erde,
Du bist eine strahlende Erscheinung.

Die Erde ist wüst, die Nacht ist bleich,
Unbeweglich ist das Leuchten des Mondes,
In den Sternen - stumme Stille -
Der Wohnsitz der Angst und des Schweigens.

- - - - -

Meiner Seele ist deine Sprache verständlich,
Doch du rufst mich vergebens.

Die Erde ist wüst, die Nacht ist bleich,
Erwarte nicht die einstige Bezauberung,
In meiner Seele spiegelt sich wider
Der Wohnsitz der Angst und des Schweigens.")

Der "strahlenden Erscheinung" der "Schönen Dame" steht das "Leuchten des Mondes" in der "bleichen" Nacht und auf der "wüsten Erde" gegenüber. Das "bleiche" Mondlicht erzeugt eine kalte, magische Atmosphäre, in der "Angst und Schweigen" herrschen, es ist hier also symbolischer Ausdruck dämonischer Kräfte des Jenseits. Die "strahlende Erscheinung" dagegen symbolisiert wieder die "hohe" Transzendenz, so daß das Lichtsymbol im gleichen Gedicht einmal der "hohen" und einmal der "niedrigen" Transzendenz zugeordnet ist.

Als Attribut der "niedrigen" Transzendenz erscheint das Licht vor allem im zweiten Lyrikbuch¹, jedoch gelegentlich auch schon - wie oben zitiert - in den frühen Gedichten² und ebenso im letzten Gedichtband³ Bloks. Auch in der Tagebuchaufzeichnung vom 23.10.1911 kommt die negative, die Realität verzerrende Symbolfunktion des Mondlichts zum Ausdruck:

"Užasna polnaja luna - pod nej mir stanovitsja golym, urod-
livym trupom". ("Entsetzlich ist der Vollmond - unter ihm
wird die Welt zu einem nackten, häßlichen Leichnam". —
VII, 77)

¹ II, 32, 38, 48, 96, 105, 127, 185, 260, 369.

² I, 459.

³ 24, 45, 252, 329.

Die gleiche Wirkung hat - vor allem in Bloks Großstadtgedichten¹ - das künstliche Licht. Ein Beispiel dafür gibt das Gedicht II, 159:²

"V kabakach, v pereulkach, v izvivach,
V élektričeskom sne najavu
- - - - -

Byli ulicy p'jany ot krikov.
Byli solnca v sverkan'i vitrin.
- - - - -

Ja ostalsja, tainstvenno svetel,
Etu muzyku bleska vpivat' ...
- - - - -

Ždal ja svetlogo angel k nam,
- - - - -

A vverchu - na ustupe opasnom -
Ticho s'eživšis', karlik prinik,
I kazalsja nam znamenem krasnym
Rasplastavšijsja v nebe jazyk."

("In den Kneipen, den Gassen, den Wegbiegungen,
Im elektrischen Wachtraum
- - - - -

Es waren die Straßen trunken von Schreien.
Es waren Sonnen im Leuchten der Vitrinen.
- - - - -

Ich blieb, geheimnisvoll hell,
Diese Musik des Glanzes einzusaugen ...
- - - - -

Ich erwartete einen hellen Engel zu uns,
- - - - -

Doch oben - auf einem gefährlichen Vorsprung -
Still hingekauert, duckte sich ein Zwerg,
Und wie eine rote Fahne erschien uns
Seine in den Himmel gestreckte Zunge.")

"Im elektrischen Wachtraum" erscheint die abendliche Stadt unreal, ein künstliches Paradies der Kneipen, Betrunkenen und künstlichen "Sonnen" in den Schaufenstern. Ähnlich wie das "ma-

¹ vor allem in den Zyklen "Gorod" ("Die Stadt") und "Strašnyj mir" ("Schreckliche Welt").

² ähnlich auch I, 227; II, 139, 165, 180, 212; III, 15, 109, 333, 341; IV, 94.

gische" Mondlicht erzeugt auch die künstliche Beleuchtung eine irrealen, gespenstischen Atmosphäre,¹ in der zwar ein "heller Engel" erwartet wird, statt dessen aber ein unheimlicher Zwerg erscheint, dessen "in den Himmel gestreckte Zunge" (wie eine "rote Fahne") Symbol für die "niedrige" Transzendenz ist.

Die künstlichen "Sonnen" lassen übrigens auch wieder an die Sonne als Symbol des "göttlichen" Lichts denken, ebenso die Bezeichnung des lyrischen Ich als "geheimnisvoll hell". Das Licht hat hier also nicht eindeutig negative Bedeutung, sondern auch die andere Seite - das Licht als das von Gott Geschaffene - wird, wenn auch nur leicht, angedeutet.

Die Vorstellung des "Geschaffenen" herrscht übrigens auch beim künstlichen Licht vor, nur ist das künstliche Licht der Großstädte nicht von Gott, sondern vom Menschen geschaffen, ein künstliches Paradies, nur scheinbar voller Leben, der Vergänglichkeit preisgegeben.

Den Charakter des Künstlichen, "Gemachten" hat bei Blok auch das "magische" Mondlicht (der Mond hat sein Licht ja auch nur aus zweiter Hand, von der Sonne geborgt). Diese Vorstellung wird besonders deutlich in Vergleichen, die den Mond seiner Naturhaftigkeit entkleiden, ihn zur "Scheibe" ("disk"), die sich "sinnlos krümmt" ("bessmyšlenno krivitsja")² oder zur "unheilverkündenden Laterne" (s. das bereits zitierte Gedicht "Die verfluchte Glocke" - II, 118) verdinglichen.

Das Licht in Verbindung mit Symbolen der "niedrigen" Transzendenz (bzw. als abstraktes Symbol) hat wie das "göttliche" Licht eine literarische Tradition, die jedoch sehr viel jünger ist. Es erscheint in der Bedeutung des "magischen" Lichts zuerst in der romantischen Literatur, und zwar auch als "magi-

¹In ihrem Aufsatz "Blok i Gogol'" (aaO S. 138) weist Z.G. Minc darauf hin, daß die Darstellung des künstlichen Lichts als Zeichen für das Trügerische ("obman") und Magisch-Unwirkliche der Großstadtatmosphäre schon in Gogol's Prosa, vor allem in den "Petersburger Erzählungen", vorgebildet ist und Blok stark beeinflußt hat. Vgl. hierzu auch Z.G. Minc: Častotnyj slovar' "Stichov o Prekrasnoj Dame" A. Bloka i nekotorye zamečanija o strukture cikla. In: Trudy po znakovym sistemam III. Tartu 1967. S. 216.

²II, 185.

sches" Mondlicht¹, das eine gespenstisch-unheimliche Atmosphäre verbreitet. Diese Wirkung des Mondlichts ist jedoch in der romantischen Literatur noch sehr viel seltener anzutreffen als die traditionelle Darstellung des Mondlichts (und des Mondes überhaupt) als eines überirdischen Wesens, das dem Menschen freundlich und hilfreich gesinnt ist.²

Die "magische" Seite des Mondlichts wird erst im französischen Symbolismus, vor allem in der Großstadtlyrik³ (Baudelaire, Verlaine, Verhaeren) zu einem wichtigen Motiv, ebenso wie das künstliche Licht, dessen "magische" Wirkung in der symbolistischen Großstadtlyrik zuerst entdeckt wird. Über Brjusov, der

¹ s. W. Steinert: aaO S. 66.

² s. ebd. S. 57 und 63 f. Auch in einigen Jugendgedichten Bloks findet sich das Mondlicht noch in dieser traditionellen "romantischen" Bedeutung, z.B. in dem Gedicht I, 395:

"Pamjati A.A. Feta

Vyjdem tichon'ko brodit'
V lunnom sijanii ...

Fet

Šepčutsja tichie volny,
Šepčutsja bereg s drugim,
Mesjac kolyšetsja polnyj,
Vnemlja lobzan'jam nočnym."

("Dem Gedächtnis A.A. Fets

Gehen wir hinaus, um leise zu wandern
Im Leuchten des Mondes ...

Fet

Es flüstern leise Wellen,
Es flüstert ein Ufer mit dem anderen,
Der volle Mond wiegt sich,
Den nächtlichen Küssen lauschend.")

In diesem 1898 entstandenen Gedicht ist der Mond als freundlich gesinntes Wesen noch Symbol der "hohen" Transzendenz im traditionellen Sinn. Die Einflüsse der romantischen und spätromantischen Lyrik Žukovskijs, Polonskijs und des hier in Überschrift und Motto genannten Fet sind deutlich (ähnlich auch I, 358(1), 373(2), 399(1), 534).

³ Die "Stadtpoesie" ist seit Baudelaire und Rimbaud (s. H. Friedrich: aaO S. 31, 42 und 49 f.) ein Hauptthema der modernen Lyrik, in Rußland besonders bei Brjusov, dessen Zyklus "Urbi et orbi" (1903) einen außerordentlich starken Eindruck auf Blok machte (s. V, 532; VIII, 72 f.).

stark vom französischen Symbolismus beeinflusst war, ist auch Blok von der französischen "Stadtpoesie" angeregt worden. Er greift also in der Ausprägung seines "magischen" Lichtsymbols auf die romantische und besonders auf die vor ihm erschienene symbolistische Lyrik sowie auch auf Gogol' (s. S. 85) zurück.

II

Vor allem im zweiten Lyrikbuch ist das Licht häufig verbunden mit Symbolen der "niedrigen" und auch der "hohen" Leidenschaft (bzw. als Abstraktum selbst Symbol der Leidenschaft), z.B. in dem Gedicht "Nastignutyj metel'ju" ("Vom Schneesturm erfaßt" - II, 217):

"- - - - -
 V nebe vspychnuli temnye oči
 Tak jasno!
 I ja pozabyl primety
 Strany prekrasnoj -
 V bleske tvoem, kometa!
 V bleske tvoem, srebrosnežnaja noč'!"

("- - - - -
 Am Himmel flamten die dunklen Augen
 So hell!
 Und ich vergaß die Kennzeichen
 Des schönen Landes -
 In deinem Glanz, Komet,
 In deinem Glanz, silberschneeige Nacht!")

Die leuchtenden Augen der dämonisierten Geliebten werden symbolisch ausgeweitet zum Licht eines Kometen, in dessen "magischem Glanz"¹ die "Kennzeichen des schönen Landes" in Vergessenheit geraten. Das "schöne" (prekrasnoj) Land ist eine Anspielung auf die idealisierte Liebe in den Gedichten von der "Schönen (Prekrasnoj) Dame", die nun im Rausch der dämonisierten Leidenschaft vergessen wird.² Die leuchtenden Augen der Geliebten, die als "Komet" das lyrische Ich unwiderstehlich anziehen,

¹Zum "magischen" Licht treten auch die Farben Weiß (s. S. 60 ff.) und Silber (s. S. 194) in ähnlicher Bedeutung ("silberschneeige Nacht").

²Ähnliche Beispiele: II, 105, 221, 239, 246, 251, 260; III, 15, 52, 180, 215, 324.

sind hier also symbolischer Ausdruck der "niedrigen" Leidenschaft. Durch den Vergleich mit dem "Kometen" werden die Augen jedoch außerdem in die transzendente Sphäre gerückt, d.h. die Leidenschaft hat hier außer den "niedrigen" auch "hohe" Züge.¹

Das Ineinanderfließen von "hoher" und "niedriger" Leidenschaft im Symbol des Lichtes zeigt sich noch deutlicher im lyrischen Drama "Neznakomka" ("Die Unbekannte"). Dort kommt die "Unbekannte" als "fallender Stern" (IV, 84) zur Erde, verwandelt sich in eine Frau, die erotische Leidenschaft sucht und ausstrahlt, und kehrt schließlich wieder als "Stern", der den Namen "Maria" (Gottesmutter) trägt (IV, 93), zum "Himmel" zurück. Der "fallende Stern", der Assoziationen an einen "gefallenen Engel", aber auch an ein "gefallenes Mädchen" hervorruft, ist ein besonders treffendes Symbol für die paradoxe Synthese von "hoher" und "niedriger" Leidenschaft.

In den Himmelskörpern "Stern" und "Komet" tritt die traditionelle Bedeutung des Lichts als des ursprünglich von Gott Geschaffenen wieder sehr deutlich zutage, nun aber verbunden mit der "neuen" Bedeutung des Lichts als Symbol des Dämonischen. Gerade in dieser paradoxen Synthese des traditionellen "göttlichen" Lichts mit dem (seit der Romantik immer stärker in der Literatur hervortretenden) "magischen" Licht liegt das Besondere des Blokschen Lichtsymbols, wie es vor allem im zweiten Buch in zahlreichen Gedichten zugleich die idealisierte wie auch die dämonisierte Leidenschaft symbolisch veranschaulicht.²

III

Einige wenige Male hat das Licht in Bloks Lyrik noch eine ganz andere Bedeutung, die jedoch nicht mehr symbolischer, sondern allegorischer Art ist, und zwar handelt es sich dabei um die Allegorie des "geistigen Lichtes". Sie erscheint z.B. in dem Gedicht "Smejalis' bednye neveždy" ("Es lachten die armseiligen Unwissenden" - I, 346(2)):

¹ Im Symbol des "Kometen" verbindet sich außerdem das Thema der Leidenschaft mit dem Thema der Transzendenz.

² s. auch II, 131, 256, 267, 278, 293, 329; III, 118, 165, 195; IV, 141 (Faina).

"- - - - -

Mne samomu i dik i stranen
Tot svet, kotoryj ja zažeg,
Ja sam svoej streloju ranen,
Sam pered novym iznemog.
- - - - -

Moj mir pereživet, ja znaju,
Menja i strašnyj smech ljudskoj."

("- - - - -

Mir selbst erscheint wild und seltsam
Das Licht, das ich entzündet habe,
Ich selbst bin verwundet von einem Pfeil,
Ich selbst habe versagt vor dem Neuen.
- - - - -

Meine Welt wird überleben, ich weiß es,
Mich und das schreckliche Lachen der Menschen.")

Das "Licht"¹ bezieht sich hier in eindeutiger Weise auf das "Neue", worunter neue Gedanken, neue geistige Ziele zu verstehen sind. Durch die direkte Nennung des Bezugswortes wird das Licht hier zur bloßen Allegorie. In Bloks frühen Gedichten bezieht sich die Allegorie des Lichts meistens auf eine subjektiv-individualistische geistige "Erleuchtung" (s. das obige Gedicht), später mehr auf überindividuelle und historische Probleme wie in dem Gedicht "Neues Amerika" ("Novaja Amerika" - III, 268):

"Ugol' stonet, i sol' zabelelas',
I železnaja voet ruda ...
To nad step'ju pustoj zagorelas'
Mne Ameriki novoj zvezda!"

("Die Kohle stöhnt, und das Salz schimmert weiß,
Und das Eisenerz brüllt ...
So entzündet sich über der leeren Steppe
Mir der Stern des neuen Amerika!")

Der "Stern" des "neuen Amerika" (Rußland) ist hier eine Allegorie für die geistige und wirtschaftliche Umgestaltung Ruß-

¹Das "geistige Licht" ist ursprünglich eine religiöse Metapher, die besonders in der Aufklärung (dem Wort "Aufklärung" selbst liegt ja ebenso wie dem russischen Wort "prosveščenie" auch die Lichtmetapher zugrunde) oft verwendet wurde (vgl. Raddiščevs Ode "Vol'nost'", in der die Lichtmetapher mehrfach erscheint).

lands.¹ Allegorisierende Bilder dieser Art sind jedoch im allgemeinen für Bloks Lyrik nicht typisch und sollen hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden.

Zusammenfassend ist zum Symbol des Lichts in Bloks Lyrik zu bemerken, daß es den symbolisch dargestellten Grundthemen, mit denen es verbunden ist ("hohe" und "niedrige" Transzendenz, "hohe" und "niedrige" Leidenschaft) seine Bedeutung des "Geschaffenen" (aus dem Dunkel als Urgrund des Seins) mitteilt. Im ersten Buch ist das Licht sehr oft symbolisches Attribut (bzw. als Abstraktum Symbol) der "hohen" Transzendenz, meist als "göttliches" Licht der Sonne oder anderer Gestirne. Im zweiten und dritten Buch ist es als "magisches" Mondlicht oder künstliches Licht sehr oft Symbol der "niedrigen" Transzendenz. Außerdem erscheint es im zweiten und dritten Buch oft als Symbol (oder symbolisches Attribut) der "hohen" und "niedrigen" Leidenschaft. Im "Kometen" oder im "fallenden Stern" verbinden sich "göttliches" und "magisches" Licht zur paradoxen Synthese einer zugleich "hohen" (Stern) und "niedrigen" (fallend) Leidenschaft.

Im zweiten und dritten Buch findet sich das künstliche Licht häufiger als das natürliche Licht, was der Veränderung der Thematik entspricht. Die "hohe" Transzendenz wird nur noch selten thematisiert, sie erscheint meistens als fernes Traumbild, nicht mehr als "Realität". Der Mensch versucht, ohne den Bezug zur Transzendenz in seinem "künstlichen Paradies" zu leben, in dem nicht mehr die Sonne, sondern die vom Menschen geschaffene Elektrizität regiert. Ein Beispiel dafür gibt das Gedicht II, 54, in dem das künstliche Licht des Leuchtturms verherrlicht wird:

"Korabli idut
O, svetonosnye stebli morej, majaki!
Vaš prožektor - cvetok!

- - - - -

¹ähnlich auch II, 294; III, 86.

Ty nam mstiš', élektričeskij svet!
 Ty - ne svet ot zari, ty - mečta ot zemli,
 No v tumannye dni ty pronzaeš' lučom
 Beznačal'nyj obman okeana...

I nadežnej tebja nam tovarišča net:
 - - - - -

Pust' chranit ot povodnych čudovišč
 Električestvo - naša zvezda!

Čerez burju, skvoz' v'jugy - vpered!
 Električeskij svet ne umret!"

("Die Schiffe fahren

O, lichttragende Stengel des Meeres, Leuchttürme!
 Euer Projektor ist eure Blüte!
 - - - - -

Du rächst uns, elektrisches Licht!
 Du bist nicht Licht der Morgenröte, du bist der Traum der
 Erde,

Doch an nebligen Tagen durchdringst du mit deinem Strahl
 Den unendlichen Trug des Ozeans...

Und einen verlässlicheren Gefährten als dich haben wir nicht:
 - - - - -

Möge uns retten vor den Ungeheuern des Wassers
 Die Elektrizität - unser Stern!

Durch den Sturm, durch den Schneesturm hindurch - voran!
 Das elektrische Licht wird nicht sterben!")

In der ersten Strophe werden die Leuchttürme als "Stengel", ihr Projektor als "Blüte" bezeichnet, worin das "Geschaffensein" des elektrischen Lichts besonders stark zum Ausdruck kommt. Es soll neben der organischen Natur als "künstliche" Natur von Menschenhand bestehen, die den gleichen Bau hat wie organische Strukturen. Auch in der Bedeutung "unser Stern" klingt die gleiche Vorstellung an. Der "Stern" des "göttlichen" Lichts wird ersetzt durch den "künstlichen Stern" des Leuchtturms, den Menschen ohne Hilfe der Transzendenz erschaffen haben (Der Leuchtturm wird ausdrücklich als "Traum der Erde" "nicht Licht der Morgenröte" dargestellt.). Dem "göttlichen" Licht der Sonne wird das künstliche Licht vorgezogen, d.h. die Transzendenz verliert ihre Bedeutung als wesentlicher Bezugspunkt des Menschen. Das künstliche Licht hat hier auch nichts Dämonisches (es besiegt im Gegenteil die dämonischen "Ungeheuer des Wassers"), sondern wird als positive Kraft dargestellt. Das ist

allerdings für Blok ungewöhnlich. In allen anderen Gedichten hat das künstliche Licht bei ihm die Bedeutung des Dämonischen - der Versuch, ohne Bezug zur "hohen" Transzendenz zu existieren, bringt dämonische Mächte ins Spiel.

Dunkel

Wie schon im vorigen Kapitel angedeutet (s. S. 75 f.), ist auch die Ausprägung des Symbols Dunkel in Bloks Lyrik von literarischen Traditionen beeinflusst. Das Dunkel ist bei Blok Gegenpol des Lichts¹, als solcher aber auch Symbol für den Urgrund des Seins, aus dem das Licht erst geschaffen wird.

Als Beispiel dafür soll noch einmal die Tagebuchnotiz Bloks zitiert werden, die diese Beziehung gedanklich zu fassen versucht:

"Alle Elemente sind Licht und Finsternis.
Daher: Licht nur aus der Finsternis.
Aus der Welt - das Nichtweltliche.
Aus der Finsternis - das Licht.

NB: Das Denken in Antithesen ist oft unbefriedigend, es verdirbt sehr viele Feinheiten (Lapsin). Wissenschaftlich ist es richtig, mystisch weniger. Es ist nur vernunftmäßig zu begründen.

Die Finsternis ist das unendliche "vollkommene" Chaos
Das Licht ist das unendliche "gereinigte" Chaos."

(VII, 46 f.)

Besonders aufschlußreich für Bloks Vorstellungen von der Einheit von Licht und Finsternis ist der Nachsatz über das "unbefriedigende Denken in Antithesen". Im Grunde gibt es für Blok keine Gegensätze - diese sieht nur der Verstand (das "wissenschaftliche" Denken) -, sondern eine "mystische" höhere Einheit, in der die gegensätzlichen Prinzipien ineinanderfließen.²

¹Vor allem im ersten Lyrikbuch wird dieser Gegensatz in zahlreichen Gedichten thematisiert: I, 3, 28, 53, 95, 118, 150, 168, 229, 235, 245, 248, 255, 283, 297, 340, 352, 382, 391, 393, 401, 465, 486, 489, 501, 507.

²Licht und Dunkel werden auch in den Gedichten I, 200, 317 (4), 507 und 515 als höhere Einheit gesehen.

Der abschließende Satz, in dem das Dunkel als "unendliches 'vollkommenes' Chaos" bezeichnet wird, aus dem das Licht als "unendliches 'gereinigtes' Chaos" erst geschaffen werden muß, hebt die allumfassende "Vollkommenheit" des Dunkels als des chaotisch-schöpferischen Urgrundes allen Seins noch einmal deutlich hervor.

Diese symbolische Bedeutung des Dunkels ist wie die Bedeutung des Lichts seit der Antike (s. oben) geistige und literarische Tradition, die besonders in der idealistischen Philosophie Schellings und in der romantischen Dichtung wieder erneuert wurde.¹ Vor allem Novalis' "Hymnen an die Nacht" sind hier zu nennen, sowie Wagners Oper "Tristan und Isolde", die W. Vordtriede "eine große, bezwingende Nachtdichtung, die sich an Novalis entzündete"², nennt.³

Blok bezieht auch das Dunkel auf seine Grundthemen, vor allem auf das Thema der "hohen" und "niedrigen" Transzendenz, weniger oft auf das Thema der "hohen" und "niedrigen" Leidenschaft.

Quantitativ steht Dunkel bei Blok nach Hell, Rot, Weiß und Helldunkel an fünfter Stelle von allen Farb- und Lichtwörtern. Zusammen mit Helldunkel erscheint es jedoch etwa ebenso häufig wie das Licht, das von allen Farb- und Lichtwörtern am häufigsten vorkommt. Es lassen sich also schon allein quantitativ Licht und Dunkel (bzw. Helldunkel) als zwei zentrale Themen in Bloks lyrischem Werk zusammenstellen.

In dieser Arbeit werden in die Untersuchung des Dunkels einbezogen:

die Adjektive: temnyj (dunkel), mračnyj, sumračnyj (trübe, finster), nočnoj (Nacht-) und pasmurnyj (finster);

die Substantive: temnota, potemki (Dunkelheit), mrak, sumrak, t'ma (Finsternis), noč' (Nacht) und polnoč' (Mitternacht); .

¹Über die Entwicklung des "Nachtsymbols" in der deutschen Romantik s. W. Vordtriede: aaO S. 149 ff.

²Ebd. S. 157.

³Von Wagners Oper "Tristan und Isolde" war Blok wiederum stark beeindruckt, s. V. Gol'cev: O muzykal'nym vosprijatii mira u Bloka. In: O Bloke. Moskau 1929. S. 263 f.

die Verben: (po-)temnet' (dunkel werden), omračit'/omračat', zatmit'/zatmevat' (verfinstern), potuchnut'/potuchat', (po-, u-)gasnut' (erlöschen), (po-, u-)gasit' (auslöschen), (po-)merknot' (verblässen, trübe werden) und zadut'/zaduvat' (ausblasen, auslöschen)

sowie Zusammensetzungen mit anderen Wörtern wie: temnokrylyj (dunkelgeflügelt) und temnookij (dunkeläugig).

Die Substantive "Nacht" (noč', polnoč') und "Finsternis" (mrak, t'ma, temnota) sind die weitaus häufigsten Bezeichnungen der Dunkelheit. Verben und Adjektive kommen sehr viel seltener vor. Das deutet darauf hin, daß die Nacht bzw. die Finsternis als Abstraktum zum Symbol wird, ebenso wie das Licht, während die Farben fast immer anderen visuellen Symbolen attributiv zugehörig sind.

I

Das Dunkel im Zusammenhang mit Symbolen der "hohen" Transzendenz (bzw. selbst als Symbol der "hohen" Transzendenz) erscheint besonders oft im ersten Lyrikbuch Bloks, z.B. in dem bereits zitierten Gedicht "My, dva starca, ..." ("Wir, zwei Greise, ..." - I, 153):

"Pered nami - okna dalekie,
Golubaja dal' svetla.
No otkuda v sumrak tainstvennyj
Smotrit, smotrit svet goluboj?
- - - - -

O otkuda, otkuda mglistyje
Zaaleli tuči, gorja,
I niti begut zolotistyje,
I sumrak rumjanit zarja? ..."

("Vor uns sind ferne Fenster,
Die blaue Ferne ist hell.
Doch woher ins geheimnisvolle Dunkel
Schaut und schaut das blaue Licht?
- - - - -

O woher, woher röten sich brennend
Die dunstigen Wolken,
Und goldene Fäden laufen,
Und die Morgenröte färbt die Dunkelheit rot? ...")

Das Dunkel, von dem die beiden "Greise" umgeben sind, wird als "geheimnisvoll" bezeichnet. Durch die beiden Fragesätze, die durch Wortwiederholung besonders eindringlich wirken ("Schaut und schaut...", "O woher, woher...") wird diese Atmosphäre des Geheimnisvollen noch verstärkt. Die "Morgenröte", die schließlich das "geheimnisvolle Dunkel" rot färbt, deutet darauf hin, daß das in der Dunkelheit verborgene Geheimnis positiver Art ist (s. S. 29), d.h. auch die Dunkelheit gehört hier zur "hohen" Transzendenz. Im "Geheimnisvollen" kommt andererseits auch die Grundbedeutung des Dunkels als des chaotisch-schöpferischen Urgrundes allen Seins zum Ausdruck. Das Symbol der "hohen" Transzendenz ("Morgenröte") wird also durch die Verbindung mit der Dunkelheit vertieft. Auch die "hohe" Transzendenz hat Beziehung zu "dunkel"-chaotischen, geheimnisvollen Bereichen.¹

In gleicher Bedeutung erscheint in anderen Gedichten das Dunkel von Kirchen, in denen eine geheimnisvolle Nachricht ersehnt wird², als Ort der Begegnung geheimnisvoller transzendenter Kräfte. Häufig ist das Dunkel auch Attribut von Symbolen für die geheimnisvolle Verbindung zwischen Realität und Transzendenz, z.B. von Stufen, Treppen³, Türen⁴ oder Fenstern⁵, die alle den Übergang aus der Realität in die Transzendenz (bzw. umgekehrt) symbolisch veranschaulichen. Den gleichen symbolischen Sinn hat im lyrischen Drama "Neznakomka" ("Die Unbekannte") die "dunkle Brücke", auf der die "Unbekannte" aus dem Jenseits in die Wirklichkeit gelangt (IV, 84).⁶

In manchen Gedichten Bloks ist die Dunkelheit nicht geheimnisvoll, sondern unheimlich, d.h. die "niedrige" Seite der

¹ Ähnlich auch I, 108, 110, 241, 338, 341(1), 449; II, 117, 185.

² I, 157, 159; II, 119, 338.

³ I, 100, 158, 192, 219.

⁴ I, 264, 495.

⁵ I, 526.

⁶ In einigen Jugendgedichten hat das Dunkel noch nicht symbolische Funktion, sondern ist lediglich "romantische Kulisse", ähnlich wie das Mondlicht (s. S. 85), z.B. in: I, 46, 328(2), 345(1), 366(1), 377(8), 378, 380.

Transzendenz kommt in ihnen stärker zum Ausdruck als die "hohe".
Ein Beispiel dafür gibt das Gedicht I, 177:

"Gadaj i ždi. Sredi polnoči
V tvoem okoške, milyj drug,
Zažgutsja derzostnye oči.
Poslyšitsja uslovnyj stuk.

I mimo, zaduvaja sveči,
Kak nekij Duch, zakryv lico,
S nadeždoj nevozmožnoj vstreči
Projdet na miloe kryl'co."

("Mutmaße und warte. In der Mitternacht
Flammen in deinem Fenster, lieber Freund,
Dreiste Augen auf,
Man hört das vereinbarte Klopfen.

Und vorüber, die Kerzen ausblasend,
Wie irgendein Geist, das Gesicht verborgen,
Mit der Hoffnung auf die unmögliche Begegnung
Kommt [/jemand/] auf die vertraute Vortreppe.")

In der "Mitternacht" (Geisterstunde!) geschehen Einbrüche aus dämonischen Bereichen in die Realität - das Dunkel (implizit in der "Mitternacht") verbreitet hier eine gespenstisch-unheimliche Atmosphäre. Die Kerzen werden ausgeblasen, d.h. der gespenstische "Geist" sucht das Dunkel, das nur vom dämonischen Leuchten seiner eigenen "dreisten Augen" undeutlich erhellt wird. Das Unheimliche, Zwielfichtige der Atmosphäre wird durch das Fehlen eines bestimmten Subjekts zum Prädikat 'projdet' ([/jemand/] kommt) auch syntaktisch besonders hervorgehoben (ein für Blok typischer 'Kunstgriff'). Das "vereinbarte Klopfen" deutet darauf hin, daß der Einbruch der dämonischen Mächte nicht unerwartet geschieht, sondern daß der Erwartende mit ihnen vertraut ist. In ähnlicher Weise wird das Dunkel auch in anderen Gedichten¹ symbolisch für dämonische Kräfte im Inneren des Menschen verwendet, wie z.B. im ersten Kapitel des unvollendeten Poems "Vozmezdje" ("Vergeltung"):

"I damy byli v voschiščen'i:
"On - Bajron, značit - demon..." (III, 321)
"On t'my svoej ne vedal sam...
- - - - -
On stranno omračalsja vdruk..." (III, 323)

¹s. auch I, 71, 449; II, 12, 45, 96, 247; III, 259.

("Und die Damen waren in Begeisterung:
 "Er ist ein Byron, das heißt ein Dämon..."
 "Er kannte selbst seine Finsternis nicht...
 - - - - -
 Er verdüsterte sich plötzlich seltsam...")

Der Vater des Helden im Poem "Vergeltung" wird hier als ein Byron-Typ eingeführt, der den unbewußten "dämonischen" Kräften seines Inneren ausgeliefert ist.

In den zuletzt angeführten Beispielen kommt die "negative" Seite des Symbols Dunkel stärker zum Ausdruck, nicht der "schöpferische" oder "mütterliche"¹, sondern der zerstörende Charakter des "vollkommenen Chaos".

Diese zerstörende Seite des transzendenten Dunkels herrscht auch vor in Gedichten, in denen es in Verbindung mit Symbolen des Todes auftritt (bzw. selbst zum Symbol des Todes wird), z.B. in dem Gedicht III, 284: "Poet, poet..." ("Es singt, es singt..."):

"Tuda, tuda,
 Na snegovuju grud'
 Poslednej noči...
 Vzdochnut' - i oči
 Navsegda somknut',
 Somknut' v objat'jach noči..."

("Dorthin, dorthin,
 An die schneeige Brust
 Der letzten Nacht...
 Seufzen - und die Augen
 Für immer
 Schließen,
 Schließen in den Umarmungen der Nacht...")

Die das Dunkel implizierende "Nacht", in deren "Umarmungen" der letzte Trost gesucht wird, ist ein Symbol für den Tod.¹ (Die Bedeutung der Dunkelheit ist hier ähnlich wie die Bedeutung der Farbe Schwarz in Verbindung mit Symbolen des Todes (s. S. 120 f.). Die "Nacht" als Symbol für den Tod ist wiederum ein traditionelles religiöses und literarisches Symbol ("Todes-

¹s. auch I, 11, 65, 359, 440, 489, 499, 514, 527; II, 83, 128, 204, 232, 277; III, 80, 177, 284, 288, 324, 377.

nacht"). Durch den Kunstgriff der "Realisierung" (s. V. Žirmunskij: aaO S. 224 ff.) gelangt es jedoch zu neuer poetischer Wirksamkeit: Aus der "Todesnacht" wird die "schneeige Brust der letzten Nacht", in deren "Umarmungen" das Leben erlischt. Die "Todesnacht" wird also "realisiert" zu einer symbolischen "Person", wobei das Detail der "Brust" besonders auf das "mütterlich"-Umfangende des Todes hinweist. In der "Mütterlichkeit" des Todes klingt übrigens auch wieder die andere Seite des transzendenten Dunkels an; der Tod wird nicht eindeutig als Zerstörung, sondern auch als Erlösung - Auflösung im "mütterlichen" Urgrund des Dunkels - gesehen.

Diese Doppelbedeutung des transzendenten Dunkels als des zugleich zerstörenden und erlösenden Prinzips findet sich auch in einem Brief Bloks an seine Mutter, in dem er über den Eindruck berichtet, den Bilder Leonardo da Vincis auf ihn machten (während seiner Italienreise im Sommer 1910): "Leonardo ... menja trevožit, mučacet i pogružaet v sumrak, v rodimyj chaos." ("Leonardo ... beunruhigt mich, quält mich und versenkt mich ins Dunkel, ins vertraute Chaos." - VIII, 289). Das chaotische Dunkel wird zugleich als "quälend" und "vertraut" empfunden. Das "vertraute Chaos" ist übrigens ein Zitat aus Tjutčevs Gedicht "O čem ty voeš', vetr nočnoj?" ("Wovon heulst du, Nachtwind?"), das von Blok mehrfach genannt wird, z.B. auch in seinem Aufsatz "Pedant o poète" ("Ein Pedant über einen Dichter"): "Na zvuki Lermontova otklikalas' samaja "nočnaja" duša ruskoj poézii - Tjutčev ... Ej éti zvuki byli ... kak "strašny pesni pro rodimyj¹ chaos". ("Auf die Laute Lermontovs² antwortete die "nächtlichste" Seele der russischen Poesie - Tjutčev ... Für sie waren diese Laute ... wie "schreckliche Lieder auf das vertraute Chaos". - V, 25 f.)

Tjutčev thematisiert das Dunkel in ähnlicher Weise wie Blok (und V. Solov'ev, s. S. 76) als ambivalentes Symbol des uranfänglichen Chaos, das gleichzeitig "vertraut" und "schrecklich",

¹"rodimyj" ist kursiv gesetzt als Zitat aus Tjutčevs Gedicht.

²Auch der russische Romantiker Lermontov war für Blok ein Dichter des chaotischen "Dunkels" (s. V, 26).

gleichzeitig "Mutter" und "Tod" ist. (Tjutčev, der viele Jahre in Deutschland gelebt hat und Schelling persönlich kannte, ist hierin unmittelbarer noch als Blok (und Solov'ev) vom deutschen Idealismus und der deutschen Romantik beeinflusst.¹ Das Thema der "Nacht-Dichtung" läßt sich also - von der Romantik ausgehend - von Novalis und Wagner über Lermontov und Tjutčev zu Solov'ev und Blok verfolgen. In leichter sprachlicher Abwandlung erscheint das "vertraute Chaos" Tjutčevs auch in Bloks Gedicht I, 346:

"V časy bezmolvija nočnogo
Trevogi otletajut proč',
Zabud' sobyt'ja dnja pustogo
I pogružis' v rodnuju noč'."

("In den Stunden nächtlichen Schweigens
Verfließen die Sorgen.
Vergiß die Geschehnisse des nichtigen Tages
Und versenke dich in die verwandte Nacht.")

Die "verwandte Nacht"², die dem "nichtigen Tag" gegenübergestellt wird als eigentliche "Heimat" der Seele, ist sowohl thematisch wie auch sprachlich (im Russischen haben "rodnoj" und "rodimyj" den gleichen Wortstamm) ein Pendant zum "vertrauten Chaos" des Dunkels, das zugleich geheimnisvoll "Vertrautes" wie "Tödliches" der "hohen" wie der "niedrigen" Transzendenz symbolisch veranschaulicht.

II

Vor allem im zweiten Lyrikbuch Bloks ist das Dunkel sehr oft mit Symbolen der Leidenschaft verbunden, und zwar meistens mit Symbolen der "niedrigen" Leidenschaft, die - wie schon mehrfach hervorgehoben - besonders im zweiten Buch thematisiert wird. Vor allem das "dunkle Auge" der Geliebten³ besitzt "magische"

¹Über die "Nachtphilosophie" der deutschen Romantik und deren Einfluß auf Tjutčev s. D. Čizevskij: Tjutčev und die deutsche Romantik. In: ZfslPh 4 (1927) S. 306 ff. und 315.

²gleiche Thematisierung des Dunkels in I, 334, 433, 460, 470, 472, 475; II, 292; VII, 21.

³Vgl. hierzu auch Z.G. Minc: Lirika Al. Bloka. Vyp. II (aaO S. 74).

Anziehungskraft, z.B. in dem Gedicht "Ušla. No giacinty ždali"
 ("Sie ist fort. Doch die Hyazinthen warteten" - II, 258):¹

"- - - - -

No v imeni tvoem - bezmernost',
 I ryžij sumrak glaz tvoich
 Tait zmeinuju nevernost'
 I noč' predanij grozovych.

- - - - -

Vojdi, svoej ne znaja voli,
 I, dobraja, v glaza vzgljani,
 I temnym vzorom ostroj boli
 Živoje serdce polosni.

Vpolzi ko mne zmeej polzučej,
 V gluchuju polnoč' oglušī,
 Ustami tomnymi zamučaj,
 Kosoju černoju zaduši."

("- - - - -

Doch in deinem Namen ist Maßlosigkeit,
 Und das rötliche Dunkel deiner Augen
 Verbirgt die Treulosigkeit der Schlange
 Und die Nacht gewittriger Überlieferungen.

- - - - -

Tritt ein, deinen Willen nicht wissend,
 Und, Liebe, schau' in meine Augen,
 Und mit dem dunklen Blick des scharfen Schmerzes
 Zersteche mein lebendiges Herz.

Krieche zu mir wie eine Schlange kriechend,
 Betäube in der tauben Mitternacht,
 Quäle mit deinen dürstenden Lippen,
 Erwürge mit deiner schwarzen Flechte.")

Im "rötlichen"² Dunkel" des Blickes der Geliebten verbergen sich "Treulosigkeit der Schlange" und die "Nacht gewittriger Überlieferungen". Die "Schlange" ist traditionelles Symbol des Bösen³, in der "Nacht" wird die Dunkelheit, d.h. die chaotische Tiefe des Blickes symbolisiert. Der "dunkle Blick" wird schließ-

¹ Ebenso II, 132, 269; III, 118.

² Die Dynamik des Symbols Rot verstärkt hier noch die Magie des Blickes.

³ Das traditionelle Schlangensymbol wird übrigens in der letzten Strophe "realisiert" zu einem originellen symbolischen Geschehen: Die Geliebte wird selbst zur "kriechenden Schlange", von der das lyrische Ich sich "erwürgen" lassen will.

lich zum Messerstich, der das Herz des lyrischen Ich durchbohren soll (polosnit' = mit dem Messer stechen). Die magische Macht des Blickes bewirkt also den ersehnten Liebestod (eigentlich Liebesmord, s. auch die letzte Zeile: "Erwürge..."). Das unbewußte Chaotische des "dunklen Blickes" wird auch in den Worten "deinen Willen nicht wissend" deutlich; die magische Kraft ihres Blickes ist der Geliebten selbst nicht bewußt, sie kommt aus verborgenen Tiefen ihres Wesens. Sprachlich wird das magisch Beschwörende des Blickes vor allem durch die dreimal wiederholte Verwendung der Figura etymologica in den beiden letzten Strophen hervorgehoben, die wie eine Art Zauberformel wirkt ("v glaza vzgljani...", "Vpolzi... polzučej", "V gluchuju polnoč' oglušī").

Im "dunklen Blick" bilden also "magischer Blick" (ebenfalls ein traditionelles Symbol, vgl. den "bösen Blick"¹ im arabischen, türkischen und italienischen Volksglauben) und "Dunkel" (chaotisch-unbewußter Urgrund des Seins) eine symbolische Synthese, in der Magisches und Chaotisch-Unbewußtes zu einer Einheit werden.²

In einigen Gedichten erscheint das Dunkel auch in Verbindung mit Symbolen der "hohen" Leidenschaft (auch hierbei ist das Dunkel mehrfach Attribut des "Blickes"³), bzw. "hohe" und "niedrige" Leidenschaft fließen ineinander, z.B. in dem bereits zitierten Gedicht II, 217:

"V nebe vspychnuli temnye oči
Tak jasno!
I ja pozabyl primety
Strany prekrasnoj -
V bleske tvoem, kometa!
V bleske tvoem, srebosnežnaja noč'!"

("Am Himmel flammten die dunklen Augen
So hell!
Und ich vergaß die Kennzeichen
Des schönen Landes -
In deinem Glanz, Komet!
In deinem Glanz, silberschneeige Nacht!")

¹Vgl. Th. Hauschild: Der böse Blick. Ideengeschichtliche und sozialpsychologische Untersuchungen. Hamburg 1979 (Beiträge zur Ethnomedizin, Ethnobotanik und Ethnozoologie VII).

²Das Dunkel in Verbindung mit Symbolen der "niedrigen" Leidenschaft findet sich auch in: I, 356, 417; II, 132, 211, 219, 237, 240, 269, 274, 280(9); III, 11, 15, 55(4), 57(8), 205; IV, 109.

³s. auch I, 446(3); II, 250; III, 101.

Die magisch lockenden "dunklen Augen" der Geliebten werden durch den Vergleich mit einem Kometen in die transzendente Sphäre gerückt (s. S. 87-88), die Leidenschaft hat also zugleich "niedrige" und "hohe" Züge.¹ (Auch im Oxymoron der "dunklen" Augen, die "hell" leuchten, wird diese Synthese angedeutet.²)

III

In eher allegorischer als symbolischer Bedeutung erscheint das Dunkel (in Entsprechung zum "geistigen Licht") als "geistiges Dunkel" in einigen wenigen Gedichten, z.B. im ersten Kapitel des Poems "Vozmezdie" ("Vergeltung"):

"Vek devjatnadcatyj, železnyj,
Voistinu žestokij vek!
Toboj v mrak nočnoj, bezzvezdnyj
Bespečnyj brošen čelovek!
V noč' umozritel'nych ponjatij,
Mater'jalistskich malych del," (III, 304)

("Neunzehntes Jahrhundert, eisernes,
In Wahrheit grausames Jahrhundert!
Ins nächtliche, sternenlose Dunkel warfst du
Den leichtsinnigen Menschen!
In die Nacht der spekulativen Begriffe,
Der materialistischen Nichtigkeiten,")

Das Dunkel ist hier Sinnbild der "geistigen Finsternis" des "materialistischen" 19. Jahrhunderts. In der Direktheit des Bezuges ("Nacht der spekulativen Begriffe, / Der materialistischen Nichtigkeiten") nähert sich dieses konventionelle Symbol hier wieder der Allegorie.

Zusammenfassend ist zum Symbol Dunkel folgendes zu bemerken: Die Grundbedeutung des Dunkels in Bloks Lyrik ist die de "allumfassenden Chaos", und diese Grundbedeutung klingt in allen

¹ähnlich auch II, 185, 232. Nur die "hohe" Leidenschaft wird in I, 446(3); II, 81, 215, 223, 225, 250, 264(3); III, 101, 118 durch Dunkel symbolisiert.

²Gleichzeitig findet in diesem Symbol auch wieder eine Verschmelzung der beiden Grundthemen Leidenschaft und Transzendenz statt.

Verbindungen, die dieses Symbol mit anderen Symbolen eingeht, mit an. Symbole der "hohen" Transzendenz werden durch das chaotische Dunkel vertieft zur "geheimnisvollen" Transzendenz, an der auch "dunkel"-chaotische Prinzipien teilhaben. Symbolen der "niedrigen" Transzendenz teilt das Dunkel dagegen den Charakter des "Unheimlichen" mit, d.h. hier kommt die "negative" Seite des Dunkels stärker zum Ausdruck als die "positive". Sehr oft fließen "hohe" und "niedrige" Transzendenz jedoch ineinander, wenn sie in Verbindung mit dem Symbol Dunkel auftreten, da das Dunkel als "vollkommenes Chaos" und Urgrund des Seins immer beide Seiten, das "geheimnisvoll Vertraute" wie das "unheimlich Zerstörende" umfaßt. Ebenso verhält es sich bei den Symbolen der Leidenschaft, die vor allem im zweiten Buch oft in Verbindung mit dem Dunkel auftreten (z.B. die magisch lockenden "dunklen Augen" der Geliebten, die zum "Kometen" werden (II, 217), der als Himmelskörper die "hohe" Leidenschaft symbolisiert).

Die symbolische Bedeutung des Dunkels als des "vollkommenen Chaos" hat eine lange philosophische und literarische Tradition, auf die Blok zurückgreift. Im ersten Buch verwendet er das Dunkel oft noch in traditionellen Wendungen (gelegentlich sogar nur als 'romantische Kulisse'), vor allem im zweiten und dritten Buch aber ergeben sich durch leichte Veränderung traditioneller Wendungen oder durch ungewohnte Zusammenstellung verschiedener traditioneller Symbole (s. den "dunklen Blick", der zum "Messer" wird) neue poetische Mittel.

Helldunkel

Blok greift auch bei der symbolistischen Ausprägung des Symbols Helldunkel auf literarische Traditionen zurück. Das Helldunkel symbolisiert bei ihm eine traumartige Atmosphäre zwischen Realität und Transzendenz, in der diese beiden Bereiche ununterscheidbar ineinander übergehen. In sehr vielen Gedichten symbolisieren Nebel, Wolken, Schatten und Dunst diese traumartige Atmosphäre. - Das Helldunkel ist wie das "magische Mond-

licht" gelegentlich schon in der romantischen Dichtung¹, vor allem aber im französischen Symbolismus² in der gleichen Bedeutung wie bei Blok als "magische" Verbindung zwischen Realität und Transzendenz verwendet worden.

Auf die symbolische Bedeutung des Helldunkels in der symbolistischen Malerei weist H. Hofstätter in dem Kapitel "Das Undeutliche und das Unvollendete - Methoden der Formverschleierung" in seinem bereits genannten Buch hin. Er erwähnt als ersten Füssli, der sich mit Rembrandts Hell-Dunkel-Technik auseinandergesetzt hat, dann besonders auch C.D. Friedrich: "Er liebte den Nebel, das Zwielight, die verschwimmenden Tinten, in denen das Einfache groß, das Unbedeutende und Unklare vielsagend wird" (aaO S. 92). Auch W. Turner und Eugène Carrière werden als Beispiele angeführt und vor allem Whistler: "Whistler selbst liebt und malt die Natur nur in den Stunden, da sie sich selbst verfremdet, d.h. sich der herkömmlichen, bürgerlich-akademischen Ästhetik entzieht... In diesem Licht Whistlers wirken alle Gestalten wie Phantome. Sie haben ihre Materie und ihre Schatten verloren und bewegen sich selbst wie Schatten in einem aschgrauen Milieu, fast immateriell, vom Körperlichen losgelöst" (aaO S. 95 f.).

Es ist immer wieder interessant, Beziehungen zwischen den verschiedenen symbolistischen Künsten - besonders der Malerei und der Poesie - festzustellen, denn durch die "wechselseitige Erhellung der Künste" läßt sich ihr individueller Aussagewert noch stärker vertiefen.

Die Grundthemen, mit denen das Helldunkel bei Blok in Beziehung steht, sind "hohe" und "niedrige" Transzendenz sowie die Banalität der Wirklichkeit.

Quantitativ steht Helldunkel nach Hell, Rot und Weiß an vierter Stelle aller Farb- und Lichtwörter bei Blok. Es werden außer

den Adjektiven: tumannyj, mglistyj (neblig, dunstig), tusklyj, nejasnyj, mutnyj (trübe, unklar), oblačnyj (wolzig) und dymnyj (rauchig, dunstig)

¹Vgl. W. Steinert: aaO S. 58 f.

²Vgl. W. Vordtriede: aaO S. 90 f.

die Substantive: tuman, mгла (Nebel), ten' (Schatten), tuča, oblako (Wolke), polt'ma (Halbdunkel), sumerki (Dämmerung) und dym, dymki (Rauch, Dunst);

die Verben: (za-, o-)tumanit'(sja) ((sich) umnebeln), osenit'sja/osenjat'sja (beschattet werden) und dymit'sja (rauchen)

sowie Zusammensetzungen mit anderen Wörtern wie dymno-sizyj (dunstiggrau) in die Untersuchung einbezogen.

Ebenso wie Licht und Dunkel kommt auch das Helldunkel vorwiegend in Form von Substantiven vor. Es hat also ebenfalls hauptsächlich als Abstraktum symbolische Bedeutung.

I

Das Helldunkel als Attribut von Symbolen der "hohen" Transzendenz erscheint z.B. in dem Gedicht "Ne ty l' v moich mečtach..." ("Bist nicht du in meinen Träumen..." - I, 109):

"Tebja poju, o da! No prosijal tvoj svet
I vdrug isčez - v dalekie tumany.
Ja napravljaju vzor v tainstvennye strany, -"

("Ich singe dich, o, ja! Doch dein Licht erlosch
Und verschwand plötzlich - in ferne Nebel.
Ich richte den Blick in geheimnisvolle Länder. -")

Das Gedicht gehört zum Zyklus der "Gedichte von der Schönen Dame" und ist an die "Schöne Dame", die Verkörperung des Ewig-Weiblichen, gerichtet. Die "fernen Nebel", in die sich die "Schöne Dame" aus der Wirklichkeit zurückzieht, werden als "geheimnisvolle Länder" bezeichnet; in ihnen wird also das Geheimnisvolle und Unerreichbare ("ferne") der "hohen" Transzendenz (die durch die "Schöne Dame" und ihr "Licht" symbolisiert wird), symbolisch veranschaulicht.¹ Das lyrische Ich versucht zwar,

¹In seinen "Erinnerungen an A.A. Blok" deutet A. Belyj die symbolische Funktion des Helldunkels in Bloks "Gedichten von der Schönen Dame" auf andere Weise: Das Auftreten von "Schatten und Halbdunkel" ist für ihn "eine Folge der Kühnheit ... mit Gewalt" (Épopeja 2 (1922) S. 128) die Grenzen zwischen Realität und Idealbild zerstören und die "Schöne Dame" in den Schmutz des Irdischen ziehen zu wollen. Belyj gelangt zu dieser Deutung durch seine dogmatische Festlegung des Helldunkels (Helldunkel und Grau haben bei Belyj gleiche symbolische Funktion) als Symbol des Bösen (s. S. 300), seine Theorie der Farbsymbolik erlaubt es nicht, das Helldunkel auch als positive Erscheinung (geheimnisvollen Zug zur Transzendenz) zu deuten.

dem Licht der "Schönen Dame" zu folgen, doch das Licht erlischt in der geheimnisvollen Ferne, unmerklich verliert sich der "Blick" aus der Realität im "Nebel" der transzendenten Sphäre.

Vor allem im ersten Lyrikbuch Bloks¹ wird die geheimnisvolle Verbindung zwischen Realität und "hoher" Transzendenz außerordentlich oft durch den "Nebel" symbolisiert², doch auch in den späteren Gedichten ist der "Nebel" in dieser Bedeutung nicht selten³, z.B. in dem Gedicht "Neznakomka" ("Die Unbekannte" - II, 185):

"I každyj večer, v čas naznačennyj
(Il' èto tol'ko snitsja mne?),
Devičij stan, šelkami schvačennyj,
V tumannom dvižetsja okne.

I medlenno, projdja mež p'janami,
Vsegda bez sputnikov, odna,
Dyša duchami i tumanami,
Ona saditsja u okna.

- - - - -

I strannoj blizost'ju zakovannyj,
Smotrju za temnuju vual',
I vižu bereg ocarovannyj
I očarovannuju dal'."

¹In einigen frühen Gedichten Bloks erscheint das Helldunkel, ebenso wie Licht und Dunkelheit, noch ohne eigentliche Symbolfunktion als atmosphärischer Hintergrund für eine "romantische" Szene, z.B. in folgendem Gedicht:

"V sumerki devušku strojnuju
V rošču uvodit luna.
Smotrit na rošču spokojnuju
Brodit, toskuet ona." (I, 358)

("In der Dämmerung entführt der Mond
Ein schönes Mädchen in den Hain.
Sie blickt in den stillen Hain,
Sie wandelt und trauert einsam.")

(Ähnlich auch I, 373, 379, 405(3)).

²I, 9, 35, 53, 78, 107, 116, 127, 157, 191, 201, 230, 241, 256, 299, 318, 323, 366(1), 382(2), 397(2), 412(2), 439(1), 465(2), 477(2), 483(2).

³II, 74, 87, 162, 183, 260, 318; III, 120, 134, 159, 180, 203, 290, 370, 376.

("Und jeden Abend zur bestimmten Stunde,
 (oder träume ich das nur?)
 Bewegt sich die mädchenhafte Gestalt, von Seide umhüllt,
 Im nebligen Fenster.

Und langsam, durch die Betrunknen hindurchgehend,
 Immer ohne Begleiter, allein,
 Parfums und Nebel atmend,
 Setzt sie sich ans Fenster.

- - - - -

Und von seltsamer Nähe gefesselt,
 Blicke ich hinter den dunkeln Schleier,
 Und sehe das verzauberte Ufer
 Und die verzauberte Frau.")

Das Gedicht spielt auf zwei Ebenen, einer vordergründigen, "realen", die durch das Restaurant mit den Betrunknen dargestellt wird, und einer hintergründigen, "irrealen", die im "verzauberten Ufer" und in der "verzauberten Ferne" angedeutet wird, einer Ferne, die "hinter" dem realen "dunklen Schleier" der geheimnisvollen "Unbekannten" zu erkennen ist. Die Verbindung zwischen Realität und Transzendenz bildet auch hier der "Nebel". Die "Unbekannte" erscheint zuerst im "nebligen Fenster"¹, ehe sie das Restaurant betritt (vgl. das erste Auftreten der "Unbekannten" im gleichnamigen lyrischen Drama auf der "dunklen Brücke"²). Ihre Erscheinung ist vielleicht nur ein Traum, heißt es außerdem - auch der "Traum" deutet wie der "Nebel" auf eine Zwischenexistenz zwischen Realität und Transzendenz. Das Symbol des "Nebels" kehrt wieder in der Zeile "Parfums und Nebel atmend", worin ebenfalls auf die geheimnisvolle Doppelnatur der "Unbekannten" hingewiesen wird. Der Parfumdunst gehört der realen Sphäre, der "Nebel" der irrealen Sphäre an. Daß der "Nebel" hier eine Verbindung zur "hohen" Transzendenz darstellt, wird im "verzauberten Ufer" und in der "verzauberten Ferne" deutlich. "Ufer" und "Ferne" (s. S. 137) sind bei Blok sehr häufig Symbole, die den Übergang zur "hohen" Transzendenz

¹Das "Fenster" ist hier Symbol für den "Durchblick" aus der Realität in die Transzendenz.

²Die Symbolbedeutung des Dunkels fällt hier mit der Bedeutung des Helldunkels fast zusammen (das Geheimnisvolle der Transzendenz), nur daß im Symbol Dunkel auch das Chaotische mit anklingt (s. S. 96-97).

hin veranschaulichen; außerdem hat auch das Adjektiv "očarovannyj" (verzaubert, wunderbar) positive Bedeutung.

Das Helldunkel als Attribut von Symbolen der "niedrigen" Transzendenz findet sich ebenfalls häufig, z.B. in dem Gedicht "Celyj den'..." ("Den ganzen Tag..." - I, 486(1)):

"- - - - -
 V sinevatom kadil'nom dymu
 Neizvestnyj unylo brodil,
 - - - - -
 On - bezlikij i strannyj prišlec.
 Zadrožali by vse pered nim,
 Mne že - radosten blednyj mertvec.
 Mglistyj prizrak stojal predomnoj
 V sinevatom kuren'i kadil.
 On vladeet moeju dušoj."

("Im bläulichen Weihrauchdunst
 Schweifte ein Unbekannter trostlos umher,
 - - - - -

Er ist ein gesichtsloser und seltsamer Fremdling.
 Alle würden vor ihm erzittern,
 Mir aber - bringt er Freude, der bleiche Tote.
 Das neblige Gespenst stand vor mir
 Im bläulichen Rauch der Weihrauchgefäße.
 Es beherrscht meine Seele.")

Aus dem realen "Dunst" des Weihrauchs bildet sich die "neblige" Gestalt des "Gespenstes". Auch hier vollzieht sich im Helldunkel der Übergang zwischen Realität und Transzendenz, die hier aber in ihrer unheimlichen "gespenstischen" Seite erscheint. Das Gedicht wurde schon im Kapitel "Weiß" interpretiert (s. S. 57 f.) und wird hier noch einmal herangezogen, um zu zeigen, wie durch die Häufung verschiedenartiger Farb- und Lichtphänomene¹ mit ähnlicher symbolischer Bedeutung die Intensität des symbolischen Geschehens eine starke Steigerung erfährt. Eine solche Häufung von Farb- und Lichtsymbolen findet sich in sehr vielen Gedichten Bloks (vgl. das häufige Vorkommen von Rot und Schwarz nebeneinander, s. S. 115).

¹Vgl. auch die Bedeutung von "sinevatyj" (bläulich), S. 142.

Helldunkel in der Bedeutung des "magischen" Zwielfichtes findet sich am meisten im zweiten Lyrikbuch¹, in dem der Einbruch dämonischer Bereiche in die Realität besonders oft thematisiert ist.

In einigen Gedichten ist das Helldunkel jedoch auch symbolische Verbindung der Realität mit einer Transzendenz, in der "Hohes" und "Niedriges" auf geheimnisvolle Weise ineinanderfließen.²

Ein Beispiel dafür gibt das Gedicht "Ty smotriš' v oči..." ("Du schaust in die Augen..." - II, 204):

"- - - - -

I v suete nepobedimoj
Duša tumanam predana...

- - - - -

Kogo ty v skol'zkoj mgle zametil?
Č'i okna svetjat skvoz' tuman?
Zdes' restoran, kak chramy, svetel,
I chram otkryt, kak restoran..."

("- - - - -

Und in unbesiegbarer Unruhe
Ist deine Seele den Nebeln ergeben...

- - - - -

Wen hast du im gleitenden Dunst bemerkt?
Wessen Fenster leuchten durch den Nebel?
Hier ist das Restaurant hell wie ein Tempel,
Und der Tempel öffnet wie das Restaurant...")

Die "Nebel", denen die "Seele" ergeben ist, sind der Ort einer geheimnisvollen Verbindung von "hoher" und "niedriger" Transzendenz. Durch die beiden Fragesätze, auf die keine direkte Antwort erfolgt, wird das "Geheimnisvoll-Unheimliche" des Nebels besonders hervorgehoben. Es ist nicht auszumachen, wer sich durch den "Nebel" und den "gleitenden Dunst" zu erkennen geben will, ein überirdisches oder ein dämonisches Prinzip. Auf die "hohe" Transzendenz deutet das Symbol der "leuchtenden Fenster" sowie - in der indirekten Antwort - der "Tempel"; auf

¹ s. II, 12, 40, 67, 106, 141, 183, 313(3); aber auch: I, 71, 494(1), 504; III, 11, 26, 83.

² s. II, 12, 67, 183, 247; III, 102(2), 109.

die "niedrige" Transzendenz weist das "Restaurant", das in Bloks Lyrik (vor allem in den Stadtgedichten) oft Symbol für einen Ort ist, an dem die "niedrige" Transzendenz in die Realität eindringt (vgl. das Gedicht "Nevidimka", S. 27 f., wo sich Betrunkene in einer Kneipe versammeln, die von "Astarte" besucht wird). Die paradoxe Synthese von "hoher" und "niedriger" Transzendenz wird besonders dadurch hervorgehoben, daß das "Restaurant" mit einer Eigenschaft des "Tempels" ("hell" als Symbol des "göttlichen" Lichts) und der "Tempel" mit einer Eigenschaft des "Restaurants" ("geöffnet", und zwar den Einflüssen des Dämonischen!) ausgestattet wird.

II

Stärker mit Symbolen der banalen Wirklichkeit verbunden als mit Symbolen der Transzendenz ist das Helldunkel vor allem im zweiten Lyrikbuch, in dem sehr oft die "Stadt" als Symbol der banalen Wirklichkeit thematisiert wird. Ein Beispiel dafür findet sich jedoch auch schon in dem Gedicht I, 278, einem der ersten Stadtgedichte Bloks:

"Po gorodu begal černyj čelovek.
Gasil on fonariki, karabkajas' na lestnicu.
- - - - -

Tam, gde byli tichie, mjadkie teni -
Želtye poloski večernich fonarej, -
Utrennye sumerki legli na stupeni,
Zabralis' v zanaveski, v ščeli dverej!

Ach, kakoj blednyj gorod na zare!
Černyj čeloveček plačet na dvore!"

("Durch die Stadt lief ein schwarzer Mann.
Er löschte die Laternen, auf eine Leiter kletternd.
- - - - -

Dort, wo sanfte, weiche Schatten waren -
Gelbe Streifen der abendlichen Laternen, -
Lag /nun/ die Morgendämmerung auf den Stufen,
Drang ein in die Vorhänge, in die Türspalten.

Ach, Welch bleiche Stadt im Morgenrot!
Das schwarze Männchen weint im Hof.")

Die Morgendämmerung, die die "sanften, weichen Schatten" des Abends ablöst, hat eine entlarvende Wirkung. Sie dringt in alle

Spalten und Ritzen und enthüllt die "bleiche" und häßliche Stadt, über deren nacktes Gesicht der kleine Laternenanzünder weinen muß. Das Helldunkel entlarvt hier also die Häßlichkeit und Banalität der großstädtischen Wirklichkeit. Vor allem im Zyklus "Gorod" ("Die Stadt") erscheint das trübe, neblige Zwielicht häufig in diesem Sinne.¹

Oft vollzieht sich aber auch gerade aus der schonungslos enthüllten Banalität der Wirklichkeit heraus der Umschlag in die Welt des Traums und der Phantastik, und zwar ebenfalls im symbolischen Helldunkel. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht "Večnost' brosilá v gorod..." ("Die Ewigkeit warf in die Stadt...", II, 148):

"Olovjannye krovli -
 Vsem bezumnym prijut.
 V étot gorod trgovli
 Nebesa ne sojdut.
 Étot vozduch tak gulok
 Tak zamańčiv obman.
 Uvodi, pereulok,
 V dymno-sizyj tuman..."

("Die zinnernen Dächer
 Sind Obdach allen Wahnsinnigen.
 In diese Stadt der Geschäfte
 Kommen die Himmel nicht.
 Diese Luft ist so dröhnend
 So verlockend der Trug.
 Führe, Gasse,
 In den dunstig-grauen Nebel...")

Gerade die ganz banale "Stadt der Geschäfte" mit ihren lärmenden Gassen und "zinnernen Dächern" wird zum verlockenden Trugbild, das in den "dunstig-grauen Nebel" des Traumes und der Phantastik führt. Dieser Umschlag der Banalität des Alltäglichen (vor allem des großstädtischen Alltags) ins Phantastische ist ebenfalls ein Hauptthema des Symbolismus² und findet sich

¹ s. auch: II, 123, 141, 146, 151, 155, 162, 163, 170, 181, 193, 211, 343; III, 190, 239; VII, 403.

² Vgl. dazu H. Friedrich (aaO S. 144): "Gegenständliches wird vorzugsweise im Banalen und Niederen gesucht... Abfälle der Großstadt, Fuselräusche, Straßenbahnschienen, Bierkneipen, Fabrikhöfe, Zeitungsfetzen und derartiges mehr tauchen auf, in den guten Texten von jenem 'galvanischen Schauern' ergriffen,

in der russischen Literatur vorher schon bei Dostoevskij¹, dessen Einfluß auf seine Dichtung Blok in einem Brief an seinen Vater schon 1902 ausspricht:

"Voobščě-to možno skazat', čto moj realizm graničit, da i budet, povidimomu, graničit' s fantastičeskim ('Podrostok' Dostoevskogo)."

("Überhaupt kann man sagen, daß mein Realismus an das Phantastische grenzt und offenbar auch in Zukunft daran grenzen wird ('Der Jüngling' von Dostoevskij)."
- Brief vom 5.8.1902, VII, 40)

Blok spielt dabei auf folgende Stelle bei Dostoevskij an:

"... vse čto do togo pošlo i prozaično, čto graničit počti s fantastičeskim."²

("... alles ist dermaßen banal und prosaisch, daß es beinahe ans Phantastische grenzt.")

Während aber bei dem "Realisten" Dostoevskij Wirklichkeit und Phantastik meistens nur "beinahe" ineinander übergehen³, verwischen sich in den Gedichten des Symbolisten Blok tatsächlich die "Grenzen" zwischen beiden, und sehr oft ist das "Medium" dieses Ineinanderfließens der "Nebel" oder der "Dunst".

Zusammenfassend läßt sich zum Symbol Helldunkel sagen, daß es in Bloks Lyrik als Symbol des Atmosphärischen, der fließenden Übergänge und Andeutungen, die aus der Realität in die Transzen-

das schon Poe und Baudelaire für die Lyrisierung der modernen Alltäglichkeit gewünscht hatten." Ders., S. 31: "Baudelaire wittert im Kehrlicht der Großstädte ein Mysterium." Vgl. auch M. Hamburger: Die Dialektik der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Konkreten Poesie. München 1972 (List Taschenbücher der Wissenschaft Nr. 1443), wo eine ausführliche Darstellung des Großstadtthemas in der modernen Lyrik gegeben wird.

¹Auf die Beziehung zwischen Blok und Dostoevskij weisen auch B. Solov'ev: Blok i Dostoevskij. In: Dostoevskij i russkie pisateli. Sbornik statej. Moskau 1971. S. 246-322, sowie D. Wörn: aaO S. 205 hin.

²Zit. nach der Anmerkung zu VIII, 40 (VIII, 561).

³Ausnahme z.B. Ivans Teufel in "Brüder Karamazov".

denz weisen (und umgekehrt), erscheint. Es ist also sowohl der Transzendenz (und zwar der "hohen" und der "niedrigen") wie auch der banalen Wirklichkeit zugeordnet. In Gestalt des "Nebels" oder des "Dunstes" dringt die Transzendenz in die Realität und entwirkt sie zu einer Welt des Traums und der Phantastik.¹ Diese Auflösung der Realität im "Nebel" ist wiederum Ausdruck der typisch symbolistischen Vorstellung, daß im Grunde nur das transzendente Sein das "ens reale" darstellt, während die Wirklichkeit nur "Schein" und Reflex der hinter ihr stehenden transzendenten "Welten" ist. Dieser "nebelhafte" Scheincharakter der Realität wird bei Blok auch dadurch hervorgehoben, daß das Adjektiv "tumannyj" (neblig) oft auf ganz reale Gegenstände oder Personen bezogen ist. Im Gedicht "Kryl'ja" ("Flügel"), II, 221, z.B. erscheinen "neblige Tafeln" ("tumannye skrižali"), im Gedicht III, 11 der "neblige Schrei von Geigen" ("skripok vopl' tumannyj") und in dem Gedicht III, 171 eine Gestalt im "nebligen Umhang" ("v tumannom plašče").

Schwarz

Auch die Bedeutung der Farbe Schwarz in Bloks Lyrik läßt sich - wie die Bedeutung seiner anderen Farb- und Lichtsymbole - im Hinblick auf die traditionelle Farbsymbolik aus seinem Werk erschließen.

Die schwarze Farbe hat in Bloks Lyrik die Bedeutung des Vernichtenden und Vernichtenden, sie symbolisiert das negative Prinzip schlechthin. Blok greift hier auf eine mehr volkstümliche Symbolik zurück: Schwarz ist schon in der Antike - vor allem aber seit dem christlichen europäischen Mittelalter - die

¹Vgl. auch Miller-Budnickaja: "In der Lyrik Bloks überwiegt die dämmerige Beleuchtung zusammen mit der Dunkelheit (42, 5 %), Halbtöne, Halbschatten, Nebel, Dünste ... alles Unklare, Verdunkelte, Verschleierte" (aaO S. 137); sowie B.J. Brajnina (aaO S. 293): "Und Blok ... gibt Halbtöne, durch den Traum, durch den Nebel. Die Epitheta sind geheimnisvoll; 'unklar' und 'neblig' (nejasnyj, tumannyj) begegnen sehr oft und neben diesen das Epitheton: weiß, bleich /belyj, blednyj7."

traditionelle Farbe der Hölle, des Teufels und des Todes, also auch des verneinenden, "bösen" Prinzips in der Welt.¹

Die Grundthemen Bloks, mit denen die schwarze Farbe verbunden ist, sind wiederum Transzendenz und Leidenschaft, und zwar fast ausschließlich "niedrige" Transzendenz und "niedrige" Leidenschaft, wie es der negativen Bedeutung der Farbe Schwarz entspricht.

Quantitativ steht Schwarz nach Hell, Rot, Weiß, Helldunkel, Dunkel und Blau an siebenter Stelle aller Farb- und Lichtwörter bei Blok. Bei Miller-Budnickaja erscheint es sogar nach Weiß (28,5 %) an zweiter Stelle (14 %), doch erklärt sich dies dadurch, daß Miller-Budnickaja Schwarz und Dunkel zusammenfaßt, was jedoch der von der Dunkelheit in mancher Hinsicht verschiedenen symbolischen Funktion der Farbe Schwarz nicht gerecht wird. In der vorliegenden Arbeit werden

das Adjektiv: černyj (schwarz),
 die Substantive: černota und čern' (Schwärze)
 das Verb: (po)černet' (schwarz werden, schwarz erscheinen)

sowie Zusammensetzungen mit černyj wie černookij (schwarzäugig) oder černo-krasnyj (schwarz-rot) zur Farbe Schwarz gerechnet.

I

In dem bereits zitierten Gedicht "Die verfluchte Glocke" (II, 118) findet sich die schwarze Farbe als Attribut von Symbolen der "niedrigen" Transzendenz:

"A nad bolotom - prokljatyj zvonar'
 Bil i budil kolokol'nuju med'.

- - - - -

Ja uznał tebja, černyj zvonar'

- - - - -

Mesjac budet vam - krasnyj, zloveščij fonar',
 Strašnyj kolokol budet vam pet'!"

¹Vgl. dazu D. Forstner: aaO S. 122.

("Und über dem Sumpf - der verfluchte Glöckner
Schlug und weckte das Erz der Glocke.
- - - - -

Ich habe dich erkannt, schwarzer Glöckner,
- - - - -

Der Mond wird euch - eine rote, unheilverkündende
Lanterne sein,
Die schreckliche Glocke wird für euch singen!")

Ebenso wie der "rote Mond" (s. S. 37 f.) ist hier der "schwarze Glöckner", der die heilige Kirchenglocke in eine "schreckliche" verwandelt, ein Symbol dämonischer Kräfte, die in die Realität einbrechen. Rot und Schwarz sind oft gleichzeitig Symbolfarben der "niedrigen" Transzendenz; dies entspricht wiederum traditionellem Gebrauch (vgl. die traditionelle Kleidung des Teufels in Rot und Schwarz im Märchen). Eine Verfremdung bzw. Neubelebung der traditionellen Symbolbedeutung des Schwarzen zeigt sich hier in der Zuordnung dieser Farbe zu einer gewöhnlich nicht "negativen" Gestalt, nämlich dem Glöckner. Der Glöckner gehört traditionell zum Bedeutungsbereich "Kirche", er steht also gewöhnlich in einem "positiven" Sinnzusammenhang. Er erhält hier nur durch das Adjektiv "schwarz" negative Bedeutung (ebenso wie der Mond durch die Farbe Rot!).

In Verbindung mit Symbolen der "niedrigen" Transzendenz erscheint Schwarz vor allem im zweiten Buch (besonders im Zyklus "Puzyri zemli" ("Blasen der Erde") und im Zyklus "Strašnyj mir" ("Schreckliche Welt") des dritten Lyrikbuches. Ein unheimlicher "gebückter Zwerg im schwarzen Kleid" ("sogbennyj karlik v plat'e černom")¹, der "schwarze Zorn" ("černogo gneva") des Teufels², das "schwarze Zauberreich" ("černyj, vedovskoj predel'")³, das "schwarze Pferd" ("černogo konja") des Antichrist⁴, ein Gespenst "mit schwarzem Mund" ("černym rtom")⁵ sowie der schwarze

¹ Aus dem Gedicht "Poet, krasneja, med'..." ("Es singt, sich rötend, das Erz..." - II, 42).

² Aus: "Balagančik" ("Die Schaubude" - II, 67).

³ Aus: "Išču ognj..." ("Ich suche Lichter..." - II, 117).

⁴ Aus: "Poedinok" ("Zweikampf" - II, 144).

⁵ Aus: "Pustaja ulica..." ("Leere Straße..." - III, 38)

"Schatten von Luzifers Flügel" ("Černee... / Ten' Luciferova kryla")¹ sind weitere Beispiele hierfür.

Sehr viel seltener findet sich Schwarz als Attribut von Symbolen der "hohen" Transzendenz, z.B. in dem Gedicht "Trevoga" ("Unruhe" - II, 225):

- - - - -
 Ptica v'jugi
 Temnokryloj,
 Daj mne dva kryla!
 Čtob s toboju, serdcu miloj,
 V serebristom lunnom krugu
 Vsja duša iznemogla!
 - - - - -
 Čtob letet' streloj zvenjaščej
 V propast' černych zvezd!"

("Vogel des Schneesturms,
 Des dunkelgeflügelten,
 Gib mir zwei Flügel!
 Daß mit dir, die dem Herzen lieb ist,
 Im silbrigen Kreis des Mondes
 Meine ganze Seele zugrunde gehe!
 - - - - -
 Daß wir wie ein klingender Pfeil fliegen
 In den Abgrund schwarzer Sterne!")

Die schwarze Farbe ist hier Attribut der "Sterne", in denen traditionell die "hohe" Transzendenz symbolisiert wird. Allerdings erhält die Transzendenz durch die scharze Farbe eine ganz andere Ausprägung als etwa die durch Weiß oder Rot gekennzeichnete. Der Himmel, an dem die "schwarzen Sterne" leuchten, wird zum "Abgrund", in dem die "Seele zugrundegeht", d.h. die Transzendenz wird in ihr Gegenteil verkehrt, sie ist nicht mehr Rettung, sondern Vernichtung der Seele. Diese Vorstellung von einer Transzendenz mit 'negativen Vorzeichen' weist H. Friedrich in seinem Buch "Die Struktur der modernen Lyrik" als ein wesentliches Kennzeichen der modernen Lyrik nach, das in der Moderne zuerst bei Baudelaire erscheint. Friedrich spricht von einer "glühend gewollten, aber sich ins Leere entziehenden

¹Aus: "Vozmezdje" ("Vergeltung" - III, 305).

Idealität" bei Baudelaire sowie von der "Spannung zwischen Satanismus und Idealität"¹, die daraus entsteht, daß die "übermäßige Spannung nach oben ... den Gespannten nach unten zurückschlägt... Daher die Gleichsetzung von 'Ideal' und 'Abgrund'".²

Dieselbe Gleichsetzung von "Ideal" und "Abgrund" symbolisiert Blok häufig durch die Verbindung der Farbe Schwarz mit Symbolen der "hohen" Transzendenz³, welche hier in Entsprechung zur "leeren" Idealität H. Friedrichs als "leere" Transzendenz bezeichnet werden soll.⁴ Zwei weitere Beispiele für die "schwarze" Transzendenz finden sich in zwei Gedichten über Florenz aus dem Zyklus der "Italienischen Gedichte" ("Ital'janskije Stichi"):

"Žgut raskalennye kamni
Moj lichoradočnyj vzgljad.
- - - - -

O, bezyschodnost' pečali,
Znaju tebja naizust'!
V černoje nebo Italii
Černoj dušoju gljažus'." (III, 108)

("Es verbrennen die erhitzten Steine
Meinen fiebernden Blick.
- - - - -

O, Ausweglosigkeit der Trauer,
Auswendig weiß ich dich!
In den schwarzen Himmel Italiens
Blicke ich mit schwarzer Seele.")

"Okna ložnye na nebe černom,
I prožektor na drevnom dvorce." (III, 108)

("Fensterattrappen auf dem schwarzen Himmel,
Und ein Projektor auf dem alten Palast.")

Die "schwarze" Seele projiziert ihre Hoffnungslosigkeit auf den Himmel, der nun auch am hellen Tage schwarz erscheint, d.h.

¹H. Friedrich: aaO S. 27.

²Ebd. S. 36.

³s. auch: II, 254, 259, 273, 275; III, 162, 233. Eine ähnliche Interpretation des Farbsymbols Schwarz wird bei S. Bonneau angedeutet: "So herrscht über Blok, souverän, die Welt des Schwarzen, des Todes, des Nichts" (aaO S. 251).

⁴Die "leere" Transzendenz findet sich gelegentlich auch in Verbindung mit anderen Farben (vor allem mit Blau).

seiner positiven Bedeutung als Symbol der "hohen" Transzendenz beraubt. Besonders originell ist das Bild des letzten Gedichts, in dem eine der für Blok typischen "realisierten Metaphern" erscheint. Die Fensterattrappen eines alten Palastes werden plötzlich auf den Himmel bezogen, d.h. das Fenster - traditionelles Symbol für das menschliche Auge bzw. die menschliche Seele¹ - ist zur leeren, toten Attrappe geworden, das keinen Ausblick mehr in den ebenfalls schwarzen, sinnentleerten Himmel möglich macht. Beide Gedichte tragen das Datum "Juni 1909". Interessant ist hierzu als Ergänzung die Stelle aus Bloks Notizbuch Nr. 25 vom 16. Mai 1909:

"Opjat' d'javol nastig i rasterzal menja segodnja noč'ju. Sižu v kresle - o, esli by vseгда spat'. Vižu florentijskie čerepicy i nebo. Von oni - čerņnye pjatna. Ja ešče ne otrezvel vpolne - i potomu pravda o černom vozduche brosaetsja v glaza. Ne skryt' ee."²

("Wieder packte und zerriß mich der Teufel heute Nacht. Ich sitze im Sessel - o, wenn man immer schlafen könnte. Ich sehe die florentinischen Dachziegel und den Himmel. Da sind sie - schwarze Flecken. Ich bin noch nicht wieder völlig nüchtern - und daher springt mir die Wahrheit über die schwarze Luft in die Augen. Man kann sie nicht verbergen.")³

In dem Aufsatz "Über den gegenwärtigen Zustand des russischen Symbolismus" (März-April 1910) erscheint ebenfalls das Bild der "schwarzen Luft"⁴, interessanterweise hier in Zusammenhang mit

¹Vgl. etwa Gottfried Kellers bekanntes Gedicht "Augen, meine lieben Fensterlein", in dem die Augen die Fenster der Seele darstellen. Die Augen als "Fenster der Seele" sind damit ein traditionelles Symbol für die Verbindung zwischen Realität und Transzendenz. Blok benutzt häufig das Symbol des Fensters ohne direkten Bezug zu den Augen im gleichen Sinne (s. S. 106).

²IX, 136.

³Vgl. auch die Stelle IX, 137 über ein Bild Leonardo da Vincis: "A on ponimal, kažetsja, čto vozduch - čerņnyj." ("Auch er hat anscheinend begriffen, daß die Luft schwarz ist.") - Ähnlich auch V, 72.

⁴Auf den Zusammenhang des "schwarzen" oder "leeren Himmels" in Bloks Aufsatz mit der "leeren Transzendenz" H. Friedrichs weist auch J. Striedter (aaO S. 516) in einer Diskussionsbemerkung zu seinem Aufsatz "Transparenz und Verfremdung" hin.

kunsttheoretischen Problemen: "... ibo iskusstvo est' ... Ad. Iz mraka éтого Ada vyvodit chudožnik svoi obrazy; tak Leonardo zaranee prigotovljaet černyj fon, čtoby na nem vystupali očerki Demonov i Madonn; ... Tak Andrej Belyj brosaet v načale svoej genial'noj povesti ('Serebrjanyj golub'') vopros: 'A nebo? a blednyj vozduch ego, sperva blednyj, a koli prigljadet'sja, vovse černyj¹ vozduch?...'² ("... denn die Kunst ist ... eine Hölle. Aus der Finsternis dieser Hölle bringt der Künstler seine Bilder hervor; so stellt Leonardo zuerst den schwarzen Hintergrund dar, damit auf ihm die Umrisse seiner Dämonen und Madonnen hervortreten können; ... So stellt Andrej Belyj am Anfang seiner genialen Erzählung ('Die silberne Taube') die Frage: 'Und der Himmel? Auf den ersten Blick schien er bleich, und dann, wenn man länger hinschaute, ganz schwarz...'³). Die "Dämonen und Madonnen" sind wiederum Ausdruck der 'baudelaire-schen' Spannung zwischen Satanismus und Idealität, wie sie H. Friedrich als charakteristische Erscheinung der modernen Lyrik nachweist. Mit der Feststellung, daß diese Spannung ein Hauptantrieb des modernen Künstlers ist ("iz ... éтого Ada vyvodit chudožnik svoi obrazy"), nimmt Blok eine wichtige kunsttheretische Erkenntnis der Gegenwart voraus.

¹ 'černyj' ist kursiv gesetzt.

² V, 434.

³ Übersetzung von Gisela Drohla. In: A. Belyj: Die silberne Taube. Frankfurt 1961. S. 9. - Es ist interessant, daß A. Belyj den "schwarzen Himmel" in der gleichen symbolischen Bedeutung wie A. Blok nicht nur in seinem Roman, sondern auch in seinen "Erinnerungen an A.A. Blok", und zwar ausdrücklich in bezug auf Blok verwendet. Er schreibt dort: "Für einen Augenblick wurde der Himmel schwarz vor mir, und A.A. /Blok/ sagte mir, er sehe für sich überhaupt kein Licht in der Zukunft, für ihn sei alles dunkel, er selbst sei dunkel und vielleicht werde der Tod triumphieren" (In: Zapiski mečtatelej 6 (1922) S. 90): Diese Stelle bezieht sich auf das Jahr 1904, Belyjs Roman "Die silberne Taube" erschien 1913, es ist daher durchaus möglich, daß die "schwarze Luft" in dem späteren Roman motivisch auf Belyjs Erlebnis mit Aleksandr Blok zurückgeht. Die Farbe Schwarz erscheint übrigens in dem Roman Belyjs bei weitem nicht so dogmatisch auf eine bestimmte Bedeutung festgelegt wie in seiner "Theosophie" der Farben (s. S. 300), sondern hat hier echte (mehrschichtige) symbolische Funktion (leere Idealität), was sicher der Grund dafür ist, daß Blok gerade diese Stelle in seinem Aufsatz zitiert.

Das Schwarz der "leeren" Transzendenz ist mehrfach auch mit dem Thema des Todes verbunden¹, z.B. in dem Gedicht III, 19:

"Pozdnej osen'ju iz gavani
Ot zametnoj snegom zemli
V prednaznačenoje plavan'e
Idut tjaželye korabli.

V černom nebe označetsja
Nad vodoj pod'emnyj kran,
I odin fonar' kačetsja
Na osneženom beregu.

I matros, na bort ne prinjatyj,
Idet, šatajas', skvoz' buran.
Vse poterjano, vse vypito!
Dovol'no - bol'se ne mogu...

A bereg opusteloj gavani
Už pervyj legkij sneg zaneš...
V samom cistom, v samom nežnom savane
Sladko li spat' tebe, matros?"

("Im späten Herbst fahren aus dem Hafen
Fort vom schneeverwehten Land
Zu ihrer vorbestimmten Fahrt
Die schweren Schiffe.

Am schwarzen Himmel zeichnet sich ab
Über dem Wasser ein Hebekran,
Und eine Laterne schwankt
Auf dem verschneiten Ufer.

Und ein Matrose, den man nicht angeheuert hat,
Geht schwankend durch den Schneesturm.
Alles verloren, alles vertrunken!
Genug - ich kann nicht mehr...

Aber das Ufer des verödeten Hafens
Hat schon der erste leichte Schnee verweht...
Im allerreinsten, im allerzartesten Leichengewand
Ist es nicht süß für dich zu schlafen, Matrose?")

Das Thema des Gedichts ist der Tod des Matrosen, der "alles verloren, alles vertrunken" hat und keinen Sinn mehr in seinem Leben sieht, weil ihn die "Schiffe" (bei Blok ein Symbol der Hoffnung, s. S. 200) nicht an Bord genommen haben. Beide im Gedicht vorkommenden Farben, das Schwarz des Himmels und das Weiß des Schnees auf der Erde, sind auf dieses Thema bezogen. Das Schwarz des "Himmels" weist auf die "leere" Transzendenz, in

¹ s. auch: I, 52; II, 155; III, 24, 80, 102(2), 173, 302.

der auch der Tod keine Zuflucht mehr ist, sondern nur endgültiges Auslöschen, vollständige Vernichtung des Lebens (auch des Lebens nach dem Tode), da ja keine Transzendenz mehr da ist. Im Weiß des Schnees, der den Matrosen wie ein "Leichengewand" umgeben wird, klingt dagegen auch die Bedeutung des Todes als Erlösung an. Dies wird besonders in den Worten "Ist es nicht süß für dich zu schlafen" deutlich. Schwarz ist ebenso wie Weiß traditionelle Farbe des Todes (schwarze Trauerkleidung!), verbindet sich in diesem Gedicht als Attribut der "leeren" Transzendenz aber auf ungewöhnliche Weise mit dem Thema des Todes, indem es gleichzeitig die Vernichtung des Lebens nach dem Tode in einer leer gewordenen Transzendenz symbolisiert.

Das Schwarz der "niedrigen" und der "leeren" Transzendenz ist auch häufiges Attribut der "Nacht". Anders als die "dunkle Nacht", die immer Positives und Negatives (Erneuerung und Zerstörung) zugleich umfaßt, ist die "schwarze Nacht" ausschließlich Symbol des Verneinenden und Vernichtenden. In dem frühen Gedicht I, 69 (vom 5.12.1900) erscheint die "schwarze Nacht" sowohl thematisch wie auch formal noch in konventioneller Weise:

"Medlenno, tjažko i verno
V černuju noč' uchodja,
- - - - -

Znaju - molitva pomožet
Jasnoj nadežde vseгда,
- - - - -

Merju nočnye puti:
Polnomu very bezmernoj
K utru vozmožno dojtj."

("Langsam, schwer und getreu
In die schwarze Nacht hineingehend,
- - - - -

Ich weiß - das Gebet hilft
Immer der hellen Hoffnung,
- - - - -

Durchmesse ich die nächtlichen Wege:
Wer von maßlosem Glauben erfüllt ist,
Kann bis zum Morgen gelangen.")

Die "schwarze Nacht" wird hier als unbestimmte transzendente Bedrohung dem "Morgen" gegenübergestellt, in dem die "helle Hoffnung" symbolisch veranschaulicht wird. Der Gegensatz von Tag und Nacht¹ wird noch mit den traditionellen Mitteln des religiösen Gedichtes (s. Kirchenlieder) gestaltet, worauf vor allem die Wörter "Gebet", "Hoffnung" und "Glaube" hinweisen. In der christlichen Symbolik wird die Nacht ja ebenfalls oft mit dem negativen Prinzip gleichgesetzt.

In der gleichen Bedeutung², aber in unkonventioneller Form erscheint die "schwarze Nacht" in dem drei Jahre später geschriebenen Gedicht I, 310 (28.12.1903):

"Statuja"³

Lošad' vlekli pod uzdcy na čugannyj
Most. Pod kopytom černela voda.
Lošad' chrapela, i vozduch bezlunnyj
Chrap sochranjal na mostu navsegda.

Pesni vody i chripjaščie zvuki
Tut že vblizi rasplyvalis' v chaos.
Ich razdirali nezrimye ruki.
V černoj vode otražen'e neslos'.

Mernyj čugun otvečal odnotonno.
Raznost' otpala. I večnost' spala.
Černaja noč' nepodvižno, bezdonno -
Lopnuvsij v bezdnu remen' uvlekla.

Vse prebyvalo. Dvižen'ja, stradan'ja -
Ne bylo. Lošad' chrapela navek.
I na uzde v naprjažen'i molčan'ja
Večno zastyvšij visel čelovek." (I, 310)

¹Auf das Konventionelle der frühen Gedichte Bloks weist auch Z.G. Minc: *Lirika Al. Bloka. Vyp. III* (aaO S. 45 f.). Sie nennt die frühen Gedichte Bloks "epigonale, postromantische Poesie". Die traditionellen Symbole wie "Tag - Nacht" oder "Winter - Sommer" werden erst in den späteren Gedichten erneuert, so wird - nach Minc - im Poem "Dvenadcat'" aus dem konventionellen Wintersymbol der Winter ein Symbol der "alten Welt" vor der Revolution.

²s. auch: I, 283, 393, 419; II, 60, 130, 201; III, 103, 279, 342, 374, 461.

³In den Anmerkungen zu "Sobranie stichotvorenij I" ("Gesammelte Gedichte I" - 1911) erklärt Blok, daß dies Gedicht ihm "eingegeben sei von den Statuen Klodts auf der Aničkov-Brücke in Petersburg." (I, 626)

("Die Statue

Man hatte das Pferd am Zügel auf die eiserne
Brücke gezogen. Unter dem Huf schimmerte schwarz das Wasser.
Das Pferd schnaubte, und die mondlose Luft
Bewahrte das Schnauben auf der Brücke für immer.

Die Lieder des Wassers und die eisernen Laute
Verschwammen sogleich nahebei ins Chaos.
Unsichtbare Hände zerrissen sie.
Im schwarzen Wasser trieb ihr Widerhall dahin.

Das gemessene Eisen antwortete eintönig.
Die Unterschiede verwischten sich. Und die Ewigkeit schlief.
Die schwarze Nacht, unbeweglich, bodenlos -
Führte den in den Abgrund gefallen Riemen mit sich fort.

Alles war immer. Bewegungen, Leiden -
Gab es nicht. Das Pferd schnaubte ewig.
Und am Zügel, in der Spannung des Schweigens,
Für ewig erstarrt, hing ein Mensch.")

Die "schwarze Nacht" und das "schwarze Wasser" bilden eine untrennbare Einheit, in der sich alle "Unterschiede verwischen" (z.B. führt nicht das Wasser, sondern die Nacht den Riemen, der von der Brücke fällt, mit sich fort). Nacht und Wasser bilden zusammen das "Chaos", in dem "alles immer war". Die "schwarze Nacht" wird dabei "realisiert" zu einer symbolischen "Person", die mit "unsichtbaren Händen" das Schnauben des Pferdes "zerreißt". Auf diese Weise wird das traditionelle Symbol der "schwarzen Nacht" hier im ursprünglichen Sinn des Wortes "lebendig" (vgl. auch die Neubelebung der Metapher "Todesnacht" zur "schneeigen Brust der letzten Nacht"; s. S. 97).

Die "schwarze Nacht" als Symbol der "niedrigen" Transzendenz findet sich auch im Poem "Die Zwölf", in dem Schwarz neben Weiß und Rot eine wichtige symbolische Funktion hat. Da von den meisten Forschern auf die symbolische Bedeutung der Farben Bloks bisher nur in bezug auf dieses Poem eingegangen wurde, sollen die Symbolik des Schwarzen und ihre verschiedenen Interpretationen in diesem Poem hier noch einmal ausführlich dargestellt werden. Schon die erste Zeile des Poems beginnt mit dem Wort Schwarz, das in verschiedenen Zusammenhängen immer wiederkehrt:

"Černyj večer,
Belyj sneg" (III, 347)

("Schwarzer Abend,
Weißer Schnee")

"Černoje, černoje nebo.
- - - - -

Černaja zloba, svjataja zloba...
Tovarišč! Gljadi
V oba!" (III, 349)

("Schwarzer, schwarzer Himmel.
- - - - -

Schwarzer Zorn, heiliger Zorn...
Genosse! Sieh
Dir beide an!")

"Vintovok černye remni,
krugom - ogni, ogni, ogni..." (III, 350)

("Die schwarzen Riemen der Gewehre,
Ringsum Feuer, Feuer, Feuer...")

"On v šineliške soldatskoj
- - - - -
Krutit, krutit černyj us," (III, 351)

("Er im Soldatenrock
- - - - -
Zwirbelt und zwirbelt den schwarzen Schnurrbart")

"Nočki černye, chmel'nye
S étoj devkoj provodil..." (III, 354)

("Manche schwarze, berausende Nacht
Verbrachte ich mit diesem Mädchen...")

"Schwarzer Abend" und "schwarzer Himmel", vor deren Hintergrund der "Schneesturm" der Weltrevolution wütet, symbolisieren das Chaotische der Weltrevolution, und zwar ihre vernichtende Seite, während im kontrastierenden Weiß des "Schneesturms" vor allem die erneuernden Kräfte der Weltrevolution symbolisch veranschaulicht werden (s. S. 68). Noch deutlicher wird die negative Bedeutung des Schwarzen¹ im "schwarzen Zorn" der Revolutionäre und in ihren "schwarzen Gewehrriemen" (die Gewehrriemen

¹Die "schwarzen Nächte", die Pet'ka mit Kat'ka verbringt (so wie sein scharzer Schnurrbart und das auf Kat'ka bezogene Adjektiv "černobrovuška" - die Schwarzbrauige - III, 355) haben eine etwas andere symbolische Funktion, auf die auf S. 128, Anm. 2 eingegangen wird.

stehen hier als pars pro toto für die Gewehre), in denen nun ganz konkret das vernichtende Prinzip der schwarzen Farbe symbolisiert wird. Sowohl der "schwarze Zorn" wie auch die "schwarzen Gewehre"¹ richten sich vernichtend gegen die "Alte Welt".

Durch das Adjektiv "heiliger" wird der "schwarze Zorn" der Revolutionäre sogar in gewisser Weise ins Positive gewendet, aber nur insofern, als er sich gegen die "böse" Alte Welt richtet (im Sinne "Böses mit Bösem vergelten").

Eine ähnliche Interpretation der Farbe Schwarz findet sich bei dem sovjetischen Kritiker Ivanov-Razumnik, der im Jahre 1919 schrieb: "... von den ersten Zeilen an ... sind der schwarze Himmel und der weiße Schnee - gleichsam die Symbole jenes Doppelsinnigen, das auf der Welt vor sich geht, das sich jetzt in jeder Seele abspielt ... Der schwarze Abend ist Blut, Schmutz, Verbrechen, der weiße Schnee ist jene neue Wahrheit, die durch die gleichen Menschen in die Welt kommt."² Abgesehen von der Simplifizierung des Schnees zum nur positiven Symbol der Wahrheit und Reinheit, wird hier die ambivalente Bedeutung der Weltrevolution (Zerstörung und Neubeginn) klar erkannt. In der späteren Sovetliteratur finden sich schematischere und vereinfachendere Deutungen. Für V. Orlov ist "Schwarz ... die tödlich verwundete, aber noch verzweifelt Widerstand leistende alte Welt"³, wobei allerdings unklar bleibt, wie die chaotische

¹Der "schwarze Zorn" und die "schwarzen Gewehrriemen" symbolisieren eine viel realere Bedrohung als z.B. die "schwarze Nacht" in dem Gedicht "Statuja" (s. S. 122 f.). Im dritten (und auch schon im zweiten) Buch Bloks wird ganz allgemein viel mehr 'Realität' dargestellt als im ersten Buch (viel mehr konkrete Details: Gewehrriemen, Schnurrbart, Soldatenmantel etc.), doch wird auch jetzt die Realität nie um ihrer selbst willen dargestellt, sondern hat immer zugleich symbolische Bedeutung. Sie ist gewissermaßen "transparent" (vgl. J. Striedter: Transparenz und Verfremdung - aaO) für die "höhere Wirklichkeit", die in der "äußeren Wirklichkeit" (im Sinne V. Ivanovs) verborgen ist. Über die 'Realität' in Bloks drittem Lyrikbuch vgl. auch V. Žirmunskij (aaO S. 247 f.) sowie L. Ginzburg: O prozaizmach v lirike Bloka. In: Blokovskij sbornik. Tartu 1964. S. 170.

²Ivanov-Razumnik: aaO S. 126 f.

³V. Orlov: Poëma... S. 64.

schwarze Nacht, die drohenden schwarzen Gewehrriemen und vor allem der "schwarze ... heilige Zorn" der Revolutionäre gerade die "Alte Welt" symbolisieren sollen. Orlov versucht zwar, den "schwarzen Zorn" als "Erbe der Vergangenheit"¹ zu interpretieren und so als Überbleibsel der "Alten Welt" abzutun, doch das Adjektiv "heiliger", das den Zorn ins Positive wendet, steht dieser Interpretation entgegen.²

Andere Sovet-Autoren konstatieren lediglich den Kontrast Schwarz-Weiß im Poem "Die Zwölf", ohne näher auf die komplexe symbolische Bedeutung der Farben einzugehen. So ist für N. Vengrov Schwarz summarisch die Farbe der Revolution³, während Weiß nicht näher interpretiert wird. Ähnlich erwähnt J. Osetrov zwar den Farbkontrast Schwarz - Weiß, interpretiert ihn aber nicht.⁴

In einer neueren Arbeit geht A. Gorelov dagegen ausführlicher auf die Symbolik von Schwarz und Weiß im lyrischen Werk Bloks ein. Er weist den Kontrast Schwarz - Weiß schon in früheren Gedichten Bloks nach⁵ und interpretiert ihn im Gedicht "Die Zwölf" folgendermaßen: "Überall um die sich aufbäumende menschliche Seele stoßen Schwarz und Weiß aufeinander, und der die ganze Welt umfassende (vsesvetnaja) Schneesturm verwischt die Spuren dieses uralten Aufeinanderpralls (izvečnogo stolknovenija) ... Und die letzten vier Zeilen sind ganz und gar typisch für Blok, von Schneesturm durchweht ... schon den Sieg des Weißen⁶ über die ganze Welt feiernd. Und kein Schimmer von Schwarz mehr."⁷ Schwarz als transzendentes Symbol der Vernichtung und des Bösen, Weiß als Symbol der elementaren revolutionären Erneuerung des Weltganzen, der "uralte Aufeinanderprall" von Schwarz und Weiß; diese Formulierungen werden eher der kom-

¹V. Orlov: Poëma... S. 72 u. 76.

²ähnliche Deutung des Symbols Schwarz bei L. Dolgopolov: aaO S. 150.

³N. Vengrov: Put' Aleksandra Bloka. Moskau 1963. S. 372.

⁴J. Osetrov: Zdravstvujte, Aleksandr Blok. In: Poëzija našich dnej. Moskau 1965. S. 52.

⁵A. Gorelov: aaO S. 663 f.

⁶"Weißen" ist kursiv gesetzt.

⁷A. Gorelov: aaO S. 704.

plexen Funktion der Farben Bloks gerecht als der Versuch, sie in dogmatische marxistische Begriffe einzuordnen, wie es in den vorher zitierten Arbeiten versucht wurde.

Neuerdings geht auch S. Hackel auf die Symbolbedeutung der Farbe Schwarz in "Die Zwölf" ein und greift erstaunlicherweise wieder die frühere These Orlovs auf, daß Schwarz eher die Farbe der "Alten Welt" sei: "Black in "The Twelve" seems to represent the dark world of negation which the revolution seeks to overthrow" (aaO S. 160). Dabei machen ihm allerdings die schwarzen Gewehrriemen der Zwölf zu schaffen, die ja eindeutig gegen die "Alte Welt" gerichtet sind. Hackel behauptet daher und versucht auch, es zu beweisen (aaO S. 161), daß die schwarzen Gewehrriemen eine "Ausnahme" seien, und zwar deshalb, weil sie zu einer gewissen Sorte von "österreichischen Gewehren" gehörten, die während des Weltkrieges von den Russen erbeutet wurden und daher unbedingt zur "Alten Welt" gehörten. Überzeugen kann diese Deutung meines Erachtens nicht.

II

Die Farbe Schwarz findet sich auch häufig im Zusammenhang mit Symbolen der Leidenschaft, und zwar fast immer der "niedrigen" Leidenschaft, z.B. in dem Gedicht II, 284:

"Pesnja Fainy

Kogda gljažu v glaza tvoi
Glazami uzкими zmei

- - - - -

Ej, beregis'! Ja vsja - zmeja!

- - - - -

Poprobuj kto, pridi v moj sad,
Vzgljani v moj černyj, uzkiy vzgljad,
Sgoriš' v moem sadu!"

("Fainas Lied

Wenn ich in deine Augen blicke
Mit den schmalen Augen einer Schlange

- - - - -

Ej, hüte dich! Ganz Schlange bin ich!

- - - - -

Versuch' es einer, komm' in meinen Garten,
Schau in meinen schwarzen, schmalen Blick,
Du verbrennst in meinem Garten!")

Der "schwarze Blick" der Zigeunerin Faina¹, der mit dem Blick einer "Schlange" (traditionelles Symbol des Bösen) verglichen wird, hat "magische" Anziehungskraft. Als Attribut dieses Blickes wird Schwarz hier zur Symbolfarbe der "niedrigen" Leidenschaft. Andererseits erhält die Leidenschaft durch die Farbe Schwarz etwas Vernichtendes. Der vom "schwarzen Blick" Verlockte "verbrennt"² in diesem Blick (symbolische Andeutung des Liebestodes). Anders als der "weiße" Liebestod (s. S. 64), der in die Transzendenz führt, bedeutet der "schwarze" Liebestod jedoch vollständige Vernichtung.³

Schwarz als Symbolfarbe der "niedrigen" Leidenschaft findet sich vor allem im zweiten Lyrikbuch in zahlreichen Abwandlungen.⁴ Vor allem sind es Attribute der weiblichen Kleidung wie "schwarze Seidenkleider"⁵, eine lange "schwarze Schleppe"⁶, ein "schwarzes Tuch"⁷, ein "schwarzer Pelz"⁸ oder ein "Wasserfall schwarzer Federn"⁹, die eine magische Anziehungskraft ausüben. Besonders oft aber symbolisiert der "schwarze Blick" (s. oben)¹⁰

¹Faina ist auch der Name der Zigeunerin in Bloks dramatischem Poem "Pesnja sud'by" ("Lied des Schicksals"), zu dem dieses Gedicht ursprünglich gehörte (s. III, 434).

²Das "Verbrennen" impliziert gleichzeitig wieder das dynamische Rot. Rot und Schwarz erscheinen oft nebeneinander als Symbolfarben der "niedrigen" Leidenschaft (wie auch der "niedrigen" Transzendenz, s. S. 115), wobei die Dynamik des Rot und das Vernichtende des Schwarz sich gegenseitig steigern. (s. auch den Titel eines Zyklus im dritten Buch: "Černaja krov'" - "Schwarzes Blut").

³ähnlich II, 173.

⁴II, 48, 117, 132, 136, 137, 155, 183, 187, 195, 254, 259, 262, 273; aber auch: I, 62, 221, 230, 280; III, 25, 31, 38, 54, 119, 233, 242, 355.

⁵I, 280; II, 155, 177, 183, 187, 254.

⁶II, 269.

⁷II, 195, 275.

⁸I, 269.

⁹II, 137.

¹⁰I, 63; II, 136, 274(4), 286; III, 99, 370.

oder das schlangenhaft sich ringelnde "schwarze Haar"¹ die "niedrige" Leidenschaft.

Nur sehr selten steht Schwarz auch in Verbindung mit Symbolen der "hohen" Leidenschaft, z.B. in dem Gedicht "Tvoe lico blednej,..." ("Dein Gesicht ist bleicher,..." - II, 183):

"Kometa! Ja pročel v svetilach
Vsju povest' rannjuju tvoju,
I lživij blesk sozvezdij milych
Pod černym šelkom uznaju!"

("Komet! Ich las in den Gestirnen
Deine ganze Vorgeschichte,
Und den trügerischen Glanz geliebter Sternbilder
Erkenne ich unter deiner schwarzen Seide!")

Das Bild der Geliebten in schwarzem Seidenkleid weitet sich zu kosmischen Vorstellungen, die Geliebte wird zum "Kometen" und die "schwarze Seide" ihres Kleides zum Himmel, unter dem "geliebte Sternbilder" zu erkennen sind. Die Verwandlung des Kleides in den Sternenhimmel hebt die "niedrige" Leidenschaft, deren Symbol das schwarze Seidenkleid ist, in die transzendente Sphäre.² Allerdings ist der "schwarze Himmel" nicht mehr Aus-

¹I, 136; II, 259, 302; III, 173, 176. - Die gleiche Bedeutung haben auch der "schwarze Schnurrbart" Pet'kas und die "schwarzen Brauen" Kat'kas im Poem "Die Zwölf" (s. S. 124, Anm. 1). Wie U. Busch nachgewiesen hat, verwendet L.N. Tolstoj in "Anna Karenina" das Symbol des schwarzen Haares in ähnlicher Weise. Tolstoj symbolisiert in Annas eigenwillig gelockten, unbändigen schwarzen Haaren die Kraft ihres ziellosen blinden Lebenswillens, der sie schließlich in die Arme Vronskijs, d.h. in die "niedrige" Leidenschaft treibt (L.N. Tolstoj als Symbolist, aaO S. 18).

²Die Themen der Leidenschaft und der Transzendenz fließen im Symbol des Sternenhimmel-Kleides ineinander in der für Blok typischen Weise. Ähnlich hat auch die Gestalt der dämonischen Zigeunerin Faina (in Germans Traum) in dem dramatischen Poem "Pesnja sud'by" kosmische Züge: "očertanija žensčiny, pyšno ubrannoj v tjaželye černye tkani; po nim razmetany serebrjanye zvezdy, - na plečach i na grudi - časče i mel'če, vnizu - krupnee; na dlennom šlejfe ležit bol'sšaja almaznaja zvezda," - IV, 117 ("Die Umrise einer Frau, üppig in schwere schwarze Gewebe gehüllt; über diese sind silberne Sterne verstreut - auf den Schultern und auf der Brust dichtere und kleinere, nach hinten hin größere; auf der langen Schleppe liegt ein großer diamantener Stern.").

druck der "hohen", sondern der "leeren" Transzendenz. Die "schwarze" Leidenschaft führt nicht mehr in die "Höhe", sondern in die "Leere" des transzendenten Raumes¹, ebenso wie der "schwarze" Liebestod.

III

In einigen wenigen Gedichten² erscheint Schwarz in allegorisch-eindeutiger Weise als Ausdruck positiver Kräfte, z.B. in dem Gedicht "Novaja Amerika" ("Neues Amerika" - III, 268):

"Černyj ugol' - podzemnyj messija,
Černyj ugol' - zdes' car' i ženich,
No ne strašen, nevesta, Rossija,
Golos kamennyh pesen' tvoich!"

("Schwarze Kohle - unterirdischer Messias,
Schwarze Kohle - hier Zar und Bräutigam,
Doch nicht schrecklich ist, Braut, Rußland,
Die Stimme deiner steinernen Lieder!")

Die "schwarze Kohle" ist Sinnbild für die verborgene Kraft des russischen Volkes, von dem eine Erneuerung erhofft wird (die Verwandlung in ein "Neues Amerika", wobei Amerika Symbol für eine neue, "bessere" Welt ist). Die "schwarze Kohle" ist hier kein vielschichtiges Symbol, sondern eine in der Einsträngigkeit ihres Bezuges deutliche Allegorie, ähnlich wie das "geistige Licht" oder das "geistige Dunkel".

Zusammenfassend ist zum Farbsymbol Schwarz zu sagen, daß es den Themen Transzendenz und Leidenschaft, mit denen es verbunden ist, einen Zug ins Negative, Sinnlose verleiht. Es erscheint daher fast ausschließlich als Attribut der "niedrigen" Transzendenz und der "niedrigen" Leidenschaft. Die "hohe" Transzendenz wird im Zeichen der schwarzen Farbe zur "leeren" Transzendenz (im Sinne H. Friedrichs), als häufigstes Symbol hierfür findet sich der "schwarze Himmel". Auch die "hohe" Leidenschaft erhält

¹s. auch II, 273.

²s. auch II, 297; III, 96, 367.

durch Schwarz einen Zug des Leeren, Sinnlosen, der wiederum im "schwarzen Himmel", der gleichzeitig das Kleid der Geliebten ist, symbolisch veranschaulicht wird.

Die Ambivalenz der schwarzen Farbe ist weniger stark ausgeprägt als bei den bisher interpretierten Farbsymbolen Bloks, da die Grundbedeutung von Schwarz - Verneinung, Sinnlosigkeit - sich auch den Symbolen der "hohen" Transzendenz und der "hohen" Leidenschaft mitteilt und sie ebenfalls ins Negative zieht.

Es fällt auf, daß die Farbe Schwarz sehr viel häufiger im zweiten und dritten Buch Bloks vorkommt als im ersten. Dies läßt sich aus der Veränderung der Thematik erklären. Im ersten Buch ist die Grundstimmung noch vorwiegend positiv, vor allem die "ideale Welt" wird thematisiert, während in den beiden späteren Büchern nach und nach eine immer "schwärzere" Grundstimmung vorherrscht (Dämonie, Sinnlosigkeit und Leere der Realität wie der Transzendenz), die in der Zunahme der schwarzen Farbe ihren Ausdruck findet.

Blau

Die Farbe Blau ist bei Blok Symbol für das Bezogensein auf die Unendlichkeit. Damit greift Blok auf die Tradition der deutschen Romantik zurück.¹ Vor allem in der Dichtung des Novalis², aber auch bei allen anderen Romantikern erscheint Blau häufig als Symbolfarbe der Sehnsucht nach dem Unendlichen. Novalis' Symbol der Blauen Blume ist ja zum Symbol der romantischen Dichtung schlechthin geworden, einer Dichtung, die Friedrich Schlegel die "progressive Universalpoesie" nannte, und die das Streben nach dem Unendlichen über die empirischen Grenzen der Erfahrung hinaus zu ihrem eigentlichen Thema gemacht hat. Blok war sich dieser Tradition bewußt, wie aus seinem Auf-

¹Vgl. hierzu H.H. Hofstätter: aaO S. 134 f. - Auf die Vorliebe der deutschen Romantiker für die Farbe Blau und deren Einfluß auf die Farbe "goluboj" bei A.A. Blok hat auch K.I. Cukovskij (aaO S. 42) hingewiesen.

²s. W. Steinert: aaO S. 154 und 157 ff.

satz über den "Blauen Vogel" Maeterlincks (vom 15.11.1920) hervorgeht.¹

Außer der romantischen Tradition der Farbe Blau gibt es jedoch viel früher schon die antike und christliche Tradition, in der Blau (s. D. Forstner, aaO S. 116 f.) die Farbe des Himmels und des Himmlischen darstellt. Seit dem 15. Jahrhundert wird vor allem die Gottesmutter in der Kunst sehr häufig mit einem blauen Mantel dargestellt, wobei der blaue Mantel Symbol des Himmels ist. Diese Tradition war Blok ebenso wie den Romantikern bestens vertraut (vgl. dazu V. Al'fonsov, der in seinem Aufsatz "V mire obrazov vozrodenija". In: Slova i kraski. Moskau-Leningrad 1966 über Bloks Vertrautheit mit der italienischen Malerei berichtet). Der reale blaue Himmel erscheint uns

¹ Blok wendet sich dort gegen die Übersetzung des "Blauen Vogels" ("L'oiseau bleu") in "Sinjaja ptica", da das Wort "sinij" im Russischen nicht für das Blau der romantischen Tradition verwendet wird, sondern nur das Wort "goluboj". Blok betont die Nähe Maeterlincks zu Novalis (dessen Werke Maeterlinck ins Französische übersetzte) und seines "Blauen Vogels" zur "Blauen Blume" des Romans "Heinrich von Ofterdingen". Weiter heißt es bei Blok: "U nas tverdo ustanovilsja obyčaj nazývát' étot volšebnyj skazočnyj cvetok imenno golubym, a ne sinim, značit net nikakoj pričiny nazývát' meterlinkovskuju pticu sinej, a ne goluboj. Nazývaja ee sinej, my poryvaem s tradiciej; no ved' vsjakoe slovo tradicionno, ono mnogoznačno, simvolično, ono imeet glubokie korni." (VI, 413. "Bei uns hat sich die Gewohnheit festgesetzt, diese verzauberte märchenhafte Blume goluboj, aber nicht sinij zu nennen, d.h. es besteht überhaupt kein Grund, den Maeterlinckschen Vogel sinij zu nennen und nicht goluboj. Wenn wir ihn sinij nennen, brechen wir mit der Tradition; denn jedes Wort ist doch traditionsgebunden, es ist vieldeutig, symbolisch, es hat tiefe Wurzeln."). "goluboj" ist also bei Blok das Blau der romantischen Tradition. - Die Frage nach der Übersetzung des "Oiseau bleu" ins Russische war übrigens schon länger Gegenstand der Kritik in Rußland. So wendet sich Z. Vengerova in ihrem Artikel "Sinee ili goluboe" (in: Reč', vom 12. Januar 1909) gegen die Übersetzung "Golubaja ptica" mit der Behauptung, der "Blaue Vogel" Maeterlincks habe nichts mit der "Blauen Blume" des Novalis gemeinsam, weil diese etwas Unerreichbares, Jenseitiges verkörpere, während der "Blaue Vogel" etwas zwar Fernes, aber doch Erreichbares bedeute. Gegenüber dieser falschen, geradezu 'marxistischen' Deutung des "Blauen Vogels" (als im Diesseits zu verwirklichendes Ideal) hebt Ellis (L.L. Kobylinskij) jedoch wieder die Verwandtschaft zwischen Maeterlinck und Novalis hervor ("Golubaja ptica". In: Vesny 12 (1908) S. 95), im gleichen Sinne wie später Blok.

ja tatsächlich als "unendlich", und so ist die romantisch-symbolistische Bedeutung des Blauen als Farbe der Unendlichkeit schon seit der Antike implizit vorgegeben.

D. Wörn (aaO S. 328) weist darauf hin, daß Blau als traditionelles Attribut der Gottesmutter gleichzeitig auch eine "Leitfarbe" der "Unbekannten" Bloks sei, was sicher richtig ist. Ebenso oft oder vielleicht noch häufiger erscheint Blau aber auch, wie wir sehen werden, als Farbe der Schönen Dame, die ja überhaupt als eine nahezu göttliche Erscheinung mit allen Attributen und Farben des Göttlichen (vor allem Weiß, Gold, Rosa und Blau) ausgestattet ist.

Thematisch ist die Farbe Blau in Bloks Lyrik den beiden ambivalenten Themen Transzendenz und Leidenschaft zugeordnet. Die Transzendenz wird sowohl mit der Farbe "goluboj" (bzw. "lazurnyj") wie auch mit "sinij" verbunden, die Leidenschaft ausschließlich mit "sinij".

Quantitativ nimmt Blau vor Schwarz die sechste Stelle aller Farb- und Lichtwörter ein. Bei Miller-Budnickaja steht es mit 11 % nach Schwarz (14 %) an vierter Stelle, doch kommt dies - wie schon gesagt - daher, daß Miller-Budnickaja Schwarz und Dunkel zusammenfaßt, wodurch sich der Anteil von Schwarz in ihrer Arbeit beträchtlich erhöht.

In die Untersuchung der Farbe Blau werden einbezogen:

die Adjektive: goluboj (blau, hellblau, himmelblau), golubovatyj (bläulich), lazurnyj, lazorevyj (azuren), sinij (blau, dunkelblau), sinen'kij, sinevatyj (bläulich);

die Substantive: lazur' (Azur) und sineva, sin' (Bläue);

die Verben: (po-)golubet', (po-)sinet' (blau werden, blau schimmern, blauen)

sowie Zusammensetzungen mit anderen Worten wie: mutnogoluboj (trübblau) und žguče-sinij (brennend-blau).

Für die beiden verschiedenen russischen Farbadjektive 'goluboj' und 'sinij' existiert im Deutschen keine entsprechende Differenzierung, doch auch im Russischen gibt es keine genau absteckbaren Grenzen zwischen der einen und der anderen Farbzeichnung. Nach G. Herne bedeutet sinij "gewöhnlich dunkelblau"

und ist etymologisch unklar, goluboj dagegen "hellblau, himmelblau"¹ und ist wahrscheinlich von abg. golqbi, r. golub' = Ringeltaube (die blaugrau bis hellblau ist) abgeleitet.²

Blok verwendet "goluboj" und "sinij" ebenfalls oft synonym, weshalb sie auch oft die gleiche symbolische Bedeutung haben. "Sinij" wird jedoch außerdem einem Thema zugeordnet, für das "goluboj" nicht verwendet wird (s. unten). "Lazurnyj" und "goluboj" dagegen werden immer synonym gebraucht.³ In den frühen Gedichten, vor allem in den "Stichi o Prekrasnoj Dame", kommt "lazurnyj" sehr viel häufiger vor als "goluboj". Das ist wahrscheinlich auf den Eindruck der Lyrik V. Solov'evs zurückzuführen, bei dem "Azur" ein Schlüsselwort für die Transzendenz ist.⁴ (Vgl. J. Holthusen: Studien... S. 67: "L'azur" spielt

¹G. Herne: Die slavischen Farbenbenennungen. Eine semasiologisch-etymologische Untersuchung. In: Publications de l'institut Slave d'Upsal 9 (1954) S. 82 und 90.

²Wie W. Lettenbauer hervorhebt, zeigt der Gebrauch von "sinij" und "goluboj" auch in der Volkssprache und in der Dichtung Esenins fließende Übergänge (Farben in Esenins Dichtung. In: Die Welt der Slaven 2 (1957) S. 60).

³z.B. in dem Gedicht "Vojna gorit..." ("Der Krieg brennt...". I, 354):

"Liš' zagljani smirennym okom
V neprechodjaščuju lazur', -
Tam - v tichom, v golubom, v širokom -
Lazurnyj dym - ne rokot bur'."

("Blicke nur mit besänftigtem Auge
In den unvergänglichen Azur, -
Dort - im Stillen, im Blauen, im Weiten -
Ist azurener Dunst - kein Brausen von Stürmen.")

Ebenso in: I, 300, 379, 478(2), 522.

⁴A. Belyj weist in seinen "Vospominanija..." (Épopeja 2 (1922) S. 115) ebenfalls auf die gleichsinnige symbolische Funktion von "Azur" bei V. Solov'ev und Blok hin. Belyj behauptet außerdem in diesem Zusammenhang, daß die Farbe Azur in Bloks lyrischem Werk "schon in der zweiten Hälfte des Jahres 1901 abgeschwächt wird" (ebd. S. 114) zu Blau (goluboe) und daß Blau schon nicht mehr die reine Idealität verkörpere, sondern eine Vermischung beider Sphären, den Versuch, die Idealität in die Realität hinabzuziehen. Er bezeichnet Blok deshalb als "geistigen Maximalisten" (vgl. auch Belyjs Deutung von Helldunkel, S. 105, und Rosa, S. 167). Diese Deutung Belyjs ist dadurch zu widerlegen, daß das Adjektiv "lazurnyj" im gesamten ersten Lyrikbuch (auch nach 1901) sehr viel häufiger vorkommt als "goluboj" und oft mit diesem zusammen in völliger Bedeutungsgleichheit (s. oben). Vgl. hierzu auch A. Knigge: aaO S. 234 f.

schon bei Baudelaire und vor allem bei Mallarmé eine große Rolle, es taucht in der russischen Form gehäuft bei V. Solov'ev auf, und nach ihm praktisch bei allen Symbolisten.") Gleichzeitig deutet das Adjektiv "lazurnyj" bei Blok und auch bei Solov'ev noch stärker als "goluboj" und "sinij" auf die christliche Tradition der Farbe Blau als Farbe des Himmels (s. oben).

I

Blau erscheint in allen drei Lyrikbüchern Bloks meistens als Farbe der "hohen", gelegentlich auch der "niedrigen" oder der "leeren" Transzendenz. Vor allem im ersten Buch ist Blau sehr oft der "hohen" Transzendenz zugeordnet¹, z.B. in dem Gedicht "Veter prines izdaleka" ("Der Wind trug herbei aus der Ferne", I, 76):

"Gde-to svetlo i gluboko
Neba otkrylsja kločok.
V étoj bezdonnoj lazuri,
V sumerkach blizkoj vesny
Plakali zimnie buri,
Rejali zvezdnye sny."

("Irgendwo hell und tief
Öffnete sich ein Fetzen Himmel.
In diesem bodenlosen Azur,
In der Dämmerung des nahen Frühlings
Weinten Winterstürme,
Schwebten Sternenträume.")

Auf die Unendlichkeit des blauen Himmels, der hier nur als "Azur" bezeichnet wird (auch die Farbe Blau kann also als Abstraktum symbolische Bedeutung haben), weist das Adjektiv "bezdonnyj" (bodenlos). Der "bodenlose Azur" ist also Symbol für die Unendlichkeit der "hohen" Transzendenz, deren traditionelles Symbol der Himmel ist. Schon in diesem frühen Gedicht wird aber durch das Symbol der "Winterstürme", die im Himmel "wei-

¹ Noch nicht als Symbol, sondern als lyrischer 'Topos' wird Blau in einigen Jugendgedichten Bloks (die jedoch nicht zum Bestand des ersten Buches gehören) verwendet (ähnlich wie das Mondlicht, s. S. 86), z.B. in dem Gedicht "Pomnite den'..." ("Erinnern Sie sich an den Tag..." - I, 406), wo die "blaue" Mondnacht ("lunnuju noč' golubuju") lediglich als atmosphärischer Hintergrund erscheint. Ähnlich auch: I, 380(2), 416(3).

nen"¹, die Ambivalenz der transzendenten Sphäre angedeutet und dadurch die traditionelle Bedeutung des Himmels als Symbol der "hohen" Transzendenz erweitert: Die "unendliche" Transzendenz kann auch "Negatives" enthalten.

Der "blaue Himmel" ist in sehr vielen Gedichten Bloks Symbol für die Unendlichkeit der "hohen" Transzendenz, die im Anschauenden wiederum unendliche Sehnsucht hervorruft. Der "blaue Himmel" wird sowohl durch "goluboj" (bzw. "lazurnyj") wie auch durch "sinij" dargestellt²; im ersten Buch erscheint häufiger "goluboj" (bzw. "lazurnyj"), im zweiten Buch häufiger "sinij".³

Wie im Gedicht I, 76 wird die Unendlichkeit des "blauen Himmels" oft durch Wörter wie "beskonečnyj" ("unendlich")⁴, "net predela" ("keine Grenze")⁵, "nepomernost'" ("Unermeßlichkeit")⁶ und vor allem "večnost'" ("Ewigkeit")⁷ noch besonders hervorgehoben.

In dem Gedicht "Strast'ju dlinnoj, bezmjatežnoj" ("Von langdauernder, stiller Leidenschaft") aus dem Zyklus der "Italienischen Gedichte" symbolisiert das Blau des Himmels nicht nur die Sehnsucht nach dem Unendlichen, sondern auch das subjektive Gefühl des Aufgehens in der "unendlichen" Transzendenz:

¹s. Kap. "Akustische Entsprechungen".

²Für die synonyme Verwendung von "lazurnyj" und "sinij" als Symbolfarbe der "unendlichen hohen" Transzendenz ist das Gedicht "Zolotokudryj angel dnja" ("Der goldgelockte Engel des Tages" - I, 200) ein Beispiel, in dem es heißt: "Predel naš - sinjaja lazur'" ("Unser Bereich ist der blaue Azur").

³"goluboj" bzw. "lazurnyj", "lazur'": I, 74, 76, 91, 168, 169, 173, 200, 201, 335, 346, 354, 380, 389, 457, 497, 506, 532; II, 18, 98, 134, 139, 181, 197, 217, 312; III, 48, 66, 107, 153, 229, 230, 324. - "sinij", "sineva": I, 37, 90, 200, 228, 319, 350, 362, 479, 485, 505; II, 23, 58, 61, 72, 74, 98, 108, 121, 124, 146, 167, 266, 320, 328; III, 183, 367.

⁴In: "Vse beskonečnej,..." ("Immer unendlicher,..." - I, 476(1)).

⁵In: "Iz carstva sna..." ("Aus dem Königreich der Träume...", I, 484(1))

⁶In: "Vljublennost'" ("Verliebtheit" - II, 61).

⁷In: "V snegach" ("Im Schnee" - II, 235); "Ona, kak prežde," ("Sie, wie früher,..." - III, 67); "Kometa" ("Komet" - III, 135); "Usnite blaženno,..." ("Schlaft selig,..." - III, 167).

"Iris dymnyj, iris nežnyj,
 - - - - -

Pereplyt' velit vse reki
 Na vozdušnych parusach,
 Utonut' velit naveki
 V tech večernich nebesach,
 I kogda predamsja znoju,
 Goluboj večernij znoj
 V goluboe goluboju
 Uneset menja volnoj..." (III, 107(3))

("Dunstige Iris, zärtliche Iris
 - - - - -

Befiehlt, alle Flüsse zu überqueren
 Auf luftigen Segeln,
 Für ewig zu versinken
 In jenen abendlichen Himmeln,
 Und wenn ich mich hingebe der Glut,
 Trägt mich die blaue abendliche Glut
 Ins Blaue
 Auf blauer Welle..."¹

Hier schlägt die 'romantische' Sehnsucht nach der Transzendenz um in das subjektive Gefühl des Einswerdens mit der Unendlichkeit, die menschliche Individualität wird gleichsam aufgelöst im unendlichen Blau des Abendhimmels², dessen Identität durch dreimalige Wortwiederholung wie durch eine magische Zauberformel beschworen wird. Das romantische Gefühl der Vereinigung mit dem Universum findet sich jedoch bei dem Symbolisten Blok nur selten und wird nur durch "goluboj", nicht durch "sinij" dargestellt.

Außer dem "Himmel" ist das Blau der "unendlichen" Transzendenz auch oft dem "Weg"³ und der "Ferne"⁴ zugeordnet, die beide ebenfalls Symbole für die Sehnsucht nach dem Unendlichen sind. Ein Beispiel für den "blauen Weg" gibt das Gedicht I, 254:

¹Man könnte den Instrumental "goluboju ... volnoj" auch übersetzen "als blaue Welle", was die Auflösung der Identität im All noch stärker zum Ausdruck bringen würde.

²Ähnlich auch: II, 119.

³s. auch: I, 38, 112, 345, 441, 484, 507; III, 223; IV, 42.

⁴I, 8, 35, 103, 153, 182, 205, 350, 476(1), 476(2), 487, 506; II, 16, 115; III, 105.

"Ja iskal golubuju dorogu
 - - - - -

Podchodja k zolotomu porogu,
 Zatichal pred Tvoimi dver'mi.

Prochodila Ty v dal'nye zaly,
 Veličava, ticha i stroga." (I, 254)

("Ich suchte den blauen Weg
 - - - - -

Zur goldenen Schwelle kommend,
 Wurde ich still vor Deinen Türen.

Vorüber gingst Du in ferne Säle,
 Erhaben, still und streng.")

Der "blaue Weg" führt vor die "Türen" der "Schönen Dame", die "erhaben, still und streng" die unerreichbare und "ferne" Transzendenz symbolisiert. Der "blaue Weg" führt also ins Unendliche ("ferne Säle") bzw. wird selbst zum Symbol für die Unendlichkeit der "hohen" Transzendenz.¹ Mit dem Verb "suchen" wird die Sehnsucht nach dem Unendlichen besonders hervorgehoben.

Ein Beispiel für die "blaue Ferne" findet sich in dem bereits mehrfach zitierten Gedicht "My, dva starca,..." - I, 153:

"Pered nami - okna dalekie,
 Golubaja dal' svetla.

No otkuda v sumrak tainstvennyj
 Smotrit, smotrit svet goluboj?"

("Vor uns sind ferne Fenster,
 Die blaue Ferne ist hell.

Doch woher ins geheimnisvolle Dunkel
 Schaut und schaut das blaue Licht?")

Die "blaue Ferne", die durch das "Fenster" aus der Transzendenz in die Realität hinein"schaut", ist wiederum Symbol für die Un-

¹In einigen Gedichten ist auch das "blaue Fenster" Symbol für den Zugang zur "unendlichen" Transzendenz: I, 74, 287, 292; II, 311; III, 244.

endlichkeit der "hohen" Transzendenz, die hier noch von verschiedenen anderen Farben begleitet wird.¹

"Weg" und "Ferne" sind auch in der deutschen Romantik Schlüsselbegriffe für das "unendliche" Sehnen des Individuums, seine empirischen Grenzen zu überschreiten.² Vor allem die "blaue Ferne" ist - besonders bei Novalis und Eichendorff³ - in dieser Bedeutung zum Symbol geworden. Blok greift also auch hierin auf die romantische Tradition zurück.

Die romantische Tradition des Farbsymbols Blau (Sehnsucht nach dem Unendlichen) setzt Blok vor allem in seinen frühen Gedichten fort.⁴ Im zweiten und dritten Buch wird Blau auch oft der "niedrigen" Transzendenz zugeordnet, was zur romantischen Bedeutung der blauen Farbe im Widerspruch steht.

Eine solche Veränderung der Thematik ist auch in der Ironisierung des "romantischen" Blau zu sehen, die in dem lyrischen Drama "Die Unbekannte" zu erkennen ist, in dem es heißt:

¹ Die Dynamik des Rot (s. S. 26), das Geheimnisvolle der Dunkelheit (s. S. 94 f.), das Unendliche der "blauen Ferne" sowie das "göttliche" Licht (und Gold, s. S. 148) teilen jeweils der "hohen" Transzendenz ihre ganz spezifische symbolische Bedeutung mit, und erst durch die Synthese all dieser Eigenschaften wird das Symbol der "hohen" Transzendenz in seiner ganzen Vielschichtigkeit erkennbar.

² Vgl. das "Fernweh" und den "Wandertrieb" vieler romantischer Helden, z.B. des "Heinrich von Ofterdingen" des Novalis oder des "Taugenichts" von Eichendorff.

³ s. W. Steinert: aaO S. 158 und 215.

⁴ Auch in Bloks Prosaschriften erscheint jedoch das Farbsymbol Blau mehrfach als Symbol der 'romantischen' Spannung auf die Unendlichkeit hin. In seiner Rede zum Tode der Schauspielerin und Theaterleiterin V.F. Kommissarževskaja heißt es z.B.:

"... éta malen'kaja figura so strast'ju ožidanija i nadezdy v sinich glazach, s vesennej drož'ju v golose, vsja izobrazajuscaja odin poryv, odno ustremlenie kuda-to, za kakie-to sinie, sinie predely čelovečeskoj zdešnej zizni." ("zdešnej" ("diesseitig") ist kursiv gesetzt.)

("... diese kleine Gestalt mit der Leidenschaft der Erwartung und der Hoffnung in den blauen Augen, mit dem frühlingshaften Beben in der Stimme, die nichts anderes darstellte als einen einzigen Aufschwung, ein einziges Hinstreben irgendwohin, über irgendwelche blauen, blauen Grenzen des menschlichen diesseitigen Lebens hinaus.")

Ähnlich auch: V, 389 f., 446 f.

"Goluboj: Ja sliškom dolgo v nebo smotrel:
Ottogo golubye glaza i plašč. (IV, 85)

Neznakomka: Padučaja deva-zvezda
Chočet zemnych recej.

Goluboj: Tol'ko o tajnax znaju slova,
Tol'ko toržestvenny reči moi. (IV, 86)

Neznakomka: Ty ljubiš' menja?
(Goluboj molčit.)

Neznakomka: Krov' zapevaet vo mne. (IV, 87)

(Golubogo bol'se neť. Zakrutiljsja golubovatyj
snežnyj stolb, i kažetsja, na étom meste i ne
bylo nikogo.") (IV, 88)

("Der Blaue: Ich habe zu lange in den Himmel geblickt:
Daher meine blauen Augen und mein Umhang.

Die Unbekannte: Der fallende Jungfrau-Stern
Wünscht irdische Reden.

Der Blaue: Nur von Geheimnissen weiß ich Worte,
nur feierlich sind meine Reden.

Die Unbekannte: Liebst du mich?

(Der Blaue schweigt.)

Die Unbekannte: Das Blut beginnt zu singen in mir.

(Der Blaue ist nicht mehr da. Eine bläuliche Schneesäule
ist plötzlich aufgewirbelt und es scheint so, als sei über-
haupt niemand dagewesen."))

Der "Blaue" bewundert die "Unbekannte", (die als "fallender Stern" zur Erde kommt) mit "feierlichen Reden", löst sich aber auf in einer "bläulichen Schneesäule", als die "Unbekannte" irdische Leidenschaft von ihm fordert. Daß er nicht fähig ist, sie wirklich zu lieben, läßt ihn zunächst als eine etwas lächerliche Gestalt erscheinen. Nachdem er verschwunden ist, erzählt die Unbekannte einem vorüberkommenden stutzerhaften "Herrn" von dem "Blauen":

"Neznakomka: On byl krasiv. V golubom plašče.

Gospodin: O, romantika ženskoj duši!
I na ulice vidite vy
Mužčin v golubych plaščach!" (IV, 88)

("Die Unbekannte: Er war schön. In einem blauen Umhang.

Der Herr: O, Romantik der weiblichen Seele!
Auch auf der Straße seht ihr
Männer in blauen Umhängen!")

Daß nun der stutzerhafte Herr (der die Unbekannte später mit sich nimmt und bereitwillig auf ihre "irdischen" Wünsche eingeht) die Farbe Blau ebenfalls als "romantische" Farbe ironisiert, hebt diese Ironisierung in einem höheren Sinne wieder auf. Die Gestalt des Stutzers wird nämlich durch sein Verhalten ("Liebe" ist für ihn lediglich sexuelles Vergnügen) sowie auch durch seine Kleidung (als Dandy der Jahrhundertwende trägt er eine "Melone") sehr viel mehr ironisiert als der "blaue" Träumer, der das wahre Wesen der "Unbekannten" (zum Schluß wird sie als "Stern" zum Himmel zurückkehren, s. IV, 102) als Symbol der "hohen" Transzendenz viel richtiger erkannt hat als der "Herr", der sie als leichtes Mädchen betrachtet. So wird die Farbe "goluboj" zuerst ironisiert (als Attribut des Träumers) und dann wieder "entironisiert". Dadurch wird ihr das "Sentimentale" (s. S. 201) genommen, und ihre eigentliche symbolische Bedeutung als Farbe der "hohen" Transzendenz tritt auf diesem Umweg umso deutlicher hervor.¹

Die blaue (goluboj) Uniform des Sterndeuters im gleichen Stück ist übrigens auch ironisch zu verstehen: Der Sterndeuter will die Unendlichkeit einordnen, klassifizieren, sie in eine "Uniform" pressen (IV, 101).²

Blau als Farbe der "niedrigen" Transzendenz zeigt sich z.B. in dem bereits mehrfach zitierten Gedicht I, 486(1):

"Celyj den' - sueta u mogil.
V sinevatom kadil'nom dymu
Neizvestnyj unylo brodil,
- - - - -

Mglistyj priznak stojal predo mnoj
V sinevatom kuren'i kadil.
On vladeet moeju dušoj."

¹A.E. Gorelov (aaO S. 723) nennt den "Blauen" in "Neznakomka" eine "giftige Selbstenthüllung" Bloks, wobei er die Ironisierung des "Blauen" hervorhebt, seine schließliche "Entironisierung" jedoch übersieht.

²ähnlich auch: IV, 16.

("Den ganzen Tag - Unruhe bei den Gräbern.
 Im bläulichen Weihrauchdunst
 Schweifte ein Unbekannter trostlos umher,
 - - - - -")

Das neblige Gespenst stand vor mir
 Im bläulichen Rauch der Weihrauchgefäße.
 Es beherrscht meine Seele.")

Das "neblige" Gespenst bildet sich aus dem "bläulichen Dunst" des Weihrauchs, der hier also auch zu der unheimlichen Atmosphäre der im "Gespenst" symbolisierten "niedrigen" Transzendenz gehört.¹ In dem Wort "Weihrauch"dunst klingt allerdings auch wieder die "hohe" Transzendenz mit an - wie so oft bei Blok fließen die Gegensätze ineinander. Wie im Kap. "Helldunkel" festgestellt, wird diese Ambivalenz der transzendenten Sphäre besonders oft durch den "Nebel" oder den "Dunst" symbolisiert. Das gleiche ist oft der Fall in Gedichten, in denen Blau und Helldunkel eine Einheit bilden (s. den "bläulichen Dunst"). Der "Nebel" des Geheimnisvoll-Unheimlichen verbindet sich hier mit dem Blau der Unendlichkeit zu einem komplexen Symbol, in dem Magisches und Unendliches der Transzendenz eine Einheit bilden.²

Die "leere" Transzendenz, meist durch das Symbol des "Abgrundes" veranschaulicht, findet sich auch mehrfach in Verbindung mit dem Farbsymbol Blau, z.B. in dem Gedicht "Zdes' i Tam" ("Hier und Dort" - II, 247), in dem sich die Schatten eines Liebespaares in "offenen blauen Abgründen" ("otkrytych sinich bezdnach") verlieren. Die Farbe Blau fügt hierbei auch der "leeren" Transzendenz die Dimension des Unendlichen hinzu. Ähnlich wird in dem Gedicht "Usnite blaženko,..." ("Schlaft selig ein,..." - III, 167) die Vision des Weltuntergangs im "blauen Abgrund" dargestellt: Der "nutzlose Käfig" ("nenužnuju kletku"), der die irdische Welt symbolisch veranschaulicht, wird "in einen bodenlosen Abgrund, in irgendeine blaue Ewigkeit" (V bez-

¹s. auch: II, 16, 49, 54, 71, 72, 105, 134, 167, 170, 207, 307; III, 26, 176, 230, 236 sowie auch schon I, 26, 37, 90, 249, 492(3), 523(3).

²s. auch: II, 16, 170, 187; III, 107(3), 109(7), 241, 242.

donnuju propast', v kakuju-to sinjuju večnost'") geworfen.¹
 Hier wird sogar die traditionell "hohe" Ewigkeit entleert zum
 "bodenlosen Abgrund".

Es fällt auf, daß die Farbe "sinij" sehr viel häufiger mit
 Symbolen der "niedrigen" Transzendenz bzw. der "leeren" Trans-
 zendenz verbunden ist, während "goluboj" (bzw. "lazurnyj") fast
 immer Attribut der "hohen" Transzendenz ist. Das erklärt auch,
 weshalb "goluboj" und "lazurnyj" viel häufiger im ersten Buch
 Bloks vorkommen als "sinij", da im ersten Buch meistens die
 "hohe", später mehr die "niedrige" und auch die "leere" Trans-
 zendenz thematisiert wird. Dieser Unterschied in der Verwendung
 von "goluboj" und "sinij" entspricht auch der literarischen
 Tradition. "goluboj" (bzw. "lazurnyj") ist das "ideale" Blau
 der romantischen Tradition, während "sinij" als das "dämoni-
 sche" Blau ein originelles Symbol Bloks darstellt.

II

Ausschließlich die Farbe "sinij" ist auch häufig verbunden
 mit Symbolen der "niedrigen" und der "hohen" Leidenschaft, und
 zwar wiederum vor allem im zweiten Buch Bloks. In dem Gedicht
 "Iz chrustal'nogo tumana" ("Aus dem kristallinen Nebel...")
 z.B. heißt es:

"Vzor vo vzor - i zguče-sinij
 Oboznačilsja prostor.
 Magdalina! Magdalina!
 Veet veter iz pustiny,
 Razduvajuščij koster.
 Uzkij tvoj bokal i v'juga
 Za gluchim steklom okna -
 - - - - -
 No za v'jugoj - solncem juga
 Opalennaja strana!
 - - - - -
 Čtob na lože dolgoj noči
 Ne chvatilo strastnych sil!
 Čtob v pustynnom vople skripok
 Perepugannye oči
 Smertnyj sumrak pogasil." (III, 11)

¹ähnlich auch: II, 203, 212, 235.

("Blick in Blick - und ein brennend-blauer
 Weiter Raum entsteht.
 Magdalena! Magdalena!
 Es weht der Wind aus der Wüste,
 Den Scheiterhaufen entfachend.

Dein schmaler Pokal und der Schneesturm
 Hinter der dumpfen Fensterscheibe -
 - - - - -

Doch hinter dem Schneesturm - das von der Sonne
 des Südens

Erleuchtete Land!
 - - - - -

Daß auf dem Lager der langen Nacht
 Die Kräfte der Leidenschaft nicht ausreichen!
 Das Todesdunkel
 Die entsetzten Augen auslösche.")

Der brennend-blaue Blick, der zu einem magischen Raum um die Liebenden wird, ist Symbol für das Dämonische der erotischen Leidenschaft, ebenso wie der "Scheiterhaufen" (s. Farbsymbol Rot, S. 27 ff.) und der "Schneesturm" (s. S. 60 ff.). Die Farbe Blau fügt hier auch der Leidenschaft die Dimension des Unendlichen hinzu, die im "blauen Raum" (prostor = weiter, freier Raum) symbolisch veranschaulicht wird. Auch der Name "Magdalena", der auf die biblische "Sünderin" Magdalena anspielt, gehört in diesen Bereich. Das Gedicht schließt mit der Vision des Liebestodes, zu der sich die dämonisierte Leidenschaft steigert. Doch nicht nur dämonische Kräfte werden in diesem Gedicht dargestellt. Das "von der Sonne des Südens erleuchtete Land", das "hinter dem Schneesturm" der Leidenschaft erhofft wird, symbolisiert die positiven Kräfte der Liebesbeziehung, die Hoffnung, durch die Leidenschaft hindurch zu einem Absoluten zu gelangen. Auch Magdalena erlangte von Christus Vergebung; der Weg durch die "niedrige" Leidenschaft führt also letzten Endes in die "hohe" Transzendenz, wodurch die "niedrige" Leidenschaft zugleich auch in die transzendente Sphäre gerückt wird.¹

¹Die Themen Leidenschaft und Transzendenz verflechten sich hier ineinander, d.h. die zum Liebestod gesteigerte Leidenschaft erscheint als Möglichkeit, in die Transzendenz zu gelangen, die hier allerdings nur noch als "Leere" existiert (der "leere Aufschrei der Geigen").

Der magische "blaue Blick" der dämonisierten Geliebten ist auch in zahlreichen anderen Gedichten Bloks Ausdruck dieser paradoxen Synthese von "niedriger" und "hoher" Leidenschaft. Das Gedicht II, 105 z.B. beginnt:

"Slejf, zabryzgannyj zvezdami,
Siniј, siniј, siniј vzor.
Mež zemlej i nebesami
Vichrem podnjatyj koster."

("Schleppe, mit Sternen besprüht,
Blauer, blauer, blauer Blick.
Zwischen Erde und Himmel
Wie ein Wirbelsturm entfachter Scheiterhaufen.")

Der "blaue, blaue, blaue Blick" (die dreifache Wortwiederholung wirkt wie eine Zauberformel) wird zum "Scheiterhaufen" der Leidenschaft, der sich "zwischen Erde und Himmel" erhebt. Auch hier symbolisiert das Blau den unendlichen Raum "zwischen Erde und Himmel"¹, den allein die "unendliche" Leidenschaft ausfüllt. In den Wörtern "Himmel" und "Erde" wird außerdem wieder das Zusammenfließen von "hoher" und "niedriger" Leidenschaft symbolisch veranschaulicht. Ebenso symbolisiert auch die "mit Sternen besprühte" Schleppe der Geliebten die Ausweitung der "niedrigen" Leidenschaft ins Kosmische.

"siniј" als Farbe der "unendlichen" Leidenschaft ist sehr oft Attribut der "Unbekannten"², die im zweiten Buch Bloks in zahlreichen Gedichten (sowie im gleichnamigen Drama) auftaucht und das Symbol der "Schönen Dame" weitgehend ablöst. "goluboj" und "lazurnyj"³ dagegen sind meist Attribut der "Schönen Dame".⁴ Ein Beispiel für diese verschiedenartige Verwendung der beiden

¹ s. auch: II, 212, 217, 260, 269; III, 173.

² s. auch: II, 185; III, 183, 184, 190, 262; IV, 81, 455; V, 415, 430, 446.

³ I, 90, 97, 102, 103, 107, 112, 116, 128, 147, 200, 287, 345, 368, 389, 392, 450; II, 18, 101, 211, 313.

⁴ Vgl. dazu auch S. Bonneau (aaO S. 203): "Die Attribute dieser Jungfrau werden Gold und Azur." - Ähnlich auch: V. Pjast: O pervom tome Bloka. In: Sbornik ob Aleksandre Bloke. Petersburg 1921. S. 214 f. und K.I. Čukovskij: Kniga ob Aleksandre Bloke. Petersburg 1922. S. 26.

Farben findet sich in dem dramatischen Poem "Pesnja sud'by" ("Lied des Schicksals"), in dem "sinij" als Attribut der Zigeunerin Faina vorkommt, die ebenfalls eine Variation der Unbekannten darstellt: "... iz krasnogo ognja - spustilas' Faina v sinjuju ten' beregovuju, i videl ja, kak dorožka sinego serebra pobežala za lodkoj ..." ("... aus dem roten Feuer [auch ein Symbol des Dämonischen!] ließ sich Faina herab in den blauen Schatten des Ufers, und ich sah, wie ein Pfad blauen Silbers hinter dem Boot herlief ..." - IV, 116).

Die Gegenfigur der wilden und geheimnisvollen Faina ist die sanfte Elena, die Züge der "Schönen Dame" trägt, und ihr ist die Farbe "goluboj" zugeordnet. Zu Beginn des zweiten Bildes heißt es von ihr: "Vsja kartina podernuta nežno-goluboj prozračnoj kiseej, kak budto i dom, i Elena, i monach - otošli v prošloe". ("Das ganze Bild ist mit einem zartblauen Mullvorhang überzogen, als ob sowohl das Haus als auch Elena und der Mönch in die Vergangenheit fortgegangen seien." - IV, 115). Deutlich wird hier dem "dämonischen" Blau ("sinij") der Zigeunerin Faina das "ideale" Blau (goluboj) der Sphäre Elenas gegenübergestellt - allerdings einer Sphäre, die der "Vergangenheit" angehört - das ideale Symbol der "Schönen Dame" wird verdrängt von der "Unbekannten", in der sich "Hohes" und "Niedriges" der Leidenschaft wie der Transzendenz auf paradoxe Weise verbinden.

D. Wörn (aaO S. 190 und 194 f.) bestreitet meine Zuordnung der Farben "lazurnyj" und "goluboj" zur "Schönen Dame" und "sinij" zur "Unbekannten", doch seine Interpretation kann nicht überzeugen. Die Stelle "... iz krasnogo ognja - spustilas' Faina v sinjuju ten' beregovuju, i videl ja, kak dorožka sinego serebra pobežala za lodkoj" ("... aus dem roten Feuer ließ sich Faina herab in den blauen Schatten des Ufers, und ich sah, wie ein Pfad blauen Silbers hinter dem Boot herlief" - IV, 116) ordnet nach seiner Meinung die Farbe "sinij" nicht Faina zu, sondern den nächtlichen Schatten und dem Wasser. Dem widerspricht jedoch eine andere Stelle im "Lied des Schicksals", in der "sinij" ganz eindeutig als Attribut der Faina erscheint. Es ist die Stelle im fünften Bild, wo Faina von sich selbst sagt: "vsja sinimi tumanami ubralas', kak nevesta fatoj" ("ich

habe mich ganz mit blauen Nebeln geschmückt, wie eine Braut mit dem Schleier" - IV, 144). Wie sich Faina mit blauen ("sinij") Nebeln wie mit einem Brautschleier schmückt, so lebt Elena im ersten Bild hinter dem hellblauen ("goluboj") Schleier in einer entrückten Welt.

Zusammenfassend ist zum Farbsymbol Blau zu bemerken, daß es den mit ihm verbundenen Themen Transzendenz und Leidenschaft die Dimension der Unendlichkeit hinzufügt. Als Attribut ambivalenter Symbole erhält Blau seinerseits auch ambivalenten Charakter. Im ersten Buch ist Blau fast immer der "hohen" Transzendenz zugeordnet, vor allem als Blau des "Himmels" und der "Ferne", die in dem, der sie anschaut, wiederum unendliche Sehnsucht erwecken. Im zweiten und dritten Buch erscheint Blau häufiger als Attribut der "niedrigen" bzw. auch der "leeren" Transzendenz, sowie der "niedrigen", aber auch der "hohen" Leidenschaft.

Die "unendliche hohe" Transzendenz wird vor allem durch "goluboj" (bzw. "lazurnyj") symbolisch veranschaulicht, die "unendliche niedrige" (bzw. "leere") Transzendenz dagegen meist durch "sinij". Auch die "unendliche niedrige" Leidenschaft, die oft durch kosmische Vergleiche in die "hohe" Sphäre gerückt wird, wird ausschließlich durch "sinij" dargestellt. "goluboj" ist also meistens die Farbe der "hohen" Transzendenz, womit Blok die romantische Tradition fortsetzt, für die etwa die "blaue Ferne" ein unbedingt "positives" Symbol war. Die Farbe "sinij" dagegen, die noch keine traditionell festgelegte symbolische Bedeutung hat, ist als Symbolfarbe der "unendlichen niedrigen" Transzendenz und der "unendlichen" Leidenschaft ein originelles Symbol Bloks.

Gold

Auch die Symbolbedeutung von Gold ist in Bloks Lyrik durch die literatur- und geistesgeschichtliche Tradition geprägt. Gold ist in Bloks Lyrik die Symbolfarbe des Göttlichen. Es erscheint im ersten Buch sehr oft als Attribut der überirdischen "Schönen Dame". Außerdem findet es sich häufig als Attribut von Gegenständen, die zur Tradition der christlichen Religion gehören, wie Kirchenkuppeln, Ikonen, Heiligenscheine etc. Hierbei handelt es sich jedoch nicht mehr um christliche Symbole im eigentlichen Sinn, sondern eben nur noch um Symbole für Göttliches (vgl. die Christusgestalt im Poem "Die Zwölf").¹

Oft ist das "göttliche" Gold bei Blok aber auch Attribut von Naturerscheinungen oder anderen Phänomenen der realen Wirklichkeit (Bäckerkringel, Sekt, Sägespäne etc.). Das entspricht den naturphilosophischen und pantheistischen Vorstellungen des deutschen Idealismus und der deutschen Romantik. Die pantheistische Idee, daß Gott sich in den Dingen verwirklicht (Spinoza, Goethe, Schleiermacher) wird hier von dem Symbolisten Blok wieder aufgenommen. Gold ist demnach in Bloks Lyrik immer das Attribut eines göttlichen Wirkens, das in irgendeiner Form Gestalt angenommen hat.²

¹ Zur Symbolbedeutung der Farbe Gold als Farbe des Göttlichen seit der Antike und besonders auch im alten Ägypten s. auch D. Forstner (aaO S. 144 ff.). Auf den Gebrauch der Farbe Gold in der symbolistischen Kunst verweist H.H. Hofstätter (aaO S. 140 f.): "Alle symbolistische Kunst, die eine sakrale Weihe auszustrahlen sucht, bedient sich neben der Goldfarbe, z.B. KLIMT in dem Beethovenfries, mit dem er das von KLINGER geschaffene Denkmal umgab. Vor allem aber die Erneuerungsversuche der symbolisch-religiösen Kunst knüpfen hier an: Beuron ... und der von dort inspirierte Neukatholizismus der Nabis in Frankreich, die schließlich auf das katholische Rheinland weiterwirken. Sie alle entdecken den Symbolwert des Goldes als 'Farbe' wieder."

² Darauf weist andeutungsweise auch S.M. Šuvalov in seiner Arbeit "Blok i Lermontov (K probleme povtorjaemosti poetičeskich stilej)" (In: Sem' poetov. Moskau 1927. S. 153): "Bei Blok hat die Kategorie des Goldes einen geheimnisvollen symbolischen Sinn; er bezeichnet durch sie Erscheinungen des Jenseitigen."

Außer dem Thema der "hohen" Transzendenz wird gelegentlich auch das Thema der "hohen" Leidenschaft mit Goldsymbolen ausgestattet.

Es fällt auf, daß das "göttliche" Gold in Bloks Lyrik sehr oft als etwas Vergängliches oder Verlorenes dargestellt wird, es repräsentiert also eine göttliche Macht, an deren Existenz nicht mehr geglaubt wird. Diese Vergänglichkeit des Goldenen klingt auch an in einigen Gedichten, in denen Gold nicht als Symbol des Göttlichen, sondern des Königlichen, bzw. ganz allgemein der Macht und des Staates erscheint. Auch diese Bedeutung des Symbols Gold geht auf die Tradition zurück. In den frühzeitlichen und antiken Mythen (vor allem der Babylonier und Ägypter) waren bekanntlich Götter und Könige oft ein und dasselbe. Daher ist Gold auch die traditionelle Farbe von Königen und Mächtigen. Ebenso wie die göttliche wird auch die weltliche Macht in Bloks Lyrik als etwas Vergängliches oder Verlorenes dargestellt.

Quantitativ steht Gold nach Schwarz an achter Stelle aller Farb- und Lichtwörter (Miller-Budnickaja: 6,5 %). Außer

den Adjektiven: zolotoj, zlatyj¹ (golden) und zolotistyj (golden, goldfarben);

den Substantiven: zoloto, zlato¹ (Gold) und pozolota (Vergoldung) und

den Verben: (po)zolit' (vergolden) und zolotitsja, zlatjat'sja (golden schimmern)

werden Zusammensetzungen mit anderen Wörtern wie: zolotokudryj (goldlockig) und zlatolatnyj (goldgepanzert) berücksichtigt.

I

Im ersten Buch ist Gold als Symbolfarbe der "hohen" Transzendenz - wie schon gesagt - besonders oft Attribut der "Schönen

¹Die aus dem Kirchenslavischen stammenden hochsprachlichen Formen zlatoj, zlato und zlatjat'sja werden seltener gebraucht als die normalen russischen Formen zolotoj, zoloto und zolotit'sja. Sie finden sich am häufigsten im ersten Buch Bloks, das noch stärker traditionellen Sprachformen verhaftet ist als die späteren Bücher.

Dame", z.B. in dem Gedicht "Ja, iznurennij i premudryj" ("Ich, erschöpft und weise" - I, 244):

"Ja, iznurennij i premudryj,
Vosstav ot tjagostnogo sna,
Pered Toboju, Zlatokudroj,
Sklonjaju dolu znamena.

Konec vseveduščeje gordyne. -
Prošedšij sumrak razljubja,
Naveki predannyj Svjatyne,
Vo vsem poslušajus' Tebja.

Zima projdet - v pevučeje v'juge
Uže zvenit izdaleka.
Somknulis' carstvennye dugi,
Duša blaženna, Ty blizka."

("Ich, erschöpft und weise,
Wiedererstanden vom schweren Schlaf,
Vor Dir, Goldgelockte,
Senke ich meine Feldzeichen.

Ein Ende dem allwissenden Stolz. -
Das vergangene Dunkel nicht mehr liebend,
Auf ewig Deinem Heiligtum ergeben,
In allem gehorche ich Dir.

Der Winter vergeht - im klingenden Schneesturm
Tönt es schon aus der Ferne.
Es schlossen sich die königlichen Bögen,
Meine Seele ist glücklich, Du bist nahe.")

Die "Goldgelockte"¹ erscheint hier als machtvolles göttliches Wesen, das "Winter" und "Dunkel" zu besiegen vermag. Das Gottgleiche der "Schönen Dame" wird durch das Gold ihres Haares und außerdem durch die Wörter "Heiligtum" und "königlich" (Blok

¹ Zu den Farben der "Schönen Dame" vgl. auch S. Bonneau: aaO S. 203, sowie A. Belyj: Vospominanija..." (In: Épopeja 2 (1922) S. 115): "Gold und Azur sind die Ikonenfarben der Sophia; eine ikonentartige Darstellung der Sophia begleiten diese Farben; auch bei Vladimir Solov'ev ist "Sie" von goldenem Azur durchdrungen." Die Bedeutung der "Sophia" (bzw. der "Schönen Dame") als religiöses Symbol wird in diesem Vergleich mit der Ikonenmalerei deutlich. Außerdem weist Belyj mit dem Ausdruck "ikonentartige Darstellung" auch auf formale Gemeinsamkeiten der Lyrik Solov'evs und des frühen Blok mit der Ikonenmalerei. Sowohl die Vorliebe für die Farben Gold und Azur wie auch das Statische, hierarchisch Strenge der Darstellung haben die beiden symbolistischen Dichter mit der mittelalterlichen Ikonenkunst gemeinsam.

verwendet hier die traditionelle Gleichsetzung von "göttlich" und "königlich") hervorgehoben. Auch die Großschreibung (Toboju, Zlatokudryj, Svjatyne, Tebja, Ty) weist auf die ideelle Erhöhung der "Goldgelockten". Interessant ist, daß bereits in diesem frühen Gedicht das Göttliche nicht mehr ohne Zweifel und Widerstand verehrt wird. Erst muß der "allwissende Stolz" im Innern des lyrischen Ich besiegt werden, ehe die "Seele" in den "Gehorsam" gegenüber der "Schönen Dame" zurückkehren kann.

Wie in diesem Gedicht ist sehr oft das "goldene Haar" oder der "goldene Zopf" der "Schönen Dame" (gelegentlich auch von "Engeln" oder "Jungfrauen") Symbol des Göttlichen. Wahrscheinlich ist das (als Lockenkranz oder Flechtenkrone) den Kopf umgebende Haar ein "säkularisiertes" Symbol für den traditionellen goldenen Heiligenschein.¹

Im ersten Buch erscheint die von Gold umgebene "Schöne Dame" nur selten als etwas Vergehendes oder Verlorenes. Schon das erste Gedicht des zweiten Buches zeigt sie jedoch als die Unerreichbare, für immer Fortgehende:

"Vstuplenie

Ty v polja otošla bez vozvrata.
Da svjatitsja Imja Tvoe!
Snova krasnye kop'ja zakata
Protjanuli ko mne ostrije.

Liš' k Tvoej zolotoj svireli
V černyj den' ustami pril'nu.
Esli vse mol'by otzveneli,
Ugnetennyj, v pole usnu.

Ty projdeš' v zolotoj porfire -
Už ne mne glaza razomknut'.
Daj vzdohnut' v étom sonnom mire,
Celovat' izlučennyj put'..." (II, 7)

("Eingang

Du gingst fort in die Felder ohne Wiederkehr.
Und geheiligt sei Dein Name!
Von neuem streckten die roten Spieße des Sonnenuntergangs
Ihre Spitze mir entgegen.

¹ s. auch I, 185, 200, 236, 244, 249, 323, 422, 515, 530; II, 313, 340.

Nur an Deine goldene Flöte
Schmiege ich meine Lippen am schwarzen Tag.
Wenn alles Flehen verklungen ist,
Schlafe ich ein im Feld, niedergedrückt.

Du wirst vorübergehn im goldenen Purpur -
Schon kann ich nicht mehr die Augen öffnen.
Laß mich seufzen in diesem träumerischen Frieden,
Küssen Deinen erleuchteten Weg..."

Die im "goldenen Purpur" leuchtende "Schöne Dame" ist fortgegangen "ohne Wiederkehr", nur noch im Traum begleitet das lyrische Ich ihren "erleuchteten Weg" mit seiner Sehnsucht. Die "goldene Flöte", die sie ihm zurückläßt und mit deren Tönen er ihr Verschwinden beklagt, ist Symbol für das "Lied" des Dichters, das also hier noch als vom "Göttlichen" inspiriert erscheint, wenn es auch nur noch als Klage um den Verlust des Göttlichen möglich ist.

Als Attribut einer Naturerscheinung - nämlich des Herbstes - findet sich das "göttliche" Gold - als symbolischer Ausdruck pantheistischer Ideen - z.B. in dem Gedicht I, 121:

"Vidno, dni zolotyje prišli.
Vse derev'ja stojat, kak v sijan'i.
Noč'ju cholodom veet s zemli;
Utrom belaja cerkoy' vdali
I blizka i jasna očertan'em.
- - - - -

Tol'ko ja ne choču uznavat'.
Da i pesnjam znakomym ne verju.
Vse ravno - mne pevca ne ponjat' ...
Ot sebja li skryvat'
Rokovuju poterju?"

("Sieh, die goldenen Tage sind gekommen.
Alle Bäume stehen wie in einem Strahlen.
Nachts weht Kälte von der Erde;
Morgens ist die weiße Kirche in der Ferne
Nah und klar in ihren Linien.
- - - - -

Aber ich will nicht erkennen.
Und den bekannten Liedern glaube ich nicht.
Alles gleich - ich kann den Sänger ja doch nicht
verstehen ...
Wie soll ich den verhängnisvollen Verlust
Vor mir verbergen?")

Die "goldenen Tage" des Herbstes bilden zusammen mit der "weißen Kirche in der Ferne" und dem "Strahlen"¹ eine symbolische Landschaft, in der die "hohe" Transzendenz veranschaulicht wird. Auch hier wird an die "goldene" Höhe nicht mehr "geglaubt", ihr "Verlust" ist offenbargeworden. In dieser Bedeutung ist Gold mehrfach dem Herbst als einem traditionellen Symbol für das Vergehende und Verlorene zugeordnet.²

Gold erscheint außerdem auch als Attribut von anderen Naturerscheinungen ("Morgen-(bzw. Abend-)röte"³, "Lichtfäden am Himmel"⁴, "Azur"⁵).

Ein Beispiel für ein ursprünglich christliches Symbol in Verbindung mit Gold gibt das bereits zitierte Gedicht III, 31:

"- - - - -

Tol'ko guby s zapekšejsja krov'ju
Na ikone tvoej zolotoj
(Razve èto my zvali ljubov'ju?)
Prelomilis' bezumnoj čertoj..."

("- - - - -

Nur die Lippen mit dem verkrusteten Blut
Auf deiner goldenen Ikone
(Nannten wir das denn Liebe?)
Verzerrten sich zu einer wahnsinnigen Linie...")

Die "goldene Ikone" im Zimmer der Prostituierten, deren verzerrte und "blutige" Lippen das Leiden des Göttlichen an der erniedrigten Liebe andeuten (s. S. 49), ist hier nicht mehr im eigentlichen Sinne christliches⁶, sondern unbestimmt und allgemein "göttliches" Symbol.⁷ In einem traditionell christlichen

¹ Vgl. auch die "korrespondierende" symbolische Bedeutung der "Kälte", s. S. 251 ff.

² I, 212, 228, 395 (1).

³ I, 178, 293, 317, 490.

⁴ I, 153.

⁵ I, 116.

⁶ Der christlichen Religion stand Blok während seines ganzen Lebens ziemlich fremd gegenüber, s. z.B. VIII, 103.

⁷ Ebenso: I, 160, 225, 363, 487 (2); II, 144, 177; III, 118, 120, 153, 271, 306, 356.

Gedicht könnte die "goldene Ikone" z.B. nicht als Eigentum einer Prostituierten ("tvoej"!) und damit symbolisch auch als Teil ihres Wesens dargestellt werden.

In den vorangegangenen Beispielen ist Gold immer Symbolen der "hohen" Transzendenz zugeordnet, die auf den ersten Blick als solche zu erkennen sind ("Schöne Dame", Ikonen). Vom zweiten Buch an ist Gold jedoch auch oft Attribut von vordergründig ganz realen und "ungöttlichen" Gegenständen. Dies ist durch die bereits erwähnte Veränderung in der Methode der Symbolisierung zu erklären. Es finden sich von nun an immer häufiger realistische Details. Ein Beispiel gibt das bereits zitierte Gedicht "Die Unbekannte":

"Neznakomka

Po večeram nad restoranami
 Gorjačij vozduch dik i gluch,
 I pravit okrikami p'janymi
 Vesennij i tletvornyj duch.
 Vdali, nad pyl'ju pereuločnoj,
 Nad skukoj zagorodnych dač,
 Čut' zolotitsja krendel' buločnoj,
 I razdaetsja detskij plač." (II, 185)

("An den Abenden über den Restaurants
 Ist die glühende Luft wild und dumpf,
 Und es lenkt die betrunkenen Schreie
 Ein Duft nach Frühling und Verwesung.

In der Ferne, über dem Staub der Gassen,
 Über der Langeweile der Vorstadtvillen,
 Schimmert zart golden ein Bäckerkringel,
 Und es ertönt ein Kinderweinen.")

Wie auf S. 107 gezeigt, ist das Gedicht auf zwei Ebenen aufgebaut. Die reale Ebene umfaßt die "Restaurants", die "Langeweile der Vorstadtvillen", den "Staub der Gassen" und den "Bäckerkringel". Die transzendente Ebene wird ebenfalls von der ersten Strophe an im "Kinderweinen" (S. 227) und vor allem im "goldenen Schimmer" des banalen Bäckerkringels angedeutet. Besonders die Feststellung, daß der Bäckerkringel nur "schwach" und in der "Ferne" golden schimmert, läßt ihn als Abglanz der "hohen" Transzendenz in der banalen Realität der Kneipen und Vorstadthäuser erscheinen. Das "hohe" Goldsymbol erhält hier

durch seine ungewöhnliche Verbindung mit dem banalen Emblem des Bäckerkringels neue Bedeutung.

Allerdings verwendet Blok das Goldsymbol selten in dieser Weise¹, gewöhnlich finden sich auch im zweiten und dritten Buch weiterhin die traditionellen Symbole der goldenen Kirchenkuppeln, Ikonen etc.²

Wie schon mehrfach hervorgehoben, wird das "göttliche" Gold bei Blok in den meisten Fällen als etwas Vergängliches, Flüchtiges dargestellt (vgl. auch im obigen Gedicht das nur "schwach" und in der "Ferne" schimmernde Gold des Bäckerkringels), das den Menschen nicht mehr verständlich oder nicht mehr zugänglich ist.³ Diese Unerreichbarkeit der "goldenen" Transzendenz wird häufig auch in Verbindung mit dem Thema des Todes gezeigt, z.B. in dem Gedicht I, 456(1):

"Novyj blesk izlilo nebo
Na nebesnye polja.
Mrakom drevnego Ereba
Preispolnena zemlja.

Voznesjas' stezoju blednoj
V zolotoe bez konca,⁴
- - - - -

Voznesus' dušoj netlennoj
Na nevedomych krylach."

("Neuen Glanz goß der Himmel
Auf die himmlischen Felder.
Von der Finsternis des alten Ereb⁵
Ist die Erde erfüllt.

Ich erhebe mich auf bleichem Pfad
Ins Goldene ohne Ende,
- - - - -

Ich erhebe mich mit meiner unverweslichen Seele
Auf unbekanntem Flügeln.")

¹s. auch: II, 73; II, 7.

²II, 43, 85, 144, 177, 197, 313; III, 31, 118, 120, 153, 162, 271, 356.

³s. auch: I, 97, 178, 194, 200, 220, 225, 339, 352, 361, 530(2); II, 7, 185, 276; III, 112, 162, 254, 287, 356.

⁴"bez konca" ist kursiv gesetzt.

⁵In der griechischen Mythologie das unterirdische Totenreich (vor dem Hades gelegen).

Das "Goldene ohne Ende" ist nur mit der "unverweslichen Seele", also nach dem körperlichen Tode, zu erreichen. Der Körper ist dem Todesreich, mit dem die Erde gleichgesetzt wird, verhaftet. Gold ist hier also Symbolfarbe der nur im Tod zu erreichenden "hohen" Transzendenz¹ Auch in dieser Bedeutung erscheint Gold mehrfach als Attribut des Herbstes², der außer der Vergänglichkeit im allgemeinen auch den Tod im besonderen symbolisieren kann.

Gold als Symbolfarbe der "hohen" Transzendenz kommt außerdem mehrfach in Gedichten vor, in denen die Kindheit thematisiert ist. Gold ist auch in diesem Zusammenhang das Vergängliche, denn die "goldene" Kindheit wird als ein vergänglicher Zustand gezeigt, an den der Erwachsene mit Sehnsucht zurückdenkt. Ein Beispiel gibt das Gedicht II, 74³:

"V tumanach, nad sverkan'em ros,
Bežžalostnyj, svjatoj i mudryj,
Ja v starom parke dedov ros,
I solnce zolotilo kudri."

("In Nebeln, über dem Leuchten des Taus,
Mitleidslos, heilig und weise,
Wuchs ich auf im Park meiner Vorfäter,
Und die Sonne vergoldete meine Locken.")

Die Beziehung des Kindes zur transzendenten Sphäre wird durch die "Sonne", die seine Locken "vergoldet", angedeutet. Auch durch die Attribute "heilig und weise" wird seine Verbindung zum göttlichen Bereich hervorgehoben. Das Kind ist traditionelles Symbol für einen Seelenzustand, in dem der Mensch noch einen unmittelbaren Zugang zum Göttlichen hat. Diese Vorstellung liegt z.B. dem biblischen "wenn ihr nicht werdet wie die Kinder" zugrunde. Aber auch das Symbol des "göttlichen Kindes" bei Novalis⁴ oder Goethes Kind-Symbole Mignon und Euphorion ha-

¹ Ebenso: I, 323, 487, 515 (3); II, 108, 197; III, 120.

² II, 11, 23.

³ s. auch: I, 301; II, 80, 328.

⁴ s. W. Vordtriede: aaO S. 125. Vgl. auch das Novalis-Fragment "Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter". Fragment 1350 nach der Ausgabe von E. Kamnitzer (aaO).

ben die gleiche Bedeutung. Auch hierin greift Blok also auf traditionelle Vorstellungen zurück.

Gold symbolisiert auch in den Kind-Gedichten wiederum das Verlorene und Vergängliche. Der Zustand der Kindheit, nach dem sich der Erwachsene zurücksehnt wie an eine verlorene "Heimat", wird von Blok als ein vergänglicher gezeigt.

Auch in Bloks Prosaschriften findet sich Gold mehrfach¹ als Farbe des Göttlichen, z.B. in seinem Aufsatz "Über den gegenwärtigen Zustand des russischen Symbolismus": "Zolotoj meč ... pronzaet serdce teurga." ("Das goldene Schwert ... durchdringt das Herz des Theurgen." - V, 427). Der "Theurg" ist der symbolistische Dichter, der sich noch im Zustand der "Thesis", der Harmonie mit dem "Göttlichen" befindet, und dieser Bereich wird eben durch das "goldene Schwert" symbolisiert.

In diesem Bild stellt Blok symbolisch die traditionelle Auffassung vom Dichter als dem von Gott mit der Gabe zu dichten Ausgezeichneten dar, wie sie z.B. noch in Goethes Versen "gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide" anklingt. Auf die "Thesis" folgt die "Antithese", die durch das Erlöschen des "goldenen Schwertes" symbolisiert wird (s. ausführliche Interpretation dieser Stelle S. 201 f.); auch für den Dichter ist also der Zustand der Harmonie mit dem Göttlichen etwas Vergängliches, das durch andere Zustände abgelöst wird (vgl. auch das Symbol der "goldenen Flöte", die von der fortgehenden "Schönen Dame" dem Dichter zurückgelassen wird).

II

In Verbindung mit Symbolen der "hohen" Leidenschaft erscheint das "göttliche" Gold ausschließlich im zweiten und dritten Buch Bloks², z.B. in dem Gedicht III, 25:

¹ s. auch: V, 423 f. und 453.

² s. auch: II, 149, 211, 237, 340; III, 7, 55, 118, 152, 160, 173, 205, 243.

"V restorane

- - - - -

Ja sidel u okna v perepolnennom zale.
Gde-to peli smyčki o ljubvi.
Ja poslal tebe černuju rozu v bokale
Zolotogo, kak nebo, ai.

Ty vzgljanula. Ja vstretil smuščenno i derzko
Vzor nadmennyj i otdal poklon.

- - - - -

Ty rvanulas' dvižen'em ispugannoj pticy,
Ty prošla, slovno son moj legka...

- - - - -

No iz glubi zerkal ty mne vzory brosula
I, brosjaja, kričala: "Lovi!..."
A monisto brenčalo, cyganka pljasala
I vizžala zare o ljubvi."

("Im Restaurant

- - - - -

Ich saß am Fenster im überfüllten Saale.
Irgendwo sangen Geigenbögen von der Liebe.
Ich schickte dir eine schwarze Rose in einem Pokal
Voll Ai¹, golden wie der Himmel.

Du blicktest auf. Ich begegnete verwirrt und kühn
Deinem hochmütigen Blick und verbeugte mich.

- - - - -

Du sprangst auf mit der Bewegung eines erschreckten
Vogels,
Du gingst vorüber, leicht wie mein Traum...

- - - - -

Doch aus der Tiefe der Spiegel warfst du mir Blicke
Und schriest damit: "Nimm!..."
Und die Münze klirrte, die Zigeunerin tanzte
Und winselte zum Abendrot von Liebe.")

Die Leidenschaft wird hier wiederum ambivalent gezeichnet. Die
"von Liebe winselnde" Zigeunerin und das "Schwarz" der Rose²
weisen auf die "niedrige" Leidenschaft, während in dem Cham-
pagnerpokal, der "golden wie der Himmel" ist, das Dionysisch-

¹eine Sektmarke.

²Vgl. die Bedeutung der "schwarzen" Leidenschaft, S. 127 ff.
Mit der "Rose" selbst wird allerdings auch bereits die "hohe"
Leidenschaft symbolisch veranschaulicht.

Göttliche¹ der Leidenschaft angedeutet wird. (Das "Abendrot", dem die Zigeunerin ihr "Winseln von Liebe" entgegenschreit, symbolisiert ebenfalls die "hohe" Leidenschaft.) Der "goldene" Champagner und die "schwarze Rose" symbolisieren also zusammen die beiden Seiten (das "Hohe" und das "Niedrige") der Leidenschaft. Das Flüchtige, nur einen Augenblick lang "Wahre" der "goldenen" Leidenschaft wird deutlich im Verhalten der jungen Frau. Sie begegnet dem zugleich "verwirrten und kühnen" Blick des Fremden abweisend und verächtlich und verläßt das Restaurant. Im Spiegel aber treffen sich ihre Blicke noch einmal mit ihm, und in diesem Spiegelblick² wird für einen Augenblick die Beziehung zwischen den beiden zu einer "wirklichen" Liebesbeziehung. Die Augen der Frau bitten sogar um Liebe - sie hat bei aller äußeren Fremdheit die Bedeutung der "schwarzen Rose" und des "goldenen Pokals" erkannt.

III

Als Farbe der Herrschenden bzw. der Staatsgewalt hat Gold ebenfalls den Aspekt des Vergänglichen (nicht nur die "Götter", auch die "Könige" verlieren ihre Macht in der Welt). Ein Beispiel hierfür gibt das Gedicht "Ravenna":

"Vse, čto mutno, vse, čto brenno,
Pochoronila ty v vekach.
Ty, kak mladenec spiš', Ravenna,
U sonnoj večnosti v rukach.

Raby skvoz' rimskie vorota
Uže ne vvozjat mozaik.
I dogorjaet pozolota
V stenach prochladych bazilik." (III, 98)

¹Wie in dem Gedicht "Nevidimka" (s. S. 31) verwendet Blok hier den Wein als traditionelles Symbol des Dionysisch-Göttlichen in der Leidenschaft, allerdings "verfremdet" zum "Champagner". - Wie auf S. 15 zitiert, interpretiert Miller-Budnickaja den "goldenen Wein" (oder Champagner) einfach als "die Leidenschaft", wobei sie auf die Bedeutung des Goldes als Symbol des Göttlichen (in diesem Fall des Göttlichen in der Leidenschaft) nicht eingeht.

²Blok verwendet häufig Spiegel als Symbol für die Welt des Traums, des Irrealen, s. auch: III, 11, 13.

("Alles, was augenblicklich, alles, was vergänglich,
Hast du begraben in Jahrhunderten.
Wie ein Säugling schläfst du, Ravenna,
In den Armen der schläfrigen Ewigkeit.

Durch die römischen Tore bringen
Keine Sklaven mehr Mosaiken.
Und es verglüht die Vergoldung
An den Wänden der kühlen Basiliken.")

Das Gold der alten Basiliken ist der Vergänglichkeit anheimgefallen - es verkörpert eine -auch historische- Macht, die dem Untergang geweiht ist.¹ Noch deutlicher tritt die Vergänglichkeit und innere Brüchigkeit der "goldenen" Macht in dem lyrischen Drama "Korol' na ploščadi" ("Der König auf dem Stadtplatz") hervor, in dem ein "Goldener"² ("Zolotoj") auftritt, der sich für die Macht des alten, buchstäblich "zu Stein" gewordenen Königs einsetzt. Dieser König ist Symbol für eine vergangene Zeit und wird später vom Volke gestürzt. Auch das rotgoldene Gewand des Narren im gleichen Stück, der ebenfalls für die überlebte alte Macht eintritt (IV, 50 f.), hat die gleiche Bedeutung. Im gleichen Sinne erscheint Gold in einer Tagebuchstelle Bloks als Attribut der weltlichen Macht des Zaren: "Wie ein Zar, so verschwand das Gold³ unter den Tataren." ("Kak car', tak zoloto, propavšee bylo pri tatarach." - VII, 94)

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Gold in Bloks Lyrik das Göttliche symbolisiert, und zwar meistens das vergängliche oder verlorene Göttliche. Vor allem in Verbindung mit Symbolen der "hohen" Transzendenz ist das "göttliche" Gold "fern", unerreichbar oder nur als ein schwacher Abglanz des Idealen in der Realität (z.B. als Attribut des unscheinbaren realistischen Details "Bäckerkringel") erkennbar. In Verbindung mit Symbolen der "hohen" Leidenschaft symbolisiert Gold ebenfalls oft das Flüchtige und Vergängliche. (Bei diesen Symbolen fließen die

¹Ähnlich auch: I, 249; II, 32; III, 39.

²IV, 45 f.

³Es ist dabei die Rede von russischen Kunstwerken (Ornamenten und Bildern) während der Tatarenherrschaft.

Themen "hohe" Transzendenz und "hohe" Leidenschaft ineinander.) Gold ist ausschließlich Farbe der "hohen" Transzendenz und der "hohen" Leidenschaft und kann daher nicht als ambivalentes Symbol betrachtet werden. Das Göttliche ist immer ein positives Ideal.

Einige Male erscheint Gold auch als Symbolfarbe der Herrschenden und der Macht, und zwar auch hier als das Vergängliche.

Daß das "göttliche" Gold in Bloks Lyrik fast durchweg als das Verlorene oder nicht mehr Verstehbare dargestellt wird, läßt sich daraus erklären, daß eine in irgendeiner Form religiös festgelegte "hohe" Transzendenz (und sei es auch nur in pantheistischer Form) für Blok (vor allem nach dem ersten Buch) eigentlich nicht mehr existent ist. Die Bindung an einen wie auch immer gearteten "persönlichen" Gott ist verlorengegangen, nur Sehnsucht und Trauer um ihren Verlust sind noch - z.B. in der "goldenen Kindheit" oder in den nicht mehr verehrten "goldenen Ikonen" - evozierbar.

Rosa

Rosa ist in Bloks Lyrik die Symbolfarbe der freudigen Erwartung und Hoffnung, was wiederum der traditionellen Symbolik dieser Farbe entspricht, die sogar in die Umgangssprache eingedrungen ist. Man spricht z.B. von einem "rosa Hoffnungsschimmer" oder sieht eine Sache im "rosigen Licht".

Thematisch ist Rosa wie die meisten anderen Farben Bloks den beiden Hauptthemen Transzendenz und Leidenschaft zugeordnet, und zwar meistens dem Thema der Transzendenz.

Quantitativ gehört Rosa zu den weniger oft vorkommenden Farben in Bloks Lyrik, es steht nach Silber an zwölfter Stelle aller Farb- und Lichtwörter (Miller-Budnickaja: 2,5 %). In die Untersuchung werden einbezogen

die Adjektive: rozovyj (rosa, rosig, rosenfarben) und rozovatyj (rosig, zart rosa) und

das Verb: (po-)rozovet' (sich rosig färben).

I

In Verbindung mit Symbolen der "hohen" Transzendenz erscheint das Rosa der freudigen Erwartung und Hoffnung vor allem im ersten Buch Bloks.¹ Ein Beispiel dafür gibt das Gedicht I, 316:

"Storožim u vchoda v terem,
Vernye raby.

- - - - -

Večno - zavtra. - - - -

Vozduch polon vozdychanij,
Grozovyh nadežd,
Vys' gorit ot nesmykanij
Vospalennyh vežd.

Angel rozovyj ukažet,
Skažet: "Vot ona:

- - - - -

Večnaja vesna."

("Wir halten Wache am Eingang zum Turm,
Getreue Sklaven.

- - - - -

Ewig ist Morgen. - - -

Die Luft ist voller Seufzer,
Voller gewittriger Hoffnungen,
Die Höhe brennt vom Nicht-geschlossen-sein
Entzündeter Lider.

Ein rosiger Engel deutet,
Sagt: "Dort ist er:

- - - - -

Der ewige Frühling.")

Ein "rosiger Engel" deutet auf den "Ewigen Frühling", der in "gewittrigen Hoffnungen" sehnsüchtig erwartet wird. "Ewig ist Morgen", d.h. nicht die Gegenwart, sondern die Erwartung des Zukünftigen füllt die "getreuen Sklaven" aus, die am "Eingang" zum "Turm"² warten. Der "rosige Engel" ist gewissermaßen die symbolische Verkörperung dieser Erwartung.

¹ähnlich wie die Farbe "goluboj" (bzw. "lazurnyj"), mit der es oft gleichzeitig vorkommt, vor allem als Symbolfarben der "Schönen Dame".

²"terem" ist in Bloks frühen Gedichten ein häufig gebrauchtes Symbol für den Wohnsitz der "Schönen Dame" (neben "dvorec" (Palast) und "zamok" (Schloß)). Der Gebrauch solcher Wörter läßt den Einfluß von Märchen- und Ritterdichtung erkennen.

Das Farbsymbol Rosa erscheint in vielen Gedichten - wie oben - zusammen mit dem Symbol des "Frühlings"¹ oder auch mit dem Symbol des "Morgens"², die beide traditionell freudige Erwartung und Hoffnung symbolisieren. In dem Gedicht "Verbnaja Subbota" ("Palmsonntag" - I, 290) sind diese beiden Symbole zum "Frühlingsmorgen" zusammengezogen:

"Čto bylo na nebe - teper' na zemle...

Vesennee utro. Zadumčivjy son.
- - - - -

Tam bylo svidan'e. Tam byl razgovor...
- - - - -

I rozovoj zor'koj duša zanjalas'"

("Was am Himmel war, ist nun auf der Erde...

Frühlingsmorgen. Nachdenklicher Traum.
- - - - -

Dort war ein Wiedersehen. Dort war ein Gespräch...
- - - - -

Und wie die rosige Morgenröte entflammte die Seele.")

Das Rosa der freudigen Erwartung und Hoffnung bezieht sich in vielen Gedichten vor allem des ersten Buches auf eine "hohe" Transzendenz, deren unmittelbare Beziehung zur diesseitigen Welt noch als möglich gedacht werden kann. So heißt es im obigen Gedicht "Was am Himmel war, ist nun auf der Erde", d.h. es wird hier die Hoffnung auf Erfüllung transzendenter Erwartungen in der Realität ausgesprochen.

Mehrfach erscheint Rosa jedoch auch in Verbindung mit Symbolen der unerreichbaren bzw. nur im Tode zu erreichenden "hohen" Transzendenz, z.B. in dem Gedicht I, 14:

"Mne snilas' snova ty, v cvetach, na šumnoj scene,
Bezumnaja kak strast', spokojnaja kak son,
- - - - -

No ty, Ofelija, smotrela na Gamleta
Bez sčast'ja, bez ljubvi, boginja krasoty,
- - - - -

Ty umerla vsja v rozovom sijan'i,
- - - - -

A ja stojal v tvoem blagouchan'i,
S cvetami na grudi, na golove, v rukach..."

¹s. auch: I, 25, 156, 271, 290; II, 61, 73.

²s. auch: I, 25, 144, 317(2); II, 61.

("Mir träumte von neuem von dir, in Blumen, auf der lärmenden Bühne,
 Wahnsinnig wie die Leidenschaft, ruhig wie der Schlaf,
 - - - - -
 Doch du, Ophelia, blicktest auf Hamlet
 Ohne Glück, ohne Liebe, Göttin der Schönheit,
 - - - - -
 Du starbst, ganz in rosigem Leuchten,
 - - - - -
 Und ich stand in deinem Duft,
 Mit Blumen auf der Brust, auf dem Haupt, in den Händen...")

Ophelia stirbt "im rosigen Leuchten" der Verklärung und läßt Hamlet auf der Erde zurück. Das Rosa der freudigen Erwartung und Hoffnung bezieht sich hier also auf eine "hohe" Transzendenz, die nur im Tod zu erreichen ist.¹ In der Tagebuchnotiz vom 3.8.1917 findet sich Rosa noch einmal in der gleichen Bedeutung: "Vse polno Ljuboj. I tjažest' i otvetstvennost' žizni surovej, i za nej - slabaja vozmožnost' rozovoj ulybki, edinstvennyj put' v rozovoe, počti neverojatnyj, nevozmožnyj."
 ("Alles ist erfüllt von Ljuba². Und die Schwere und Verantwortung eines ernsten Lebens, und dahinter - die schwache Möglichkeit eines rosigen Lächelns, der einzige Weg ins Rosenfarbene, beinahe unwahrscheinlich, unmöglich." - VII, 294). Die Hoffnung auf die Erfüllung idealer Erwartungen scheint hier noch einmal angedeutet zu sein. Liest man jedoch unmittelbar vor diesem Abschnitt die Eintragung über Ljubov' Dmitrievnas Gedanken an einen kollektiven Selbstmord, die Blok selbst auch teilt ("Ljuba govorila segodnja, čto dumala... o kollektivnom samoubijstve (tože!).") ("Ljuba sagte heute, daß sie ... an einen kollektiven Selbstmord gedacht hat (auch!)."), so ist der "Weg ins Rosenfarbene" wohl noch anders zu deuten, nämlich als Weg in den Tod, der die einzige Möglichkeit bildet, eine Verbindung zur "hohen" Transzendenz herzustellen.

Ebenso wie das "ideale" Blau ("goluboj") wird auch das "ideale" Rosa gelegentlich ironisiert, z.B. in dem Gedicht "Kogda ja

¹s. auch: I, 137, 150, 191, 287, 483(2), 518(1); II, 69, 303; III, 265.

²Bloks Frau Ljubov' Dmitrievna.

stal drjachlet' i stynut'" ("Als ich begann zu altern und zu erkalten" - I, 281):

"I mne smešno, čto ja poët...
Ustal ja verit' žalkim knigam
Takich že rozovych glupcov!
Proklat'e snam! Proklat'e migam
Moich proročeskich stichov!"

("Und es ist mir lächerlich, daß ich Dichter bin...
Ich bin müde geworden, den kläglichen Büchern
Ebensolcher rosigen Dummköpfe zu glauben!
Fluch den Träumen! Fluch den Augenblicken
Meiner prophetischen Verse!")

Die "rosigen Dummköpfe" sind die anderen Dichter, deren Ideale hier ebenso wie die eigenen Träume des 'lyrischen Ich' mit bitterer Ironie und Resignation betrachtet werden.¹

Es ist interessant, daß gerade die "idyllisch-friedlichen"² Farben "goluboj" und Rosa sowohl in den Gedichten wie auch im lyrischen Drama "Balagančik" ("Die Schaubude" - IV, 16) mehrfach ironisiert werden. Eine gelegentliche Ironisierung der idealen Sphäre entspricht eher der skeptischen, dualistischen Grundstimmung Bloks als eine zu "idyllische" oder gar "sentimentale"³ Darstellung des Idealen.

II

Im Zusammenhang mit Symbolen der Leidenschaft findet sich das Rosa der freudigen Erwartung und Hoffnung nur im zweiten und dritten Buch, z.B. in dem ersten Gedicht des Zyklus "Pljaski smerti" ("Totentänze" - III, 36 f.):

"- - - - -
A tam - NN už iščet vzorom strastnym
Ego, ego - s volneniem v kroví...
V ee lice, devičeski prekrasnom,
Bessmyšlennyj vostorg živoj ljubvi..."

¹ Ironisierung von Rosa auch in: III, 375, 416; IV, 16.

² Diese Bezeichnung stammt von K. Čukovskij (aaO S. 30).

³ Blok bezeichnet z.B. das Symbol der "blauen Blume" der Romantik als "sentimental", weil es ihm zu einseitig ins Positive verklärt erscheint (s. S. 201).

On šepčet ej neznačašče reči,
 Plenitel'nye dlja živych slova,
 I smotrit on, kak rozovejut pleči,
 Kak na plečo sklonilas' golova..."

(" - - - - -

Doch dort - schon sucht NN mit leidenschaftlichem Blick
 Ihn, ihn - mit erregtem Blut...
 In ihrem mädchenhaft schönen Gesicht
 Steht das sinnlose Entzücken lebendiger Liebe...
 Er flüstert ihr nichtssagende Sätze zu,
 Für die Lebenden bezaubernde Worte,
 Und er sieht, wie ihre Schultern sich rosig färben,
 Und sich ihr Kopf auf die Schultern neigt...")

Die Schultern des jungen Mädchens färben sich rosig in freudiger Erwartung der Leidenschaft, die sie aus den Worten ihres Tänzers zu hören glaubt. Die Farbe Rosa ist hier also auf die Leidenschaft bezogen. Die gleiche Bedeutung hat Rosa im Poem "Vergeltung", in dem eine junge Braut vor dem Traualtar dargestellt wird, auf deren Wangen "rosa Flecken" der freudigen Erwartung und Erregung "brennen"¹:

"A u nevesti - golova
 Kružitsja; rozovye pjatna
 Pylajut na ee ščekach,
 I slezy tajut na glazach..." (III, 317)

("Doch der Kopf der Braut
 Ist verwirrt; rosa Flecken
 brennen auf ihren Wangen,
 Und Tränen tauen in ihren Augen...")

Rosa ist hier wiederum die Farbe der sinnlichen Verliebtheit, der freudigen Erwartung der Leidenschaft, die in Bloks Lyrik sehr oft durch die Farbe Rot symbolisiert wird. Man könnte Rosa hier also als eine Vorstufe von Rot ansehen, was ja auch der tatsächlichen Beziehung zwischen den beiden Farben entspricht (Rosa ein abgeschwächtes Rot).

Als Farbe der freudig erwarteten Leidenschaft findet sich Rosa jedoch nur wenige Male im zweiten und dritten Buch, niemals im ersten Buch, in dem es sich ausschließlich auf die "hohe" Transzendenz bezieht.

¹s. auch: II, 130.

Eine hiervon abweichende Interpretation der Farbe Rosa ist bei A. Belyj zu finden, der auch das Rosa der frühen Gedichte Bloks als Symbolfarbe einer "mystischen Sinnlichkeit"¹ interpretiert. Er sagt über Bloks Gedichte aus dem Jahre 1902: "Das Rosafarbene, Erleuchtete (ozarennoe) löst den goldenen, strahlenden (lučezarnuju) Azur ab. Das Rosa-Goldene ist die Vermischung des Lichts mit der Finsternis; außerdem: dieses Rosa-Goldene ist die Ungeduld des Wartens auf sie"^{2,3}. "... die Hoffnung auf die unmögliche Begegnung klingt hier wie Ungeduld, ... Finsternis der Leidenschaft, die nur von außen erleuchtet ist, nicht von innen."⁴ Die "Hoffnung auf die unmögliche Begegnung" steigert sich nach Belyj zu sinnlicher Begierde nach der "Schönen Dame", in der die "hohe" Transzendenz sich verkörpert. Diese sinnliche Begierde wird seiner Meinung nach durch das Auftreten der Farbe Rosa symbolisch veranschaulicht. Die "hohe" Transzendenz wird durch die "niedrige" Leidenschaft herabgezogen ins Irdische und dadurch herabgewürdigt. Die Farbe Rosa hat hier also einen negativen Sinn. Belyj gelangt zu dieser Interpretation, weil er auch hier seine eigene "Theosophie der Farben" allzu konsequent auf die Farbsymbolik Bloks überträgt. Nach dieser Theorie steht Rosa zwischen Weiß, der Farbe der "hohen" Transzendenz, und Rot, in dem sich "Gott und Teufel" bekämpfen, wobei Rosa zwar schon der idealen Sphäre angenähert ist, die Mächte des Bösen aber doch noch in dieser Farbe mit-schwingen.⁵ Belyjs Interpretation der Farbe Rosa als Symbol einer "mystischen Sinnlichkeit" wird von S. Bonneau übernommen⁶ und in gewisser Weise auch von V. Orlov, der Rosa die "Farbe des Lebens, des Irdischen"⁷ nennt, was allenfalls für einige späte Gedichte Bloks zutrifft (s. oben), nicht jedoch

¹ s. S. Bonneau: aaO S. 207.

² "sie" ist die "Schöne Dame".

³ A. Belyj: Vospominanija... In: Epopeja 2 (1922) S. 130.

⁴ Ebd. S. 131.

⁵ A. Belyj: Simvolizm, kak miroponimanie (aaO S. 191).

⁶ s. oben.

⁷ V. Orlov: A. Blok. Moskau 1956. S. 53.

für die frühen Gedichte, in denen sich Rosa eindeutig nur auf die "hohe" Transzendenz bezieht.

Zusammenfassend ist zum Farbsymbol Rosa zu bemerken, daß es die freudige Erwartung und Hoffnung symbolisiert, und zwar fast ausschließlich in bezug auf die "hohe" Transzendenz. Aus diesem Grund erscheint Rosa auch weitaus am häufigsten im ersten Buch Bloks, in dem die "hohe" Transzendenz noch als ein wesentlicher Bezugspunkt der menschlichen Existenz thematisiert wird.

Im zweiten und dritten Buch ist Rosa als Ausdruck sinnlicher Verliebtheit einige wenige Male auf die Leidenschaft bezogen. In dieser Bedeutung ist es jedoch eher als eine Vorstufe zum Rot der Leidenschaft anzusehen. Im Grunde ist Rosa daher - ebenso wie Gold - kein ambivalentes Symbol, es hat vielmehr einen Bedeutungswandel in Bloks Denken durchgemacht.

Grün

Die symbolische Bedeutung der Farbe Grün in Bloks Lyrik hat ihre Wurzeln wiederum in einer volkstümlich-literarischen Tradition.¹ Das Grün des Weihnachtsbaums z.B., der "nicht nur zur Sommerszeit" grünt, wie es im Volkslied heißt, ist ein Symbol der "Hoffnung und Beständigkeit" im Leben des Menschen. Sein "Immergrün" weist zugleich über die Grenzen, die dem irdischen Leben (der endlichen Zeit) gesetzt sind, auf die unendliche Zeit, in der das winterüberdauernde Grün zum Grün der Hoffnung auf die Ewigkeit wird.²

¹Vgl. hierzu auch D. Forstner: aaO S. 118.

²Ein schönes Beispiel aus der Malerei für die symbolische Bedeutung des Grünen gibt H.H. Hofstätter mit dem berühmten Bild "Kreuz im Gebirge" von C.D. Friedrich. Friedrich erläutert sein Bild selbst, wie folgt, gegen seine akademischen Kritiker, die es nicht realistisch genug fanden: "Auf dem Gipfel des Felsens steht hochaufgerichtet das Kreuz, umgeben von immergrünen Tannen, und immergrünes Efeu umwindet des Kreuzes Stamm... Immergrün, durch alle Zeiten während, stehen die Tannen um das Kreuz wie die Hoffnung des Menschen auf ihn, den Gekreuzigten." (Zit. nach H.H. Hofstätter: aaO S. 161 f.).

In Bloks Lyrik läßt sich die Bedeutung des Grünen ebenfalls allgemein mit dem Begriff der Zeitlichkeit umschreiben. Allen Symbolen, mit denen die Farbe Grün verbunden ist, wird dadurch die Dimension der Zeitlichkeit in dem einen oder anderen ihrer Aspekte zugefügt. Es kann sich dabei um eine symbolische Andeutung handeln oder um einen Hinweis auf die Ewigkeit, die Unendlichkeit der Zeit, und damit auf die zeitliche Dimension der Transzendenz. Beide Aspekte der Zeit können innerhalb eines Symbols eng miteinander verflochten sein.

Ein mehrfach vorkommendes Symbol Bloks ist z.B. das grüne Schilf. Es veranschaulicht einerseits das Werden und Vergehen. Das Schilf bildet im Frühjahr grüne, rasch emporwachsende Keime, die im Herbst verdorren. Andererseits deutet es gerade dadurch, daß es im Frühling immer neu ergrünt, zugleich auf die Unendlichkeit des Lebens selbst hin. Es ist somit sowohl Symbol für die Endlichkeit des Daseins wie auch für seine unendliche "ewige Wiederkehr".¹

Quantitativ steht Grün nach Gold an neunter Stelle aller Farb- und Lichtwörter in Bloks Lyrik (Miller-Budnickaja: 4 8). In die Untersuchung werden einbezogen

die Adjektive: zelenyj (grün) und izumrudnyj (smaragd);
 die Substantive: zelen' (Grün, Grünkraut), prazelen' (Grünlich-Blau), birjuza /Türkis), izumrud (Smaragd), kamyš (Schilf) und trava (Gras);
 das Verb: (za-, po)zelenet' ((er)grünen, grün schimmern)
 sowie Zusammensetzungen mit anderen Wörtern wie: bledno-zelenyj (blaßgrün) oder zelenoglazyj (grünäugig).

Beispiel für die doppelte Funktion der grünen Farbe, die zugleich auf die endliche wie auf die unendliche Zeit weist, gibt das Gedicht I, 276:

¹ Die philosophische Vorstellung von der "ewigen Wiederkehr des Gleichen" ist Blok von seinem Studium der Schriften Nietzsches her vertraut. (Blok las im Dezember 1906 "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (s. IX, 78-84) und beschäftigte sich auch später immer wieder mit Nietzsche, wie aus einem Brief an seine Mutter vom 22.10.1910 hervorgeht: "Ich habe in dieser Zeit ... eine Menge Briefe geschrieben und Nietzsche gelesen, der mir sehr nahe steht." - VIII, 319).

"U berega zelenogo na maloj mogile
 V prazdnik Blagoveščen'ja peli psalom.
 Belye svjaščenniki s ulybkoi choronili
 Malen'kiju devočku v plat'e golubom.
 Vse oni - pomošč'ju Vyšnego Velenija -
 V krove boga Nebesnogo Otca rascveli
 I tichon'ko voznosili k nebu kurenija,
 Budto ne s kadil'nicy, a s zelenoj zemli."

("Am grünen Ufer an einem kleinen Grabe
 Sang man am Feiertag von Mariä Verkündigung einen Psalm.
 Weiße Geistliche begruben mit einem Lächeln
 Ein kleines Mädchen mit einem blauen Kleid.

All diese - durch die Hilfe des Höchsten Gebots -
 Erblühten im Schutze Gottes, des Himmlischen Vaters,
 Und leise erhob sich zum Himmel der Weihrauch,
 gleichsam nicht aus dem Weihrauchfaß, sondern aus der
 grünen Erde.")

Die grüne Erde, in der das kleine Mädchen begraben wird, symbolisiert einerseits als Grabstätte des Mädchens in besonders eindringlicher Weise die Vergänglichkeit des irdischen Lebens. Andererseits erhebt sich der Weihrauch (traditionelles Attribut der "hohen" Transzendenz) "gleichsam nicht aus dem Weihrauchfaß, sondern aus der grünen Erde" selbst "zum Himmel" (weiteres Symbol der "hohen" Transzendenz). Der Weihrauch ist gewissermaßen der unvergängliche Teil des Mädchens, der ins Unendliche aufsteigt und dort selbst Teil der Unendlichkeit wird.¹ Er scheint direkt aus der "grünen Erde" hervorzukommen, die damit auch zur Unendlichkeit in Beziehung gesetzt wird.

Als ein Teil des Unendlichen² und damit der "hohen" Transzendenz ist Grün auch mehrfach Attribut der "Schönen Dame", z.B. in dem Gedicht I, 196:

"Kogda svjatogo zabven'ja
 Krugom nedvižnaja tiš',
 Ty smotriš' v tichom tomlenii,
 Rečnoj razdvinuv kamyš.

¹Ähnlich auch: I, 11, 497, 526, 533(2); II, 24, 295.

²Die Unendlichkeit der "hohen" Transzendenz wird auch durch Blau symbolisiert (s. S. 131), doch meint die "blaue" Unendlichkeit das räumlich Unendliche, während Grün immer auf den zeitlichen Aspekt der Unendlichkeit hinweist.

Ja èti travy zelenye
 Ljublju i v sonnye dni.
 Ne v nich li moi potaennye,
 Moi zolotye ogni?
 Ty smotriš', tichaja, strogaja,
 V glaza prošedšej mečte."

("Wenn ringsum die unbewegliche Stille
 Heiligen Vergessens herrscht,
 Dann blickst du in stillem Flehen,
 Das Schilf des Flusses auseinanderschiebend.

Diese grünen Gräser
 Liebe ich auch an träumerischen Tagen.
 Sind nicht in ihnen meine verborgenen,
 Meine goldenen Feuer?

Du Stille und Strenge blickst
 In die Augen eines vergangenen Traumes.")

Die "Schöne Dame" erscheint wie eine Vision inmitten von grünem Schilf, in dem das lyrische Ich seine "goldenen Feuer" verborgen glaubt. Das schwankende und vergängliche Schilf¹ hat also gleichzeitig Teil am Unendlichen, Ewigen, das in der "Schönen Dame" verkörpert wird. Die im Schilf verborgenen "goldenen Feuer" symbolisieren wiederum geistige Kräfte des lyrischen Ich ("meine ... Feuer"), die unter dem Einfluß der "Schönen Dame" entstehen können (vgl. das "goldene Schwert" im Herzen des symbolistischen Dichters, s. S. 201).

Zu Beginn des zweiten Buches, vor allem im Zyklus "Blasen der Erde", tritt die grüne Farbe besonders oft auf, und zwar meist in Verbindung mit dem Symbol des Sumpfes. Grün ist hier wiederum Symbolfarbe für den ewigen Wechsel von Werden und Vergehen in der Natur, jedoch steht in diesen Gedichten das Vergängliche (Fäulnis und Verwesung im Sumpf) stärker im Vordergrund. Das Grün der Sümpfe ist übrigens meist auf die "niedrige" Transzendenz bezogen. Ein Beispiel hierfür findet sich in dem Gedicht "Bolotnye čertenjatki" ("Die Sumpfteufelchen" - II, 10):

"Vot sidim s toboj na mchu
 Posredi bolot.
 - - - - -

¹ gleiche Bedeutung des Schilfs in: I, 99, 121, 194, 228, 251, 626(2); II, 85, 114, 293.

Ja, kak ty, ditja dubrav,
 Lik moj takže stert.
 Tiše vod i niže trav -
 Zachudalyj čert.

- - - - -
 Za plečami - v daleke -
 Set' recnych izluk ...

I sidim my, durački, -
 Nežit', nemoc' vod.
 Zelenejut kolpački
 Zadom napered.

Začumlennyj son vody,
 Rzavcina volny ...
 My - zabytye sledy
 Č'ej-to glubiny ..."

("Sieh - da sitzen wir beide im Moos,
 Inmitten der Sümpfe.

- - - - -

Ich bin wie du ein Kind der Eichenwälder,
 Auch mein Gesicht ist verwischt.
 Stillter als das Wasser und niedriger als das Gras -
 Ein heruntergekommener Teufel.

- - - - -

Hinter unseren Schultern - in der Ferne -
 Das Netz der Flußwindungen ...

Und so sitzen wir Närrchen -
 Kobolde, Krankheit des Wassers.
 Grün schimmern unsere Käppchen,
 Verkehrtherum aufgesetzt.

Verpestet ist der Schlaf des Wassers,
 Der Rost der Welle ...
 Wir sind vergessene Spuren
 Irgendeiner Tiefe ...")

Die "Sumpfteufelchen" sitzen im grünen Moos der Sümpfe und tragen "grün schimmernde Käppchen; Grün kommt hier also einmal implizit (Moos) und einmal direkt vor. Die Sumpfteufel bezeichnen sich als "Krankheit des Wassers", das "verpestet" und "verrostet" ist, sie sind also symbolischer Ausdruck von Fäulnis und damit vom Vergänglichen in der Natur.

Sie nennen sich aber auch "Kinder der Eichenhaine", hinter deren Schultern in der Ferne "Flußwindungen" zu erkennen sind. In diesen Bildern klingen bekannte Motive aus der russischen (und westeuropäischen) Märchendichtung an. Eichenhaine sind der Sage nach Sitz der Götter, Flüsse wurden ebenfalls als leben-

spendende Gottheiten angesehen. Besonders deutlich wird die Beziehung der "Teufelchen" zur mythischen Vorzeit, wenn sie sich "vergessene Spuren irgendeiner Tiefe" nennen. Sie sind "heruntergekommene" heidnische Naturgeister, die erst von der christlichen Kirche in "böse Geister" verwandelt, also dämonisiert wurden.¹ Gerade durch ihr Erscheinen in einer realen, gegenwärtigen Umgebung deuten sie damit auf die ferne, in ihnen immer noch lebendige Vorzeit, auf ein Hineinragen der Vergangenheit in die Gegenwart hin.

Die Sumpfteufelchen mit den grünen Kappen symbolisieren also das Werden und Vergehen in der Natur, wobei hier der Akzent stärker auf das Vergehende, Verwesende gelegt ist, und sind gleichzeitig als "Spuren irgendeiner Tiefe" (wiederum der zeitlichen) zwar "vergessen", aber auch unvergänglich, nämlich zur Transzendenz (wenn auch zur dämonisierten) gehörig.

Die gleiche Bedeutung hat in dem Gedicht II, 19 ein "grüner Funken" ("zelenaja iskra"), der über dem Sumpf irrlichtert und von "Zauberern und Hexen" als "dunkle Kraft" bezeichnet wird.²

In mehreren Gedichten des zweiten und dritten Lyrikbuches steht die grüne Farbe symbolisch für das unendlich werdende, ohne ausdrücklich den Gegenpol der Vergänglichkeit mit zu umfassen, wie z.B. in dem Gedicht "Milyj brat! Zavešerelo." ("Lieber Bruder! Es ist Abend geworden." - II, 91):

"Mež dvumja stenami bora
Redkij padaet snežok.
Pered nami - semafora
Zeleneet ogonek.

Nebo - v zareve lilovom,
Svet lilovyj na snegach,
Slovno my - v prostranstve novom,
Slovno - v novych vremenach."

¹ Das Gedicht ist dem Schriftsteller A.M. Remizov gewidmet, der sich vielfach mit Themen der russischen Folklore und Märchen beschäftigte, was den Bezug der Motive noch deutlicher erkennen läßt.

² Ähnlich auch: I, 499; II, 12, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 73, 96, 126; III, 98, 176; V, 75.

("Zwischen die zwei Mauern des Nadelwaldes
Fällt spärlicher Schnee.
Vor uns - schimmert grün das Licht
des Signalmastes.

Der Himmel - im lila Feuerschein,
Lila Licht auf dem Schnee,
Wir sind wie in einem neuen Raum,
Wie in neuen Zeiten.")

Das grüne Licht des Eisenbahnsignals wird hier zum Symbol eines Aufbruchs in "neue Zeiten". Das lyrische Ich (bzw. "Wir") steht zwischen den "Mauern" eines Waldes (der sich rechts und links von den Eisenbahnschienen erhebt) und schaut auf das grüne Licht am lila Himmel¹, voller Sehnsucht, aus den "Mauern" der Gegenwart hinauszugelangen in die "neuen Zeiten". Diese "neuen Zeiten" sind wiederum Symbol für ein unendliches Werden, also auch auf etwas Transzendentes bezogen.²

Es ist interessant, daß Blok hier zur symbolischen Darstellung der "neuen Zeiten" von einem neuzeitlich-technischen Sym-

¹Vgl. die analoge Bedeutung von Lila, S. 204.

²Auch in einigen frühen Gedichten findet sich Grün als Symbolfarbe für das Werdende, im Unterschied zu den interpretierten Gedichten aber noch in konventioneller Weise, z.B. in dem Gedicht I, 398:

"Vesna nesla svoi dary,
Duša prosilas' na svobodu,
Pod zelenevšie šatry,
Razbiv okovy, mcalis' vody.
Togda svobodnyj ot suet,
Vdali ot bezdny zla zemnogo,
Bol'noj iznežennyj poët
Uslysal laskovoe slovo.
- - - - -
I sila novaja živet
V tvoren'jach junogo poëta."

("Der Frühling brachte seine Gaben,
Die Seele bat um Freiheit,
Unter die ergrüneten Zelte /der Bäume/
Eilten die Wasser, ihre Fesseln sprengend.
Da hörte, frei von Hast,
Fern vom Abgrund des irdischen Bösen,
Der kranke, verzärtelte Poet
Ein liebkosendes Wort.
- - - - -
Und neue Kraft lebt
In den Schöpfungen des jungen Poeten.")

bol ausgeht (vgl. auch das elektrische Licht des Leuchtturmes im Gedicht II, 54, s. S. 91). Blok verbindet somit die Vision der "neuen Zeiten" mit Vorstellungen vom "technischen Zeitalter", und in seinen Gedichten (abgesehen vom ersten Buch) sind technische Symbole in diesem Zusammenhang nicht selten.

Das Symbol des grünen Signallichts kehrt sogar mehrfach wieder. In dem Gedicht "Nad ozerom" ("Über dem See" - II, 99) heißt es:

"I semafor na dal'nem beregu,
V nem otryživšij svoj ogon' zelenyj -
Kak raz na samoj rozovoj vode."

("Und der Signalmast auf dem fernen Ufer,
Der in ihm /dem See/ sein grünes Licht widerspiegelt -
Gerade eben auf dem ganz rosenfarbigen Wasser.")

Die Hoffnung auf Erneuerung bezieht sich hier besonders deutlich auf etwas Transzendentes, denn sowohl das "ferne Ufer", auf dem das "grüne Licht" brennt, wie auch Rosa als Symbolfarbe der freudigen Erwartung weisen hier auf die "hohe" Transzendenz.

Ein drittes Mal erscheint das Symbol des grünen Signallichtes in dem Gedicht "Už večer svetloj polosoju..." ("Der Abend als heller Streifen schon..." - III, 180):

"- - - - -

Ty, strojnaja, s tugoju kosoju
Prošla po černym pjatnam spal.
- - - - -

Mgnoven'e... gromom odnozvučnym
Nas černyj poezd razdelil...
Kogda že čut' drožaščim zvonom
Propeli rel'sy: ne забуд'
I semafor ognem zelenym
Mne ukazal svobodnyj put, -

Grün ist hier das traditionelle Frühlingsgrün, das ein neues Werden bedeutet. Es bezieht sich in eindeutiger Weise auf die "neue Kraft" des Dichters. Dadurch, daß das Bezugswort "neue Kraft" hier direkt gegeben ist, nähert sich das konventionelle Symbol des "grünen Frühling" hier einer bloßen Allegorie. In gleicher Bedeutung findet sich Grün auch in I, 374 und 453(3). Diese drei Gedichte gehören jedoch nicht zum (von Blok selbst autorisierten) Bestand des ersten Buches.

Už ty daleko uchodila,
 Uže terjala cvet trava...
 - - - - -

Naprasnyj mig, proplyvšij mimo...
 Ogon' zelenyj na zare."

("Du, Schöne, mit dem festen Zopf
 Gingst vorüber auf den schwarzen Schwellen.
 - - - - -

Ein Augenblick... mit eintönigem Lärmen
 Trennte uns der schwarze Zug...
 Als noch mit leicht zitterndem Klang
 Die Gleise sangen: Vergeiß nicht,
 Zeigte auch der Signalmast mit grünem Licht
 Mir freien Weg an, -
 Jetzt bist du schon weit fortgegangen,
 Schon hat das Gras seine Farbe verloren...
 - - - - -

Vergeblicher Augenblick, vorübergeglitten...
 Grünes Licht auf dem Abendrot.")

Bevor der "schwarze" Zug die Liebenden trennt, zeigt das "grüne Licht" des Signalmastes den "freien Weg" zu einer Begegnung¹ zwischen ihnen an. Das "grüne Licht" brennt auf dem Hintergrund des "Abendrots" (dem traditionellen Symbol der "hohen" Transzendenz), die Begegnung wird also im Zeichen der "hohen" Transzendenz erhofft. Der "Augenblick" geht jedoch ungenutzt vorüber, weil der Glaube an eine solche Begegnung verlorengegangen ist ("vergeblicher Augenblick"). Diese thematische Veränderung (Verlust des Glaubens an eine "hohe" Beziehung) ist typisch für die von tiefer Resignation gezeichnete Grundstimmung der späten Gedichte Bloks. In Entsprechung zum "vergeblichen" Grün des Eisenbahnsignals steht auch das "Gras", das seine Farbe verliert; die Vergänglichkeit des Irdischen korrespondiert mit der Vergeblichkeit der "ewigen" Begegnung.

Zusammenfassend ist zum Farbsymbol Grün zu bemerken, daß es als ambivalentes Symbol das Werden und Vergehen in der Natur

¹Das Gedicht trug ursprünglich den Titel "Begegnung", s. II, 565.

und im Leben des Menschen sowie auch das Unvergängliche - die unendliche Zeit - bedeuten kann. Je nach Kontext tritt einmal mehr die eine, einmal mehr die andere Seite in den Vordergrund. Beide Seiten können sich in einer paradoxen Synthese miteinander verschränken.

Das Werden und Vergehen in der Natur wird vor allem zu Beginn des zweiten Buches häufig durch Grün symbolisiert, und zwar findet es sich hier meist im Zusammenhang mit Symbolen der "niedrigen" Transzendenz (Sumpfgeister, Hexen, Nixen etc.). Der ewige und unterscheidungslose Kreislauf des Zeugens und Sterbens in der Natur wird von Blok als etwas Dämonisches gesehen. Dieses Dämonische wird jedoch einbezogen in einen größeren Zusammenhang durch den Gedanken von der "ewigen Wiederkehr des Gleichen", der das Vergängliche umkehrt ins ewig - wenn auch wandelbar - Bestehende; die endliche wird zur unendlichen Zeit, in der dämonische wie göttliche, also "niedrige" und "hohe" Züge des Transzendenten ineinanderfließen (vgl. die "Sumpfteufelchen", die einst Götter waren).

Grau

Auch die symbolistische Ausgestaltung des Farbsymbols Grau in Bloks Lyrik ist auf Grund von literarischen bzw. umgangssprachlich-volkstümlichen Traditionen zu erschließen.

Grau ist in Bloks Lyrik in erster Linie Symbolfarbe für die banale Alltäglichkeit des Daseins, wie sie von den Symbolisten verstanden wurde. Wie schon im Kapitel "Helldunkel" bemerkt, zeichnen die Symbolisten die "Wirklichkeit" - vor allem die Wirklichkeit der Großstadt - meist als häßlich, banal und schmutzig, im Gegensatz zur Transzendenz, die das "ens reale" darstellt. Bei der Darstellung dieser banalen Wirklichkeit greift Blok durch die Verwendung grauer Farbtöne also auf die volkstümliche Symbolik dieser Farbe zurück. Der "graue Alltag" ist die in der Umgangssprache geläufige Wendung hierfür.

Z.G. Minc sieht Grau ebenfalls als eine der Symbolfarben der Großstadt bei Blok (neben Rot, Schwarz und Gelb). Für Minc hat

die Symbolfarbe Grau den besonderen Charakter des Hinweises auf soziales Elend. Sie schreibt: "Blok färbt jede neue Seite der Wirklichkeit, die erstmalig seine Aufmerksamkeit anzieht, in seine neue (und gleichsam erstmalig vom Dichter gesehene) Farbe. ... Mit der Entstehung des Stadtthemas als sozialem Thema, als Thema der Armut, des Leidens, der Erniedrigung der Persönlichkeit, erscheint ein neues Epitheton - "grau"... Eben dieses Epitheton begleitet oft auch die Bilder der Umgebung Fainas im Zyklus "Faina". ... Doch die Farbe hat bei Blok eine gewisse beständige (ustojčivoe) Bedeutung und kann daher ihrerseits einen sinnumwandelnden Einfluß auf den Kontext ausüben: das Thema der "grauen" Welt färbt das Bild der Faina in Tönungen, die denen nahestehen, in die beim reifen Blok das soziale Thema der Erniedrigten gefärbt sein wird" (Lirika Al. Bloka. Vyp. II, aaO S. 88 f.).

Der Hinweis auf Grau als Farbe der sozialen Erniedrigung des Menschen schon im Zyklus "Faina" und erst recht beim späteren Blok ist begründet und unter anderem auch durch den Einfluß Gogol's auf Blok zu erklären. In ihrem Aufsatz "Blok i Gogol'" geht Z.G. Minc gerade hierauf ein: "Von Gogol' kommt auch die Vorstellung von der banalen Welt als etwas äußerst Unklarem, der Kennzeichen Beraubtem, Grauen" (aaO S. 141).

In einigen Fällen symbolisiert Grau bei Blok auch eine traumartig-unheimliche Sphäre zwischen Realität und Transzendenz, ebenso wie das Symbol Helldunkel und meist in Verbindung mit ihm. Auch hiermit gliedert sich Blok in eine ältere, vorwiegend literarische Tradition ein.¹

Einige Male erscheint Grau schließlich als konventionelles Symbol für Alter bzw. Vergänglichkeit des menschlichen Lebens.

Quantitativ steht Grau nach Grün an zehnter Stelle aller Farb- und Lichtwörter. Bei Miller-Budnickaja nimmt es schon den fünften Platz ein, was sich daraus ergibt, daß in ihrer Unter-

¹Für den traditionellen literarischen Gebrauch der grauen Farbe zur Darstellung einer geheimnisvoll-unheimlichen Situation findet sich ein Beispiel in Goethes "Erlkönig", wo das kranke Kind in seinen Fieberphantasien anstelle von grauen Weidenbäumen "Erlkönigs Tochter am düsteren Ort" zu sehen glaubt.

suchung nicht genau zwischen Grau und Helldunkel abgegrenzt wird. So erscheint Grau bei Miller-Budnickaja unter anderem als Farbe "des Nebels vor Sonnenaufgang, des Trüben [tusklostej]", welche Farbnuancen in der vorliegenden Arbeit unter Helldunkel erfaßt werden.

Hier werden in die Untersuchung einbezogen

die Adjektive: seryj, sedoj (grau), sizyj (graublau), olovjannyj (zinnern), svincovyj (bleiern);
 die Substantive: pepel' (Asche) und sedina (graues Haar);
 die Verben: (po)sedet' (ergrauen) und poseret' (grau werden)

sowie Zusammensetzungen mit anderen Wörtern wie: purpurovoseryj (purpurgrau) und nežno-seryj (zartgrau).

I

Als Farbe des banalen Alltags erscheint Grau z.B. in dem Gedicht "Poslednij den'" ("Der letzte Tag" - II, 139):

"Rannim utrom, kogda ljudi lenilis' ševelit'sja
 Seryj son predčuvstvuja poslednich dnejj zimy,
 Probudilis' v komnate mužčina i bludnica,
 Medlenno očnulis' sredi ugarnoj t'my.

- - - - -

Za cholodnym oknom drožali ženske pleči,
 Mužčina pered zerkalom rasčesyval probor v volosach.

No seroe utro uže ne obmanulo:
 Segodnja byla ona, kak smert', bledna.
 Ešče večerom u fonarja ee lico blesnulo,
 V étoj samoj komnate byla vlyublana.

Segodnja bezobrazno povisli skladki rubaški,
 Na vsem byl seryj postylyj nalet.
 Uglami torčala mebel', valjalis' okurki, bumažki,
 Vsech užasnej v komnate byl krasnyj komod."

("Am frühen Morgen, als die Menschen noch zu träge waren,
 sich zu rühren,
 Den grauen Traum der letzten Wintertage vorausfühlend,
 Erwachten in einem Zimmer ein Mann und eine Dirne,
 Langsam zu sich kommend in der verqualmten Finsternis.

- - - - -

Hinter dem kalten Fenster zitterten die Schultern der
 Frau,
 Der Mann vor dem Spiegel zog sich den Scheitel.

Doch der graue Morgen hat nicht getrogen:
 Heute war sie bleich wie der Tod.
 Noch am Abend bei der Laterne glänzte ihr Gesicht,
 In diesem selben Zimmer war sie verliebt.

Heute hingen die Falten des Hemdes häßlich herab,
 Alles hatte einen grauen, widerlichen Anflug.
 In den Ecken standen ungeschickt die Möbel herum, Zigaret-
 tenstummel lagen umher und Papiere.
 Scheußlicher als alles im Zimmer war eine rote Kommode.")

Das Zimmer der Prostituierten, wo im ernüchternden Licht des Wintermorgens alles einen "grauen, widerlichen Anflug" bekommt, steht symbolisch für die Banalität des Daseins und die Erniedrigung des Menschen, in dem sogar die Liebe zur Prostitution herabgewürdigt wird. - Das Gesicht der Frau, das am Abend vorher noch verlockend "glänzte", wird vom grauen Licht des Alltags als "bleich wie der Tod" entlarvt.

Es ist bemerkenswert, daß Grau als Farbe der banalen Alltäglichkeit nur im zweiten¹ und dritten² Lyrikbuch Bloks zu finden ist, was sich daraus erklärt, daß die banale Wirklichkeit im ersten Buch noch so gut wie nie thematisiert ist. Am häufigsten wird Grau im Zyklus "Gorod" ("Die Stadt") verwendet, in dem die Großstadt in ihrer banalen Alltäglichkeit das Hauptthema bildet, wie schon der Titel zu erkennen gibt.

II

Als Symbolfarbe der traumartigen Sphäre zwischen Realität und Transzendenz findet sich Grau dagegen fast nur im ersten Buch, z.B. in dem Gedicht I, 241:

"- - - - -
 Potemneli ol'chovye vetki,
 Za rekoj ogonek zamigal.
 Skvoz' tuman čarodejnyj i redkij
 Nevidimkoj tabun proskakal.
 - - - - -"

¹ II, 148, 149, 150, 151, 153, 163, 203, 267, 292.

² III, z, 23, 57, 201, 338.

Ja šepču i slagaju sozvuč'ja -
 Nebyvaloe v dumach moich.
 I kačajutsja serye suč'ja,
 Složno ruki i lica u nich."

("- - - - -

Erlenzweige dunkelten,
 Jenseits des Flusses leuchtete ein Licht auf.
 Durch den verzauberten, lichten Nebel
 Sprengten Pferde - wie ein unsichtbarer Geist.

- - - - -

Ich flüstere und füge Harmonien zusammen -
 Unerhörtes ist in meinen Gedanken.
 Und graue Äste schwanken,
 Gleichsam mit Händen und Gesichtern.")

Im "verzauberten Nebel" sprengt wie ein "unsichtbarer Geist" eine geheimnisvolle Pferdeherde, "graue Äste" schwanken, als hätten sie Hände und Gesichter, mit denen sie dem lyrischen Ich etwas Geheimnisvolles mitteilen wollten. Das lyrische Ich selbst "flüstert" (vgl. Kap. "Akustische Entsprechungen", S. 236) und spürt "Unerhörtes" in seinen Gedanken. Nebel und graue Farbe erscheinen in gleicher Bedeutung und weisen gemeinsam auf das Traumartig-Geheimnisvolle einer Existenz zwischen Realität und Jenseits.

Ein Beispiel für die geheimnisvolle Sphäre des Transzendenten mit eher dämonischem Akzent gibt das Gedicht "Tvari vesennie" ("Frühlingsgeschöpfe" - II, 12), wo sich Nebel, in dem dämonische Naturgeister ihr Wesen treiben, über "grauen Teichen"¹ ballt. Auch hier findet sich Grau zusammen mit Helldunkel (tuman) in vollkommener Bedeutungsgleichheit.

Da Grau fast nur im ersten Lyrikbuch² in dieser Bedeutung vorkommt, ist anzunehmen, daß Blok in seinen frühen Gedichten Grau und Helldunkel noch nicht bedeutungsmäßig unterschieden hat.³ Grau bekam offensichtlich erst dann eine spezifische sym-

¹"Tuman klubitsja, pronositsja / Po sedym prudam".

²I, 140, 285, 298; II, 39.

³Grau und Helldunkel zeigen auch als Farbwahrnehmungen fließende Übergänge, bzw. sie lassen sich gar nicht voneinander unterscheiden, weshalb auch ihre bedeutungsmäßige Vermischung nicht überrascht.

bolische Bedeutung, als Blok - besonders in den Stadtgedichten des zweiten Buches - die banale Alltäglichkeit und die soziale Erniedrigung des Menschen erstmalig thematisierte und für diese neue Thematik auch eine besondere farbliche Entsprechung brauchte.

III

Als Sinnbild des Alterns bzw. der Vergänglichkeit findet sich die graue Farbe z.B. in dem Gedicht I, 281:

"Kogda ja stal drjachlet' i stynut',
Poët, privyksij k sedinam,
Mne zachotelos' otodvinut'
Konec, suzdennyj starikam."

("Als ich begann alt zu werden und zu erkalten,
Ein Poet, gewöhnt an sein graues Haar,
Wollte ich das Ende hinausschieben,
Das den Greisen bestimmt ist.")

Das "graue Haar"¹ in Verbindung mit "alt werden" und dem "Ende" des Lebens wird hier direkt auf die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens bezogen. In der Direktheit seines Bezuges steht dieses Bild der Allegorie näher als dem Symbol (vgl. das konventionelle Symbol des "grünen Frühlings", S. 174 f.).

Zusammenfassend ist zum Farbsymbol Grau zu sagen, daß es im zweiten und dritten Lyrikbuch Bloks meistens die Symbolfarbe einer alltäglich-banalen Welt und der sozialen Erniedrigung des Menschen in dieser Welt ist. Im ersten Buch findet sich Grau einige Male genau wie das Farbsymbol Helldunkel als Symbolfarbe einer geheimnisvoll-unheimlichen Sphäre zwischen Realität und Transzendenz. Offensichtlich wird also im ersten Buch zwischen Grau und Helldunkel bedeutungsmäßig noch nicht klar unterschieden.

Als konventionelles "allegorisches" Symbol findet sich Grau außerdem einige Male als Sinnbild des Alterns bzw. der Vergänglichkeit im menschlichen Leben.

¹s. auch: I, 223, 231; II, 101, 125, 284, 321.

I

Als Symbolfarbe des Häßlichen in der modernen Zivilisation findet sich Gelb z.B. in dem ersten Gedicht über Florenz aus dem Zyklus der "Italienischen Gedichte":

"- - - - -
 Chripjat tvoi avtomobili,
 Tvoi urodlivy doma,
 Vseevropeskoj želtoj pyli
 Ty predala sebja sama!" (III, 106)

("- - - - -
 Es quietschten deine Automobile,
 Deine Häuser sind häßlich,
 Dem alleuropäischen gelben Staub
 Hast du dich selbst überantwortet!")

Florenz ist hier Symbol für die humanistische Kultur, die zur Zeit der Renaissance in Italien entstand und bis ins 20. Jahrhundert bestimmend wurde für ganz Europa. Die modernen "Errungenschaften" der Zivilisation vernichten jedoch nun diese Kultur. Automobile zerstören mit ihrem Lärm die Stille der ehrwürdigen Kulturstadt, deren Häuser vom "alleuropäischen gelben Staub" überzogen und dadurch "häßlich" geworden sind.¹ Die banale Alltäglichkeit der modernen Zivilisation wird in ihrer Häßlichkeit, als deren Symbolfarbe Gelb auftritt, entlarvt.²

In der Tagebuchnotiz vom 14.11.1911 verwendet Blok die gelbe Farbe im gleichen Sinne, wenn er vom "gelben Blut" der Menschen unserer modernen Zivilisation spricht, in das sich das "purpurfarbene Blut" der "Arier" im Laufe der Entwicklung der Zivilisation verwandelt habe (VII, 89).³ In der gleichen Bedeutung findet sich mehrfach auch das Symbol des "gelblichen Lichtes", z.B. in dem Gedicht "Pogljadite, vot bessil'nyj" ("Seht, dort der Kraftlose" - III, 48(2)):

¹ V. Orlov interpretiert den "alleuropäischen Staub" ähnlich als Ausdruck der "bürgerlichen Zivilisation", die die humanistische Kultur Savonarolas und Leonardo da Vincis zerstört hat (A. Blok. Moskau 1956. S. 153).

² s. auch: IV, 52 und VI, 329.

³ s. auch: VII, 95.

"- - - - -

V golubom moroznom svode
Tak pripljusnut disk bol'noj
Zaplevavšij vse v prirode
Nesterpimoj želtiznoj."

("- - - - -

Im blauen frostigen Gewölbe
Ist die kranke Scheibe so piattgeschlagen,
Die alles in der Natur bespien hat
Mit unerträglichem Gelb.")

Die "kranke Scheibe" des Mondes bespeit die ganze Natur mit "unerträglichem Gelb", d.h. im gelben Licht nimmt auch die Natur (als Kontrastbegriff zur menschlichen Zivilisation) ein häßliches Aussehen an.¹ In gleicher Funktion findet sich auch merhmals gelbes Morgen- bzw. Abendrot² sowie gelbes elektrisches Licht³ bzw. Kerzenlicht⁴. Sogar im ersten Buch erscheint das gelbe Licht mehrere Male als ein Licht, das alles häßlich aussehen läßt. Es wird übrigens in den frühen Gedichten immer mit "o" (žoltyj)⁵ geschrieben, wenn es diese Bedeutung annimmt, im Gegensatz etwa zum Gelb des Herbstlaubes (želtyj). Anders als das helle Sonnenlicht, das im ersten Buch fast durchweg ein "göttliches" Licht ist, hat also das gelbe Licht schon in den frühen Gedichten negative Bedeutung.

II

Als konventionelles Symbol für die Vergänglichkeit findet sich die gelbe Farbe z.B. in dem folgenden Gedicht:

¹Die Natur wird also gewissermaßen auch von der häßlichmachenden Wirkung der Zivilisation erfaßt. In diese Vorstellung paßt die Verdinglichung des Mondes zur "Scheibe", er ist sozusagen nicht länger ein Teil der Natur, sondern ein Attribut der Zivilisation.

²III, 25, 31, 56, 332.

³I, 192, 221, 224, 302.

⁴II, 180, 198.

⁵I, 192, 221, 224, 302.

"Medlitel'noj čredoju nischođit den' osennij,
Medlitel'no krutit'sja želtyj list,
I den' prozračno svež, i vozduch divno čist -
Duša ne izbežit nevidimogo tlen'ja." (I, 34)

("In langsamer Folge steigt ein Herbsttag herab,
Langsam dreht sich ein gelbes Blatt,
Und der Tag ist durchsichtig frisch, und die Luft
wunderbar rein -
Die Seele entgeht der unsichtbaren Fäulnis nicht.")

Das "gelbe Blatt" ist hier traditionell-literarisch ein Symbol der Vergänglichkeit, wie es aus zahlreichen Herbstgedichten bekannt ist.¹ Es wird in eindeutiger Weise auf die "unsichtbare Fäulnis" bezogen. Durch diese direkte Nennung des Bezugswortes nähert sich das konventionelle Symbol des "gelben Blattes" hier einer bloßen Allegorie (vgl. ähnliche Verwendung des "grauen Haares", S. 182).

III

Ein Beispiel für Gelb als Symbolfarbe des Göttlichen gibt das Gedicht "Kosy Méri..." ("Marys Flechten..." - III, 166(3)):

"- - - - -
A vverchu, v vodoeme tvoem,
Tichij gospodi,
I ne sčest' svetlych ros,
Ne zaplešt' želtych kos
Tučki utrennej."

("- - - - -
Doch oben, in deiner Zisterne,
Sanfter Gott,
Ist der helle Tau nicht zu zählen,
Sind die gelben Flechten nicht zu flechten,
Des Morgenwölkchens.")

Die "gelben Flechten" der Morgenwolke erinnern an das Symbol der "goldenen Flechten" (s. S. 150 f.), die immer auf die "hohe" Transzendenz weisen. Man darf wohl die farbliche Abschwächung von Gold zu Gelb in diesem verhältnismäßig späten Gedicht (1908) als ein Schwinden der Intensität des "idealen" Goldsym-

¹s. auch: I, 108, 399, 477.

bols bzw. als eine "Verhäßlichung" des "göttlichen" Goldes interpretieren. Auch die Anrede "Sanfter Gott", in der Ironie anklingt (ebenso der Vergleich des Himmels mit einer Zisterne), legt eine solche Interpretation nahe.

IV

Als Symbolfarbe für Kampf und Zerstörung erscheint Gelb z.B. in dem Gedicht "Odinočestvo" ("Einsamkeit"):

"Gde nebosklon byl želt i strašen,
I grozen v junye goda..." (I, 336)

("Wo der Horizont gelb und fruchtbar war
Und drohend in den frühen Jahren...")

Der "gelbe Horizont" weist auf heraufkommende Gefahren, und zwar auf unbestimmte Gefahren der "kosmischen Zerstörung", für die sonst häufig die Farbe Rot steht (s. S. 41).¹ In einigen anderen Gedichten kommen Gelb und Rot in dieser Bedeutung auch gleichzeitig vor (I, 136; III, 332).

Zusammenfassend ist zum Farbsymbol Gelb zu sagen, daß es den Gegenständen, mit denen es verbunden wird, in den meisten Fällen etwas Häßliches bzw. Hassenswertes verleiht. Meist handelt es sich dabei um Dinge des banalen Alltags, die durch gelbes Licht oder überhaupt durch die Farbe Gelb in ihrer Häßlichkeit entlarvt werden.²

In einigen Gedichten kann Gelb jedoch auch in konventioneller Weise ein der Allegorie angenähertes Symbol (als gelbes Herbstlaub) für die Vergänglichkeit des Daseins darstellen.

Außerdem erscheint Gelb einmal - gewissermaßen als abgeschwächtes Gold - als Symbolfarbe des Göttlichen und gelegentlich - wie Rot - als Symbolfarbe für Kampf und Zerstörung. In diesen - seltenen - Fällen wird es anscheinend von den Symbolfarben Gold und Rot, mit denen es ja auch als Farbe Ähnlichkeit hat, nicht bedeutungsmäßig unterschieden.

¹ s. auch: I, 136; II, 60; III, 332.

² Vgl. hierzu auch Z.G. Minc: Lirika Al. Bloka. Vyp. II. aaO S. 88.

Silber

Auch bei der Ausprägung des Farbsymbols Silber greift Blok auf literarische Traditionen zurück.

Silber ist in Bloks Lyrik die Symbolfarbe für ein künstliches Traumreich, das der Künstler in Gestalt seines Werks sich neben dem Reich der Wirklichkeit erschafft - für eine künstlich-künstlerische Welt seiner freien schöpferischen Phantasie. Die Gegenüberstellung Welt und Kunstwerk (oder auch Leben und Kunst) ist ein Hauptthema der modernen Dichtung, das mindestens seit Baudelaire in zahlreichen Abwandlungen die Literatur durchzieht. H. Friedrich zitiert z.B. Baudelaires "Ekel am Wirklichen"¹, an allem, was "banal oder bloß naturhaft ist"¹, und hebt demgegenüber seine "kreative Phantasie" hervor, die in Traum und Phantasie des Künstlers Mittel sieht "zur Verwandlung und Entrealisierung der Wirklichen".² Baudelaire nennt den kreativen Traum des Künstlers "vollkommen wie den Kristall"² - er verbindet also die Vorstellung der kreativen Phantasie mit einem Begriff aus der anorganischen Welt ("Kristall"). H. Friedrich interpretiert dies als "Bildwerdung einer konstruktiven Geistigkeit, die ihren Sieg über Natur und Mensch ausspricht in Symbolen des Mineralischen und Metallischen".³ Ähnliche Vorstellungen weist er schon bei Novalis nach, bei dem es heißt: "Die Steine und Stoffe sind das Höchste; der Mensch ist das eigentliche Chaos." Ausführlich geht auch W. Vordtriede in seinem Buch "Novalis und die französischen Symbolisten" auf die Darstellung eines "künstlichen Paradieses" schon bei Novalis (in "Heinrich von Ofterdingen") und dessen Einwirkung auf Baudelaire und die französischen Symbolisten ein.⁴ In den Beispielen Vordtriedes aus Novalis, Baudelaire und zahlreichen anderen modernen Schriftstellern werden zur Darstellung dieser "künstlichen Welt" vor allem Kristalle, Edelsteine und Metalle ver-

¹Die Struktur der modernen Lyrik. S. 39.

²Ebd. S. 40.

³Ebd. S. 41.

⁴aaO S. 43 ff.

wendet, und besonders das Silber taucht häufig in diesen Darstellungen auf.¹ Bloks Verwendung des Farbsymbols Silber für die Ausgestaltung einer solchen "anorganischen Welt der reinen Kunst" hat also bis in die Romantik zurückreichende literarische Vorbilder.

Quantitativ erscheint Silber nach Grau an elfter Stelle aller Farb- und Lichtwörter (Miller-Budnickaja führt es nur als Nuance der Farbe Weiß auf.²). In die Untersuchung werden einbezogen:

die Adjektive: serebrjanyj (silbern) und serebristyj (silbrig);
 das Substantiv: srebro (Silber);
 die Verben: serebrit'sja (silbern schimmern) und (o-)serebrit' (versilbern)

sowie Zusammensetzungen mit anderen Wörtern wie: srebristočernyj (silbrig-schwarz) oder srebosnežnyj (silberschneeig).

I

Das Gedicht, in dem Blok Silber am deutlichsten als Symbolfarbe für ein "paradis artificiel"³ verwendet, findet sich bereits im ersten Buch, in dem Silber sonst nur selten vorkommt:

"Moj mesjac v carstvennom zenite.
 Nočnoj svobodnoj zachlebnus'
 I tam - v serebrjanye niti
 V izbytkje sčast'ja zavernus'.

- - - - -

Kivaju sinemu razdol'ju,
 Nyrjaju v temnom serebre!...
 Na ploščadkach stolicy dušnoj
 Slepje ljudi govorjat:

"- - - - -

Čto pod lunoj? Aërostat".

A ja - serebrjanoj pustynej -
 Nesus' v pylajuščem bredu." (I, 291)

¹W. Vordtriede: aaO S. 54; s. Zitat aus "Heinrich von Ofterdingen".

²aaO S. 142.

³s. Ch. Baudelaire: Les paradis artificiels. Paris 1961.

("Mein Mond im königlichen Zenit.
 Ich ertrinke in der nächtlichen Freiheit.
 Und dort - in silberne Fäden hülle ich mich
 Im Übermaß des Glücks.

- - - - -

Ich nicke dem weiten blauen Raume zu,
 Ich tauche unter im dunklen Silber!...

Auf den Plätzen der schwülen Hauptstadt
 Sagen die blinden Menschen:

"- - - - -"

Was ist unter dem Mond? Ein Luftschiff".

Doch ich - als silberne Wüste -
 Eile dahin im glühenden Fiebertraum.")

Das lyrische Ich sieht sich über der "schwülen Hauptstadt" und den "blinden Menschen" (d.h. über der banalen Wirklichkeit) in der "nächtlichen Freiheit" völlig losgelöst von der Realität dahinschweben, und die Farbe, die diesen Zustand symbolisiert, ist (in dreifacher Wiederholung) Silber: "In silberne Fäden" hüllt sich der von der Realität befreite Geist des Dichters "im Übermaß des Glücks", das jene Freiheit ihm schenkt. Er taucht unter im "dunklen Silber" des unendlichen Raumes seiner geistigen Freiheit und wird schließlich selbst zur "silbernen Wüste", d.h. eins mit der selbstgeschaffenen "anorganischen" Welt seiner Phantasie.¹

In einigen anderen Gedichten aus dem ersten Buch wird diese "silberne" Welt der absoluten geistigen Freiheit noch nicht als ein unbedingt positiver Wert dargestellt, sondern als etwas Unheimliches und Bedrohendes. Ein Beispiel dafür gibt das Gedicht I, 71, in dem die Sonnengötter Griechenlands gegen ein kaltes silbernes Mondreich des Traumes um Hilfe angefleht werden.²

II

Als Führerin in dieses "silberne Traumreich" erscheint häufig - besonders im zweiten Buch - die "Unbekannte", die in dieser Eigenschaft dann auch selbst mit silbernen Attributen versehen

¹ähnlich auch: II, 93; III, 168.

²ähnlich auch: I, 219, 306.

wird. So heißt es in dem Gedicht "Tvoe lico blednej..." ("Dein Gesicht ist bleicher..." - II, 183):

"- - - - -

Ty put' sveršaeš' predo mnoju,
Uchodiš' v teni kak togda,
I to že nebo za toboju,
I šlejf vlačis', kak ta zvezda!

Ne medli, v temnyh tenjach krojas',
Ne bojsja vspomnit' i vzgljanut'.
Segebrjanyj tvoj uzkiy pojas -
Suzdennyj magu mlečnyj put'."

("- - - - -

Du vollendest deinen Weg vor mir,
Gehst fort in den Schatten, wie damals,
Und der gleiche Himmel hinter dir,
Und deine Schleppe trägst du wie jener Stern!

Zögere nicht, in dunklen Schatten dich bergend,
Fürchte nicht, dich zu erinnern und herzublicken.
Dein silberner schmaler Gürtel
Ist die dem Magier bestimmte Milchstraße.")

Der "silberne Gürtel" der Unbekannten wird kosmisch ausgeweitet zur "Milchstraße", die dem "Magier" als Weg "bestimmt" ist. Das lyrische Ich gibt sich mit der Bezeichnung "Magier" deutlich als der Prototyp des symbolistischen Dichters zu erkennen (als Magier oder Zauberer haben sich alle symbolistischen Dichter immer wieder bezeichnet). Der Magier negiert die Wirklichkeit und benutzt sie allenfalls als Rohmaterial für seine schöpferischen "Träume". Die Unbekannte, die den Magier in das silberne Traumreich führt, kann als eine Art Musengestalt interpretiert werden, allerdings nicht mehr als die Muse der klassischen Dichtung, die den Dichter mit der "göttlichen" Gabe des Dichtens auszeichnet (vgl. die "goldene Flöte", die dem Dichter von der "Schönen Dame", die noch eher als eine traditionelle Musengestalt aufgefaßt werden kann, zurückgelassen wird, s. S. 151 f.), sondern als eine doppeldeutige Gestalt, in der zugleich Göttliches und Dämonisches, also "hohe" und "niedrige" Transzendenz miteinander verbunden sind.

Als eine solche Musengestalt, die den Dichter in das freie Reich seiner kreativen Phantasie führt, kann auch die geheim-

nisvolle Zigeunerin Faina im dramatischen Poem "Pesnja sud'by" ("Lied des Schicksals") aufgefaßt werden. Sie erscheint dem träumenden German in einem schwarzen Gewand, das über und über mit "silbernen Sternen" bestickt ist, und das in seiner Vorstellung mit dem geheimnisvoll lockenden nächtlichen Sternenhimmel verschmilzt.

Es fällt auf, daß Silber in dieser Bedeutung gehäuft im Zyklus "Schneemaske" vorkommt¹, in dem die Unbekannte besonders oft als eine dämonisch-göttliche Erscheinung das lyrische Ich in weite kosmische Räume der Phantasie und der Freiheit von der "Realität" verlockt. In allen diesen Gedichten erscheint das Farbsymbol Silber immer zusammen mit dem Thema der dämonisierten Leidenschaft, denn die Unbekannte strahlt immer auch erotische Anziehungskraft auf das lyrische Ich aus.

III

Das Silber des "künstlichen Paradieses" wird auch häufig mit dem Thema des Todes verbunden. Der Tod erhält in Verbindung mit dem Farbsymbol Silber einen etwas anderen Sinn als mit Weiß (Eingehen in die "hohe" Transzendenz) oder Schwarz (endgültiges Auslöschen der Person). Der "silberne" Tod deutet auf ein Überschreiten der irdischen Grenzen und ein Eingehen in eben jene "anorganische" Welt des Traums und der schöpferischen Phantasie. Zwar wird - von der "Realität" her gesehen - mit dem Tod des lyrischen Ich auch der schöpferischen Tätigkeit ein Ende gesetzt. Dafür bedeutet aber nun das Totsein selbst ein Aufgehobensein in der "anorganischen" Welt der reinen Phantasie. Der Tod wird als das absolut Unbekannte, das absolut Neue gesehen, das alle Möglichkeiten enthalten kann, also auch die Möglichkeit einer schöpferischen Weiterentwicklung des dichterischen Ich.² Der Tod gilt also als eine Möglichkeit, der banalen iridi-

¹ II, 212, 217, 221. Ähnliche Bedeutung von Silber auch in: II, 125, 256, 257; III, 207.

² Bei Baudelaire, den Blok gut kannte und zusammen mit seiner Mutter ins Russische übersetzte, findet sich ein Gedicht mit dem Titel "La Mort des Artistes" ("Der Tod der Künstler". In: Oeuvres complètes. Paris 1961. S. 120), dessen Schlußverse die gleiche Vorstellung aussprechen: "Es gibt Menschen, die nie ihr Ideal gekannt haben, / Und diese Bildhauer... / Haben nur eine

schen Welt für immer zu entgehen in eine kühle, metallisch funkelnde, "anorganische" Welt des "reinen Geistes". Ein Beispiel dafür bei Blok gibt das Gedicht "Obrečennyj" ("Verurteilt" - II, 249)¹, in dem der Tod übrigens gleichzeitig auch wieder ein Liebestod ist, die Themen Tod und Leidenschaft also ineinander verschränkt sind:

"Tajno serdce prosit gibeli,
 Serdce legkoe, skol'zi...
 Vot menja iz žizni vyveli
 Snežnym serebrom stezi...
 Kak nad toju dal'nej prorub'ju
 Tichij par struit voda,
 Tak svoeju tichoj postup'ju
 Ty svela menja sjuda.
 Zavela, skovala vzorami
 I rukoju obnjala,
 I cholodnymi prizorami
 Beloj smerti predela...
 I v kakoj inoj obiteli
 Mne vlačit'sja suždeno,
 Esli serdce chočet gibeli,
 Tajno prositsja na dno?"

("Heimlich erbittet mein Herz den Untergang,
 Leichtes Herz, gleite...
 So hat man mich aus dem Leben hinausgeführt
 Auf dem schneeigen Silber des Pfades...
 Wie über jenem fernen Eisloch
 Das Wasser lautlosen Dampf ausströmt,
 So mit deinem lautlosen Gang
 Führtest du mich hierher.
 Du führtest mich, fesseltest mich mit Blicken
 Und umschlangst mich mit deinem Arm,
 Und mit kalten bösen Blicken²
 Übergabst du mich dem weißen Tode...
 Und in welchem anderen Wohnsitz
 Ist es mir bestimmt, mein Leben zu fristen,
 Wenn mein Herz den Untergang will,
 Heimlich nach dem Grunde bittet?")

Hoffnung, seltsames und düsteres Kapitel! / Das ist der Tod,
 der wie eine Sonne schwebend, / Die Blumen ihres Hirns zur Ent-
 faltung bringt!"

¹Ähnlich auch: I, 258, 297; II, 37, 40, 60, 105, 219, 220, 225, 250; III, 190.

²"prizor" ist im Kirchenslavischen der 'böse Blick', der Verderben bringt; von dort auch in die Volkssprache eingedrungen, s. II, 428.

Das Herz des lyrischen Ich "erbittet den Untergang", die Sehnsucht nach dem Tod geht also dem Geschehen - die dämonische Geliebte führt in den Tod - voraus. Der "Pfad" in den Tod besteht aus "schneeigem Silber" - Weiß (implizit in "schneeig") und Silber stehen hier nebeneinander - der Tod kann also ebenso ein Weg in die "hohe" Transzendenz (Weiß) sein wie in die "anorganische" Welt der freien Phantasie (Silber). Die Frage "in welchem anderen Wohnsitz / Ist es mir bestimmt, mein Leben zu fristen" deutet auf ein Weiterleben nach dem Tode in irgendeiner Form, die jedoch unbestimmt bleibt. Ist es - in einem religiösen Sinn - die "hohe" Transzendenz, oder ist es die kalte "silberne" Welt der eigenen Phantasie, in der allein der Tote weiterzuexistieren vermag?

IV

In einigen frühen Gedichten, die von Blok jedoch nicht in den Bestand des ersten Lyrikbuches aufgenommen wurden, erscheint Silber noch in konventioneller Weise als "romantisches" silbernes Mondlicht, z.B. in dem Gedicht I, 412(3):

"Merciali zvezdy. Noč' kurilas'
Vesnoj, cvetami i travoj.
Reka bessumnaja katilas',
Oserebrjannaja lunoj."

("Die Sterne leuchteten. Die Nacht dampfte
Nach Frühling, Blumen und Gras.
Der Fluß wälzte sich lautlos dahin,
Vom Mond versilbert.")

Hier ist das Silberlicht des Mondes noch traditionelle Naturkulisse wie die leuchtenden Sterne und die nach Frühling und Blumen dampfende Nacht, von einer symbolischen Funktion kann noch nicht gesprochen werden.¹

Zusammenfassung: Silber ist in Bloks Lyrik Symbolfarbe für eine künstliche "anorganische" Welt der schöpferischen Phantasie und wird mit den Themen Leidenschaft und Tod in Beziehung

¹s. auch: I, 414(1) und 415.

gesetzt. Sowohl die "silberne" Leidenschaft wie auch der "silberne" Tod können in das "paradis artificiel" des reinen Geistes führen.

Lila

Die Symbolbedeutung der Farbe Lila ist in Bloks Lyrik ebenfalls durch die literaturgeschichtliche Tradition geprägt. Lila ist die einzige Farbe, die nur eine bestimmte Zeit lang in Bloks Lyrik zu finden ist, von 1904-1910 (zuerst im Gedicht II, 8 vom 6.5.1904, zuletzt in III, 26 vom 19.4.1910). Am häufigsten erscheint sie zu Beginn des zweiten Buches. Ihr plötzliches Auftreten hier steht in Zusammenhang mit der Veränderung der Thematik, wie sie vom zweiten Buch an zu erkennen ist. Blok hat sein erstes Lyrikbuch immer als geschlossene Einheit gesehen und seine Verschiedenheit von den späteren Büchern hervorgehoben,¹ und tatsächlich - es wurde schon mehrfach darauf hingewiesen - ist die Thematik und auch die Form der beiden späteren Bücher in vieler Hinsicht verschieden von Thema und Form des ersten Buches. Der am Anfang des zweiten Buches stehende Zyklus "Puzyri zemli" ("Blasen der Erde") und das Poem "Nočnaja fialka" ("Nachtviole")², in denen das Farbwort Lila zum ersten Mal auftaucht, wurden zuerst unter dem Titel "Nečajannaja radost'" ("Unerwartete Freude") im Dezember 1906 veröffentlicht. Dieser Titel, der in leicht abgewandelter Form im Poem "Nočnaja fialka" wiederkehrt³, deutet auf das Neue hin, das sich in die-

¹ Blok schreibt darüber in den Anmerkungen zum ersten Buch der "Gesammelten Gedichte", den "Gedichten von der Schönen Dame" (2. Ausgabe. Petersburg 1911): "Ėta kniĝa, v protivopoloĝnost' dvum sledujuščim, napisana v odinočestve; zdes' derevenskoe preobladaet nad gorodskim". ("Dieses Buch ist im Gegensatz zu den beiden folgenden in der Einsamkeit geschrieben; hier überwiegt das Ländliche gegenüber dem Städtischen". - I, 559).

² Nočnaja fialka (Nachtviole) = "Bezeichnung einiger Kräuter mit duftenden Blüten, deren Geruch nachts zunimmt". Eins davon ist die Večernica (*Hesperis matronalis*), "ein mehrjähriges Kraut mit großen Büscheln violetter Blüten, die nachts stark duften". (Sovet-Encyklopädie. Bd. 30. S. 200).

³ "I nečajanno radost' prichodit" ("Und unerwartet kommt die Freude" - II, 33).

sen Gedichten ankündigt, und das sich nach Bloks eigenen Aussagen für ihn mit der Empfindung der Farbe Lila verbindet. A. Belyj berichtet davon in seinen "Erinnerungen an A.A. Blok":¹ "..., er versuchte mir zu erklären, daß er soeben zu einer erstaunlichen, sehr wichtigen inneren Erkenntnis gelangt sei; diese Erkenntnis war verbunden mit der Empfindung einer wie eine Viole starkduftenden dunkel-lila Farbe." Belyj deutet das Farbsymbol Lila ausgesprochen negativ: "In der Farbnuance, die A.A. gefesselt hatte, liegt eine ungeheure Verlockung, die vom Gesicht Christi wegführt".² Er spricht davon, daß er bei den Mitteilungen Bloks "ugar Ljucifera"³ (den "Schwefeldunst"⁴ Luzifers") gespürt habe, d.h. die Dämonie des "Bösen".

Der Titel "Nečajannaja Radost'", den diese neuen Gedichte tragen, deutet jedoch durchaus nicht nur auf etwas Negatives hin. Tatsächlich symbolisiert die Farbe Lila für Blok eine neue geistige Erfahrung, die ambivalente Züge trägt, d.h. sie hat sowohl mit dem "Schwefeldunst Luzifers" zu tun, wie Belyj in bildhafter Umschreibung, aber durchaus richtig bemerkt, als auch mit dem entgegengesetzten Bereich (der sich in der "Unerwarteten Freude" ankündigt), also sowohl mit der "niedrigen" als auch mit der "hohen" Transzendenz. - Diese neue Erfahrung, die mit der Symbolfarbe Lila verknüpft ist, bezieht sich auf einen ganz speziellen Bereich innerhalb der Gedankenwelt Bloks, und zwar auf seine Reflexionen über den Vorgang des Dichtens selbst. Wie für viele andere symbolistische Dichter⁵ spielen dichtungstheoretische Probleme auch für Blok (besonders in den

¹ Epopeja 2 (1922) S. 278.

² Ebd. S. 279.

³ Ebd.

⁴ eigentlich: 'Kohlendunst'.

⁵ Vgl. hierzu W. Vordtriede (aaO S. 111): "Dann sind auch die Symbole des Symbolisten fast immer Sinnbilder für die Gestalt des Dichters und das dichterische Geschäft, den schöpferischen Vorgang. Diese Deutung der Welt (das Ziel ja aller Dichter) sieht die Welt nicht als eine Summe von Erscheinungen, sondern immer nur in Bezug auf den Sänger, den Orpheus, der in jeder Blume und Wolke als Gestalt enthalten ist, ja sie werden erst durch seinen Gesang hervorgebracht."

Jahren zwischen 1904 und 1910) eine bedeutsame Rolle. In seinem bekannten Aufsatz "Über den gegenwärtigen Zustand des russischen Symbolismus" finden diese Reflexionen einen - vorläufigen - Abschluß. In diesem Aufsatz erscheint auch das Farbsymbol Lila wieder an bedeutsamer Stelle. Lila ist dort (wie auch in Bloks Lyrik) Symbolfarbe für eine neue Art von Dichtung, die nicht mehr nur nach "oben" (nach der idealen Welt der "hohen" Transzendenz), sondern auch nach "unten", also nach dämonischen, "luziferischen" Bereichen hin orientiert ist, ja gerade aus der Berührung mit den unteren ihre Erneuerung gewinnt. Die Dichtung ist - seit Baudelaire - eine "Blume des Bösen"¹ geworden.²

In Bloks Poem "Nachtviole" symbolisiert die lilafarbene Blume gleichen Namens diese neue Dichtung. Das Poem ist - wie fast alle Gedichte Bloks - in Ichform geschrieben. Das lyrische Ich ist ein Großstädter, der sich gegen Abend in eine Sumpflandschaft außerhalb der Stadt (sicher Petersburg) verliert. Im Sumpf gelangt er in eine Hütte, in der ein uralter Greis und eine Greisin, mehrmals auch König und Königin genannt, über ein verschlafenes, beim Bier sitzendes Gefolge von Rittern und Edelleuten gebieten. Auch der "lyrische Held" soll ihnen huldigen, da er einstmals zu ihrem Kreise gehörte ("kogda-to ja byl v ich krugu" - II, 29). Die rätselvollste Gestalt in der Hütte ist die Tochter des alten Paares, weil sie sich - nach Art von Traumbildern³ - ständig wandelt. Sie wird zuerst als häßliches Mädchen am Spinnrad, dann als "die Königstochter des vergessenen Landes, das Nachtviole genannt wird" ("Korolevna zabytoj

¹Vgl. hierzu G. Donchin (aaO S. 141) über die Farbe Lila in Bloks lyrischem Werk: "The violet colour has been associated with evil since romanticism, and was very usual in Baudelaire."

²Quantitativ erscheint Lila von allen Farben am seltensten in Bloks Lyrik. Es kommt in den Gedichten nur elfmal im ganzen vor (Miller-Budnickaja: 1,5 %). Es werden berücksichtigt: die Adjektive: lilovyj (lila) und fioletovyj (violett); das Substantiv: ametist (Amethyst) und Zusammensetzungen mit anderen Wörtern wie: dymno-lilovyj (dunstig-lila), lilovo-sinij (lilablau), lilovo-zelenyj (lila-grün).

³Das Poem ist nach einem echten Traum Bloks entstanden, s. II, 385.

strany, / Čto zovetsja Nočnoju Fialkoj" - II, 31) und schließlich selbst als die "Nachtviole" bezeichnet:

"Dal'še, dal'še - bezzvučno prjadet,
I prjadet, i prjadet korolevna,
Opustiv nad rabotoj probor.
Sladkim snom odurmanila nas,
Opoila nas zel'em bolotnym,
Okružila nas skazkoj nočnoj,
A sama vse cvetet i cvetet,
I bolotami dyšit Fialka,
I bezzvučnaja kružitsja prjalka
I prjadet, i prjadet, i prjadet." (II, 32)

("Weiter, weiter - lautlos spinnt
Und spinnt und spinnt die Königstochter,
Den Scheitel über die Arbeit gesenkt.
Mit süßem Schlaf betäubte sie uns,
Berauschte uns mit dem Gifttrank des Sumpfes,
umgab uns mit einer Nachtmär,
Und sie selbst blüht und blüht immerzu,
Und Sümpfe atmet die Viole,
Und lautlos dreht sich das Spinnrad,
Und spinnt, und spinnt, und spinnt.")

Die Spinnerin¹, die zugleich auch die geheimnisvolle Nachtviole selbst ist, betäubt und verwirrt alle in der Hütte Anwesenden durch ihr endloses und zielloses Spinnen. Auf das alte Königs-paar übt ihre geheimnisvolle Macht zerstörende Wirkung aus:

"I nad starymi ich golovami
Bol'še net korolevskich vencov." (II, 33)

("Und auf ihren alten Häuption
Waren keine Königskronen mehr.")

Sie verlieren ihre Kronen, das Zeichen ihrer Macht, und schlafen ein, ebenso wie ihre Gefolgschaft. Besonders hervorgehoben wird aus dem Gefolge des alten Königspaares ein Ritter, der beständig die Königstochter ansieht und ebenfalls unter ihrem Bann einschläft, und zu dem sich andererseits der lyrische Held des Gedichtes besonders hingezogen fühlt:

¹Das Spinnen läßt an Nornen, die nordischen Schicksalsgöttinnen denken, die die Geschicke des Menschen spinnen und weben und deren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bestimmen.

"Etot niščij, kak ja, - v starinu
 Byl, kak ja, blagorodnogo roda,
 Strojnym junošej, chrabrym geroem,
 Obol'stitelem severnych dev
 I pevcom skandinavskich skazanij." (II, 31)

("Dieser Armselige, wie ich, war in früherer Zeit,
 Wie ich, von vornehmer Herkunft,
 Ein schöner Jüngling, ein tapferer Held,
 Ein Verführer nordischer Mädchen
 Und ein Sänger skandinavischer Sagen.")

Das zweimal wiederholte "kak ja" ("wie ich") deutet auf eine geheime Ähnlichkeit zwischen dem Ritter und dem lyrischen Ich, die auch dadurch hervorgehoben wird, daß der Ritter als ein "Sänger skandinavischer Sagen" bezeichnet wird - d.h. er ist ein Dichter wie das lyrische Ich, das ja im Poem als "Erzähler" auftritt. Anders als der Ritter erliegt das lyrische Ich jedoch nicht den zerstörenden Kräften der geheimnisvollen Spinnerin, sondern hört plötzlich "skvoz' son" ("durch den Traum"), durch die Betäubung hindurch, die entfernte Brandung des Meeres und das Herannahen der Schiffe aus dem "fröhlichen Land" ("veseloj strany"), die "unerwartet die Freude" (nečajanno Radost'") bringen. Die Hütte ist plötzlich verschwunden, in einer neuen traumartigen Veränderung der Szene findet sich das lyrische Ich allein im Sumpf, über dem von neuem die Nachtviole blüht:

"I sižu na bolote.
 Nad bolotom cvetet,
 Ne stareja, ne znaja izmeny,
 Moj lilovyj cvetok,
 Čto zovu ja Nočnoju Fialkoj." (II, 33)

("Und ich sitze im Sumpf.
 Über dem Sumpf blüht,
 Ohne Alter, keine Veränderung kennend,
 Meine lila Blume,
 Die ich Nachtviole nenne.")

Für das lyrische Ich hat die Nachtviole also durchaus nicht mehr negative Bedeutung, sondern sie erscheint als Symbol einer geheimnisvollen Erneuerung, die am Schluß des Gedichtes angedeutet wird:

"No Nočnaja Fialka cvetet,
 I lilovyj cvetok ee svetel.
 I v zelenoj laskajuščeju mgle
 Slyšu voln krugovoe dvižen'e,
 I bol'sich korablej približen'e,
 Budto vesti o novoj zemle.
 Tak navetnaja prjalka prjadet
 Son živoj i mgnovennyj,
 Čto nečajanno Radost' pridet
 I prebudet ona soveršennoj.
 I Nočnaja Fialka cvetet." (II, 34)

("Doch die Nachtviole blüht,
 Und ihre lila Blüte ist hell.
 Und im grünen, liebkosenden Nebel¹
 Höre ich die kreisende Bewegung der Wellen,
 Und das Herannahen großer Schiffe,
 Als kämen Nachrichten aus dem neuen Land.
 So spinnt die geheimnisvolle Spinnerin
 Den lebendigen und plötzlichen Traum,
 Daß unerwartet die Freude kommen,
 Und daß sie vollkommen sein wird.
 Und die Nachtviole blüht.")

Die "Nachrichten aus dem neuen Land" und die "Freude", die die großen Schiffe² bringen, sind nicht in negativem Sinne deutbar, sondern symbolisieren Hoffnungen auf eine Erneuerung. Worin diese besteht, und was sie betreffen soll, wird nicht gesagt. Die Bezeichnung des einen Ritters als "Sänger skandinavischer Sagen", die ihn als Dichter ausweist, sowie dessen Ähnlichkeit mit dem lyrischen Ich machen jedoch deutlich, daß die Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und der "Nachtviole" eine symbolische Umschreibung für das Verhältnis des Dichters zu seiner Dichtung ist. Das Neue, das sich im Kommen der Schiffe und im Blühen der "Nachtviole" ankündigt, ist also die neue Dichtung. Die Bedeutung der "Nachtviole" kann verglichen werden mit der "blauen Blume" der Romantik³, nur daß die "Nachtviole" im Ge-

¹Der "grüne" Nebel symbolisiert ebenfalls die Hoffnung auf Erneuerung. Ebenso wird auch die "Nachtviole" einmal als "lilovo-zelenyj" ("lilagrün") bezeichnet (II, 28).

²Zur Symbolik des Schiffes in der christlichen und literarischen Tradition vgl. auch D. Wörn (aaO S. 279) sowie Z.G. Minc: Lirika Al. Bloka. Vyp. II (aaO S. 34).

³Auf den Zusammenhang "blaue Blume" - "Nachtviole" weist auch R.-D. Kluge (aaO S. 58) kurz hin.

gensatz zur "blauen Blume"¹ nicht mehr ein nur "positives" Ideal darstellt, sondern aus dem "Sumpf" entstanden ist, der zugleich Verwesung und neues Wachstum symbolisiert (s. S. 171). Sie hat also auch Bezug zur "niedrigen", dämonischen Transzendenz.

Im gleichen Sinne erscheint zwar nicht die "Nachtviole", wohl aber wiederum die Farbe Lila in Bloks Aufsatz "Über den gegenwärtigen Zustand des russischen Symbolismus", in dem der Dichter die Beziehungen zwischen seiner Farbsymbolik und seiner Dichtungstheorie ausführlich darstellt. Lila findet sich hier in zwei verschiedenen Farb- und Bedeutungsnuancen. "Purpurno-lilovyj" ("Purpur-Violett") bezeichnet den Zustand der "Thesis", den Zustand der Einheit zwischen dem symbolistischen Dichter, dem "Theurgen", und dem transzendenten Bereich, der durch ein "goldenes" Schwert im Herzen des "Theurgen" symbolisiert wird.² Im Zustand der "Thesis" wird jedoch schon das Eintreten der Antithesis vorausgeahnt, das durch eine Veränderung der Farben gekennzeichnet ist: das Gold des Schwertes erlischt, ebenso die Purpur-Nuance des Lila. Stattdessen färbt sich das Bild

¹In dem etwa gleichzeitig mit dem Poem "Nachtviole" entstandenen Aufsatz "Bezvremen'e" ("Schwere Zeit"), in dem ebenfalls die "Nachtviole" vorkommt, wird übrigens die "blaue Blume" von Blok ausdrücklich erwähnt: "A nad trjasinoj mirno kačetsja goluboj cvetik - bol'šoj glazok, otkrytyj nevinno i ... sentimental'no". ("Und über dem Sumpf schaukelt friedlich das blaue Blümchen - ein großes Auge, unschuldig und ... sentimental geöffnet" - V, 76). In der Verkleinerungsform "Blümchen" und in der Bezeichnung "sentimental" schwingt eine leichte Ironisierung. Die "blaue Blume" der Romantik war ein ausgesprochen "positives" Ideal, ein Kind der idealistischen Philosophie, die Verkörperung des "Schönen, Guten und Wahren" (allerdings auch schon als ein unerreichbares, außerhalb der Realität liegendes Ideal gedacht). Dieses romantische Ideal der Dichtung wird nun von dem Symbolisten Blok als "sentimental" in gewissem Sinne abgewertet, und in der "Nachtviole" wird ihm ein neues Symbol der Dichtung gegenübergestellt, das nicht mehr eindeutig auf eine Idealwelt bezogen ist.

²Auch die "blaue Blume" wird bei der Beschreibung der "Thesis" erwähnt: "simvolist ... chočet sorvat' v golubuju polnoč' - 'goluboj cvetok'" ("Der Symbolist ... will in der blauen Mitternacht - die 'blaue Blume' pflücken" - V. 427). Auch hier wird die "blaue Blume" also dem 'idealen' Zustand der "Thesis", in der Dichter und transzendenter Bereich noch in Harmonie vereinigt sind, zugeordnet.

"sine-lilovyj" ("Blau-Lila") (Blok erwähnt hier als Farbbeispiel Vrubel's Bild des "Dämons"). Dieses Blau-Lila bezeichnet einen Zustand der Isolierung des symbolistischen Dichters. Er hat "das eigene Leben zur Kunst gemacht" ("sdelal sobstvennuju žizn' iskusstvom" - V, 429), d.h. er hat sich von der Realität ebenso isoliert wie von der Transzendenz und schwebt gewissermaßen im leeren Raum der "reinen Kunst". Zentrales Symbol dieser Kunstauffassung ist die "Neznakomka" ("Die Unbekannte"), von der es heißt, sie sei: "d'javol'skij splay iz mnogich mirov, preimuščestvenno sinego i lilovogo" ("eine teuflische Mischung aus vielen Welten, vor allem des Blauen und des Lila"). Blok vergleicht sie mit dem "Dämon" Vrubel's.¹ Wie die "Nachtviole"² ist die "Unbekannte" Symbol für die neue Auffassung der Dichtung als "Mischung aus vielen Welten", aus idealen und dämonischen Bereichen.

In weiteren symbolischen Bildern wird dann der Versuch gemacht, den schöpferischen Akt des Dichtens selbst darzustellen: "Dlja éтого momenta charakterna neobyknovennaja ostrota, jarkost' i raznoobrazie pereživanij. V lilovom sumrake nachlynuvšich mirov uže vse polno sootvetstvij ... 'Mir prekrasen, mir volšeben, ty svoboden'."³ ("Für diesen Moment ist eine ungewöhnliche Schärfe, Klarheit und Vielfalt der Erlebnisse charakteristisch. In der lila Dunkelheit der zusammenströmenden Welten ist schon alles voller Entsprechungen ... 'Die Welt ist schön, die Welt ist zauberhaft, du bist frei'.") Die in allen modernen Poetiken seit Novalis, Poe und Baudelaire⁴ immer wiederkehrenden Gedanken von dem bewußt ("Schärfe, Klarheit ... der Erlebnisse") die Welt zum Kunstwerk umformenden, mit den 'Requisiten' der Realität und der Irrealität (Traum) frei umspringenden künstlerischen Intellekt finden sich hier wieder (vgl. Kap. "Silber", S. 188).

¹Vgl. hierzu auch V. Al'fonsov: aaO S. 34 ff.

²Die "Nachtviole" kann als Vorstufe der "Unbekannten", die - wie schon gesagt - ein zentrales Symbol des zweiten Lyrikbuches ist, angesehen werden. Sie erscheint nur in dem gleichnamigen Poem und in dem Aufsatz "Bezvremen'e".

³V, 429. 'Mir ... svoboden' = Zitat aus dem Parallelvortrag V. Ivanovs "Zavety simvolizma".

⁴Vgl. H. Friedrich: aaO S. 19 ff.

Die "lila Welten", wie Blok den auf die "Thesis" folgenden Zustand des Symbolismus nennt (bei V. Ivanov die "Antithese"), wirken zwar zerstörend auf die "Thesis" (das "goldene Schwert" im Herzen des Dichters erlischt). Sie setzen jedoch etwas durchaus Neues frei: die unbedingte Freiheit des modernen Künstlers, mit Hilfe des Intellekts die Realität umzuformen und ins Kunstwerk umzuwandeln unter Ausschaltung des 'Gemüts'. Diese neue, unsentimentale Dichtungsauffassung wird durch die Farbe Lila symbolisiert.

Es erscheint Blok jedoch als "Sünde" (V, 434), ohne Bezug auf einen idealen Wert ("goldenes Schwert") zu dichten und stattdessen das Dämonische als Antrieb des Dichters anzuerkennen ("on polon mnogich demonov" - "er ist voll von vielen Dämonen" - V, 429), heißt es vom Dichter der "Antithese".).

Im weiteren Verlauf des Aufsatzes wird diese neue Art zu dichten als "Hölle" bezeichnet und eine "Rückkehr ins Leben" ("vozvraščenie k žizni" - V, 431) gefordert. Das "goldene Schwert" einer sinnerfüllten Beziehung zur Transzendenz, das "von neuem ... die tobenden lila Welten ordnet und besänftigt" ("kotoryj vnov' ... organizuet i usmirit bušujuščie lilovye miry" - V, 431), soll wiedergewonnen werden. Es wird nun in der "Synthese" der beiden vorangegangenen Zustände (These und Antithese) eine Kunstauffassung als Ideal hingestellt, die "dem Leben dient", d.h. Dichtungstheorie und Weltanschauung werden miteinander vereint. Diese Vereinigung von ästhetischen und ethischen Gesichtspunkten zieht sich durch alle theoretischen Schriften Bloks und läßt sie oft schwer verständlich erscheinen. Versucht man jedoch, die Ästhetik Bloks von seiner "Weltanschauung" zu trennen, so findet man - wie in den oben zitierten Sätzen - sehr klare Einsichten in die Problematik modernen Dichtens. Die "Antithese", wie Blok sie in den "lila Welten" symbolisch zeichnet, ist eine eindringliche Darstellung der Situation der modernen Kunst, in der - wie H. Friedrich es ausdrückt - "der Geist seiner eigenen Kräfte ansichtig" wird und "in der Geringwertigkeit des Wirklichen wie im Nichts der

Transzendenz die Bedingung seiner einzig möglichen Vollkommenheit ..., nämlich der künstlerischen"¹ erkennt.²

Außer in den genannten Fällen erscheint das Farbsymbol Lila nur noch wenige Male im lyrischen Werk A.A. Bloks. In dem schon zitierten Gedicht "Milyj brat..." (II, 91) hat es ebenfalls die Bedeutung des Neuen, Unerwarteten, diesmal in ausgesprochen positivem Sinne:

"Pered nami - semafora
Zeleneet ogonek.

Nebo v zareve lilovom,
Svet lilovyj na snegach,
Slovno my - v prostranstve novom,
Slovno - v novych vremenach."

("Vor uns das grüne Licht
Des Signalmastes.

Der Himmel in lila Feuerschein,
Lila Licht auf dem Schnee,
Wir sind wie in einem neuen Raum,
Wie in neuen Zeiten.")

Zusammen mit dem grünen Licht des Signalmastes (s. S. 174), das den Weg in die Freiheit symbolisiert, ist das lila Licht Symbol für den "neuen Raum" und die "neuen Zeiten".

In dem Gedicht "Pesn' Ada" ("Lied der Hölle" - III, 15) dagegen steht Lila ausschließlich zu dem dämonischen Bereich in Beziehung. Der an die Hölle der erotischen Triebhaftigkeit gefesselte Doppelgänger des lyrischen Ich trägt einen Ring mit einem lila Amethysten, "znak tainstvennogo braka" ("das Zeichen einer geheimnisvollen Ehe"). Diese "Ehe" besteht darin, daß er gezwungen ist, in der Unterwelt in endloser Wiederholung seinen Ring in die Schulter der Geliebten zu bohren und wie ein Vampir ihr Blut zu trinken. Das lyrische Ich wird von seinem Doppel-

¹H. Friedrich: aaO S. 135.

²Vgl. dazu J. Striedter (aaO S. 516) im Hinblick auf die "Antithese" Bloks: "Aber was für Blok selbst aus einer Position "à la Ivanov" nur als "Krise" oder Scheitern bewertet werden kann, erscheint dem distanzierten Beobachter gerade umgekehrt als eine Art unfreiwilligen Abbaus von "Konnotationen" oder Intentionen, durch den die "Modernität" der Dichtung Bloks erst erkennbar wird."

gänger, der ihm seine Leidensgeschichte erzählt, als "moj poët" ("mein Dichter") angesprochen, es handelt sich also auch hier wieder um dichtungstheoretische Probleme, die hinter dem symbolischen Geschehen stehen, die Farbe Lila (und damit die "neue Dichtung") wird hier jedoch eindeutig nur dem dämonischen Bereich zugeordnet, d.h. die neue Dichtung und ihre "dämonischen" Quellen werden als "Sünde" betrachtet, wie am Schluß des Aufsatzes "Über den gegenwärtigen Zustand des russischen Symbolismus".

Die Tatsache, daß das Farbsymbol Lila nach 1910 in Bloks Lyrik nicht mehr vorkommt, ist wahrscheinlich so zu interpretieren, daß Blok die Vorstellung von einer neuen (von "oben" und "unten" beeinflussten) Art des dichterischen Vorganges in dem Augenblick nicht mehr billigen konnte, als er dazu zurückkehrte, in der Dichtung einen "Dienst am Leben" zu sehen, wie es in dem oben zitierten Aufsatz aus dem Jahre 1910 geschah.

Zusammenfassung: Lila ist in Bloks Lyrik Symbolfarbe für eine neue Art der Dichtung, die nicht mehr eindeutig auf "positive" Werte ("hohe" Transzendenz) bezogen ist, sondern auch das "Böse" ("niedrige" Transzendenz) im Sinne Baudelaires als einen wesentlichen Impuls modernen Dichtens einbezieht. Lila ist daher - wie die meisten Farbsymbole Bloks - ebenfalls ein ambivalentes Symbol, in dem sich "Hohes"¹ und "Niedriges" in paradoxer Synthese verschränken.

¹Die "positive" Bedeutung der Farbe Lila stammt wiederum aus der antiken und christlichen Tradition (vgl. D. Forstner: aaO S. 120 f.), wo Purpur und Violett als kostbarste und dem Göttlichen zugeordnete Farben gezeigt werden. Auch in der ostkirchlichen Mariendarstellung spielen diese Farben nach Forstner eine wesentliche Rolle, wie Blok natürlich bekannt war.

AKUSTISCHE ENTSPRECHUNGEN

Außer den Farb- und Lichtphänomenen finden sich in Bloks lyrischem Werk an Sinneswahrnehmungen vor allem akustische Phänomene. Wie E.F. Nikitina und S.V. Šuvalov feststellten, stehen die akustischen Epitheta nach den Farb- und Tastsinnepitheta erst an dritter Stelle und machen etwa ein Siebentel der Farbepitheta aus.¹ Nikitina und Šuvalov haben jedoch alle akustischen Epitheta mitgezählt, während in der vorliegenden Arbeit nur diejenigen akustischen Bezeichnungen berücksichtigt werden, die zusammen mit Farben (als deren Entsprechungen) auftreten.² Es sind dies die folgenden Phänomene:

Stille; Lieder, Singen, Stimmen, Klänge; Glocken, Flöten; Lachen; Weinen; Geigen- bzw. Zigeunermusik; Klopfen, Flüstern, Seufzen, Stöhnen, Rufen; Straßelärm, Schreien, Pfeifen, Winseln; Hörner, Trompeten, Autohupe; Wind.

Außerdem gibt es akustische Bezeichnungen, die nicht im eigentlichen Sinne als Wiedergabe von akustischen Sinneswahrnehmungen gelten können. Es sind dies die Fälle, in denen das lyrische Ich von sich selbst aussagt, daß es singe, rufe, weine, klage etc. Hier handelt es sich im Grunde nicht um akustische Phänomene, sondern um Selbstaussagen des lyrischen Ich.

Die akustischen Phänomene³ stehen in unmittelbarer Beziehung zu den beiden Hauptthemen Bloks (Transzendenz und Leidenschaft) und entsprechen in dieser Beziehung den Farben. Der wesentliche Bezugspunkt der akustischen Phänomene ist also jeweils das Thema, nicht die Farb- und Lichtphänomene. Nur in der gemeinsamen Beziehung zu den beiden Hauptthemen bilden Farb- und Lichtphä-

¹aaO S. 153. - Auch die Tatsache, daß Nikitina und Šuvalov lediglich die Adjektive, nicht aber Substantive und Verben zählen, trägt sicher zu den unterschiedlichen Ergebnissen bei.

²Dasselbe gilt für die übrigen Sinneswahrnehmungen (Tastsinn, Geruch, Geschmack).

³Dasselbe gilt auch für die anderen Phänomene der sinnlichen Wahrnehmung.

nomene einerseits und akustische Phänomene andererseits auch untereinander symbolische Entsprechungen.

Die Stille z.B. ist der "hohen" und "niedrigen" Transzendenz zugeordnet und dadurch auch mit den Farben Blau, Rot, Weiß, Gold, Rosa, Hell, Dunkel und Helldunkel verbunden, die im Zusammenhang mit dem Thema Transzendenz auftreten. Die Stille kann aber auch ohne Farbentsprechungen in Verbindung mit dem Thema Transzendenz vorkommen (z.B. in dem Gedicht II, 114). Solche Fälle sind jedoch in der vorliegenden Arbeit nicht näher untersucht worden, da es hier nur auf den Nachweis der "Korrespondenzen" ankam.

Stille

Unter den akustischen Phänomenen findet sich am weitaus häufigsten die Stille.¹

In die Untersuchung werden einbezogen

- die Adjektive: tichij (still), nemoj (stumm), bezmolvnyj (schweigend, lautlos), molčalivyj (schweigsam) und besšumnyj (geräuschlos);
- die Substantive: tišina, tiš', tichost' (Stille), bezmolvie, molčanie (Schweigen) sowie
- die Verben: zaticnut'/zaticat' (still werden), nemotstvovat', molcat' (schweigen) und smolknut'/smolkat' (verstummen).

Die Grundthemen Bloks, denen das akustische Symbol der Stille zugeordnet ist, sind "hohe" und "niedrige" Transzendenz (s. oben). Im ersten Buch Bloks steht die Stille fast ausschließlich in Beziehung zur "hohen" Transzendenz und erscheint als Entsprechung zu den Farben Blau, Rot, Weiß, Gold, Rosa und Hell. Im zweiten und dritten Buch dagegen findet sich die Stille auch häufig in Zusammenhang mit der "niedrigen" Transzendenz, meist als Entsprechung zu Dunkel, Helldunkel und Blau (sinij).

¹Vgl. E.F. Nikitina und S.V. Šuvalov: aaO S. 153.

I

Das Gedicht "My vstrečalis' s toboj ..." ("Wir trafen uns ...", I, 194) zeigt die Stille in Verbindung mit dem Thema der "hohen" Transzendenz und als Entsprechung zur Farbe Blau:

"- - - - -
 Približenij, sbliženij, sgoranij -
 Ne priemlet lazurnaja tiš' ...
 My vstrečalis' v večernem tūmane,
 Gde u berega rjab' i kamys'."

("- - - - -
 Annäherungen, Näherkommen, Verbrennen -
 Das gestattet die azurene Stille nicht ...
 Wir trafen uns in abendlichem Nebel,
 Wo am Ufer das Flimmern des Wassers und das
 Schilf war.")

Die "azurene Stille" gestattet den Liebenden keine "Annäherungen", kein "Verbrennen", d.h. ihre Begegnung findet in einer Atmosphäre der Unerreichbarkeit statt. Die Symbole "Ufer" (s. S. 107), "Schilf" (s. S. 169) und "Nebel" (s. S. 106) weisen ebenso wie die Farbe Azur auf die Ferne und das Geheimnisvoll-Unerreichbare der "hohen" Transzendenz, die jede Hoffnung auf eine "reale" Begegnung der Liebenden ausschließt. In der "azurenen Stille" fließen Farbe und akustisches Phänomen synästhetisch ineinander, und auch bedeutungsmäßig bilden beide eine Einheit. Die Stille wird durch das Attribut "azuren" in den Bereich des Unendlichen mit einbezogen.

Häufig erscheint die Stille auch im Zusammenhang mit der "Schönen Dame", z.B. in dem bereits zitierten Gedicht I, 254:

"Ja iskal golubuju dorogu
 - - - - -
 Podchodja k zolotomu porogu,
 Zatičal pred Tvoimi dver'mi.
 Prochodila Ty v dal'nie zaly,
 Veličava, ticha i stroga."

("Ich suchte den blauen Weg
 - - - - -
 Zur goldenen Schwelle kommend,
 Wurde ich still vor Deinen Türen.
 Vorüber gingst Du in ferne Säle,
 Erhaben, still und streng.")

Die Stille ist hier Attribut der "Schönen Dame" und gleichzeitig Entsprechung zu den Farben Blau und Gold, den "Ikonenfarben" der "Schönen Dame" (s. S. 150).

In ähnlicher Weise findet sich die Stille auch in Entsprechung zu zahlreichen anderen Farben, die mit Symbolen der "hohen" Transzendenz verbunden sind (Rot, Weiß, Rosa, Hell), doch am häufigsten tritt sie in dieser Bedeutung zusammen mit "Azur" auf, gewissermaßen als ein besonderer Aspekt des Unendlichen.

II

In dem Gedicht II, 45 steht die Stille in Beziehung zur "niedrigen" Transzendenz und entspricht in dieser Beziehung dem Symbol Dunkel:

"Kak rastet trevoga k noči!
Ticho, cholodno, temno.
Sovest' mučit, žizn' chlopočet.
Na lunu vzgljanut' net moči
Skvoz' moroznoe okno.

Čto-to v mire proischodit.
Utrom strašno mne raskryt'
List gazetnyj. Kto-to chočet
Pojavit'sja, kto-to brodit."

("Wie wächst die Unruhe an zur Nacht!
Still, kalt, dunkel.
Das Gewissen quält, das Leben schleppt sich hin.
Keine Kraft, nach dem Mond zu schauen
Durch das gefrorene Fenster.
Irgendetwas geht vor in der Welt.
Am Morgen habe ich Angst,
Die Zeitung aufzuschlagen. Irgendjemand will
Erscheinen, irgendjemand schweift umher.")

Die unbestimmten Pronomen "irgendetwas" und "irgendjemand" sowie die "Angst" vor etwas Unbestimmtem deuten auf den gespannten, unruhigen Zustand des lyrischen Ich. Auch das "gefrorene Fenster" (Fenster = Symbol für das "Auge der Seele") symbolisiert den Seelenzustand des lyrischen Ich: Angst vor dem Unheimlichen, das in der Welt vorgeht, läßt die Seele "zufrieren", so daß sie keinen Zugang mehr zur "hohen" Transzendenz (hier durch den "Mond" repräsentiert) findet. - Die Stille ist hier also auf die dämonische "niedrige" Transzendenz bezogen

und gleichzeitig akustische Entsprechung zur Dunkelheit (und Kälte), die hier ebenfalls auf die "niedrige" Transzendenz weisen.¹

Noch häufiger findet sich die Stille im zweiten und dritten Buch in Beziehung zu einer Synthese der Themen "hohe" und "niedrige" Transzendenz. Meistens ist sie auch in diesen Gedichten Entsprechung zur Dunkelheit, die als chaotisch-schöpferischer Urgrund des Seins sowohl das "geheimnisvoll Vertraute" wie auch das "unheimlich Zerstörende" (s. S. 95 ff.) umfassen kann. Ein Beispiel dafür gibt das Gedicht "Ušla. No giacinty ždali," ("Sie ist fort. Doch die Hyazinthen warteten," - II, 258):

"- - - - -
I v legkich skladkach ženskoj šali
Cvela nočnaja tišina.

- - - - -
Ja znaju, ty prideš' opjat'!
Blagouchan'em nil'skich lilij
Menja plenjat' i op'janjat'.

- - - - -
Vpolzi ko mne zmeej polzučej,
V gluchuju polnoč' ogluši,
Ustami tomnymi zamučaj,
Kosoju černoju zaduši."

("- - - - -
Und in den leichten Falten des Frauenschals
Blühte die nächtliche Stille.

- - - - -
Ich weiß, du wirst wiederkommen,
Um mit dem Duft von Nillilien
Mich zu fesseln und zu berauschen.

- - - - -
Krieche her zu mir, wie eine Schlange kriechend,
Betäube in der tauben Mitternacht,
Quäle mit deinen dürstenden Lippen,
Erwürge mit deiner schwarzen Flechte.")

In der "nächtlichen Stille" fließen wiederum Lichtphänomene und akustisches Phänomen synästhetisch ineinander ("nächtlich" impliziert "dunkel"). Auch bedeutungsmäßig bildet die "nächtliche

¹s. auch: II, 110; III, 71, 80, 98.

Stille" eine Einheit. Sie ist symbolischer Ausdruck der geheimnisvoll-unheimlichen Atmosphäre, in der die Erinnerung an die dämonische Geliebte wachgerufen wird. Außer dem Lichtphänomen Dunkelheit finden sich noch zwei Farbphänomene im Gedicht - das Weiß der "Nillilien" und die "schwarze Flechte" der Geliebten. Die "Nillilien" weisen auf die "hohe" Transzendenz¹, während sich die "schwarze Flechte", mit der die Geliebte das lyrische Ich "erwürgen" soll, auf ihre dämonischen Eigenschaften bezieht (ebenso der Vergleich mit einer "Schlange"). Über beiden Bereichen aber "blüht die nächtliche Stille", d.h. in ihr fließen die beiden Seiten der Transzendenz ineinander.²

Zusammenfassung: Die Stille erscheint im ersten Buch - entsprechend seiner allgemeinen Thematik - fast nur in Verbindung mit der "hohen" Transzendenz, als gleichzeitige Entsprechung zu den Farben Blau, Rot, Weiß, Gold, Rosa und Hell.³ Im zweiten und dritten Buch dagegen findet sich die Stille auch häufig als Entsprechung zu Dunkel, Helldunkel und Blau (sinij), und zwar in Beziehung zur "niedrigen" Transzendenz oder auch zu einer Synthese von "hoher" und "niedriger" Transzendenz.⁴

¹Die "Nillilien" sind eine Anspielung auf V. Solov'evs Gedicht "Neopalimaja kupina" ("Unverbrennbarer Strauch"), das von Moses' Berufung handelt, und in dem zwar nicht von Nillilien, wohl aber vom "blauen, goldenen Nil" ("goluboj zlatistyj Nil'") die Rede ist, wobei die Farben Blau und Gold auch auf die "hohe" Transzendenz weisen. Ein Motto aus diesem Gedicht war Bloks Gedicht ursprünglich vorangestellt (s. II, 429).

²s. auch: II, 18, 72, 83, 212, 246; III, 158, 178, 252, 344.

³I, 47, 78, 160, 196, 201, 212, 226, 254, 256, 272, 299, 300, 317(4), 335(1), 354, 368(2), 497(1), 526; II, 11, 16, 24, 74, 121, 124, 261, 337; III, 15, 158, 202, 324, 368; IV, 16.

⁴Auf die dualistische Symbolbedeutung der Stille bei Blok und vorher schon bei Gogol' geht Z.G. Minc (Blok i Gogol', aaO S. 191) ein.

Lieder, Singen, Stimmen, Klänge

Häufig und vielgestaltig erscheinen in Bloks lyrischem Werk auch die akustischen Phänomene von Stimmen und Liedern, des Singens und Klingens etc.

Bei diesen und allen anderen akustischen Phänomenen ist die morphologische Gestaltung so verschiedenartig und unübersichtlich, daß darauf verzichtet wurde, jedes einzelne in Frage kommende Wort aufzuführen.

Substantive: z.B. golos (Stimme), zvon (Ton), pesnja (Lied), truba (Trompete), rog (Horn), penie (Gesang) und

Verben: z.B. (za-, s-)pet' (singen), gudet' (tönen, dröhnen), smejat'sja (lachen) und plakat' (weinen)

herrschen vor, oft stehen beide nebeneinander:

"Veseluju pesnju zapela groza"¹
("Ein fröhliches Lied sang das Gewitter").

Adjektive: z.B. kolokol'nyj (Glocken-) und trubnyj (Trompeten-)

sind ausgesprochen selten.

Gelegentlich stehen auch Substantiv, Verb und Adjektiv nebeneinander:

"Vse kolokol'nye zvony gudjat"²
("Alle Glockenklänge ertönen").

Meistens werden die akustischen Phänomene der Stimmen, Lieder etc. dem Thema der "hohen" und "niedrigen" Transzendenz zugeordnet, weniger oft dem Thema der "niedrigen" und "hohen" Leidenschaft.

¹Aus dem Gedicht "Golos v tučach" ("Stimme in den Wolken" - II, 52).

²Aus dem Gedicht "Vstuplenie" ("Eingang" - I, 74).

I

In dem Gedicht "Ticho večernie teni" ("Still die abendlichen Schatten" - I, 77) aus dem Zyklus der "Gedichte von der Schönen Dame" sind "Stimme" und "Lied" der "hohen" Transzendenz zugeordnet und zugleich akustische Entsprechung zum Farbsymbol Weiß:

"- - - - -
 Spiš' ty za dal'nej ravninoj,
 Spiš' v snegovoj pelene...
 Pesni tvoej lebedinoj
 Zvuki počudilis' mne.
 Golos, zovuščij trevožno,
 Echo v cholodnych snegach..."

("- - - - -
 Du schläfst hinter der fernen Ebene,
 Schläfst im schneeigen Schleier...
 Es schien mir, als hörte ich die Laute
 Deines Schwanenliedes.
 Eine Stimme, die unruhig ruft,
 Ein Echo im kalten Schnee...")

Der "schneeige Schleier", in dem die "Schöne Dame" "hinter der fernen Ebene" schläft, ist Symbol für die abstrakte, nur im Traum oder in der Phantasie ("Es schien mir...") zu erreichende "hohe" Transzendenz, die durch die Farbe Weiß (implizit in "schneeig" und "Schnee") symbolisch veranschaulicht wird. Die "Stimme" der "Schönen Dame", deren Echo im "kalten¹ Schnee" wiederhallt, weist ebenfalls auf die "hohe" Transzendenz und ist gleichzeitig akustische Entsprechung zur Farbe Weiß. Auch das "Schwanenlied" gibt noch einmal das Symbol der weißen Farbe, wiederum mit dem akustischen Element verknüpft.

In Beziehung zur "hohen" Transzendenz finden sich Stimmen, Lieder etc. vor allem im ersten Lyrikbuch², in den späteren Gedichten seltener³. Es fällt auf, daß im zweiten und dritten

¹ Vgl. auch das Symbol der "Kälte" (s. S. 252 ff.).

² I, 37, 54, 109, 121, 189, 201, 256, 257, 265, 276, 317(4), 351, 491, 511, 525.

³ II, 18, 24, 78, 79, 80, 85, 100, 115, 321; III, 56, 92, 190; V, 525.

Buch Bloks die "hohe" Transzendenz im Zusammenhang mit Stimmen, Liedern etc. meist nicht mehr unmittelbar dargestellt wird, sondern gebrochen durch die Reflexion des lyrischen Ich, häufig in Form der Erinnerung oder des Traums. Ein Beispiel dafür gibt das Gedicht "Približaetsja zvuk..." ("Es nähert sich ein Laut..." - III, 265):

"- - - - -

Gljanet nebo opjat', rozoveja ot kraju do kraju,
I okoško tvoe.

Etot golos - on tvoj, i ego neponjatnomu zvuku
Žizn' i gore otdam,
Chot' vo sne tvoju prežnjuju miluju ruku
Prižimaja k gubam."

("- - - - -

Wieder blickt der Himmel, rosig schimmernd von
Horizont zu Horizont,
Und dein kleines Fenster.

Diese Stimme ist die deine, und ihrem unbegreif-
lichen Laut
Gebe ich Leben und Leid hin,
Wenn ich auch nur im Traum die einstige liebe Hand
An die Lippen presse.")

Hier ist die Stimme der "Schönen Dame" Teil der "hohen" Transzendenz und zugleich akustische Entsprechung zum Farbsymbol Rosa, dem Symbol der freudigen Erwartung, die sich hier auch auf die "hohe" Transzendenz bezieht. "Nur im Traum" jedoch kann das Erscheinen der "Schönen Dame" noch als möglich gedacht werden, nicht mehr in der "Wirklichkeit". Auch das Attribut "unbegreiflich", das der Stimme der "Schönen Dame" beigelegt wird, deutet auf ihre Ferne und Unerreichbarkeit.

In Verbindung mit der "hohen" Transzendenz erscheinen Stimmen, Lieder etc. zugleich als akustische Entsprechung zu den Farben Rot, Rosa, Blau, Hell, Weiß, Gold und Helldunkel.

In Beziehung zum Thema der "niedrigen" Transzendenz stehen Stimmen, Lieder etc. fast nur im zweiten und dritten Buch Bloks. Ein Beispiel zeigt das Gedicht II, 277(7):

"Po ulicam metel' metet,
Svivaetsja, šataetsja.
Mne kto-to ruku podaet
I kto-to ulybaetsja.

Vedet - i vižu: glubina,
Granitom temnym sžataja.
Tečet ona, poet ona,
Zavet ona, prokljataja.

- - - - -

I šepčet on - ne otognat'
(I volja uničtožena):
"Pojmi: umen'jem umirat'
Duša oblagorožena.

Pojmi, pojmi, ty odinok,
Kak sladki tajny choloda..."

("Durch die Straßen fegt der Schneesturm,
Windet sich und schwankt.
Irgendwer gibt mir die Hand
Und irgendwer lächelt.

Er führt mich - und ich sehe: die Tiefe,
In dunklen Granit gezwängt,
Sie fließt, sie singt,
Sie ruft, die Verfluchte.

- - - - -

Und er flüstert - ist nicht zu verjagen
(Und mein Wille ist vernichtet):
"Versteh': durch die Fähigkeit zu sterben
Wird die Seele geadelt.

Versteh', versteh', du bist einsam,
Wie süß sind die Geheimnisse der Kälte...")

Die "Tiefe" des Flusses, der in den "dunklen Granit" der Kai-
mauer gezwängt ist, "singt" und lockt in den Tod, in die "Ge-
heimnisse der Kälte".¹ Das "Singen" des Wassers bezieht sich
auf die dämonische "niedrige" Transzendenz², auf die auch Dun-
kelheit (und Kälte) der "Tiefe" weisen. In dieser Beziehung ist
das "Singen" zugleich auch akustische Entsprechung zu Dunkel-
heit und Kälte. Wie so oft bei Blok deutet auch hier ein unbe-
stimmtes Pronomen (kto-to) auf das Unheimliche und Dämonische.

¹Vgl. S. 253.

²ähnlich auch: I, 310; II, 132, 166, 247; III, 7, 38(4), 47,
286, 290.

In Verbindung mit dem Thema der "niedrigen" Transzendenz finden sich Stimmen, Lieder etc. meist als akustische Entsprechung zur Dunkelheit und zu Helldunkel (Nebel), aber auch zu Weiß und Rot.

In einigen Gedichten, in denen Stimmen, Lieder etc. als akustische Entsprechung zur Dunkelheit auftreten, kreuzen sich auch die Themen "hohe" und "niedrige" Transzendenz, z.B. in dem Gedicht "Golos v tučach": ("Stimme in den Wolken" - II, 52(4)):¹

"- - - - -

My s vetrom borolis' i, brovi nachmurja,
Vo mrake s trudom različali tropu...
I vot, kak posol narastajuščej buri,
Proročeskij golos udaril v tolpu.

- - - - -

I v jasnom razryve ispugannoj tuči
Veseluju pesnju zapela groza:

"Pečal'nye ljudi, ustalye ljudi,
Prosnites', uznajte, čto radost' blizka!
Tuda, gde morja zapevajut o čude,
Tuda napravljaetsja svet majaka!"

("- - - - -

Wir kämpften mit dem Wind und, die Brauen runzelnd,
Erkannten wir in der Finsternis mit Mühe den Pfad...
Und da, wie der Bote des anwachsenden Sturmes,
Schlug eine prophetische Stimme in die Menge.

- - - - -

Und im hellen Losbrechen einer erschreckten Wolke
Sang das Gewitter ein frohes Lied:

"Traurige Menschen, ermüdete Menschen,
Erwacht, erkennt, daß die Freude nahe ist!
Dorthin, wo die Meere singen vom Wunder,
Dorthin wendet sich das Licht des Leuchtturms!")

Mitten aus der "Finsternis" und dem nächtlichen Gewittersturm über dem Meer erhebt sich plötzlich eine geheimnisvolle Stimme und singt ein "frohes Lied" von der "Freude", die "nahe" ist. "Finsternis" und "Meer" weisen hier auf den chaotischen Urgrund des Seins, der Dämonisches und Göttliches zugleich ein-

¹ähnlich auch: II, 50, 52(3); III, 284.

schließt, und die geheimnisvolle Stimme des Gewitters ist die akustische Entsprechung dazu (sie ist zugleich "Bote des anwachsenden Sturmes" und "prophetische" Verkünderin der "Freude").

II

In Verbindung mit der "niedrigen" Leidenschaft finden sich Stimmen, Lieder etc. nur im zweiten und dritten Lyrikbuch Bloks, gleichzeitig als akustische Entsprechung zu den Farben Rot, Schwarz, Dunkel und Blau (sinij). Ein Beispiel gibt das bereits zitierte Gedicht "Nevidimka" (II, 170):¹

"Vesel'e v nočnom kabake.
 Nad gorodom sinjaja dymka.
 Pod krasnoj zarej vdaleke
 Guljaet v poljach Nevidimka.
 Tancuet nad top'ju bolot,
 - - - - -
 Protjažno zovet i poet
 Na golos, na golos znakomyj.
 Vam sladko vzdychat' o ljubvi,
 Slepje, prodažnye tvari?
 Kto nebo zapačkal v krovi?
 Kto vyvesil krasnyj fonarik?
 I voet, kak brošennyj pes.
 Mjaučit, kak sladkaja koška,
 Pučki večerejuščich roz
 Švyrjaet bludnicam v okosko..."

("Ausgelassenheit in der nächtlichen Kneipe.
 Über der Stadt blauer Dunst.
 Unter dem roten Abendrot in der Ferne
 Schweift in den Feldern ein unsichtbarer Geist.
 Er tanzt über dem Morast der Sümpfe
 - - - - -
 Langgezogen ruft und singt er
 Mit einer Stimme, einer Stimme, die bekannt ist.
 Tut es euch wohl, von der Liebe zu seufzen,
 Ihr blinden, käuflichen Geschöpfe?
 Wer beschmierte den Himmel mit Blut?
 Wer hängte die rote Laterne auf?

¹s. auch: II, 280.

Und heult wie ein verlassener Hund,
Miaut wie eine schmeichelnde Katze,
Und schleudert den Dirnen ins Fenster
Bündel abendlicher Rosen...")

Die Stimme "Nevidimkas" bezieht sich auf die "niedrige" Leidenschaft, ebenso wie die Farbe Rot (s. S. 30), zu der sie gleichzeitig die akustische Entsprechung bildet. (Der unheimliche Geist "Nevidimka" war es auch, der die "rote Laterne" der "niedrigen" Leidenschaft aufgehängt hat.) Seine Stimme geht vom "langgezogenen" Singen in "Heulen" und "Miauen" über, mit welchen Verben das Animalische der "niedrigen" Leidenschaft besonders hervorgehoben wird.

In einigen Gedichten sind Stimmen, Lieder etc. auch bezogen auf eine Synthese von "hoher" und "niedriger" Leidenschaft, z.B. in dem Gedicht "Černyj voron..." ("Schwarzer Rabe..." - III, 162):

"_ _ _ _ _
Černyj barchat na smuglych plečach.
Tomnyj golos peniem nežnym
Mne poet o južnych nočach.
_ _ _ _ _
Valentina, zvezda, mečtan'e!
Kak pojut tvoi solov'i...
Strašnyj mir! On dlja serdca tesen'!
V nem - tvoich poceluev bred,
Temnyj morok cyganskich pesen,
Toroplivyj polet komet!"

("Schwarzer Samt auf dunklen Schultern.
Deine sehnsüchtige Stimme singt mir
In zärtlichem Gesang von südlichen Nächten.

_ _ _ _ _
Valentina, Stern, Traum!
Wie singen deine Nachtigallen...
Schreckliche Welt! Sie beengt mein Herz!
In ihr ist der Fieberwahn deiner Küsse,
Die dunkle Qual von Zigeunerliedern und
der eilige Flug von Kometen!")

Die Geliebte wird als "Stern" (impliziert "Hell") und "Traum" bezeichnet und dadurch die Leidenschaft zu ihr in die "hohe" Sphäre gerückt. Die akustische Entsprechung hierzu ist das

"Singen" von "Nachtigallen", mit dem ihre Stimme verglichen wird. (Nachtigallengesang symbolisiert traditionell die "hohe" Leidenschaft, vgl. etwa Andersens Märchen von der "Nachtigall und der Rose"). Die "dunklen", mit "schwarzem Samt" bedeckten Schultern der Valentina weisen dagegen auf die dämonische "niedrige" Leidenschaft, und die akustische Entsprechung zu ihnen bilden die "Zigeunerlieder", deren "dunkle Qual" das lyrische Ich "beengt".¹ In Erscheinung und Stimme der Valentina sind also "hohe" und "niedrige" Leidenschaft in paradoxer Synthese verbunden.

Zusammenfassung: Stimmen. Lieder etc. erscheinen im ersten Buch Bloks hauptsächlich in Verbindung mit der "hohen" Transzendenz, zugleich als akustische Entsprechung zu den Farben Rot, Rosa, Blau, Hell, Weiß, Gold und Helldunkel. Im zweiten und dritten Buch finden sie sich auch oft als Entsprechung zu Dunkel und Helldunkel (seltener zu Weiß und Rot) in gemeinsamer Beziehung zur "niedrigen" Transzendenz. Vor allem die Dunkelheit als der allumfassende chaotische Urgrund des Seins, in dem sich auch "hohe" und "niedrige" Transzendenz kreuzen können, wird häufig durch Stimmen, Lieder etc. akustisch begleitet. Mehrfach sind es "Lieder des Wassers" (I, 310) oder des "Windes" (III, 284), mit denen besonders auf das Natur und Kosmos umfassende Symbol der Dunkelheit hingewiesen wird.

Weniger häufig und nur im zweiten und dritten Buch Bloks erscheinen Stimmen, Lieder etc. in Verbindung mit der Leidenschaft, und zwar vor allem der "niedrigen" dämonischen Leidenschaft, gleichzeitig als Entsprechung zu den Farben Rot, Dunkel, Schwarz und Blau (sinij). In einigen von diesen Gedichten sind "niedrige" und "hohe" Leidenschaft ineinander verschränkt.²

¹ s. auch zahlreiche Gedichte aus dem Zyklus "Schneemaske", z.B. II, 217, 219, 232, 252 sowie III, 236.

² Auch Z.G. Minc (Lirika Al. Bloka. Vyp. II, aaO S. 45 f.) hat festgestellt, daß Singen und Lieder im Zyklus "Schneemaske" ein Kennzeichen der "Unbekannten" und ihrer Umgebung sind: "Die Schneestürme hier sind "klingende", "singende"... Die Semantik

Glocken- und Flötenklänge

Glocken- und Flötenklänge sind wie die Stille immer auf das Thema der Transzendenz bezogen, und zwar meistens auf die "hohe", selten auf die "niedrige" Transzendenz.¹

I

Das akustische Phänomen des Glockenläutens in Verbindung mit der "hohen" Transzendenz findet sich vor allem im ersten Lyrikbuch Bloks, und zwar besonders oft als akustische Entsprechung zum Farbsymbol Rosa² und zum Symbol des "Frühlings"³. Ein Beispiel gibt das Gedicht I, 156:

"Begut nevernye dnevnye teni.
 Vysok i vnjaten kolokol'nyj zov.
 Ozareny cerkovnye stupeni,
 Ich kamen' živ - i ždet tvoich šagov.
 Ty zdes' projdeš', cholodnyj kamen' troneš',
 Odetyj strašnoj svjatost'ju vekov,
 I, možet byt', cvetok vesny uroniš'
 Zdes', v étoj mgle, u strogich obrazov.
 Rastut nevnjatno rozovye teni,
 Vysok i vnjaten kolokol'nyj zov,
 Ložitsja mгла na starye stupeni...
 Ja ozaren - ja ždu tvoich šagov."

des "Musikalischen" ist in dem Zyklus verbunden mit Bildern der Liebesleidenschaft... Hier zeichnet sich schon das für den späten Blok wichtige Bild der "triumphierenden Leidenschaft" als Musik des Seins ab. Die "Musikalität" der "Schneesturmwelt" unterstreicht ihre besondere Harmonie - die kompliziert ist und widersprüchlich heftige Dissonanzen in sich einschließt (im Unterschied zur "reinen" Harmonie der "Schönen Dame)". Auf die Lieder als Attribute der "Schönen Dame" geht Z.G. Minc ausführlicher in ihrem Aufsatz "Poëtičeskij ideal mladogo Bloka" (aaO S. 216) ein. - Vgl. hierzu auch Igor' Glebov (B.V. Asaf'ev): Videnie mira v duče muzyki (Poëzija A. Bloka). In: Blok i muzyka. Sbornik statej. Hrsg. M. Ėlik. Leningrad-Moskau 1972. S. 16 ff.

¹Das letztere trifft nur für Glockenklänge zu.

²I, 191; II, 139.

³I, 74, 191, 343; II, 139, 144.

("Es fliehen die falschen Schatten des Tages,
Hoch und vernehmlich ist der Ruf der Glocken,
Erleuchtet sind die Kirchenstufen,
Ihr Stein ist lebendig - und wartet auf deine Schritte.

Du wirst hier vorübergehen, den kalten Stein berühren,
Bekleidet mit der furchtbaren Heiligkeit der Jahrhunderte,
Und, vielleicht, wirst du eine Frühlingsblume fallenlassen
Hier, in diesem Dunst, bei den strengen Heiligenbildern.

Es wachsen unbegreiflich die rosigen Schatten,
Hoch und vernehmlich ist der Ruf der Glocken,
Es legt sich Nebel auf die alten Stufen...
Ich bin erleuchtet - ich warte auf deine Schritte.")

Der geheimnisvolle "Nebel" und "Dunst", der sich auf die "Kirchenstufen" legt, die "Schöne Dame", die "Frühlingsblume" und die "rosigen Schatten", die das Erscheinen der "Schönen Dame" ankündigen, weisen alle auf die "hohe" Transzendenz, und das feierliche Glockenläuten gibt die akustische Entsprechung zu diesen visuellen Symbolen.

Glockenläuten in Beziehung zur "hohen" Transzendenz beruht auf traditioneller Symbolik (s. z.B. die Bedeutung der Osterglocken in Goethes "Faust") und wird vor allem im ersten Buch Bloks häufig in diesem traditionellen Sinn verwendet.¹

"- - - - -

A nad bolotom prokljatyj zvonar'
Bil i budil kolokol'nuju med'.
Zvukj leteli, kak filiny,
V nočnoe prostranstvo.
Kolokol samyj blažennyj,
Samyj bol'soj i svjatoj,
Tot, čto utrom sklikal pričožan,
Po nočam rastočal éti zvuki.

¹I, 74, 179, 191, 343; II, 11, 91, 139, 144; III, 112. Auch A. Belyj weist in seinen "Erinnerungen an A.A. Blok" auf das Glockensymbol in Bloks Lyrik hin. Allerdings deutet er die Glocken - ähnlich wie die Farbsymbole "goluboj" und Helldunkel (s. S. 133 und 106 f.) negativ: "Dem Leitmotiv der Glocken ... entsprechen die Leitmotive der Schatten und des Halbdunkels... So verwandeln sich Gold und Azur des vorhergehenden Jahres 1901 ... in Licht und Schatten. Das Zurückweichen in den Schatten ist die Folge der Vermessenheit - Sie zu erreichen, mit Gewalt in ihren Palast einzubrechen." (In: Épopeja 2 (1922) S. 128)

- - - - -
 Ja uznal tebja, černyj zvonar',
 - - - - -

Mesjac budet vam - krasnyj, zloveščij fonar'.
 Strašnyj kolokol budet vam pet'!"

("- - - - -

Aber über dem Sumpf der verfluchte Glöckner
 Schlug und weckte das Erz der Glocke.
 Die Töne fliegen wie Uhus
 In die nächtliche Weite.
 Die allerseligste Glocke,
 Die allergrößte und heiligste.
 Diejenige, die morgens die Pfarrkinder rief,
 Ergoß in den Nächten diese Töne.

- - - - -

Ich habe dich erkannt, schwarzer Glöckner,
 - - - - -

Der Mond wird euch - eine rote unheilverkündende
 Laterne sein.
 Die schreckliche Glocke wird für euch singen!")

Die "schreckliche Glocke" ist hier auf das Dämonische bezogen und zugleich akustische Entsprechung zum dämonischen "roten Mond" (s. S. 38) und zum "schwarzen Glöckner" im "Sumpf", der sich der "heiligsten" Stimme bemächtigt hat und sie zwingt, "unheilverkündende" Laute von sich zu geben. Hier haben dämonische Kräfte Gewalt über die "hohe" Transzendenz erlangt und verwandeln die "heiligste" Glocke in eine "schreckliche", also in ein Werkzeug des Dämonischen.¹

Im dritten Buch erscheint noch eine weitere Abwandlung des gleichen Symbols:

"Skvoz' seryj dym ot kraju i do kraju
 Bagrjanyj svet
 Zovet, zovet k neslychannomu rajju,
 No raja - net.
 O čem v sej mgle bezumnoj, krasno-seroj,
 Kolokola -
 O čem glasjat s nesbytočnoju veroj?
 Ved' mгла - vse mгла.

¹ähnlich auch: II, 149.

I čem on gromče sporit s mgloju budnej,
 Sej prazdnyj zvon,
 Tem kažetsja železnej, neprobudnej
 Moj mertvyj son." (III, 201)

("Durch grauen Dunst von Horizont zu Horizont
 Purpurnes Licht,
 Es ruft und ruft zum unerhörten Paradies,
 Das es nicht gibt.

Was in diesem sinnlosen rotgrauen Nebel
 Die Glocken,
 Verkündigen sie mit unerfüllbarem Glauben?
 Ist doch der Nebel immer Nebel.

Und je lauter er streitet mit dem Nebel des Alltags,
 Dieser leere Ton,
 Umso eiserner und unerweckbarer erscheint mir
 Mein Todesschlaf.")

Der "leere Ton" der Glocken weist auf die "leere" Transzendenz und bildet zugleich die akustische Entsprechung zum "purpurnen Licht", das durch den "grauen Dunst" und "Nebel des Alltags" gebrochen wird. Im "sinnlosen rotgrauen Nebel" verkündigen die Glocken mit "unerfüllbarem Glauben" ein "unerhörtes Paradies", das nicht mehr existiert. Die Transzendenz ist "leer", der Glaube an sie unmöglich geworden.¹

In den beiden letzten Gedichten erscheint das konventionell "hohe" Glockensymbol in ungewohnten Sinnzusammenhängen, die eine Wiederbelebung dieser konventionellen Symbolik bewirken.²

II

Flötenklänge sind immer auf die "hohe" Transzendenz bezogen, z.B. in dem bereits zitierten Gedicht "Vstuplenie" ("Eingang", II, 7), das die Einleitung zum zweiten Lyrikbuch bildet:

"Ty v polja otošla bez vozvrata.
 Da svjatitsja Imja Tvoe!
 Snova krasnye kop'ja zakata
 Protjanuli ko mne ostrije.
 Liš' k Tvoej zolotoj svireli
 V černyj den' ustami pril'nu.
 Esli vse mol'by otzveneli,
 Ugnjetennyj, v pole usnu."

¹ s. auch: III, 89.

² Vgl. V. Žirmunskij: aaO S. 240.

("Du gingst fort ins Feld ohne Wiederkehr.
 Geheiligt sei Dein Name!
 Von neuem streckten die roten Speere des Sonnenuntergangs
 Ihr Spitze mir entgegen.
 Nur an Deine goldene Flöte
 Schmiege ich meine Lippen am schwarzen Tag.
 Wenn alles Flehen verklungen ist,
 Schlafe ich ein im Feld, niedergeschlagen.")

Das Gedicht ist ein Abschied an die "Schöne Dame", die "ohne Wiederkehr" fortgegangen ist und dem lyrischen Ich nur ihre "goldene Flöte" zurückläßt, deren Töne ihrem Verschwinden nachtrauern. Die Flötenklänge beziehen sich also auf die "hohe" Transzendenz und sind zugleich akustische Entsprechung zum Farbsymbol Gold, das die verlorene "hohe" Transzendenz symbolisiert.¹

Zusammenfassung: Glockenklänge erscheinen im ersten Buch Bloks immer in Verbindung mit der "hohen" Transzendenz als gleichzeitige Entsprechung zu den Farben Rosa², Rot, Gold, Blau, Weiß, Hell und Helldunkel. Im zweiten und dritten Buch findet sich das Glockensymbol auch einige Male in Verbindung mit der "niedrigen" Transzendenz als akustische Entsprechung zu den Farben Rot und Schwarz.³

Flötenklänge finden sich nur im zweiten und dritten Buch Bloks. Sie sind immer auf die ferne oder verlorene "hohe"

¹ähnlich auch: II, 45, 58, 117; III, 158.

²Die Verbindung der Farbe Rosa mit Glockenklängen findet sich übrigens auch bei Georg Trakl, dessen Lyrik sich ebenso wie die Lyrik Bloks durch einen auffällig hohen Gebrauch an Farbwörtern auszeichnet. "Rosige Osterglocke im Grabgewölbe der Nacht" beginnt ein Gedicht Trakls aus dem Zyklus "Sebastian im Traum" (G. Trakl: Die Dichtungen. Salzburg 1949. S. 101.). Zur Frage der Farbmataphern bzw. "Stimmungssymbolik durch Farben" bei Trakl vgl. K.L. Schneider: Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadtlers. Heidelberg 1954, vor allem S. 125, 132; K. Mautz: Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik. In: Dvjs 31 (1957) S. 198-240; C.L. Laue: Das Symbolische und die Farbensymbolik bei Georg Trakl. Masch. Diss. Freiburg i.Br. 1949, s. vor allem S. 163.

³Vgl. hierzu auch Igor' Glebov (aaO S. 38 ff.), der ebenfalls auf die dualistische Verwendung des Glockenspiels eingeht.

Transzendenz bezogen, werden also nicht "dämonisiert". Sie sind zugleich akustische Entsprechung zu den Farben Gold, Blau und Grün.

Lachen

Das akustische Phänomen des Lachens wird ebenfalls mit dem Thema der "hohen" und "niedrigen" Transzendenz und gelegentlich auch mit dem Thema der "niedrigen" Leidenschaft verbunden. Vor allem im ersten Buch Bloks ist das Lachen meist der "hohen" Transzendenz zugeordnet, z.B. in dem Gedicht I, 204:¹

"Ja, otrok, zažigaju sveči,
Ogon' kadil'nyj beregu.
Ona bez mysli i bez reči
Na tom smeetsja beregu.
Ljublju večernee molen'e
U beloju cerkvi nad rekoj,
Peredzkatnoe selen'e
I sumrak mutno-goluboj."

("Ich, ein Knabe, entzünde die Kerzen,
Ich hüte das Weihrauchfeuer.
Sie lacht ohne Gedanken und ohne Worte
Am anderen Ufer.

Ich liebe das abendliche Beten
An der weißen Kirche über dem Fluß,
Das Dorf vor dem Sonnenuntergang
Und die mattblaue Dunkelheit.")

Das "Weihrauchfeuer", das "Beten", vor allem aber die "weiße Kirche über dem Fluß" weisen auf die "hohe" Transzendenz ebenso wie das Lachen der "Schönen Dame" vom "anderen Ufer" her, das zugleich die akustische Entsprechung zu den Farben Weiß und Blau bildet.

Vor allem im zweiten Buch steht das Lachen oft in Beziehung zur "niedrigen" Transzendenz, z.B. in dem bereits mehrfach zitierten Gedicht "Nevidimka":

¹I, 89, 165, 191, 272, 485 (3), 506 (1), 506 (2), 532; II, 55, 260; III, 240.

"- - - - -

Pod krasnoj zarej vdaleke
Guljaet v poljach Nevidimka.

- - - - -

Kto nebo zapačkal v krovi?
Kto vyvesil krasnyj fonarik?

- - - - -

V teni grobovoj fonari,
Smolkaet nad gorodom grochot...
Na krasnoj poloske zari
Bezzvučnyj kačaetsja chochot...

Večernjaja nadpis' p'jana
Nad dver'ju, otvorennoj v lavku...
Vmešalas' v bezumnuju davku
S rasplesnutoj čašej vina
Na Zvere Begrjanom - Žena." (II, 170)

("- - - - -

Unter dem roten Abendrot in der Ferne
Schweigt in den Feldern ein unsichtbarer Geist.

- - - - -

Wer beschmierte den Himmel mit Blut?
Wer hängte die rote Laterne auf?

- - - - -

Im Schatten der Sarglaterne
Verstummt der Lärm über der Stadt...
Auf dem roten Streifen des Abendrots
Schaukelt klanglos ein Lachen...

Die abendliche Inschrift ist trunken
Über der Tür, die zur Bude geöffnet ist...
Es mischt sich in das sinnlose Gedränge
Mit einem verschütteten Kelch voll Wein
Auf dem Purpurnen Tier - Die Frau.")

In der vorletzten Strophe, die den Auftritt der "Frau" (ein Astarte-Symbol, bei dem in der "niedrigen" Leidenschaft zugleich auch die "hohe" Leidenschaft mitschwingt, s. S. 31) vorbereitet, ist das "klanglose Lachen" des unheimlichen Geistes "Nevidimka" ebenso wie der "rote Streifen" des dämonisierten "Abendrots" ("Wer beschmierte den Himmel mit Blut?")¹ auf die "niedrige" Transzendenz und zugleich auf die "niedrige" Leidenschaft bezogen. Auch die "Sarglaterne" (wie die "rote Laterne"

¹ ebenso: I, 210, 277, 302; II, 132, 146, 151, 167, 237.

der Prostitution hier bezeichnet wird, um die Beziehung zwischen "niedriger" Leidenschaft und Tod anzudeuten) und der "Lärm"¹ über der Stadt weisen auf das Dämonische hin.² Das Lachen Nevidimkas ist hier gleichzeitig akustische Entsprechung zur Farbe Rot.

Zusammenfassung: Das akustische Phänomen des Lachens kann sowohl der "hohen" wie auch der "niedrigen" Transzendenz zugeordnet sein. Im ersten Fall ist es Entsprechung zu den Farben Rot, Weiß, Blau, Hell, Rosa und Helldunkel, im zweiten Fall zu Rot, Schwarz, Dunkel, Helldunkel, Blau (sinij) und Weiß, wobei die Zuordnung zu Rot und Schwarz überwiegt.

Gelegentlich steht das Lachen auch in Beziehung zur "niedrigen" Leidenschaft als gleichzeitige Entsprechung zur Farbe Rot.

Weinen

Das akustische Phänomen des Weinens erscheint nur in Verbindung mit dem Thema der "hohen" Transzendenz, und zwar vor allem als gleichzeitige akustische Entsprechung zu Gold, dem Symbol des Göttlichen, das in Bloks Lyrik meistens als etwas Verlorenes und Vergängliches gezeigt wird. Das Weinen ist Ausdruck der Trauer um die Unerreichbarkeit der idealen Welt.

Ein Beispiel dafür findet sich im Gedicht "Neznakomka" (II, 185):

"- - - - -"
 Vdali, nad pyl'ju pereuločnoj,
 Nad skukoj zagorodnych dač,
 Čut' zolotitsja krendel' buločnoj,
 I razdaetsja detskij plač."

¹Vgl. die analoge Bedeutung des Stadtlärms, S. 240.

²In diesem Gedicht kreuzen sich ständig die Themen Leidenschaft und Transzendenz, s. S. 30.

· ("In der Ferne, über dem Staub der Gassen,
Über der Langeweile der Vorstadtviolen
Schimmert zartgolden ein Bäckerkringel,
Und es ertönt ein Kinderweinen.")

Das "Kind" ist in Bloks Lyrik Symbol für eine unmittelbare Beziehung zur Transzendenz¹, die dem Erwachsenen nicht mehr gegeben ist, und diese Beziehung wird hier symbolisch durch das Weinen des Kindes angedeutet.² Gleichzeitig ist das Weinen auch Zeichen der Trauer über die "Ferne" der "hohen" Transzendenz. Das Weinen des Kindes deutet also ebenso auf die "hohe" Transzendenz wie der "goldene Bäckerkringel", der einen Abglanz der Transzendenz innerhalb der Realität symbolisiert (s. S. 154). In dieser gemeinsamen Beziehung zur "hohen" Transzendenz entsprechen akustisches und Farbphänomen einander.

In dem Gedicht "Mary"³ hat das Weinen einer Frau die gleiche symbolische Bedeutung:

"Ty otličiš' ee na pire.
Sidit zadumčivo ona,
- - - - -
Kogda vokrug vino struitsja,
Zvenjat bokaly, chochot, sum...
- - - - -
Kogda že pesnju načinaet,
Ee napev smušcaet pir,
I golos grustnyj otletaet
V dalekij, soversennyj mir.
- - - - -
Brosaet kudri zolotye,
Tichon'ko plačet i poet." (I, 422)

("Du unterscheidest sie bei dem Gelage.
Nachdenklich sitzt sie,
- - - - -
Wenn ringsum der Wein strömt,
Die Pokale klingen, Lachen, Lärm...
- - - - -
Wenn sie ihr Lied beginnt,
Verwirrt ihre Melodie das Gelage,
Und ihre traurige Stimme fliegt fort
In eine ferne, vollkommene Welt.
- - - - -

¹ s. S. 156.

² s. auch: I, 222, 306; II, 67, 71, 79; III, 66.

³ Das Gedicht ist eine Variation über Puškins dramatische Szenen "Pir vo vremja čumy" ("Das Gelage während der Pest") - s. III, 657.

Sie wirft ihre goldenen Locken zurück,
Leise weint sie und singt.")

Außer dem "Kind" gilt auch die "Frau" (als vorwiegend emotional und mit intuitiven Kräften begabt) zumindest seit der Romantik als ein Wesen, das dem Bereich der Transzendenz nähersteht als der "verstandesbestimmte" Mann.¹ Das Weinen Marys steht hier also in unmittelbarer Beziehung zur "hohen" Transzendenz und entspricht in dieser Beziehung den "goldenen Locken", die ebenso Symbol für die "hohe" Transzendenz sind wie die "ferne, vollkommene Welt" ihrer Träume, in die sie sich aus dem wilden Gelage flüchtet.² Das Weinen ist außerdem Ausdruck ihrer Trauer um die "Ferne" der idealen Welt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß das Weinen eines Kindes oder einer Frau auf die "hohe" Transzendenz deutet und dabei zugleich akustische Entsprechung zu Farbsymbolen (meist Gold) ist, die ebenfalls in Beziehung zur "hohen" Transzendenz stehen. Das Weinen drückt hierbei die Trauer um die Ferne oder den Verlust der "hohen" Transzendenz aus.

¹Mit diesen Vorstellungen hängt ja zusammen, daß die Frau in der romantischen und auch in der symbolistischen Literatur (s. die "Sophia" V. Solov'evs und Bloks "Schöne Dame") eine so große Rolle spielt. Allerdings gilt die Frau nicht nur als ein Wesen, das den positiven Bereichen der Transzendenz besonders nahesteht, sondern sie hat auch leichter Zugang zur dämonischen Seite der Transzendenz, wodurch ihre Gestalt oft etwas Zweiflichtiges, Doppeldeutiges erhält (vgl. die "Unbekannte" Bloks). Auf das Doppeldeutige und "Sphinxhafte" der Frau in der symbolistischen Kunst weist ausführlich auch H.H. Hofstätter: "Aus dem Mythos des Individuums resultieren auch die Symbolgestalten, die Dichter und Künstler aus den Tiefen ihres eigenen Ichs als Identifikationen ihrer selbst oder eines geliebten oder gehaßten Menschen hervorholen: der Satan Miltons bei Füssli ... schließlich Pierrot und Colombine ... und am Ende des Jahrhunderts die femme fatale als Sphinx, Vampyr, Salome" (aaO S. 28); s. auch ebd. S. 187 ff.

²s. auch: I, 128; III, 337.

Geigen

Ausschließlich im zweiten und dritten Buch Bloks kommt mehrfach das akustische Phänomen von Geigenmusik vor, und zwar in Beziehung zu den Themen Leidenschaft und Transzendenz.

I

Am häufigsten treten Geigenklänge in Verbindung mit der "niedrigen" Leidenschaft auf, z.B. in dem Gedicht III, 55(4)¹:

"O, net! Ja ne choču, čtob pali my s toboj
 V ob'jat'ja strašnye. Čtob dolgo dlilis' muki,
 Kogda - ni rasplesti scepivšiesja ruki,
 Ni razomknut' usta - nel'zja vo t'me nočnoj!
 Ja slepnut' ne choču ot moln'i grozovoj,
 Ni slusat' skripok voj (neistovye zvuki!),"

("O, nein! Ich will nicht, daß wir fallen
 In schreckliche Umarmungen. Daß die Qualen lang
 dauern,
 Wenn - weder die ineinander verkralzten Hände
 sich lösen
 Noch die Lippen sich trennen können - in der
 nächtlichen Finsternis!
 Nicht erblinden will ich vom Blitzstrahl des
 Gewitters,
 Noch hören das Heulen der Geigen (rasende Laute!),")

Die "Qualen" der "schrecklichen Umarmungen" in der "nächtlichen Finsternis" deuten auf die "niedrige" Leidenschaft, gegen deren "Rasen" das lyrische Ich sich vergeblich zu wehren versucht. Auch das "Heulen der Geigen" steht in Beziehung zur "niedrigen" Leidenschaft und ist damit zugleich auch akustische Entsprechung zur "nächtlichen Finsternis".²

Das Geigensymbol begleitet nicht immer nur die "niedrige" Leidenschaft, sondern steht manchmal auch in Beziehung zur Synthese von "hoher" und "niedriger" Leidenschaft, z.B. in dem bereits zitierten Gedicht III, 25³:

¹ s. auch: III, 141, 195, 210.

² Vgl. hierzu auch Igor' Glebov: aaO S. 42 f.

³ s. auch: III, 11.

"- - - - -

Ja sidel u okna v perepolnennom zale.
Gde-to peli smyčki o ljubvi.
Ja poslal tebe cernuju rozu v bokale
Zolotogo, kak nebo, ai."

("- - - - -

Ich saß am Fenster im überfüllten Saale.
Irgendwo sangen Geigenbögen von Liebe.
Ich schickte dir eine schwarze Rose in einem Pokal
Voll Ai, golden wie der Himmel.")

Auf die "Liebe", von der die "Geigenbögen" singen, weisen sowohl die "schwarze Rose" wie auch der "goldene Pokal". In der "schwarzen Rose" sind "hohe" (Rose) und "niedrige" (Farbsymbol Schwarz) Leidenschaft (vgl. S. 158) ineinander verschränkt, mit dem "goldenen Pokal" wird noch einmal besonders auf das Dionysisch-Göttliche der Leidenschaft hingewiesen (s. S. 159). Die ebenfalls auf die Leidenschaft bezogenen Geigenklänge bilden die akustische Entsprechung zu den Farben Schwarz und Gold, die zusammen ein ambivalentes Bild der Leidenschaft geben.

II

Mit dem Thema der "niedrigen" Transzendenz verbunden sind Geigenklänge in dem ebenfalls schon einmal zitierten Gedicht III, 45:

"Kak rastet trevoga k noči!
Ticho, cholodno, temno!
Sovest' mučit, žizn' chlopočet.
Na lunu vzgljanut' net moći
Skvoz' moroznoe okno.

Čto-to v mire proischodit.
Utrom strašno mne raskryt'
List gazetnyj. Kto-to chočet
Pojavit'sja, kto-to brodit.

- - - - -

Vnov' sdružus' s kabačkoj skripkoj,
Monotonnoj i pevučejoj!
Vnov' ja budu pit' vino!"

("Wie wächst die Unruhe an zur Nacht!
Still, kalt, dunkel!
Das Gewissen quält, das Leben schleppt sich hin.
Keine Kraft, nach dem Mond zu schauen
Durch das gefrorene Fenster.

Irgendetwas geht vor in der Welt.
 Am Morgen habe ich Angst,
 Die Zeitung aufzuschlagen. Irgendjemand will
 Erscheinen, irgendjemand schweift umher.

- - - - -

Von neuem verbrüde ich mich mit der Geige der Kneipe,
 Monoton und melodisch!
 Von neuem werde ich Wein trinken!")

Der "monotone und melodische" Ton der Geige, die in der "Kneipe" gespielt wird, ist außer der Stille in Vers 2 eine weitere akustische Entsprechung zu der unheimlich-gespannten Atmosphäre, die durch Dunkelheit und Kälte symbolisiert wird (vgl. S. 209 f.). Der Geigenton ist hier also der "niedrigen" Transzendenz zugeordnet.¹

Häufiger noch sind Geigenklänge bezogen auf die Synthese von "niedriger" und "hoher" Transzendenz², z.B. in dem Aufsatz "Über den gegenwärtigen Zustand des russischen Symbolismus", wo sie zugleich die akustische Entsprechung zum Farbsymbol Lila bilden, dem Symbol einer neuen Art der Dichtung, die nicht mehr nur auf "positive" Werte bezogen ist, sondern auch das Dämonische mit einbezieht (s. S. 196 f.): "Skripki ... umejut razve gromko rydat' ..., no gromkij, toržestvennyj vizg ich ... (ëto v poljach toskuet mirovaja duša) počti vovse stichaet. ... Lilovyj sumrak rasseivaetsja."³ ("Die Geigen ... können nur laut schluchzen..., doch ihr lautes feierliches Winseln ... (so trauert in den Feldern die Weltseele) wird nun fast überall still. ... Die lila Dämmerung zerstreut sich.") Mit dem Verschwinden der "lila" Dämmerung hören auch die Geigen auf zu klagen - sie begleiten akustisch die "Antithese" des Symbolismus, in der sich - wie gesagt - "hohe" und "niedrige" Züge des Transzendenten miteinander verbinden. Diese Mischung von "Hohem" und "Niedrigem" findet besonders im Oxymoron "feierliches Winseln" ihren Ausdruck.

¹ s. auch: II, 67.

² z.B. III, 11, 192; V, 379.

³ V, 431 f.

Auch in dem Gedicht III, 11 stehen Geigenklänge sowohl mit der "hohen" wie mit der "niedrigen" Transzendenz in Beziehung:

"- - - - -

Vizg cyganskogo napeva
Naletel iz dal'nich zal,
Dal'nich skripok vopl' tumannyj...
Vchodit veter, vchodit deva
V glub' isčerčennych zerkal.

Vzor vo vzor - i žguče-sinij
Oboznačilsja prostor.

- - - - -

Čtob v pustynnom vople skripok
Perepugannye oči
Smertnyj sumrak pogasil."

("- - - - -

Das Winseln einer Zigeunermelodie
Flog heran aus fernen Sälen,
Entfernter Geigen nebliger Schrei...
Es tritt der Wind, es tritt die Jungfrau
In die Tiefe der bekritzelten Spiegel.

Blick in Blick - und brennend-blau
Zeichnet sich ein Umkreis ab.

- - - - -

Daß im leeren Aufschrei der Geigen
Das Todesdunkel
Die entsetzten Augen auslösche.")

Im "nebligen Schrei" der "entfernten Geigen" fließen visuelles und akustisches Phänomen synästhetisch ineinander, und auch bedeutungsmäßig bilden beide Phänomene eine Einheit. "Nebel" und "Ferne" weisen auf die geheimnisvolle und unerreichbare "hohe" Transzendenz, aus der die Geigenklänge kommen, die somit auch in ihren Bereich einbezogen sind. In der letzten Strophe ist der "leere Aufschrei" der Geigen dann akustische Entsprechung zum "Todesdunkel", in dem sich wiederum "Hohes" und "Niedriges" der Transzendenz (Auflösung im All und gleichzeitig Vernichtung des Lebens) miteinander kreuzen.

Zusammenfassung: Geigenklänge erscheinen nur im zweiten und dritten Buch Bloks und stehen häufig in Verbindung mit der "niedrigen" Leidenschaft, zugleich als akustische Entsprechung zu Dunkel, Rot, Weiß und Schwarz. Mehrfach stehen sie auch in Beziehung zur paradoxen Synthese von "hoher" und "niedriger" Leidenschaft (als akustische Entsprechung zu Helldunkel, Dunkel, Schwarz und Gold).

In Zusammenhang mit der "niedrigen" Transzendenz sind Geigenklänge gleichzeitig akustische Entsprechung zu Dunkel und Schwarz; wenn sich "hohe" und "niedrige" Transzendenz kreuzen, auch zu Helldunkel, Rot und Lila. Am häufigsten begleiten Geigenklänge das geheimnisvoll-unheimliche Dunkel und Helldunkel, das auf Tjutčevs "rodimyj chaos", aus dem erst der Kosmos hervorgehen soll, verweist. So gehören Geigenklänge immer zur Musik des "Weltorchesters"¹ (vgl. III, 192), zum Wirken des "Geistes der Musik" in der Welt als einer elementaren Lebenskraft ("stichijnost"), die auf die Erneuerung der Welt ausgeht.

In diesem Zusammenhang sei auf den Aufsatz von Ju. Lotman und Z.G. Minc "Čelovek prirody" (In: Blokovskij sbornik. Tartu 1964. S. 98-156) verwiesen. Lotman und Minc machen besonders auf das Geigensymbol im Zusammenhang mit dem "Zigeunerthema" bei Blok aufmerksam (vgl. hierzu auch D. Wörn: aaO S. 341). Für Lotman und Minc ist der Geigenklang und auch das Singen Ausdruck der "stichijnost", die sich, besonders im Zyklus "Carmen", auf die Liebesleidenschaft bezieht, die später aber ausgedehnt wird auf die "stichijnost" des russischen Volkes (auch Carmen ist ja eine "Tochter des Volkes!"): "Träger des "Geistes der Musik", der "Leidenschaft" für den Blok der Jahre um 1910 ist die "Zigeunerin", "Carmen". Doch die Welt war für den Dich-

¹ D. Wörn verweist auf die Entsprechung der Symbolik des "Weltorchesters" und seines Dirigenten (Gottes) in der christlichen Symbolik der Musik, "wie sie die altchristliche Patriistik in Abhängigkeit von orphischen und pythagoreischen Gedanken entwickelt hat" (aaO S. 341). Gleichzeitig macht er aber auch auf den Einfluß der Opernkunst Richard Wagners aufmerksam, dessen "orgiastische Musik in Bloks Ohren wie die Musik des "Weltorchesters" geklungen hat" (aaO S. 342). Wie die meisten der Symbole Bloks ist also auch das Geigensymbol von polygenerischer Herkunft.

ter schon damals "unteilbar". Es vergehen einige Jahre - und als Träger des "Geistes der Musik" erweisen sich die "barbarischen Massen", das revolutionäre Volk... Blok sieht im Leben des Volkes... die Voraussetzung zur Entwicklung des "Künstlermenschen", der fähig ist, "a l l e s umzuändern", aus dem gegebenen Leben das richtige (dolžnuju) Leben zu machen. Diese Vorstellung, die schon in der Periode der Aufsätze über Volk und Intelligenz ausgereift ist, ... durch den ganzen dritten Lyrikband Bloks hindurchgeht und unzertrennlich mit dem "Zigeunerthema" verbunden ist, führt uns in vielen ihrer wichtigsten Linien nicht zu Polonskij und Fet und nicht einmal zu dem Blok so viel nächstehenden Tjutčev, sondern zu den demokratischen Traditionen der realistischen Kunst des 19. Jahrhunderts" (aaO S. 156).

Klopfen, Flüstern, Seufzen, Stöhnen, Rufen

Die oben genannten akustischen Phänomene stehen immer in Verbindung mit der "hohen" und der "niedrigen" Transzendenz oder auch einer Synthese von beiden.

I

Ein Beispiel für das akustische Phänomen des "Klopfens" findet sich in dem Gedicht I, 219:

"Ja prosypalsja i vschodil
K oknu na temnye stupeni.
Moroznyj mesjac serebril
Moi zaticnuvšie seni.

Davno už ne bylo vestej,
No gorod prinosil mne zvuki,
I každyj den' ja ždal gostej
I slušal šorochi i stuki.

I v polnoč' vzdragival ne raz,
I, probuždaemyj šagami,
Vschodil k oknu - i videl gaz,
Mercavšij v ulicah cepjami."

("Ich erwachte und ging
 Zum Fenster auf die dunklen Stufen.
 Der frostige Mond versilberte
 Meinen stillgewordenen Flur.

Lange gab es keine Nachrichten,
 Doch die Stadt trug mir Laute herbei,
 Und jeden Tag erwartete ich Gäste
 Und hörte Rascheln und Klopfen.

Und in der Mitternacht zuckte ich oft zusammen,
 Und, von Schritten geweckt,
 Ging ich zum Fenster - und sah das Gaslicht
 In den Straßen flimmern wie in Ketten.")

Die "dunklen Stufen" in der "Mitternacht" (Geisterstunde!), die geheimnisvollen "Gäste", die erwartet werden, das "magische" Mondlicht (s. S. 83) und das künstliche Licht (s. S. 84 f.) symbolisieren das Unheimliche und Furchterregende des erwarteten Einbruchs jenseitiger Mächte. Auch das geheimnisvolle "Rascheln und Klopfen"¹, mit dem sich die jenseitigen Gäste ankündigen, steht in Beziehung zum Dämonischen und ist zugleich akustische Entsprechung zu den Farb- und Lichtsymbolen (Dunkel, Mondlicht).

II

Im Gedicht "U okna ne veter brodit" ("Am Fenster schweift nicht der Wind" - I, 495) findet sich das akustische Phänomen des "Flüsterns":

"Ne tuman - krasivyj, belyj,
 Neponjatnyj, kak vo sne ...
 On - tainstvennoe delo
 Našepat' prišel ko mne ..."

("Nicht der Nebel - ein Schöner, Weißer,
 Unbegreiflicher, wie im Traum ...
 Er kam - um eine geheimnisvolle Sache
 Mir zuzuflüstern ...")

¹s. auch: I, 177, 298; III, 161. Auch A. Belyj deutet das "Rascheln" bzw. "Klopfen" als Eindringen des Dämonischen in die Realität (Poézija slova. S. 116; Vospominanija... In: Épopeja 2 (1922) S. 132 f.).

Der geheimnisvolle "Weiße", der "schön" und "unbegreiflich" genannt wird und "wie im Traum" erscheint, flüstert dem lyrischen Ich eine "geheimnisvolle Sache" zu. Er ist ein Bote aus dem Jenseits, wie es auch sein geheimnisvolles Flüstern ausweist, das zugleich akustische Entsprechung zu seiner traumhaft-geheimnisvollen Erscheinung ist.¹

III

Für das akustische Phänomen des "Seufzens" gibt das Gedicht "Za temnoj dal'ju..." ("Hinter der dunklen Ferne..." - I, 209) ein Beispiel:

"Za temnoj dal'ju gorodskoj
Terjalsja belyj led.
- - - - -

Revelo s černoju vysoty
I prinosilo sneg.
Navstreču mne iz temnoty
Podnjalsja čelovek.

Lico skryvaja ot menja,
On bystro šel vpered
Tuda, gde ne bylo ognja
I gde končalsja led.

On obernulsja - vstretil ja
Odin gorjaščij glaz.
Potom somknulas' polyn'ja -
Ego ogon' pogas.

Sliilos' moroznoe kol'co
- - - - -
Vzdochnul cholodnyj sneg."

("Hinter der dunklen Ferne der Stadt
Verlor sich das weiße Eis.
- - - - -

Es heulte von der schwarzen Höhe
Und trieb Schnee herbei.
Mir entgegen aus der Dunkelheit
Erhob sich ein Mensch.

Das Gesicht vor mir verbergend,
Ging er schnell voran,
Dorthin, wo kein Licht mehr war,
Und wo das Eis aufhörte.

¹s. auch: I, 89, 137, 210, 306, 366, 367; II, 277, 311; III, 176; V, 427.

Er wendete sich um - ich begegnete
 Einem glühenden Auge.
 Dann schloß sich das Eisloch -
 Sein Licht erlosch.
 Es schloß sich der eisige Ring
 - - - - -
 Es seufzte der kalte Schnee.")

Die nächtliche Schnee- und Eislandschaft, in der geheimnisvoll ein Mensch auftaucht, der dann im Eis versinkt, vermittelt eine geheimnisvoll-unheimliche Atmosphäre, in der Realität und Traum ineinander übergehen. Zu den Farben Weiß und Schwarz und zur Dunkelheit bildet das "Seufzen" des Schnees, das ebenfalls auf Dämonisches weist, zugleich die akustische Entsprechung. In gleicher Bedeutung erscheint mehrfach auch ein geheimnisvoll-unheimliches Stöhnen.¹

IV

Ein Beispiel für das akustische Phänomen des "Rufens" zeigt das Gedicht I, 104:

"Ja pomnju čas gluchoj, bessonnoj noči,
 Prosli goda, a pamjat' vse sil'na.
 Carila t'ma, no ne smežilis' oči,
 I myslil um, i serdču - ne do sna.
 Vdrug izdali donešsja v zatočen'e
 Iz tišiny grjaduščich polusnov
 Nejasnyj zvuk nevnjatnogo molen'ja,
 Nevedomyj, beskrylyj, strašnyj zov.
 To byl li ston duši bezbožno-dikoj,
 I už togda ne vstretilis' serdca?
 Ty mne znakom, napersnik moj dvulikij,
 Moj milyj drug, vraždebnyj do konca."

("Ich erinnere mich an die Stunde einer dumpfen,
 schlaflosen Nacht,
 Seitdem sind Jahre vergangen, doch mein Gedächtnis ist noch stark.
 Es herrschte Finsternis, doch meine Augen schlossen sich nicht,
 Und mein Verstand dachte, und meinem Herzen war nicht nach Schlaf zumute.

¹ analoge Bedeutung von "Seufzen" in: II, 49; III, 415; von "Stöhnen" in: I, 38, 104, 468(2), 493(2), 507(4); II, 235.

Plötzlich drang aus der Ferne in meinen Kerker
 Aus der Stille kommender Halbträume
 Der unklare Laut eines unverständlichen Flehens,
 Ein unbekannter, flügelloser, schrecklicher Ruf.

War dies das Stöhnen einer gottlos-wilden Seele,
 Und begegneten sich nicht schon damals unsere Herzen?
 Du bist mir bekannt, mein zweigesichtiger Vertrauter,
 Mein lieber Freund, feindlich bis zum Ende.")

Der in der "Finsternis" ertönende "schreckliche Ruf" einer "gottlos-wilden Seele" ist ebenfalls ein Symbol für das Eindringen jenseitiger Mächte in die Realität. Dabei wird der geheimnisvolle Rufer als "Vertrauter" und "Freund" des lyrischen Ich bezeichnet - die dämonischen Kräfte kommen also im Grunde nicht von außen, sondern sind im Innern des lyrischen Ich selbst wirksam. In der Beziehung zum Dämonischen ist hier das "Rufen" zugleich Entsprechung zum Farbsymbol Dunkel ("Finsternis") in der Bedeutung des Geheimnis-Unheimlichen der jenseitigen Welt.¹

Zusammenfassung: Die akustischen Phänomene des Klopfens, Flüsterns, Seufzens, Stöhnens und Rufens stehen immer in unmittelbarer Beziehung zur "hohen" und "niedrigen" Transzendenz oder einer Synthese von beiden. Meistens entsprechen sie in dieser Beziehung den Symbolen Helldunkel, Dunkel und Weiß (aber auch Schwarz und Silber), die ebenfalls besonders häufig in Verbindung mit dem Geheimnisvoll-Unheimlichen auftreten.

Es fällt auf, daß die meisten der eben genannten akustischen Symbole im ersten Buch Bloks vorkommen. In den frühen Gedichten bleiben die Einbrüche aus der Transzendenz in die Realität in ihrer symbolischen Bedeutung oft unklar - ihre Bedeutung schwankt noch stärker als in den späteren Gedichten zwischen dem Geheimnisvollen der "hohen" und dem Unheimlichen der "niedrigen" Transzendenz. Die geheimnisvoll-vagen Laute des Klopfens, Flüsterns, Seufzens, Stöhnens und Rufens entsprechen diesem doppeldeutigen Geschehen.

¹s. auch: I, 78, 449, 532(1); II, 329; V, 427.

Straßenlärm, Schreien, Pfeifen, Winseln

Die oben genannten akustischen Phänomene erscheinen ausschließlich in Verbindung mit der "niedrigen" Transzendenz. Sie finden sich vor allem im zweiten Lyrikbuch Bloks, und zwar besonders im Zyklus "Die Stadt".¹

Ein Beispiel für "Schreien" und "Straßenlärm" gibt das Gedicht II, 159:

"V kabakach, v pereulkach, v izvivach,
V élektričeskom sne najavu .

- - - - -

Byli ulicy p'jany ot krikov.
Byli solnca v sverkan'i vitrin."

("In den Kneipen, den Gassen, den Wegbiegungen,
Im elektrischen Wachtraum

- - - - -

Es waren die Straßen trunken von Schreien.
Es waren Sonnen im Leuchten der Vitrinen.")

Das künstliche Licht in der abendlichen Großstadt erzeugt eine magische, gespenstische Atmosphäre, auf die auch die "Schreie", von denen die "Straßen trunken" sind, weisen. Sie bilden zugleich die akustische Entsprechung zum "elektrischen Wachtraum".²

Auch in dem Aufsatz "Bezvremen'e" ("Böse Zeit") erscheint der Lärm von Großstädten in der gleichen Bedeutung, zusammen mit dem Symbol Helldunkel: "Puzatye pauki-goroda, sosuščie okružajuščuju rastitel'nost', ispuskajuščie gul, čad i zlovonie." ("Dickbäuchige Spinnen-Städte, welche die sie umgebende Vegetation aussaugen und Lärm, Qualm und Gestank ausstoßen." - V, 68)

Die "Spinnen-Städte" sind hier als dämonische "Wesenheiten" gezeigt, die ihre Umgebung (die "Vegetation", d.h. die "Natur", der die Städte als Erzeugnis der "Zivilisation" feindlich gegenübergestellt werden) zerstören. Der Lärm bildet zugleich die

¹s. auch: I, 186; II, 148, 155, 314(4) (Straßenlärm) - II, 139, 172, 185 (Schreien) - II, 141, 151, 185 (Winseln) - II, 151, 173 (Pfeifen).

²s. S. 84 f.

akustische Entsprechung zum "Qualm" (impliziert Helldunkel) und zum Geruchsphänomen "Gestank" (vgl. S. 268).

Zusammenfassung: Straßenlärm, Schreien, Pfeifen und Winseln sind immer mit dem Thema der "niedrigen" Transzendenz verbunden und in dieser Beziehung akustische Entsprechung zu Helldunkel und Hell (nur als "künstliches Licht"), also immer zu Lichtphänomenen, die eine magische Welt des Unheimlichen und Traumhaft-Phantastischen symbolisieren.

Hörner, Trompeten, Autohupen

Hörner, Trompeten und Autohupen werden ausschließlich in Verbindung mit dem Thema des Todes¹ genannt. Sie sind in dieser Beziehung zugleich akustische Entsprechung zu den "Todesfarben" Weiß, Schwarz, Silber und Dunkel.

Ein Beispiel für Trompetenklänge gibt das Gedicht "I opjat', opjat' snega" ("Und wiederum, wiederum Schnee" - II, 230):²

"- - - - -

Nad parami zloj vody
V'juga stroit belyj krest,
- - - - -

I vdali, vdali, vdali,
Meždu nebom i zemlej
Veselitsja smert'.

- - - - -

I v poljach guljaet smert' -
Snegovoj trubač..."

("- - - - -

Über den Dämpfen des bösen Wassers
Baut der Schneesturm ein weißes Kreuz,
- - - - -

¹Der Tod als Weg in die Transzendenz ist ein Unterthema zum Leitthema Transzendenz (s. S. 24).

²s. auch: I, 258, 306; II, 24, 60, 205, 232, 264(3); III, 57(8), 76.

Und ferne, ferne, ferne
Zwischen Himmel und Erde
Vergnügt sich der Tod.

- - - - -

Und in den Feldern schweift der Tod -
Der Schneetrompeter...")

Das "weiße Kreuz", das der "Schneesturm" baut, deutet bereits auf den Tod, der dann mehrfach auch direkt genannt wird. Der Schneesturm selbst wird hier zu einem Symbol des Todes - dem "Schneetrompeter" - in dem die weiße Farbe des Schnees und das akustische Phänomen des Trompetenklanges synästhetisch miteinander verbunden werden. Weiß als Farbe des Todes ist - wie bereits gesagt - ein traditionelles Symbol (s. S. 65 f.). Das Trompetensymbol in diesem Zusammenhang ist wahrscheinlich eine Wiederaufnahme des Motivs der Posaunen aus der Apokalypse, die das Weltende anzeigen¹, und damit auch ein traditionelles literarisches Symbol. Diese beiden traditionellen Symbole (weiße Farbe und Trompeten des Todes) gelangen nun durch ihre überraschende "Realisierung" zu einem ungewöhnlichen Symbol - dem "Schneetrompeter" - zu neuer poetischer Wirksamkeit.

In dem Gedicht "Na zov metelej" ("Auf den Ruf der Schneestürme" - II, 219) finden sich Hörnerklänge in Verbindung mit dem Thema des Todes:

¹Vgl. dazu A. Belyj in einem Brief an A.A. Blok: "Die apokalyptische Trompete ist sowohl Freude als auch Schrecken. In der Apokalypse ist sowohl das Brennen des Feuers als auch das Weiß des kalten Schnees." (Perepiska Blok-Belyj. S. 9). Belyj bringt hier ebenfalls Trompetenklang mit dem Symbol des Schnees in Zusammenhang. Auch D. Wörn (aaO S. 371 f.) geht auf die traditionelle Herkunft des Trompetensymbols aus der Apokalypse (Off. 1, 10; 4,1) ein. Er ist allerdings der Meinung, daß der Trompetenton nur in den Gedichten Bloks in Verbindung mit dem Todesmotiv steht, während er im "Lied des Schicksals" den Anbruch der neuen Zeit verkündige. Dem möchte ich widersprechen. Meines Erachtens ist das Trompetensymbol auch im "Lied des Schicksals" mit dem Tod verbunden, der hier allerdings als Weg in die Transzendenz gesehen wird. Schon wenige Zeilen nach dem Trompetensignal (Wörn, aaO S. 88) ruft Faina German zu: "Komm zu mir! Ich bin es müde zu leben! Befreie mich! Ich will nicht einschlafen! Fürst! Freund! Bräutigam!" (Zitiert nach D. Wörn, aaO S. 89). Aus den Worten "Ich bin es müde zu leben!" geht deutlich die Todessehnsucht Fainas hervor.

"Belye vstali sugroby,
I mraki otkrylis'.
Vyplyl serebrjanyj serp.
I my unosilis',
Obrečennye oba
Na uščerb.

- - - - -

Ty izmerila dal' strany,
Otkuda zvučali roga
Snežnym, metel'nym chorom.

- - - - -

Leteli snega,
Zveneli roga
Naletajuščej noči."

("Weiße Schneewehen erhoben sich,
Und Finsternisse eröffneten sich.
Die silberne Sichel schwamm hervor.
Und wir trieben dahin,
Beide verurteilt
Zum Untergang.

- - - - -

Du maßeß aus die Ferne des Landes,
Aus dem die Hörner erklangen
Im schneeigen Chor des Schneesturms.

- - - - -

Es flog der Schnee,
Es klangen die Hörner
Der heranfliegenden Nacht.")

Aus dem Schneesturm, dessen "Ruf" die zum "Untergang" verurteilten Liebenden folgen, klingen die "Hörner der heranfliegenden Nacht" - der Todesnacht, in der die Liebenden im Liebestod auslöschen. Die Hörner sind hier gleichzeitig akustische Entsprechung zu den Farbsymbolen Weiß, Silber und Dunkel, die ebenfalls auf den Tod weisen.¹

Im dritten Lyrikbuch findet sich in drei Gedichten, die ihrer Entstehungsgeschichte nach eng miteinander zusammenhängen², der Klang einer Autohupe³ im Zusammenhang mit Symbolen des Todes.

¹ s. auch: II, 40, 87, 108, 230, 232; III, 214, 275.

² s. III, 503 und 519.

³ Es sind die Gedichte "S mirnym sčast'em..." ("Mit dem friedlichen Glück..." - III, 22), "Sedye sumerki legli" ("Graue Dämmerung lag" - III, 23) und "Šagi Komandora" ("Die Schritte des Komturs" - III, 80).

Das Gedicht "Šagi Komandora" ("Die Schritte des Komturs" - III, 80) behandelt das schreckenerregende Ende Don Juans, wie es aus Molières Drama bzw. Mozarts Oper bekannt ist:

"Žizn' pusta, bezumna i bezdonna!
 Vychodi na bitvu, staryj rok!
 I v otvet - pobedno i vljubljenno -
 V snežnoj mgle poet rozok..."

Proletaet, bryznuv v noč' ognjami,
 Černyj, tichij, kak sova, motor,
 Tichimi, tjaželymi šagami
 V dom stupaet Komandor..."

("Das Leben ist leer, unsinnig und grundlos!
 Komm' hervor zur Schlacht, altes Schicksal!
 Und als Antwort - sieghaft und verliebt -
 Singt in schneeigem Nebel ein Horn..."

Es eilt vorbei, die Nacht mit seinen Lichtern
 besprühend,
 Ein schwarzer, leiser Motor, wie eine Eule,
 Mit leisen, schweren Schritten
 Tritt in das Haus der Komtur..."

Das Herannahen des todbringenden Stadtbildes wird begleitet von Motorgeräuschen und vom Klang der Autohupe. Zugleich finden die auf den Todweisenden Farbsymbole Weiß und Schwarz (schneeiger Nebel, schwarzer Motor) ihre akustische Entsprechung im Ton der Hupe. Das "technische" Symbol der Autohupe wird hier in gleicher Bedeutung verwendet wie die Hörner und Trompeten in den vorher zitierten Gedichten.¹ In den beiden anderen Gedichten, in denen die Autohupe erscheint, ist nicht ausdrücklich vom Tode die Rede, wohl aber von der Sinnlosigkeit und Leere des Daseins ("Žizn' pustynna, bezdomna, bezdonna" - "Das Leben ist öde, unbehaust, bodenlos" - III, 22), in der nur die "beklemmenden Noten" ("ščemjaščie noty") der Autohupe "in die Wüste

¹ Daß der Motor in dem Gedicht über Don Juan ein Anachronismus ist, war Blok bewußt; er schrieb darüber in einem Brief an Brjusov: "... on i menja, inogda korobil, no ... ne sumel ispraviti', ničego lučšego poka ne našel" ("... er /der Motor/ hat mir auch manchmal Kummer gemacht, aber ... ich konnte es nicht verbessern, ich habe bis jetzt nichts Besseres gefunden" - III, 520). Die künstlerische Richtigkeit geht hier - wie so oft - vor gegenüber der historischen.

rufen" ("v pustynju zovut"), in der also nur noch der Tod - hier als Ruf in die "Wüste" - als Ausweg bleibt.

Zusammenfassung: Vor allem im zweiten und dritten Buch Bloks, besonders im Zyklus "Schneemaske", in dem häufig der Liebestod im "Schneesturm" der Leidenschaft¹ thematisiert ist, erscheinen die akustischen Symbole von Trompeten und Hörnern in Beziehung zum Thema des Todes und als gleichzeitige Entsprechung zu Farb- und Lichtsymbolen, die auf den Tod bezogen sind (Weiß, Schwarz, Silber und Dunkel). Im Symbol "Schneesturm" fließen manchmal Hörner- und Trompetenklänge mit dem Weiß des Schnees synästhetisch ineinander. Im dritten Buch findet sich auch das moderne "technische" Symbol der Autohupe in gleicher Bedeutung.

Wind

Das akustische Phänomen des Windes erscheint in Verbindung mit den Themen Transzendenz und Leidenschaft und außerdem - als einziges akustisches Phänomen - mit dem Thema der "kosmischen" Erneuerung bzw. Zerstörung. Sehr häufig ist der Wind das akustische Element des Symbols "Schneesturm", in dem weiße Farbe und Wind eine synästhetische Einheit bilden.

Im ersten Buch Bloks erscheint der Wind meistens im Zusammenhang mit der "hohen" Transzendenz, z.B. in dem Gedicht I, 76:²

"Veter prines izdaleka
Pesni vesennej namek,
Gde-to svetlo i gluboko
Neba otkrylsja kločok.

- - - - -

Veter prines izdaleka
Zvučnye pesni tvoi."

¹Vgl. auch Z.G. Minc: Lirika Al. Bloka. Vyp. II, aaO S. 45.

²s. auch: I, 244, 256, 345(3), 513(2); II, 74; III, 29.

("Der Wind brachte aus der Ferne
Die Andeutung eines Frühlingslieds.
Irgendwo hell und tief
Öffnete sich ein Fetzen Himmel.

- - - - -

Der Wind brachte aus der Ferne
Deine klingenden Lieder.")

Der Wind, der aus der "Ferne" kommt, bringt von dort die "Andeutung eines Frühlingslieds" mit. Er ist außerdem akustische Entsprechung zu dem "Fetzen Himmel", der sich "hell und tief" öffnet. Alle diese Symbole (Ferne, Frühling, Himmel und die "Lieder" der "Schönen Dame") weisen auf die "hohe" Transzendenz.

Vor allem im zweiten und dritten Buch ist der Wind häufiger der "niedrigen" Transzendenz zugeordnet oder auch einer Synthese von "hoher" und "niedriger" Transzendenz.

Ein Beispiel für die "niedrige" Transzendenz zeigt das Gedicht "Staryj, staryj son..." ("Alter, alter Traum..." - III, 38(4)): ¹

"- - - - -

Voet veter ledenjaščij,
Pusto, ticho i temno.
Naverchu gorit okno.
Vse ravno.

Kak svinec, černa voda.
V nej zabven'e navsegda."

("- - - - -

Es heult der eisige Wind,
Leer, still und dunkel.
Oben brennt ein Fenster
Alles ist einerlei.

Schwarz wie Blei ist das Wasser.
In ihm ist Vergessen für immer.")

Der "eisige Wind" ist akustische Entsprechung zur Dunkelheit und zum schwarzen Wasser, das zum "Vergessen für immer", also zum Tod verlockt. Das Leben erscheint "leer" und sinnlos ("Alles ist einerlei"), von dämonischen Kräften der Finsternis und der Zerstörung (Farbsymbol Schwarz) beherrscht.

¹s. auch: I, 285, 312; III, 47, 76, 230, 279, 290; V, 38

In dem Gedicht "Ne nado" ("Nicht nötig" - II, 224) ist der Wind sowohl auf die "hohe" wie auch auf die "niedrige" Transzendenz bezogen:¹

"- - - - -

Tvoj golos slyšen skvoz' meteli,
I zvezdy syplut snežnyj prach.
Lad'i nočnye proleteli,
Nyrjaja v led'janyh strujach.

I net moej zavidnej doli -
V snegach zabven'ja dogoret',
I na pribrežnom snežnom pole
Pod zvonkoj v'jugoj umeret'.

Ne razgadat' živogo mraka,
Kotorym stan tvoj okružěn.
I ne ponjat' zemnogo znaka,
Čtob ne narušit' snežnyj son."

("- - - - -

Deine Stimme ist zu hören im Schneesturm,
Und Sterne schütten Schneestaub aus.
Nachtschiffe flogen vorüber,
In eisigen Strömen untertauchend.

Und nichts ist beneidenswerter als mein Schicksal -
Im Schnee des Vergessens zu verbrennen,
Und auf dem verschneiten Feld am Ufer
Unterm klingenden Schneesturm zu sterben.

Nicht zu enträtseln ist die lebendige Dunkelheit,
Die deine Gestalt umgibt.
Und nicht zu verstehen das irdische Zeichen,
Um nicht zu zerstören den Schneetraum.")

Im "klingenden Schneesturm" ist die Stimme der geheimnisvollen Geliebten zu hören, deren Gestalt von "lebendiger Dunkelheit" umgeben ist. Diese Dunkelheit erscheint dem lyrischen Ich als ein Rätsel, das er nicht lösen kann noch will, um den "Schneetraum" - nämlich seinen Tod im "Schnee des Vergessens" am verschneiten "Ufer" - nicht zu "zerstören", sondern geschehen zu lassen. Tod und Geheimnis sind hier wiederum ineinander verwoben - das Auslöschen im "weißen" Tod, die Zerstörung des Lebens bedeutet gleichzeitig ein Eingehen in die "hohe" Transzendenz, die durch die "Sterne" symbolisiert wird. Die "eisigen

¹s. auch: I, 265, 335; II, 130; III, 128, 284, 286.

Ströme" dagegen, in denen "Nachtschiffe" untertauchen, weisen auf die dämonische, "niedrige" Transzendenz. Die "lebendige Dunkelheit", das Symbol für den Urgrund des Seins, umfaßt beide Seiten des Transzendenten, und auch der "klingende Schneesturm" - gleichzeitig akustische Entsprechung zu Dunkelheit - hat Teil an beiden Bereichen.¹

Im zweiten Buch - besonders im Zyklus "Schneemaske" - ist der Wind auch häufig dem Thema der Leidenschaft zugeordnet², und zwar erscheint er hier meist als akustisches Element des Schneesturms, in dem "hohe" und "niedrige" Leidenschaft zugleich symbolisiert sind. Ein Beispiel gibt das Gedicht "Golo-sa" ("Stimmen" - II, 232):

"Net ischoda v'jugam pevučim!
 Net zakata očam tvoim zvezdnym!
 Rukoju, pod'jatoj k tučam,
 Ty vlečeš' menja k bezdnam!"

("Kein Ende den klingenden Schneestürmen!
 Kein Untergang deinen Sternenaugen!
 Mit zu den Wolken erhobener Hand
 Führst du mich in Abgründe!")

Der "klingende Schneesturm", in dem die Liebenden dem Liebestod entgegentreiben, deutet sowohl auf die "hohe" wie auf die "niedrige" Leidenschaft und ist außerdem akustische Entsprechung zu den "Sternenaugen"³ der Geliebten wie zu den "Abgründen"³, in die das lyrische Ich von ihr geführt wird. Die "Sternenaugen" weisen auf die "hohe", die "Abgründe" auf die "niedrige", dämonische Leidenschaft.

Einige Male ist der Wind im zweiten und dritten Buch Bloks auch auf das Thema der "kosmischen" Erneuerung bzw. Zerstörung bezogen⁴, und zwar wiederum meistens als akustisches Element

¹ Das Thema der Transzendenz kreuzt sich in diesem Gedicht mit dem Thema der Leidenschaft, die in der Gestalt der geheimnisvollen Geliebten ebenfalls symbolisiert ist.

² s. auch: II, 217, 219, 221, 247, 254, 278(8).

³ Die "Sternenaugen" implizieren das "göttliche" Licht, die "Abgründe" die Finsternis.

⁴ s. auch: II, 52(4), 91; III, 341-44, 372 sowie die Aufsätze "Bezvremen'e" (V, 72 f.) und "Krušenje gumanizma" (VI, 114).

des Schneesturmsymbols. Als Beispiel soll hier noch einmal das Poem "Die Zwölf" genannt sein, in dem der Wind bzw. Schneesturm eine so große Rolle spielt:

"Černyj večer.
Belyj sneg.
Veter, veter!
Na nogach ne stoit čelovek.
Veter, veter -
Na vsem bož'em svete!" (III, 347)

("Schwarzer Abend.
Weißer Schnee.
Wind, Wind!
Kein Mensch bleibt auf den Beinen.
Wind, Wind -
Auf der ganzen Welt Gottes!")

Durch mehrfache Wiederholung des Wortes "Wind" wird das akustische und dynamische Element des Schneesturms hier besonders deutlich hervorgehoben.

Auf die komplexe Bedeutung des Windes (bzw. Schneesturms) im Poem "Die Zwölf", die sich nicht zu einer Allegorie der Oktoberrevolution vereinfachen läßt, weisen neuerdings auch sovjetische Autoren hin. A.E. Gorelov spricht vom "kosmischen Schneesturm"¹, und J. Kruk hebt die Bedeutung des Windes als einer frischen erneuernden Kraft hervor, die in ähnlicher Weise auch schon bei Gogol' als Symbol erscheint.²

Auch Z.G. Minc geht in ihrem Aufsatz "Blok i Gogol'" auf die komplexe Bedeutung des Windes bei Blok und schon vorher bei Gogol' ein: "Blok schreibt vom "Wind" als von einer "national-russischen" Musik, die der "Natur" am allernächsten steht und in diesem Sinne der "Musik" der europäischen Kultur, die durch den Lärm der bürgerlichen Zivilisation erstickt ist, entgegengesetzt ist³ ... Ebenso vereint auch der "Wind" Gogol's ... im schöpferischen Bewußtsein Bloks Gogol', den Sänger Rußlands

¹ aaO S. 706.

² J. Kruk: Blok i Gogol'. In: Russkaja literatura 1 (1961) S. 93 f.

³ Minc bezieht sich hier auf Bloks Aufsatz "Krušenie gumanizma" (VI, 114).

mit Gogol', dem unbewußten Propheten zukünftiger revolutionärer "Erschütterungen", und die Opposition "Humanismus - Antihumanismus" mit der Gegenüberstellung des bürgerlichen Westens mit dem "Sturm-Rußland" (aaO S. 200).

Zusammenfassung: Im ersten Buch Bloks ist der Wind meistens dem Thema der "hohen" Transzendenz zugeordnet und entspricht in dieser Beziehung den Farben Blau, Gold, Weiß, Rot, Hell und Helldunkel. Im zweiten und dritten Buch erscheint der Wind auch häufig im Zusammenhang mit der "niedrigen" Transzendenz bzw. einer Synthese von "hoher" und "niedriger" Transzendenz. Der Wind ist in diesen Gedichten meistens akustische Entsprechung zur Dunkelheit, aber auch zu Weiß, Schwarz und Helldunkel.

Ausschließlich im zweiten Buch Bloks ist der Wind auch häufig auf das Thema der Leidenschaft bezogen, und zwar meistens als akustisches Element des Schneesturms, in dem "hohe" und "niedrige" Leidenschaft oft eine paradoxe Synthese bilden. Außerdem kann der Wind in dieser Bedeutung aber auch akustische Entsprechung zu den Farben Blau (sinij), Silber, Schwarz, Rot und Dunkel sein.

In einigen Gedichten des zweiten und dritten Buches ist der Wind - ebenfalls meist als akustisches Element des Schneesturmsymbols, sowie auch als Entsprechung zu Rot, Lila und Dunkel - auch dem Thema der "kosmischen" Erneuerung bzw. Zerstörung zugeordnet.

TASTSINN-ENTSPRECHUNGEN

Was die Tastsinnphänomene in ihrer Entsprechung zu Farb- und Lichtsymbolen anbetrifft, so finden sich weitaus am häufigsten Bezeichnungen für Temperaturempfindungen, vor allem für Kälte¹ und Wärme.

Wörter, die Bewegungen, Schwere, Festigkeit, Feuchte etc. ausdrücken, sind seltener, und es ist nicht möglich, sie bestimmten Themen zuzuordnen.

Kälte

Zum Wortfeld Kälte gehören

die Adjektive:	chododnyj (kalt), (pro)chladnyj (kühl), moroznyj (frostig), ledjanoj (eisig) und zimnij (winterlich);
die Substantive:	chodod (Kälte), moroz (Frost), sneg (Schnee), v'juga, metel' (Schneesturm), inej (Rauhreif) und
die Verben:	ochododet', (o)chladet'/ochladevat' (kalt werden), (za-, o-)styt', (za-, o-)stynut'/(za-, o-)styvat' (erkalten).

Adjektive kommen sehr viel häufiger vor als Substantive und Verben.

Besonders häufig erscheint die Kälte als implizites symbolisches Moment der symbolischen Phänomene "Schnee" und "Schneesturm" und damit zugleich auch als Entsprechung zur ebenfalls im Symbol "Schnee" implizierten Farbe Weiß.

Die Kälte ist entweder auf die "hohe" oder auf die "niedrige" Transzendenz bezogen oder auch auf eine Synthese von beiden.

Vor allem im ersten Buch Bloks erscheint sie meistens zusammen mit Symbolen der "hohen" Transzendenz, z.B. in dem Gedicht I, 487:²

¹Vgl. E.F. Nikitina und S.V. Šuvalov: aaO S. 153.

²I, 78, 121, 147, 159, 164, 168, 213, 293, 339(2), 485; II, 8, 115, 176, 267; III, 189, 190, 368.

"Oni govorili o rannej vesne,
O belych, sinich snegach.

- - - - -

Oni čujali chram i cholod stupen'
I ego zolotuju iglu.

- - - - -

V surovoj mgle cholodel porog
I zoloto mertvyh riz."

("Sie sprachen vom frühen Frühling,
Vom weißen, blauen Schnee.

- - - - -

Sie erahnten den Tempel und die Kälte seiner Stufen
Und seine goldene Nadel.

- - - - -

Im strengen Nebel erkaltete die Schwelle
Und das Gold der Totengewänder.")

Der "erahnte" Tempel, dessen Spitze "golden" ist, das Gold der Totengewänder und besonders der "strenge" Nebel sind Symbole der geheimnisvollen, unerreichbaren Transzendenz, deren Unnahbarkeit durch die Kälte des Schnees, der Tempelstufen und der Tempelschwelle noch unterstrichen wird.

Vielfach ist die Kälte auch Attribut der "Schönen Dame", z.B. in dem bereits zitierten Gedicht "Ticho večernye teni" ("Still die abendlichen Schatten" - I, 77), wo außer der Kälte auch die Farbe Weiß (implizit im Schnee) und das akustische Phänomen einer Stimme auf die "hohe" Transzendenz bezogen sind.¹

"- - - - -

Golos, zovuščij trevožno,
Echo v cholodnych snegach..."

("- - - - -

Eine Stimme, die unruhig ruft,²
Ein Echo im kalten Schnee...")²

¹s. auch: S. 213.

²Auf die Kälte als Attribut der "Schönen Dame" macht auch P.P. Gromov: A. Blok. Ego predšestvenniki i sovremenniki. Moskau-Leningrad 1966 (S. 112) aufmerksam: "Ihr "kosmisches" Wesen besteht in ihrer eisigen Kälte und "Unbeweglichkeit". Vgl. hierzu auch Z.G. Minc: Poëticeskij ideal molodogo Bloka (aaO S. 218).

Vor allem im zweiten und dritten Buch Bloks ist die Kälte dagegen meist auf die "niedrige" Transzendenz bezogen, z.B. in dem schon einmal zitierten Gedicht "Trevoga" ("Unruhe" - II, 225):

"- - - - -

Ty li? Ty li?
V'jugi plyli,
Lunnyj serp zastyl...

Ty l'nischodis'?
Ty l' uvodis' -
Ty, kogo ja poljubil?

Nad beskrajnymi snegami
Vozletim!
Za tumannymi morjami
Dogorim!"

("- - - - -

Bist du es? Bist du es?
Schneestürme schwammen,
Die Mondsichel erkaltete...

Steigst du herab?
Entführst du mich, -
Du, die ich liebe?

Über dem unendlichen Schnee
Fliegen wir auf!
Hinter nebligen Meeren
Brennen wir zuende!")

Die Mondsichel strömt kaltes Licht aus; die Magie des Mondlichtes, in dem zwei Liebende dem Liebestod "hinter nebligen Meeren" entgeneilen, wird durch seine Kälte noch stärker hervorgehoben.¹

Häufig ist die Kälte auch Entsprechung zur chaotischen Dunkelheit, die sowohl "niedrige" wie auch "hohe" Transzendenz umfassen kann. Ein Beispiel hierfür gibt das Gedicht III, 137:

"Blagoslovljaju vse, čto bylo,
Ja lučšej doli ne iskal.
O, serdce, skol'ko ty ljubilo!
O, razum, skol'ko ty pylal!

¹ähnlich auch: I, 71; II, 81, 117, 127, 136, 269, 282; III, 29; IV, 84.

Puskaj i sčastie i muki
 Svoj gor'kij položili sled,
 No v strastnoj bure, v dolgoj skuke -
 Ja ne utratil prežnij svet.

- - - - -

Gljadjat vnimatel'nye oči,
 I serdce b'et, volnujas' v grud',
 V cholodnom mrake snežnoj noči
 Svoj vernyj prodolžaja put'."

("Ich segne alles, was war,
 Ich habe kein besseres Los gesucht.
 O Herz, wie oft hast du geliebt!
 O Verstand, wie oft warst du entflammt!

Wenn auch Glück und Qualen
 Ihre bittere Spur gezogen haben,
 Habe ich doch im leidenschaftlichen Sturm, in der
langen Langeweile -
 Das einstige Licht nicht verloren.

- - - - -

Aufmerksam blicken meine Augen,
 Und mein Herz schlägt erregt in der Brust,
 In der kalten Finsternis der Schneenacht
 Seinen sicheren Weg fortsetzend.")

Die "kalte Finsternis" der Schneenacht symbolisiert das Chaos des Daseins¹, in dem das lyrische Ich seinen Weg zu finden sucht. Der Weg durch die "kalte Finsternis" ist von den Gefahren der "Tiefe" (leidenschaftlicher Sturm, Langeweile) bedroht, führt aber dennoch "sicher" ins "Licht" der "hohen" Transzendenz, das ja aus der allumfassenden Finsternis selbst erst geschaffen wird (s. S. 76).

Kälte und Dunkelheit sind auch häufig - sogar schon im ersten Buch - symbolischer Ausdruck für einen chaotischen "Gemütszustand" des lyrischen Ich, z.B. in dem Gedicht "Moej materi" ("Meiner Mutter" - I, 31):

"Spustilas' mgla, tumanami črevata.
 Noč' zimmaja tuskla i serdču ne čužda."

("Dunst senkte sich herab, nebelschwanger.
 Die Winternacht ist trüb und dem Herzen nicht fremd.")

¹s. auch: I, 16, 115, 386; II, 54; III, 62, 94, 180, 341 ff.

Die kalte "Winternacht" (Winter impliziert Kälte) wird hier zur symbolischen "Landschaft der Seele", sowohl die "Nacht" wie auch "Dunst" und "Nebel" symbolisieren den Schwebезustand des lyrischen Ich im Spannungsfeld zwischen "hoher" und "niedriger" Transzendenz.¹

Besonders oft erscheint die Kälte auch im Zusammenhang mit dem Thema des Todes, der ja ebenfalls sowohl auf die "hohe" wie auch auf die "niedrige" Transzendenz (oder auf die Synthese von beiden) bezogen sein kann. Ein Beispiel zeigt das Gedicht "Na čerdake" ("Auf dem Dachboden" - II, 205):²

"Veter, snežnyj sever,
Davnij drug ty mne!
Podari ty veer
Molodoj žene!

Podari ej plat'e
Beloe, kak ty!
Nanesi v krovat' ej
Snežnye cvety!

- - - - -

Slašče poj ty, v'juga,
V snežnuju trubu,
Čtob spala podruga
V ledjanom grobu!"

("Wind, schneeiger Nordwind,
Seit langem bist du mein Freund!
Schenke einen Fächer
Meiner jungen Frau!

Schenke ihr ein Kleid,
Weiß wie du!
Bringe an ihr Bett ihr
Schneeige Blumen!

- - - - -

Singe, süßer Schneesturm,
In die Schneetrompete,
Daß die Freundin schlafe
Im eisigen Sarg!")

¹s. auch: I, 85, 140, 181, 333, 352, 375, 412(3), 465; II, 81, 217; III, 290.

²I, 11, 77, 126, 164, 395, 457, 489; II, 87, 205, 232, 249, 264, 277, 278, 282; III, 45, 70, 80, 94, 98, 131, 189, 190.

Ebenso wie das Farbsymbol Weiß und das akustische Symbol des Trompetentons, die beide auf den Tod weisen, ist hier die Kälte (implizit in "Schneesturm" und "eisig") auf das Thema des Todes bezogen und zugleich Entsprechung zum Farbsymbol und zum akustischen Symbol. Der "weiße" Tod erscheint als "Freund", der "schneeige Blumen" bringt - die kalten weißen Blumen weisen auf die abstrakte "hohe" Transzendenz, zu der die Geliebte durch den Tod Zugang findet.

Zusammenfassung: Die Kälte ist vor allem im ersten Buch Bloks meistens der "hohen" Transzendenz zugeordnet und damit auch häufig Entsprechung zu Weiß (Schnee, Eis) und Hell, aber auch zu Rot, Blau und Gold.

Im zweiten und dritten Buch ist die Kälte häufiger auf die "niedrige" Transzendenz bezogen oder auf die Synthese von "hoher" und "niedriger" Transzendenz. Sie ist in diesen Fällen meistens Entsprechung zur Dunkelheit, aber auch zu Weiß, Silber, Helldunkel und Hell (magisches Licht). Auch die Kälte ist also ein ambivalentes Symbol.

Wärme

Bezeichnungen für Wärme sind wesentlich seltener als solche für Kälte, aber dennoch verhältnismäßig häufig. Zum Wortfeld Wärme gehören

- die Adjektive: teplyj (warm), plamennyj (flammend), znojnyj (glühend), žarkij (heiß) und ognistyj (feurig);
- die Substantive: teplo (Wärme), znoj (Glut), plamja (Flamme), ogon' (Feuer), zarevo, požar (Brand) und koster (Scheiterhaufen);
- die Verben: sogret'/sogrevat' (erwärmen), (s-, do-) goret' (brennen, verbrennen), (raz)gorat'-sja (entbrennen), (za-, ob)žeč' (entzündend), (ras-)pylat' (aufflammen), vspychnut' (entflammen), (o-)palit' (brennen,

sengen) und raskalit'sja/raskaljat'sja
(sich erhitzen).¹

Die Wärme erscheint im ersten Buch Bloks hauptsächlich in Verbindung mit der "hohen" Transzendenz, im zweiten und dritten Buch vor allem im Zusammenhang mit der "niedrigen" (gelegentlich auch der "hohen") Leidenschaft. Außerdem ist sie (ebenfalls meist im zweiten und dritten Buch) auch dem Thema der "kosmischen" Zerstörung bzw. Erneuerung zugeordnet.

I

In dem bereits zitierten Gedicht "My, dva starca, bredem odinokie" ("Wir, zwei Greise, schwärmen einsam" - I, 153) ist die Wärme auf die "hohe" Transzendenz bezogen:

"- - - - -"
O, otkuda, otkuda mglistyje
Zaaleli tuči, gorja,
I niti begut zolotistyje,
I sumrak rumjanit zarja?..."

("- - - - -"
O, woher, woher röteten sich brennend
Die dunstigen Wolken,
Und goldene Fäden laufen
Und die Abendröte färbt die Dunkelheit rot?..."")

Die "roten" und zugleich "dunstigen" Wolken, die "goldenen" Fäden und die "Abendröte" weisen alle auf die "hohe" Transzendenz, wobei das Adjektiv "golden" das "Göttliche" und das Adjektiv "dunstig" das Geheimnisvolle der Transzendenz hervorhebt. Das Farbsymbol Rot symbolisiert das Dynamische der "hohen" Transzendenz, was besonders in der verbalen Verwendung (zaaleli, rumjanit) dieser Farbe deutlich wird, und auch darin, daß die Dunkelheit durch die Abendröte "rot gefärbt", also verändert wird. Wie die verschiedenen Farbsymbole weist auch das "Bren-

¹ Manche Wörter wie plamja (Flamme) wurden schon bei Rot erwähnt, sollen hier aber der Vollständigkeit halber noch einmal mit angeführt werden. Sie gehören beiden Bereichen (Farbe und Tastsinn) an.

nen" der Wolken hier auf die "hohe" Transzendenz und ist zugleich Tastsinn-Entsprechung zur roten Farbe der Wolken.

Bezogen auf die "hohe" Transzendenz ist die Wärme meistens Entsprechung zum Farbsymbol Rot, aber auch zu Gold und Helldunkel und gelegentlich auch zu Blau und Weiß.¹

Ein Beispiel für "blaue Wärme" gibt das bereits zitierte Gedicht "Strast'ju dlinnoj, bezmjatežnoj" ("Von langdauernder, stiller Leidenschaft" - III, 107(3)):

"- - - - -
I kogda predamsja znoju, -
Goluboj večernij znoj
V goluboe goluboju
Uneset menja volnoj..."

("- - - - -
Und wenn ich mich hingebe der Glut,
Trägt mich die blaue abendliche Glut
Ins Blaue
Auf blauer Welle.")

II

Wärme in Verbindung mit dem Thema der "niedrigen" Leidenschaft findet sich in dem ersten Gedicht aus dem Zyklus "Černaja krov'" ("Schwarzes Blut"), das mit dem Vers "V pol-oborota ty vstala ko mne" ("Halb zu mir gewendet, standest du auf" - III, 54) beginnt:

"- - - - -
Vzor moj gorit u tebja na ščeke,
Trepet bežit po drožaščej ruke...
Širitsja krug tvoego mne ognja,
Ty, i ne gljadja, gljadiš' na menja!
Peplom podernutyj burnyj koster -
Tvoj ne gljadjaščij, skol'zjaščij tvoj vzor!
Net! ne smirit étu černuju krov'
Daže - svidanie, daže - ljubov'!"

¹s. auch: I, 23, 164, 178, 212, 245, 253, 317, 344, 391, 473, 481; II, 257, 261, 275, 317; III, 11, 55, 76, 107, 109, 118, 200.

(" - - - - -

Mein Blick brennt auf deiner Wange,
Ein Zittern läuft über die bebende Hand...

Es erweitert sich der Kreis deines Feuers für mich,
Auch wenn du mich nicht anschaust, schaust du mich an!

Ein von Asche überdeckter wilder Scheiterhaufen
Ist dein gleitender, mich nicht anschauernder Blick!

Nein! Dies schwarze Blut besänftigt
Nicht einmal - Begegnung, nicht einmal - Liebe!")

Die "brennenden" Blicke der Liebenden weisen auf ihre dämonische Leidenschaft und bilden zugleich die Entsprechung zum "schwarzen Blut". Die Symbole "Feuer" und "Scheiterhaufen" geben beide implizit sowohl das Farbphänomen (Rot) wie auch das Tastsinn-Phänomen (Wärme) und weisen ebenfalls auf die dämonische Leidenschaft.¹

Bezogen auf die "niedrige" Leidenschaft ist die Wärme fast immer Entsprechung zum Farbsymbol Rot, selten auch zu Schwarz.²

Einige Male steht die Wärme auch in Beziehung zur paradoxen Synthese von "hoher" und "niedriger" Leidenschaft, z.B. in dem

¹Wärme- und Kältephänomene begleiten beide häufig Themen des Dämonischen (Wärme - "niedrige" Leidenschaft; Kälte - "niedrige" Transzendenz), und gelegentlich verbinden sich diese einander entgegengesetzten Tastsinn-Phänomene zur Katachrese des "kalten Feuers" wie in dem schon einmal zitierten Gedicht "Serdce predano meteli" ("Mein Herz ist dem Schneesturm hingegen" - II, 251):

" - - - - -
Pronzaj menja,
Krylatyj vzor,
Igloju snežnogo ognja!"

(" - - - - -
Durchdringe mich,
Geflügelter Blick,
Mit der Nadel aus Schneefeuere!")

In dem Wort "Schneefeuere" verbinden sich sowohl die Farbsymbole Weiß und Rot wie auch die Tastsinnsymbole Kälte und Wärme zur paradoxen Synthese von "hoher" Transzendenz (abstraktes, kaltes Weiß des Schnees) und "niedriger" Leidenschaft (Brennen des roten Feuers). Auf Bloks häufigen Gebrauch der Katachrese als Ausdruck seiner dualistischen Weltsicht hat bereits Žirmunskij (aaO S. 229) hingewiesen. Ebenso S. Bonneau, aaO S. 323.

²s. auch: II, 86, 96, 225, 238; III, 180, 235.

bereits zitierten Gedicht "Iz chrustal'nogo tumana" ("Aus kristallenem Nebel" - III, 11):

"- - - - -

Vzor vo vzor - i žguče-sinij
Oboznačilsja prostor.
Magdalena! Magdalena!
Veet veter iz pustyni,
Razduvajuščij koster."

("- - - - -

Blick in Blick - und ein brennend-blauer
Weiter Raum entsteht.
Magdalena! Magdalena!
Es weht der Wind aus der Wüste,
Den Scheiterhaufen entfachend.")

Wie bereits gezeigt (s. S. 143 f.), ist der "brennend-blaue weite Raum" um die Liebenden Symbol für die dämonische Leidenschaft, ebenso wie auch der "Scheiterhaufen". Die Farbe Blau fügt der Leidenschaft die Dimension des Unendlichen hinzu, wodurch die Leidenschaft auch in die "hohe" Sphäre gerückt wird. Das "Brennen" des "blauen Raumes" ist hier ebenfalls auf die "niedrige" und auf die "hohe" Leidenschaft zugleich bezogen.¹

III

In den Symbolen "Feuer", "Brand", "Flamme" etc. (s. S. 40 f.) ist die Wärme auch mehrfach dem Thema der "kosmischen" Zerstörung bzw. Erneuerung zugeordnet. Als Beispiel soll hier noch einmal das Poem "Die Zwölf" dienen, in dem der "Weltbrand", den die revolutionären Zwölf entfachen wollen, zugleich Erneuerung und Zerstörung symbolisiert:

"Krugom - ogni, ogni, ogni ...
Opleč' - ružejnye remni ...
- - - - -

My na gore vsem buržujam
Mirovoj požar razduem,
Mirovoj požar v krovi -
Gospodi, blagoslovi!" (III, 350 f.)

¹s. auch: II, 257, 275.

("Ringsum - Feuer, Feuer, Feuer ...
 Auf den Schultern - die Gewehrriemen ...
 - - - - -

Wir werden zum Kummer aller Bourgeois
 Den Weltbrand entfachen,
 Den Weltbrand im Blut -
 Herr, segne uns!")

Der "Weltbrand" (impliziert zugleich rote Farbe, Wärme und Wind) ist Symbol für die Zerstörung der "Alten Welt" und bedeutet zugleich ein reinigendes "heiliges" Feuer (darauf weisen vor allem die abschließenden Worte "Herr, segne uns!"), das mit der Zerstörung der alten Ordnung eine "kosmische" Erneuerung der ganzen Welt bringt.

Zusammenfassung: Das Symbol der Wärme ist im ersten Buch Bloks vor allem dem Thema der "hohen" Transzendenz zugeordnet, im zweiten und dritten Buch dagegen häufiger dem Thema der "niedrigen" (gelegentlich auch der "hohen") Leidenschaft. In beiden Fällen ist die Wärme meistens Entsprechung zur Farbe Rot, aber auch zu Gold, Helldunkel, Blau und Weiß ("hohe" Transzendenz) bzw. zu Schwarz ("niedrige" Leidenschaft). Außerdem ist die Wärme - ebenfalls meist im zweiten und dritten Buch - auf das Thema der "kosmischen" Zerstörung bzw. Erneuerung bezogen, und zwar ausschließlich in den Symbolen "Feuer", "Brand", "Flamme" etc., in denen rote Farbe, Wärme und Wind eine synästhetische Einheit bilden.

Es fällt auf, daß die Wärme hauptsächlich in verbalen Wendungen erscheint - dies weist - ebenso wie ihre häufige Verbindung mit der Farbe Rot - auf das dynamische Element dieses Tastsinnsymbols.

GERUCHSINN-ENTSPRECHUNGEN

Geruchsphänomene in ihrer Entsprechung zu Farb- und Lichtsymbolen erscheinen in Bloks lyrischem Werk noch sehr viel seltener als akustische oder Tastsinnphänomene.

Es kommen vor: Duft von Blumen, Parfümduft, Duft von Kräutern und Gestank. Vereinzelt kommen auch andere Gerüche (Meeresgeruch, Harzgeruch, Märzduft) vor, doch es ist nicht möglich, sie bestimmten Themen zuzuordnen.

Wie bei den meisten akustischen Phänomenen ist auch hier die morphologische Gestaltung so verschiedenartig und unheitlich, daß nicht jedes in Frage kommende Wort aufgeführt werden soll.

- Substantive: z.B. blagouchan'e (Wohlgeruch), zapach, duch (Geruch), duchi (Parfüm) und smrad (Gestank), herrschen vor. Etwas weniger oft erscheinen
- Adjektive: z.B. aromatnyj (aromatisch), ostryj (scharf) und zlovonnyj (stinkend), noch seltener
- Verben: z.B. pachnut' (riechen, duften).

Duft von Blumen

Blumenduft in Entsprechung zu Farb- und Lichtsymbolen steht immer in Beziehung zum Thema der "hohen" Transzendenz, mit einer Ausnahme im dritten Buch, wo die "leere" Transzendenz von Blumenduft begleitet wird.

Ein Beispiel für die "hohe" Transzendenz gibt das schon einmal zitierte Gedicht "Mne snilas' snova ty..." ("Mir träumte von neuem von dir..." - I, 14):

"Ty umerla, vsja v rozovom sijan'i,
S cvetami na grudi, s cvetami na kudrjach,
A ja stojal v tvoem blagouchan'i,
S cvetami na grudi, na golove, v rukach..."

("Du starbst, ganz in rosigem Leuchten,
Mit Blumen auf der Brust und in den Locken,
Und ich stand in deinem Duft,
Mit Blumen auf der Brust, auf dem Haupt, in den
Händen...")

Der Blumenduft, von dem die "Schöne Dame" (hier in einer "Ophelia"-Situation) umgeben ist, bildet die Entsprechung zu ihrem "rosigen Leuchten". Die Zusammengehörigkeit von Farb- und Geruchsinn-Symbol wird dadurch besonders hervorgehoben, daß "Leuchten" (sijan'i) und "Duft" (blagouchan'i) ein Reimpaar bilden. Das Rosa der freudigen Erwartung und Hoffnung bezieht sich in diesem Gedicht auf die nur im Tode erreichbare "hohe" Transzendenz (s. S. 164), zu deren Ferne und Unerreichbarkeit der Blumenduft in seiner Flüchtigkeit und Vergänglichkeit eine adäquate Entsprechung bildet.

Duft von Blumen im Zusammenhang mit der "hohen" Transzendenz findet sich vor allem im ersten Buch Bloks als gleichzeitige Entsprechung zu Rosa, Rot, Weiß, Blau (goluboj) und Helldunkel.¹

In dem bereits zitierten Gedicht "Umri, Florencija..." ("Stirb, Florenz..." - III, 106) steht der Duft von Blumen in Bezug zur "leeren" Transzendenz:

"Chripjat tvoi avtomobili,
Tvoi urodlivy doma,
Vseeuropejskoj želtoj pyli
Ty predala sebja sama!

- - - - -

¹s. auch: I, 322, 366(1), 374, 427; II, 258; III, 15, 106. - In dem Gedicht I, 377 wird Blumenduft noch in konventioneller Weise als lyrischer 'Topos' verwendet:

"Muza v ubore vesny postučalas' k poëtu,
Sumrakom noči pokryta, šeptala nejasnye reči;
Blagouchali cvetov lepestki, zanesennye vetrom
K ložu zemnogo carja i poslannicy neba;"

("Die Muse im Schmuck des Frühlings klopfte an beim Poeten,
Vom Dunkel der Nacht bedeckt, flüsterte sie undeutliche Worte;
Es dufteten die Knospen der Blumen, vom Wind herbeigetragen
Zum Lager des Königs der Erde und der Botin des Himmels;")

In diesem traditionellen "Musengedicht", das von Blok selbst nicht in den Bestand seines ersten Buches aufgenommen wurde, erscheinen der "Frühling", das "Dunkel der Nacht" und die "duftenden Knospen" noch auf konventionelle Weise als schmückendes Beiwerk, nicht in symbolischer Funktion (ähnlich auch: 380(2)).

Gnusavoj messy ston protjažnyj
 I trupnyj zapach roz v cerkvach -
 Ves' gruz toski mnogoétažnyj -
 Sgin' v očistitel'nych vekach!"

("Es quietschten deine Automobile,
 Deine Häuser sind häßlich,
 Dem alleuropäischen gelben Staub
 Hast du dich selbst überantwortet!
 - - - - -

Das lange gezogene Stöhnen der näselnden Messe
 Und der Leichengeruch der Rosen in den Kirchen -
 Die ganze Last der vielstöckigen Trauer -
 Verfaule in reinigenden Jahrhunderten!")

Der "Leichengeruch der Rosen" in den Kirchen ist hier Entsprechung zum "alleuropäischen gelben Staub", der die alte Kulturstadt Florenz verunziert und ihr Versinken in der Häßlichkeit der modernen Zivilisation symbolisiert. Gleichzeitig weisen die Rosen aber auf die "hohe" Transzendenz (s. S. 184), die auch durch die "Kirchen" symbolisiert wird, und zwar auf eine Transzendenz, die nicht mehr geglaubt wird, die in "reinigenden Jahrhunderten" einer neuen Zukunft "verfaulen" soll. Der Leichengeruch der Rosen deutet auf diese in Auflösung begriffene "entleerte" Transzendenz.

Zusammenfassung: Duft von Blumen findet sich immer in Verbindung mit der "hohen" Transzendenz, zugleich als Entsprechung zu Rosa, Rot, Weiß, Blau (goluboj) und Helldunkel. Nur einmal - als "Leichengeruch" von Rosen - deutet er auf die nicht mehr geglaubte, "leere" Transzendenz.

Parfümduft

Ausschließlich auf das Thema der Leidenschaft bezogen, und zwar immer auf die Synthese von "hoher" und "niedriger" Leidenschaft, findet sich in Bloks Lyrik Parfümduft, z.B. in dem Gedicht "Neznakomka" (II, 185):

"- - - - -

I každyj večer, v čas naznačennyj
(Il' éto tol'ko snitsja mne?)
Devičij stan, šelkami schvačennyj,
V tumannom dvižetsja okne.

I medlenno, projdja mež p'janymi,
Vsegda bez sputnikov, odna,
Dyša duchami i tumanami,
Ona saditsja u okna."

("- - - - -

Und jeden Abend, zur bestimmten Stunde
(Oder träume ich das nur?)
Bewegt sich die mädchenhafte Gestalt, von Seide umhüllt,
Im nebligen Fenster.

Und langsam, durch die Betrunknen hindurchgehend,
Immer ohne Begleiter, allein,
Parfüms und Nebel atmend,
Setzt sie sich ans Fenster.")

Die "Unbekannte" ist eine verführerische junge Frau in rauschenden Seidenkleidern und steht zugleich mit geheimnisvollen Mächten des Jenseits in Verbindung, worauf schon ihr erstes Auftreten im "nebligen Fenster" deutet (s. S. 107). In dem Vers "Parfüms und Nebel atmend" bildet der Duft ihres Parfüms die Geruchsinns-Entsprechung zu den "Nebeln" des Geheimnisvollen, die sie umgeben. Der Parfümduft ist einerseits "reales" Attribut der verführerischen Frau und weist damit auf die "niedrige" Leidenschaft, andererseits ist er auf geheimnisvolle Weise auch mit den "Nebeln" verbunden, die auf die Sphäre der "hohen" Leidenschaft deuten.

Der Duft von Parfüm im Zusammenhang mit der dämonischen und zugleich geheimnisvollen Leidenschaft (als Entsprechung zu Helldunkel, Rot und Schwarz) findet sich nur im zweiten und dritten Buch Bloks¹ sowie im dramatischen Poem "Lied des Schicksals" als Attribut der geheimnisvoll-unheimlichen Zigeunerin Faina (IV, 146).

¹s. auch: II, 181; III, 25, 203, 215.

Duft von Kräutern

Ebenso wie der Parfümduft wird auch der Duft von berauschen- den Kräutern in Verbindung mit dem Thema der Leidenschaft (diesmal ausschließlich der "niedrigen" Leidenschaft) genannt. Ein Beispiel zeigt das Gedicht "Išču oĝnej..." ("Ich suche Lichter..." - II, 117):

"Išču oĝnej - oĝnej poputnych
V tvoj černyj, vedovskoj predel.
Mez temnych zavodej i mutnych
Ogromnyj mesjac pokrasnel.

- - - - -

Daj mne pachučich, dušnych zelij
I jadom sladkim zamoroč',
Čtob, raz vkusiv tvoich veselij,
Naveki pomnit' êtu noč'."

("Ich suche Lichter - wegweisende Lichter
In dein schwarzes Zauberreich.
Zwischen dunklen und trüben Gewässern
Rötete sich der riesige Mond.

- - - - -

Gib mir den duftenden, schwülen Kräutertrank
Und verwirre mich mit süßem Gift,
Damit ich, einmal deine Freuden gekostet habend,
Auf ewig dieser Nacht gedenke.")

Der Duft des berauschenen Kräutertrankes steht in Entsprechung zum "schwarzen Zauberreich", einem Symbol für die dämonische Macht der erotischen Leidenschaft (s. Kap. Schwarz, S. 126 ff.). Auch der "rote Mond" und die "dunklen und trüben Gewässer" so- wie die "Nacht" gehören in diesen Bereich.

Der "schwüle" Duft von Kräutern in Beziehung zur "niedrigen" Transzendenz ist in dieser Beziehung Entsprechung zu Rot, Schwarz und Dunkel, die ebenfalls auf die "niedrige" Leiden- schaft weisen. Wie der Parfümduft erscheint Kräuterduft nur im zweiten und dritten Lyrikbuch, in dem die dämonisierte Leiden- schaft thematisiert ist.¹

¹s. auch: III, 174.

Gestank

Das Geruchsphänomen des Gestanks findet sich in Bloks Lyrik in Verbindung mit dem Thema der "niedrigen" Transzendenz. Ein Beispiel zeigt das Gedicht "Petr" (II, 141):

"- - - - -

V ruke protjanutoj Petra
Zapljašet fakil'noe plamja.

- - - - -

Tam, na skale, veselyj car'
Vzmačnul zlovonnoe kadilo.
I rizoj gorodskaja gar'
Fonar' manjaščij oblačila!"

("- - - - -

In der nach vorn geschwungenen Hand Peters
Wird die Flamme der Fackel zu tanzen beginnen.

- - - - -

Dort auf dem Felsen schwang der fröhliche Zar
Das stinkende Weihrauchgefäß.
Und wie ein Priestergewand umhüllte der Branddunst
der Stadt
Das lockende Fanal!")

Zusammen mit dem Rot der Flamme und dem Helldunkel des "Branddunstes" weist der Gestank der Fackel auf das Dämonische der Großstadt und der Gestalt Peters¹ - des Begründers von Petersburg, der ersten russischen Großstadt im modernen, zivilisatorischen Sinne - (vgl. andere Stadtgedichte, in denen ebenfalls das Dämonische thematisiert ist, s. S. 84). Der Gebrauch von Wörtern aus der religiösen Sphäre wie "kadilo" (Weihrauchgefäß) und "riza" (Priestergewand) in bezug auf Gestank und Dunst ist als Ironisierung zu verstehen, deutet jedoch gleichzeitig auf

¹Das Gedicht ist - nach Bloks eigenen Angaben - angeregt worden durch Falconets bekanntes Denkmal Peters d. Gr. auf dem Senatsplatz in Petersburg, das auch Puškins "Ehernen Reiter" inspirierte. Außerdem ist das Gedicht im engen Zusammenhang mit dem Aufsatz "Vsadnik" ("Der Reiter") von E.P. Ivanov entstanden, der in apokalyptischen Bildern das Thema Petersburgs als "schreckliche Welt" ("strašnyj mir") behandelt (s. II, 414 f.). Das Gedicht ist Ivanov auch gewidmet.

die geheime Doppeldeutigkeit dieser Symbole: auch in der "niedrigen" Transzendenz schwingt letztlich immer die "hohe" Transzendenz mit, beide sind Erscheinungsformen der jenseitigen Welt.¹

In den Prosaschriften Bloks findet sich das Symbol des Gestanks der dämonischen Großstadt² in Entsprechung zu ihrem Lärm und Dunst, wie bereits auf S. 240 f. zitiert. Im ersten Lyrikbuch Bloks erscheint das "dämonische" Symbol des Gestanks nicht. Es ist wie die Symbole des Parfüm- und Kräuterduftes auf die späteren Gedichte beschränkt, in denen die "niedrige" Transzendenz häufiger thematisiert wird als im ersten Buch. Der Gestank tritt auf in Entsprechung zu den Farben Rot, Schwarz und Gelb und zu Helldunkel.

¹Vgl. die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Wortes daimon = Gottheit.

²ähnlich auch: III, 89; IV, 38.

GESCHMACKSINN-ENTSPRECHUNGEN

Fast ebenso selten wie Geruchsphänomene in Entsprechung zu Farb- und Lichtsymbolen sind in Bloks lyrischem Werk Geschmackssphänomene zu finden. Sie kommen nur in Form von Adjektiven vor, und zwar

sladkij, sladostnyj (süß) und gor'kij (bitter).¹

Einige Male erscheinen auch ostryj (scharf) und solenyj (salzig), jedoch ohne erkennbaren Bezug zu bestimmten Themen.

SÜß

Das Adjektiv "süß" wird in den meisten Fällen von Blok nur noch im erstarrten metaphorischen Sinn gebraucht. "Süßer Betrug" ("sladostnyj obman") heißt es z.B. in dem Gedicht I, 179², "Süß sind die Geheimnisse der Kälte" ("sladki tajny choloda") in II, 277³, "süßester Schmerz" ("sladčajšuju bol'") in III, 101^{4, 5}.

Nur einmal - in dem bereits zitierten Gedicht II, 117 - gewinnt eine solche erstarrte Metapher durch ihre poetische "Realisierung" auch symbolische Bedeutung. Sie steht dabei in Beziehung zum Thema der "niedrigen" Leidenschaft:

"Išču oqnej - oqnej poputnyx
V tvoj černyj, vedovskoj predel.
Mez temnyx zavodej i mutnyx
Ogromnyj mesjac pokrasnel.
- - - - -

¹Vgl. Nikitina und Šuvalov, aaO S. 154.

²"Moj večer blizok..." ("Mein Abend ist nahe...").

³"Po ulicam..." ("Die Straßen entlang...").

⁴"Devuška iz Spoleto" ("Mädchen aus Spoleto").

⁵Ebenso: I, 329, 338(1), 489(2); II, 72, 105, 193, 197, 223; III, 107.

Daj mne pachučich, dušnych zelij
 I jadom sladkim zamoroč',
 Čtob, raz vkusiv tvoich veselij,
 Naveki pomnit' êtu noč'."

("Ich suche Lichter - wegweisende Lichter
 In dein schwarzes Zauberreich.
 Zwischen dunklen und trüben Gewässern
 Rötete sich der riesige Mond.

- - - - -

Gib mir den duftenden, schwülen Kräutertrank
 Und verwirre mich mit süßen Gift,
 Damit ich, einmal deine Freuden gekostet habend,
 Auf ewig dieser Nacht gedenke.")

Ebenso wie der "duftende Kräutertrank" (s. S. 266) steht hier das "süße Gift" in Beziehung zur "niedrigen" Leidenschaft, auf die außerdem auch das "schwarze Zauberreich" und der "rote Mond" weisen. Hier stehen also Geruchs-, Geschmacks- und Farbphänomene in Entsprechung zueinander. Mit dem Oxymoron "süßes Gift" wird das "Magische" der Leidenschaft besonders hervorgehoben, die zwar Verderben (Gift) bringt, aber dennoch um ihrer "Süße" willen gesucht wird. Die bekannte Metapher "süßes Gift" wird hier in einem ungewohnten Kontext gebraucht und dadurch wiederbelebt. Das "süße Gift" bezieht sich nämlich in erster Linie auf den "duftenden Kräutertrank", den das lyrische Ich von der dämonischen Geliebten erbittet, und nur indirekt auf die Leidenschaft. Durch die Verbindung mit dem "Kräutertrank" wird das "süße Gift" zu einer poetischen Realität im Sinne Zirmunskijs (Geschmack und Geruch des Kräutertranks werden tatsächlich evokiert) und erlangt gerade dadurch auch symbolische Bedeutung.¹ (In einem konventionellen Text könnte stattdessen direkt das "süße Gift der Leidenschaft" genannt sein.)

Als Vergleich hierzu sei noch einmal ein frühes Gedicht Bloks zitiert, in dem das "süße Gift" lediglich als erstarrte Metapher erscheint:

¹Vgl. dazu S. 4 f. über den Symbolbegriff Goethes und Novalis', bei denen das Symbol immer zugleich Zeichen und dichterische Realität ist, sowie auch W. Vordtriede (aaO S. 75) über ein Symbol des französischen Symbolisten J. Laforgue: "Wie alle echten Symbole ist auch dieses nicht im Hirn, sondern aus der wirklichen Anschauung entstanden."

"- - - - -"

Noč' rasprosterlas' nado mnoj
I otvečaet mertvym vzgljadom
Na tusklyj vzor duši bol'noj,
Oblitoj ostrym, sladkim jadom." (I, 3)

("- - - - -"

Die Nacht hat sich ausgebreitet über mir
Und antwortet mit totem Blick
Auf den trüben Blick meiner kranken Seele,
Die überschüttet ist mit scharfem, süßem Gift.")

Das "scharfe, süße Gift" (die Wirkung des Oxymorons wird noch verstärkt durch den Gegensatz scharf-süß), von dem die "Seele überschüttet" wird, stellt keine poetische Realität dar wie das "süße Gift" des Kräutertranks im Gedicht II, 117, sondern ist nur eine gängige Metapher für seelisches Leiden.¹

Bitter

Das Adjektiv "gor'kij" (bitter) kommt noch sehr viel seltener vor als "sladkij" (süß) und ebenfalls fast ausschließlich in metaphorischer Bedeutung.

Ein Beispiel gibt das Gedicht "Pečal'naja bleklaja roza" ("Eine traurige verwelkte Rose" - I, 377(2)) vom Mai 1898:²

"Pečal'naja bleklaja roza
Kačala golovkoj svoej,
I sypalis' gor'kie slezy
Iz plačuščich gor'kich očej...

O čem že, pečal'naja roza
Ty plačeš' vo mrake nočej?
O tom li, čto vesnie grezy
Umčalis' s zelenych vetvej?"

("Eine traurige verwelkte Rose
Nickte mit ihrem Köpfchen,
Und bittere Tränen rollten
Aus ihren weinenden bitteren Augen...")

¹ähnlich auch: IV, 129.

²Das Gedicht gehört zu denjenigen, die von Blok nicht in den Bestand des ersten Buches aufgenommen wurden.

Worüber denn, traurige Rose,
Weinst du in der nächtlichen Finsternis?
Darüber, daß die Frühlingsträume
Mit den grünen Zweigen davoneilten?")

Die "bitteren Tränen" - eine sehr gängige Metapher - erscheinen hier in Entsprechung zur verwelkten Rose, also zum verblichenen Rot, das jedoch in diesem frühen Gedicht auch keine symbolische, sondern nur metaphorische Bedeutung besitzt (Trauer über die Vergänglichkeit des Schönen). Die "bitteren Augen" in Analogie zu den "bitteren Tränen" sind dagegen schon ein etwas originelleres Bild.

In dem sehr viel späteren Gedicht "K muze" ("An die Muse" - III, 7) findet sich ein Ansatz zu einer "Realisierung" des Geschmacksphänomens "bitter" und damit auch zu einer Symbolisierung:

"I kogda ty smeeš'sja nad veroj,
Nad toboj zagoraetsja vdrug
Tot nejarkij, purpurovo-seryj
I kogda-to mnoj vidennyj krug.
- - - - -
I kovarnee severnoj noči,
- - - - -
Byli strašnye laski tvoi...
I byla rokovaja otrada
V popiran'i zavetnych svjatyn'.
I bezumnaja serdca uslada -
Èta gor'kaja strast', kak polyn'!"

("Und wenn du über den Glauben lachst,
Entzündet sich plötzlich über dir
Jener trübe, purpur-graue
Und einstmals von mir erblickte Kreis.

- - - - -
Und heimtückischer als die Nacht des Nordens,
- - - - -
Waren deine schrecklichen Liebkosungen...
Und es war verhängnisvoller Genuß
Im Niedertreten vertrauter Heiligtümer,
Und meinem Herzen unsinnige Wonne ist
Diese Leidenschaft, bitter wie Wermut!")

Die "bittere Leidenschaft", welche die Muse entfacht, weist ebenso wie ihr "purpurgrauer Nimbus" und in Entsprechung zu ihm

auf die ambivalente Bedeutung dieser Musengestalt. Der feierliche Purpur der "hohen" Transzendenz wird durch das Grau zu einem "trüben", schmutzigen Nimbus um das Haupt der Muse - Grau als Symbolfarbe des Alltäglichen zieht den Purpur der "hohen" Transzendenz hinab in die Banalität der Wirklichkeit, in der "über den Glauben gelacht" und "vertraute Heiligtümer" niedergetreten werden. Die Bitterkeit der Leidenschaft, die zugleich "unsinnige Wonne" ist, bildet die adäquate Entsprechung zu diesem ambivalenten Musenbild. - "Bittere Leidenschaft" ist zwar auch eine gängige Metapher, der Vergleich mit dem "Wermut" ist jedoch ein Ansatz zu ihrer "Realisierung", da der "Wermut" den "Geschmack" der Bitterkeit wirklich evoziert.

SYNÄSTHESIEN

Im Vergleich zu den Entsprechungen zwischen den verschiedenen Sinneswahrnehmungen sind Synästhesien in Bloks lyrischem Werk ausgesprochen selten.¹ Die meisten von ihnen sind im zweiten Lyrikbuch zu finden, vor allem im Zyklus "Schneemaske".

Synästhetische Verbindungen von Farbe und Klang sind am häufigsten ("krasnyj smeč" ("rotes Lachen")², "seryj veter" ("grauer Wind")³, "v tiši lazurnoj" ("in der azurenen Stille")⁴).

Eine synästhetische Verbindung von akustischem, Tastsinn- und Farbphänomen findet sich in dem Gedicht II, 254: "pod znožnym snežnym stonom" ("unter dem glühenden, schneeigen Stöhnen")⁵, eine Verbindung von Farbe, Klang und Duft in der Wendung "zapach plamennyj" ("flammender Geruch")⁶.

Eine vor allem für das erste Buch typische Synästhesie zeigt sich in dem Gedicht "Ja bežal..." ("Ich lief..." - I, 293), in dem es heißt:

"- - - - -
Zarja li kinula klič svoj krasnyj?
Vo mne li grjanula mysl' o Nej?"

("- - - - -
Schleuderte die Morgenröte ihren roten Ruf?
Ertönte in mir der Gedanke von Ihr?")

Das Adjektiv "rot" bezieht sich hier nicht nur synästhetisch auf den Ruf, sondern vor allem auf die Morgenröte; der Ruf ist rot, weil er von der roten Morgenröte ausgeht, die sinnliche Quali-

¹ Vgl. Nikitina und Šuvalov: aaO S. 152.

² In dem Gedicht: "Sytye" ("Die Satten" - II, 180).

³ In dem Gedicht: "Ty - bujnyj zov..." ("Du bist der stürmische Ruf..." - III, 214).

⁴ In dem Gedicht: "Ostav' menja..." ("Laß' mich..." - II, 78).

⁵ In dem Gedicht: "Vot javilas'..." ("Da erschein sie...").

⁶ In dem Gedicht: "Lazur'ju blednoj..." ("Im bleichen Azur..." - II, 182).

tät der roten Farbe des Morgenrots steht hier also im Vordergrund.¹

In ganz anderer Weise können Synästhesien im zweiten Buch verwendet werden. So heißt es in dem Gedicht "Snežnoe vino" ("Schneeiger Wein" - II, 211), dem ersten Gedicht des Zyklus "Schneemaske":

"- - - - -"

I ty smeeš'sja divnym smečom,
Zmeiš'sja v čaše zolotoj,
I nad tvoim sobol'im mečom
Guljaet veter goluboj."

("- - - - -"

Und du lachst mit wunderbarem Lachen,
Schlängelst im goldenen Kelch,
Und über deinem Zobelpelz
Schweift der blaue Wind.")

Blau bezieht sich hier nicht nur auf einen sinnlich wahrnehmbaren Gegenstand, sondern ist nur noch als "allegorisches" Symbol zu verstehen: Der Wind ist blau, weil er aus der Unendlichkeit kommt. Das Blau bezieht sich hier also direkt auf die "hohe" Transzendenz.² Durch die vollständige Loslösung der Farbe vom sinnlich Wahrnehmbaren und den direkten Bezug zu einem Abstraktum (Transzendenz) nähert das Symbol sich hier der Allegorie.

Auch im zweiten und dritten Buch kommen gelegentlich noch Synästhesien, wie auf S. 274 beschrieben, vor. So ist das Rot in der Zeile "rotes Lachen fremder Fahnen" ("krasnyj smeč čužič znamen - II, 180) in dem Gedicht "Sytye" ("Die Satten") noch ebenso auf die Fahnen bezogen wie auf das Lachen, die Farbqualität ist also noch sinnlich wahrnehmbar. Ähnlich verhält es sich in dem Gedicht II, 78 mit der "azurenen Stille", welche die Stille des blauen Himmels evoziert, wenn dieser auch nicht unmittelbar genannt ist.³

¹ähnlich auch: I, 368 und 396.

²ebenso: II, 79, 82, 86, 132, 182, 212, 311, 317, 329; III, 214, 279.

³ähnlich in dem Gedicht "Pesn' Ada" ("Lied der Hölle" - III, 15): "rozoveet tišina" ("rosig schimmert die Stille").

Wie K. Mautz in seinem Aufsatz "Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik" an Beispielen der Lyrik Heyms und Trakls nachweist, sind zentrale Stilprinzipien expressionistischer Dichtung

- "1. Loslösung der Farbe vom sinnlich wahrgenommenen Gegenstand. ...
2. Relative Abstraktion auch von der unmittelbaren Sinnesqualität einer Farbe als solcher ...
3. Subjektivierung des Bedeutungscharakters der Farbe."¹

Die gleichen Stilprinzipien gelten für Bilder wie "blauer Wind" oder - in dem Gedicht "V snegach" ("Im Schnee - II, 235) - "die Leier ... stöhnt schneeig" ("lira ... snežno stonet"). Auch hier ist das "schneeige" Stöhnen nicht mehr sinnlich nachzuvollziehen, sondern in dem Adjektiv "schneeig" wird das den ganzen Zyklus "Schneemaske" durchziehende Symbol des Schneesturms evoziert.

Was bei den Expressionisten Heym und Trakl oder auch bei dem Imaginisten Esenin² zum ständigen 'Kunstgriff' wird, erscheint bei dem Symbolisten Blok zwar noch nicht häufig, wird aber in den formal "modernsten" Gedichten des zweiten Buches schon in einer Weise angewendet, die expressionistische Stilmittel vorwegnimmt. Sehr zu recht betont V. Žirmunskij, daß Blok gerade in den formalen Neuerungen des Zyklus "Schneemaske" "völlig originell" ist, und daß Futuristen und Imaginisten seine neuen Formen lediglich weiterentwickelten (Realisierung von Metaphern und Symbolen, Abstrahierung vom sinnlich Wahrgenommenen zugunsten metaphorischer oder symbolischer Funktion), im Grunde aber "völlig ... seine Schüler"³ sind.

¹K. Mautz: Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik. In: Dvjs 31 (1957) S. 207 ff.

²Vgl. die Verwendung des Farbwortes "goluboj" in einem Gedicht Esenins: "Golubogo pokoja niti / ja učus' v moi kudri vplevat'". ("Die Fäden der lichtblauen Ruhe / lerne ich in meine Locken zu flechten." (S. Esenin: Gedichte, russisch-deutsch. Leipzig 1965. S. 76)

³aaO S. 234.

Auf die historische Entwicklung der Synästhesien und ihre verschiedenartige Funktion in der Kunst geht auch H.H. Hofstätter ein und hebt besonders den ähnlichen Gebrauch der Synästhesie in der romantischen, symbolistischen und abstrakten Kunst hervor: "Die Kunst hat von der Synästhesie bisher etwa in drei unterschiedlichen Arten Gebrauch gemacht: Zuerst im Manierismus und Frühbarock, wo diese Erscheinung zum erstenmal auch theoretisch erkannt wurde. Hier stand die Synästhesie im Dienste der Allegorie, vor allem der 'Fünf-Sinne-Bilder': Durch größtmögliche Drastik in der motivischen Darstellung wird dem Betrachter des Bildes eine Gehörs- oder Geruchsempfindung suggeriert.

Dann im 19. Jahrhundert in der romantischen und symbolistischen Kunst, wo dieses Motiv der Umschreibung der indirekten Aussage dient. Die Synästhesie dient der Mehrdeutigkeit des Bildes, gleichzeitig will man dem Betrachter von zwei Seiten her den Sinn des Bildes begreiflich machen: vom Bild und vom Klang her.

Den dritten Gebrauch der Synästhesie finden wir in der abstrakten Kunst seit Kandinskij. Indem man auf Gegenstände verzichtet, die durch ihren Erinnerungswert die Aussage dinglich gebunden hatten, treten Form, Farbe und Klang als absolute Werte zueinander in intensive Beziehung" (aaO S. 141 f.).

Hofstätter fährt fort: "Die expressionistische Kunst ist aus der Jugendstilbewegung hervorgegangen, sie benutzt im großen und ganzen die gleichen Stilelemente wie die expressive Komponente der Jugendstilkunst, gewissermaßen mit umgekehrten Vorzeichen" (aaO S. 146 f.). "Aber auch die an den Expressionismus zeitlich anschließende abstrakte Kunst hat bisweilen symbolistische Tendenzen aufgenommen: unverkennbar etwa bei Kandinskij, der ja im Jugendstil wurzelt und dessen "Kleine Welten" ... mit ihren geometrischen und astronomischen Zeichen kosmische Symbolik enthalten, von Runge und Friedrich weniger entfernt, als man gemeinhin annimmt" (aaO S. 148).

Wie einerseits Romantik und Symbolismus, andererseits Symbolismus, Expressionismus und abstrakte Kunst miteinander zusammenhängen und teilweise sogar genau ineinander übergehen, wird

hier von Hofstätter am Beispiel des Synästhesie sehr genau expliziert.

S. Bonneau interpretiert synästhetische Verbindungen in Bloks lyrischem Werk als Dekadenzerscheinungen, von denen sich Blok in seinem dritten Buch "befreit"¹ habe. Einen ähnlichen Standpunkt nimmt Miller-Budnickaja ein, in deren Sicht Bloks Synästhesien Zeichen für die "größte Raffiniertheit" und "Bizarrie"² seines Stils darstellen.

Sowohl S. Bonneau als auch Miller-Budnickaja gelangen zu dieser Wertung, weil sie mit einem traditionsgebundenen, an "klassischen" Vorbildern (Puškin) gebildeten Maßstab an die Beurteilung der Gedichte Bloks herangehen und seine Verbindung zur modernen Lyrik (etwa Esenins oder Majakovskijs) nicht erkennen.

¹ aaO S. 321.

² aaO S. 130.

MORPHOLOGISCHE GESTALTUNG

Quantitativ gesehen, stehen in allen drei Lyrikbüchern Bloks an erster Stelle aller Farb- und Lichtwörter die Adjektive, es folgen die Substantive und - in erheblichem Abstand - die Verben (Zahlenverhältnis 7 : 5 : 1).

Die Adjektive überwiegen zahlenmäßig bei weitem, außer bei Rot, Hell, Dunkel und Helldunkel. Bei den letzteren wurden jedoch besonders viele Substantive in die Untersuchung einbezogen, die keine reinen Farbwörter darstellen (wie Flamme, Blut, Feuer, Tag, Sonne, Mond, Nacht etc.). Das Ergebnis ist daher etwas zugunsten der Substantive verschoben.

Betrachtet man jedes Buch für sich, so ergeben sich etwas andere Vergleichszahlen:

	<u>Adjektive</u>		<u>Substantive</u>		<u>Verben</u>
I	7	:	6	:	1
II	7	:	4	:	1
III	7	:	5	:	1

Adjektive und Verben bleiben anteilmäßig gleich, während die Zahl der Substantive im ersten Buch am größten und im zweiten Buch am geringsten ist.

Adjektive

Wie bereits gesagt, überwiegen in allen drei Lyrikbüchern, besonders aber im zweiten und dritten Buch, die Farb-Adjektive bei weitem. Adjektive werden in der Regel attributiv gebraucht, und dieser attributive Gebrauch der Farbwörter ist in hohem Maße charakteristisch für die Lyrik Bloks.

Die Farbadjektive sind in Bloks Lyrik im allgemeinen Attribute von Gegenständen der visuellen Welt. Im ersten Buch haben die Farbadjektive in erster Linie symbolische Funktion, dienen aber auch zur genauen Differenzierung von visuellen Gegenständen, die der Realität entnommen sind. Symbole wie die "rosige

Wolke" (I, 25), die "dunkle Nacht" (I, 3) oder die "blaue Ferne" (I, 35) sind ursprünglich konkrete Naturbilder (die Farben dienen zur genaueren Differenzierung), die jedoch durch ihren häufigen Gebrauch zu konventionellen "Versatzstücken" der Naturlyrik geworden sind, so daß ihre ursprüngliche Bedeutung als Naturbild gar nicht mehr evoziert wird. Auch die Zuordnung der Farben ist hier durchaus konventionell. Gerade weil diese Bilder konkret nichts mehr bedeuten, können sie umso leichter zu symbolischen "Requisiten" werden. Allerdings handelt es sich hierbei auch um konventionelle Symbole (die "dunkle Nacht" symbolisiert das Chaotische (Einfluß v. Solov'evs); die "blaue Ferne" ist Symbol für die Sehnsucht nach dem Unendlichen (Einfluß der romantischen Literatur)).

Im zweiten und dritten Buch haben die Farbadjektive zwar auch symbolische Funktion, sie sind aber nicht mehr so deutlich als Symbole zu erkennen, da sie nun scheinbar ganz konkreten Gegenständen der realen Welt zugeordnet sind, zu deren konkreten Beschreibung und genauen Detaillierung sie in erster Linie dienen. Statt der konventionellen "blauen Ferne" und "dunklen Nacht" finden sich nun häufig ganz konkrete realistische Details wie schwarze Straußenfedern am Hut einer Frau, rotgeschminkte Lippen von Prostituierten etc. Der "dunkle Schleier" der "Unbekannten (II, 185) ist z.B. auf den ersten Blick reales Kleidungsstück der jungen Frau im Bahnhoftsrestaurant und erst in zweiter Linie auch geheimnisvoller Durchlaß in die "verzauberte Ferne". Die Zuordnung der Farbadjektive zu den Gegenständen einer zugleich realen und überwirklichen Welt ist typisch für die Methode der Symbolisierung im zweiten und dritten Buch Bloks.

Die Funktion der Farbadjektive ist also vom zweiten Buch an eine doppelte. Sie dienen in gleicher Weise zur genauen Detaillierung der dargestellten Wirklichkeit wie zu ihrer symbolischen Überhöhung. Gerade deshalb nehmen sie aber auch einen so wichtigen Rang im lyrischen Werk Bloks ein. Die für den reifen Blok typische Methode der Symbolisierung, bei der durch eine scheinbar ganz konkrete Welt das "ens reale" durchscheint, wird

vor allem durch die doppelsinnige Verwendung der Farbadjektive deutlich.

Fast ausschließlich im zweiten Buch Bloks erscheinen gelegentlich auch Wendungen wie "rotes Lachen" oder "blauer Wind" (vgl. Kap. "Synästhesien"), in denen von der sinnlichen Qualität der Farbe als solcher abstrahiert und die Farbe nur noch symbolisch verwendet wird, doch bleiben solche Fälle Ausnahme.

Substantive

Die Zahl der Farb- (bzw. Licht-) Substantive ist im ersten Lyrikbuch Bloks am höchsten, sie reicht beinahe an die der Adjektive heran (Verhältnis 6 : 7). Dieses starke Hervortreten der Substantive ist bezeichnend für die abstrakte Symbolsprache des ersten Buches.

Abstrakta wie Nacht, neblige Ferne, Finsternis und vor allem der Himmel, der oft nur als "Azur" bezeichnet wird (s. S. 135) erscheinen besonders oft. Mehrfach wird der Himmel auch als das "Azurene" ("lazurnoe") bezeichnet, wie z.B. in dem Gedicht I, 91:

"Nebesnoe umom ne izmerimo,
Lazurnoe sokryto ot umov."

("Das Himmlische ist mit dem Verstand nicht auszumessen,
Das Azurene ist dem Verstand verborgen.")

Durch die Substantivierung des Adjektivs¹ (lazurnoe) wird die Abstraktheit der Farbe besonders hervorgehoben und damit auch auf das Abstrakte und Unerreichbare der fernen himmlischen Welt hingewiesen.

Die Häufung der Substantive ist außerdem charakteristisch für das Statische, Unbewegliche der Bilder im ersten Lyrikbuch (s.

¹Die gleiche Erscheinung weist K. Mautz schon in den Gedichten Rimbauds nach: "In der Substantivierung von Farbworten ... verselbständigen sich bei Rimbaud die Farben gleichsam zu Wesenheiten, deren Erscheinung an sinnlich wahrnehmbare Gegenstände nicht gebunden ist: ... azurs, rousseurs, violettes usw." (aaO S. 226). Es ist interessant, daß Mautz gerade auch "azurs" in diesem Zusammenhang erwähnt.

S. 62). Als Beispiel hierfür soll das Gedicht "Gorod spit..." ("Die Stadt schläft..." - I, 27) dienen:

"- - - - -
 Tam daleko, za Nevoju,
 Vižu otbleski zari.
 V étom dal'nem otražen'i,
 V étich otbleskach ognja
 Pritailos' probužden'e
 Dnej tosklivych dlja menja..."

("- - - - -
 Dort, weit hinter der Neva,
 Sehe ich den Abglanz des Abendrots.
 In diesem fernen Widerschein,
 In diesem Abglanz des Feuers
 Ist verborgen das Erwachen
 Schwermütiger Tage für mich...")

Es handelt sich hier um die statische Beschreibung eines Zustandsbildes, die nominale Diktion ist vorherrschend, nicht nur bei den Farbwörtern. (In den sechs Zeilen finden sich nur zwei Verben, dafür aber acht Substantive und ein Pronomen.) Auf fünf Farb- bzw. Lichtsubstantive (otbleski zari, otražen'i, otbleskach ognja) kommt nicht ein Farbverb. Wie bereits erwähnt (s. S. 62), hat schon V. Žirmunskij auf das Statische der Bilder in Bloks erstem Buch hingewiesen, was er auf den Einfluß der Lyrik V. Solov'evs zurückführt.¹

Im zweiten Buch, in dem sich die Methode der Symbolisierung ändert (s. S. 61), treten die Substantive stark zurück. Die Bilder geraten in Bewegung - vor allem durch die "Realisierung" (s. S. 61) von Metaphern und Symbolen aus vorhandenen Bildfeldern - es werden nicht mehr Zustandsbilder beschrieben, sondern Geschehensabläufe dargestellt. Ein Beispiel gibt das Gedicht "Golosa" ("Stimmen" - II, 232):

"- - - - -
 O, nastigaj! O, dogoni!
 Pomerkli dni.
 Stolet'sja minut
 Zemlja ostynet.
 Luna oprokinet
 Svoj lik k zemle!"

¹aaO S. 241.

("- - - - -)

O, erfasse! O, erjage!
 Die Tage erloschen.
 Die Jahrhunderte verrinnen.
 Die Erde erkaltet.
 Der Mond kippt
 Sein Antlitz zur Erde!")

Hier erscheinen in sechs Verszeilen sechs Substantive, daneben aber auch sechs Verben, davon zwei Imperative¹, die das Dynamische des Geschehens besonders hervorheben. Außerdem sind vier davon Verben der Bewegung (nastigaj, dogoni, minut, oprokinet), und auch die Verben pomerknut' und ostyt' drücken keinen Zustand, sondern ein Geschehen aus. Auf ein substantivisches Lichtsymbol (luna) kommt ein verbales Lichtsymbol (pomerkli).

Im dritten Buch finden sich prozentual mehr Farb- und Lichtsubstantive als im zweiten Buch (vgl. S. 279). Dies ist charakteristisch dafür, daß dynamische Geschehensabläufe nun wieder seltener dargestellt und stattdessen - wie im ersten Buch - häufiger Zustandsbilder gegeben werden. Ein Beispiel hierfür gibt das Gedicht "Ta žizn' prošla" ("Jenes Leben verging" - III, 220), in dem es heißt:

"- - - - -)

I vypal sneg,
 I ne prognat'
 Mne zimmich čar...
 I ne vernut' tech neg,
 I stranno vspominat',
 Čto byl požar."

("- - - - -)

Und es fiel Schnee,
 Und ich kann nicht verjagen
 Die Bezauberungen des Winters...
 Und jene Zärtlichkeiten nicht zurückholen,
 Und seltsam ist es, sich zu erinnern,
 Daß /einst/ ein Brand war.")

¹Auf die dynamische Funktion der zahlreichen Imperative im Zyklus "Schneemaske" macht auch K. Močul'skij: Aleksandr Blok. Paris 1948 (S. 204) aufmerksam.

Die Farbsubstantive Schnee und Brand, denen kein Farb- bzw. Lichtverb gegenübersteht, sind Symbole für "Gemütszustände", die nicht dynamisch dargestellt, sondern als statische Zustandsbilder beschrieben werden. Im ganzen kommen vier Substantive und ein Pronomen auf fünf Verben. Unter den Verbformen sind allerdings drei Infinitive (prognat', vernut', vspominat'), die eine weniger dynamische Form haben als die finite Verbform.

Verben

Die reinen Farbverben wie černet' (schwarz schimmern), sinet' (blauen), zelenet' (grün schimmern) sind gegenüber den nominalen Farbbezeichnungen weitaus in der Minderzahl (s. oben), was jedoch auch dem normalen Sprachgebrauch entspricht.¹ Sehr viel häufiger kommen Verben für Dunkel, Helldunkel, Hell und Rot² vor, doch sind dies gewöhnlich keine reinen Farbverben. Verben wie aufleuchten, entbrennen, sich verdunkeln, erlöschen etc. sind ganz allgemein gebräuchlicher als bloße Farbverben wie blauen und grünen.

Die reinen Farbverben erscheinen fast ausschließlich im imperfektiven Aspekt. Besonders oft findet sich das Präsens des imperfektiven Aspektes³:

"sineet ... led" ("das Eis schimmert blau")⁴
 "zeleneet ogonek" ("das Licht schimmert grün")⁵
 "černeet les" ("der Wald schimmert schwarz")⁶.

¹G. Herne stellte in seiner Untersuchung "Die slavischen Farbenbezeichnungen" fest, daß in allen indogermanischen Sprachen Farbempfindungen normalerweise adjektivisch ausgedrückt werden (aaO S. 20).

²Rot fällt deshalb zum Teil mit in diese Gruppe, weil es auch Verben wie goret' (brennen) und vspychnut' (aufflammen) umfaßt, die keine reinen Farbverben sind.

³s. auch: I, 58, 94, 107, 198, 207, 228; II, 10, 14, 40, 45, 117, 177, 185, 237; III, 16, 37, 98, 120, 205, 226, 271.

⁴In dem Gedicht: "Vot - v iznuritel'noj rabote" ("Seht - in erschöpfender Arbeit" - II, 49).

⁵In dem Gedicht: "Milyj brat..." ("Lieber Bruder..." - II, 91).

⁶In dem Gedicht: "Stoju na..." ("Ich stehe auf..." - I, 118).

Seltener kommt das Präteritum des imperfektiven Aspekts vor¹:

"černela ... dver'" ("die Tür schimmert schwarz")²

"solnce zolotilo" ("die Sonne vergoldete")³.

Noch seltener ist das Partizip Präsens des imperfektiven Aspekts⁴:

"rozovejuščij les" ("der rosig schimmernde Wald")⁵

"sinejuščich kryl" ("der blau schimmernden Flügel")⁶.

Der imperfektive Aspekt wird deshalb so häufig gebraucht, weil die reinen Farbverben meistens einen Zustand, kein Werden ausdrücken. Bezeichnend für diese Tatsache ist, daß für einige Farbverben auch gar kein perfektiver Aspekt gebildet werden kann, eben weil er nicht gebraucht wird (z.B. zolotit'sja (golden schimmern), peštrít' (bunt färben) und serebrit'sja (silbern schimmern)).

"černeet les" in dem Gedicht I, 118 könnte statt "der Wald schimmert schwarz" auch übersetzt werden mit "der Wald ist schwarz", wie aus dem Kontext leicht zu ersehen ist:

"- - - - -
A tam - odna čerta svetla,
I na čerte - uslovnyj znak.
No truden put' - šumit voda,
Černeet les, molčat polja..."

("- - - - -
Und dort - eine helle Linie,
Und auf dieser Linie - das vereinbarte Zeichen.
Doch schwer ist der Weg - es lärmt das Wasser,
Schwarz schimmert (ist) der Wald, es schweigen die
Felder.")

¹ s. auch: I, 71, 178, 192, 219; II, 39, 295.

² In dem Gedicht: "Starucha gađala..." ("Eine Greisin sagte wahr..." - I, 264).

³ In dem Gedicht: "V tumanach..." ("In Nebeln..." - II, 74).

⁴ s. auch: I, 207, 292.

⁵ In dem Gedicht: "Slyšu kolokol..." ("Ich höre die Glocke..." - I, 191).

⁶ In dem Gedicht: "Demon" ("Dämon" - III, 26).

Es handelt sich hier durchgehend um eine Zustandsschilderung im Präsens des imperfektiven Aspekts, ohne jede Dynamik. Die Farbe Schwarz ist Attribut des Waldes, das Verb könnte durch ein Adjektiv ersetzt werden in Entsprechung zur "hellen Linie".

Die Verben für Dunkel, Helldunkel, Hell und Rot erscheinen dagegen sehr viel häufiger im perfektiven Aspekt (bis auf Hell, wo perfektiver und imperfektiver Aspekt etwa gleich häufig vorkommen).

In den meisten Fällen wird das Präteritum des perfektiven Aspekts verwendet:¹

"bog blesnul"	("ein Gott glänzte auf") ²
"svet ... potuch"	("das Licht ... erlosch") ³
"zaalelsja pereplet okna"	("das Fensterkreuz färbte sich scharlachrot") ⁴ .

Auch das Präsens des perfektiven Aspekts, das ja Zukunftsbedeutung hat, kommt häufig vor:⁵

"zabrežžit bračnaja zarja"	("die hochzeitliche Morgenröte wird zu dämmern beginnen") ⁶
"blesnet ... znamja"	("die Fahne wird aufleuchten") ⁷

Seltener ist das Partizip Prät. Aktiv des perfektiven Aspekts:⁸

"potemnevšij ... vzor"	("der sich verdunkelt habende Blick") ⁹
------------------------	--

¹ s. auch: I, 74, 109, 153, 164, 209, 241, 297; II, 117, 139, 141, 172, 232, 253, 263, 293, 307; III, 11, 66, 118, 141, 169, 180, 262, 275, 287.

² In dem Gedicht: "Poslednyj purpur..." ("Der letzte Purpur..." - I, 54).

³ In dem Gedicht: "Sytye" ("Die Satten" - II, 180).

⁴ In dem Gedicht: "Pesn' Ada" ("Lied der Hölle" - III, 15).

⁵ s. auch: I, 50, 151, 168; II, 96, 104, 141, 201, 251, 184; III, 52, 215.

⁶ In dem Gedicht: "Ja, otrok..." ("Ich, ein Knabe..." - I, 204).

⁷ In dem Gedicht: "Reka raskinulas'..." ("Der Fluß breitete sich aus..." - III, 249).

⁸ s, auch: I, 317(3); III, 29, 46, 57, 169, 257.

⁹ In dem Gedicht: "Blagoveščenie" ("Verkündigung" - III, 118).

sowie das Part. Prät. Passiv des perfektiven Aspekts:¹

"zakatom ozaren" ("vom Sonnenuntergang erleuchtet")².

Diese Gruppe von Verben (Hell, Helldunkel, Dunkel, Rot) wird besonders häufig mit den Präfixen za-, ras-(raz-), po-, vs-(vz-) und o- gebildet, die meistens ein Werden oder Beginnen ausdrücken. Auch das Suffix -nu, das meistens eine einmalige oder nur sehr kurz andauernde und plötzliche Handlung bezeichnet, erscheint sehr oft (z.B. sverknut' (aufleuchten), vspychnut' (entflammen)).

Als Beispiel hierfür soll das bereits zitierte Gedicht "Petr" (II, 141) dienen:

"- - - - -

Sojduť gluchie večera,
Zmej rasklubitsja nad domami.
 V ruke protjanutoj Petra
Zapljašet fakil'noe plamja.
Zažgutsja niti fonarej,
Blesnut vitriny i trottuary.
 V mercan'i tusklych ploščadej
 Protjanutsja rjadami pary."

("- - - - -

Es werden dumpfe Abende kommen,
 Der Drache wird aufsteigen über den Häusern.
 In der nach vorn geschwungenen Hand Peters
 Wird die Flamme der Fackel zu tanzen beginnen.
 Die Fäden der Laternen werden sich entzünden,
 Die Vitrinen und Trottoire werden aufleuchten.
 Im Flimmern der trüben Plätze
 Werden sich Reihen von Paaren entlangziehen.")

Alles ist hier in Bewegung, der aufsteigende Drache, die tanzende Fackel, die aufleuchtenden Laternen und Vitrinen und die umherschleudernden Liebespaare, und es sind vor allem die Verbformen (sowohl der Farbverben wie auch der übrigen Verben), durch die diese Dynamik erzeugt wird. Sowohl das Tempus (perf.

¹s. auch: II, 71, 86, 272.

²In dem Gedicht: "Sguščalsja mrak..." ("Es verdichtete sich die Finsternis..." - I, 157).

Präsens-Futur) wie auch die Präfigierung (sojduť, rasklubitsja, zapljašet) bzw. Suffigierung (blesnut) mit Morphemen, die ein Werden oder Beginnen bzw. eine Momenthandlung ausdrücken, haben hier dynamische Funktion.

Wie die Farb- bzw. Lichtverben "zažgutsja" und "blesnut" im obigen Gedicht, haben die Verben für Hell, Helldunkel, Dunkel und Rot auch sonst meistens dynamische Funktion, was die zentrale Bedeutung gerade dieser Symbole im lyrischen Werk A.A. Bloks besonders hervorhebt.¹

Lediglich beim Lichtsymbol Hell erscheinen etwa ebenso viele Verben in statischer wie in dynamischer Funktion (im imperfektiven wie im perfektiven Aspekt). Das läßt sich dadurch erklären, daß Hell in sehr vielen Fällen ein Symbol der "hohen" Transzendenz ist, die meist als ein ruhendes Sein (sehr oft ein abstraktes, unerreichbares Sein), nicht als ein dynamisches Werden erscheint. Besonders im ersten Buch überwiegen die Verben, die einen Zustand darstellen (I, 3, 18, 27, 58, 118, 227, 322).

Die morphologische Gestaltung der anderen Symbole der sinnlichen Wahrnehmung (Akustik, Tastsinn, Geruch und Geschmack) stimmt teilweise mit derjenigen der Farb- und Lichtsymbole überein (vgl. die Stille, S. 207), teilweise ist sie jedoch außerordentlich vielgestaltig und unübersichtlich, so daß sich hieraus ein Thema für eine weitere Untersuchung ergibt, in der nicht die Farb- und Lichtsymbole, sondern die anderen Symbole der sinnlichen Wahrnehmung in der Lyrik Bloks im Mittelpunkt stehen. Im Rahmen des gegebenen Themas soll deshalb nicht näher darauf eingegangen werden.

¹Hell, Helldunkel, Dunkel und Rot sind - außer Weiß - mit Abstand die häufigsten Farb- und Lichtsymbole.

ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBEMERKUNGEN

In dieser Arbeit ist der Versuch unternommen worden, die Symbole der sinnlichen Wahrnehmung im lyrischen Werk Aleksandr Bloks - insbesondere die Farb- und Lichtsymbole - in ihrer Entwicklung, Struktur und Funktion zu untersuchen.

I. Entwicklung der Farb- und Lichtsymbole

Wie in den Einzelinterpretationen gezeigt wurde, sind manche Jugendgedichte Bloks noch durchaus konventionell, lehnen sich formal und thematisch an Vorbilder wie Fet, Polonskij und Tjutčev an, und sind noch nicht im eigentlichen Sinne symbolistisch (oder besser: symbolisch) zu nennen. Auch die Farben haben in diesen Gedichten noch mehr beschreibende als symbolische Funktion; z.B. erscheint weißes oder silbernes Mondlicht oft nur als "romantische" Kulisse, als atmosphärischer Hintergrund für eine traditionelle Liebesszene etc. Bezeichnenderweise ist dies aber fast durchweg nur in den Gedichten der Fall, die von Blok selbst nicht in den Bestand seines ersten Buches aufgenommen wurden, die er also selbst nicht für gelungen hielt.¹ Viele von ihnen wurden erst nach seinem Tode veröffentlicht.

Diejenigen frühen Gedichte Bloks, die schon deutlich Symbolcharakter tragen, sind stark von der Lyrik V. Solov'evs (vgl. S. 56) beeinflusst, auch in der thematischen und formalen Gestaltung der Farb- und Lichtsymbole. Wie schon V. Žirmunskij festgestellt hat, werden die Farb- und Lichtsymbole Bloks im ersten Buch "im Geiste Solov'evs", d.h. "unbeweglich und schablonenhaft" (s. S. 62) entwickelt, also der Tradition verhaftet (vgl. vor allem das Symbol des Schneesturms im Gedicht I, 16, s. S. 62). Z.B. erscheint die weiße Farbe im ersten Buch

¹Es sind in der hier benutzten Ausgabe die im ersten Band auf S. 327-556 veröffentlichten Gedichte.

fast immer als Attribut traditionell zu ihr gehöriger Gegenstände wie Tempel, Kirchen, Engelsflügel, Blumen etc., Rot meistens als Farbe der Morgen- und Abendröte, Blau als Farbe des Himmels etc.

Im zweiten Buch, vom Zyklus "Schneemaske" an ändert sich dann die Methode der Symbolisierung. Aus traditionellen Bildfeldern werden nun neue, ungewohnte symbolische Bildfolgen entwickelt. Bekannte Metaphern und Symbole werden durch ihr Auftreten in einem für sie fremden Kontext oder durch ungewöhnliche Zusammenstellung zu neuer poetischer Wirksamkeit gebracht. Der Zyklus "Schneemaske" z.B. ist im wesentlichen aus dem von Solov'ev übernommenen Symbol des Schneesturms entstanden, das nun in den verschiedensten Abwandlungen, als Oxymoron des "Schneefeuers", als "schneeig stöhnende Leier" (synästhetische Verbindung von Farbe und Ton) oder auch als "Nadel aus Schneefeuere", die den Tod bringt, zur poetischen Realität wird.

Im dritten Buch wird manches von den formalen Neuerungen des zweiten Buches wieder zurückgenommen, weshalb - besonders von sovjetischen Forschern - diese Gedichte oft als "realistisch" bezeichnet werden. So glaubte V. Orlov vom Zyklus "Vol'nye mysli" ("Freie Gedanken" - letzter Zyklus des zweiten Buches) an, bei Blok eine Hinwendung zum Realismus zu erkennen. Der Stil sei von da an klarer, eindeutiger, an Puškin orientiert.¹ Es ist zwar richtig, daß die Verse des dritten Buches formal weniger Neuerungen bieten (meist jambisches Versmaß und gleichmäßig gebaute Strophen im Gegensatz zu dem vielfach sehr unregelmäßigen Versmaß und Strophenbau vieler Gedichte im zweiten Buch), und daß besonders viele realistische Details in ihnen erscheinen. Die Methode der Symbolisierung ändert sich jedoch nicht. Ein Beispiel hierfür gibt das Gedicht III, 37:

¹V. Orlov: A. Blok. Moskau 1956. S. 99. Ähnlich auch G. Re-
menik: Poëmy A. Bloka. Moskau 1959 (S. 60 f. und 96 ff.) sowie
A.K. Tarasenkov: Zametki o poëzii A. Bloka. In: Stat'i o lite-
rature I. Moskau 1958. S. 252 und 260.

"Noč', ulica, fonar', apteka,
 Bessmyšlennyj i tusklyj svet.
 Živi ešče chot' četvert' veka -
 Vse budet tak. Ischoda net.

Umreš' - načneš' opjat' snačala
 I povtoritsja vse, kak vstar':
 Noč', ledjanaja rjab' kanala,
 Apteka, ulica, fonar'."

("Nacht, Straße, Laterne, Apotheke,
 Sinnloses und trübes Licht.
 Lebe nur noch ein Vierteljahrhundert -
 Alles wird genauso sein. Es gibt keinen Ausweg.
 Du stirbst - und du beginnst wieder von vorn,
 Und alles wiederholt sich, wie damals:
 Nacht, eisiges Flimmern des Kanals,
 Apotheke, Straße, Laterne.")

Scheinbar wird in diesem Gedicht nur die banale Szenerie einer winterlichen Großstadtstraße beschrieben, tatsächlich aber hat jeder "reale" Gegenstand zugleich symbolische Bedeutung. Das Licht (hier das trübe Zwielflicht der Winternacht) z.B. wird einem realen Gegenstand (Laterne) zugeordnet und dabei zugleich als "sinnlos" bezeichnet. Es ist nicht nur realistisches Detail, sondern auch Symbol für eine traumartige Atmosphäre (s. Symbolbedeutung von Helldunkel), in der die Gegenstände der realen Welt schemenhaft und zusammenhanglos ("sinnlos") werden. Dies wird durch die bloße Aufzählung verschiedener Gegenstände ("Nacht, Straße, Laterne, Apotheke"), deren Reihenfolge beliebig variiert werden kann (s. Schlußzeile des Gedichts: "Apotheke, Straße, Laterne"), besonders hervorgehoben.¹

Wie V. Žirmunskij gezeigt hat, besteht "die Kunst des Dichters in diesen letzten Versen gerade darin, daß er ... sein Werk gewissermaßen genau auf der Berührungslinie beider Welten - der realen und der überrealen -" aufbaut, "so daß der Übergang aus der Welt der Realität in die Welt der Symbole dem Leser entgleitet, und die gewöhnlichsten Gegenstände gewissermaßen in einer anderen Bedeutung aufleuchten, dabei aber ihren stofflichen Sinn nicht verlieren."²

¹Vgl. hierzu auch D. Maksimov: aaO S. 112.

²s. V. Žirmunskij: aaO S. 250.

II. Struktur der Farb- und Lichtsymbole

Eigenbedeutung der Farben

Wie schon in der Einleitung angedeutet (s. S. 25), kommt den von Blok verwendeten Farben jeweils eine ganz spezifische symbolische Bedeutung zu. Gleichzeitig sind die Farben (mit wenigen Ausnahmen, s. Kap. "Synästhesien") Attribute von konkreten visuellen Gegenständen, die ihrerseits symbolisch bedeutsam sind. Die Farben erhalten als Attribute dieser Gegenstände jeweils auch deren symbolische Bedeutung, teilen aber ihrerseits den Gegenständen auch ihren eigenen symbolischen Farbwert mit. Erst aus dem Zusammenwirken von Farbe und Gegenstand erschließt sich also die volle Bedeutung eines Symbols.

Die spezifische Bedeutung der einzelnen Farb- und Lichtsymbole soll hier noch einmal schlagwortartig zusammengestellt werden:

Rot ist Symbolfarbe der vitalen Lebenskraft und der erotischen Leidenschaft mit einem starken dynamischen Zug.

Weiß symbolisiert einerseits abstrakte Geistigkeit und andererseits elementare Naturkraft.

Das Licht ist Symbol für das aus dem Dunkel als dem Urgrund des Seins Geschaffene (das "göttliche" Licht).

Das Dunkel symbolisiert den chaotischen Urgrund des Seins.

Helldunkel ist Symbol für eine traumartige Atmosphäre zwischen Realität und Transzendenz.

Schwarz bedeutet das negative Prinzip schlechthin, Verneinung und Vernichtung.

Blau symbolisiert das Bezogensein auf die Unendlichkeit.

Gold ist Symbolfarbe des Göttlichen.

Rosa stellt die Farbe der freudigen Erwartung und Hoffnung dar.

Grün symbolisiert den Begriff der Zeitlichkeit, der sowohl die endliche wie die unendliche Zeit umfaßt.

Grau ist Symbolfarbe der banalen Alltäglichkeit des Daseins.

Gelb symbolisiert das Häßliche und Hassenswerte, besonders in bezug auf die moderne Zivilisation.

Silber ist Symbolfarbe für ein künstliches Traumreich, das sich der Dichter in seiner schöpferischen Phantasie erschafft.

Lila symbolisiert eine neue Art der Dichtung, die nicht mehr eindeutig auf "positive" Werte bezogen ist, sondern auch das "Böse" im Sinne Baudelaires als einen wichtigen Impuls modernen Dichtens einbezieht.

Die symbolische Bedeutung jeder Farbe ist nicht von Blok willkürlich festgesetzt, sondern er greift in jedem Fall auf traditionelle Farbsymbolik zurück, und zwar auf antike, christliche, literarische und volkstümliche Traditionen. So entwickelt sich z.B. Schwarz als Farbe der Negation und des Bösen bei Blok aus der antiken, christlichen und volkstümlichen Tradition des Schwarzen als Farbe des Bösen, des Teufels und des Todes. Auf eine in erster Linie literarische Tradition greift Blok bei seiner Ausprägung des Farbsymbols Blau zurück. Blau ist in der Literatur der deutschen Romantik Symbolfarbe für die Sehnsucht nach dem Unendlichen ("blaue Blume"), bei Blok Symbol für das Bezogensein auf die Unendlichkeit.

Jedes Farb- und Lichtsymbol Bloks wird also aus traditionellen Farb- und Lichtsymbolen entwickelt, deren Bedeutung allgemein bekannt ist. Nur von hier aus sind Bloks Farbsymbole der Interpretation zugänglich. Hätte Blok seine Farbsymbole willkürlich bestimmt, so wären sie nicht im Hinblick auf die literaturgeschichtliche Tradition aus dem Werk zu erschließen, sondern könnten nur durch von außen gegebene Hinweise (etwa durch "Erklärungen" Bloks) interpretiert werden. Gerade die Verbindung von literarischer und volkstümlicher Tradition mit einer Um-

funktionierung und Wiederbelebung der alten Symbolik macht den besonderen Rang der Gedichte Bloks aus.¹ Als Beispiel soll hier noch einmal das Gedicht II, 118 zitiert werden, in dem es heißt:

"Und über dem Sumpf - der verfluchte Glöckner
Schlug und weckte das Erz der Glocke.

- - - - -

Ich habe dich erkannt, schwarzer Glöckner,

- - - - -

Der Mond wird euch - eine rote unheilverkündende La-
terne sein,
Die schreckliche Glocke wird für euch singen!"

Der "schwarze Glöckner", der die heilige Kirchenglocke in eine "schreckliche" verwandelt, ist ein Symbol des Bösen, das sich des Heiligen bemächtigt. Eine Umfunktionierung und damit Wiederbelebung der traditionellen Symbolbedeutung des Schwarzen zeigt sich hier in der Zuordnung dieser Farbe zu einer traditionell nicht "negativen" Gestalt, nämlich dem Glöckner. Dieser gehört traditionell zum Bedeutungsbereich "Kirche", steht also gewöhnlich in einem "positiven" Sinnzusammenhang. Nur durch das Adjektiv "schwarz" erhält der Glöckner hier die Bedeutung des Bösen, Dämonischen (ebenso der Mond durch die Farbe Rot!). Durch diese ungewohnte Zusammenstellung einer traditionell "positiven" Gestalt mit einer traditionell "negativen" Farbe erhält das Gedicht seine besondere Spannung. Würde man sich an die Stelle des "schwarzen Glöckners" etwa einen "schwarzen Teufel" denken, so wäre durch diese konventionelle Zusammenstellung der symbolische Gehalt des Gedichts weit weniger wirksam.

¹Auf die "Nachwirkungen der Tradition in A. Bloks Bildsymbolik" hat auch J. Holthusen in dem gleichnamigen Aufsatz hingewiesen (aaO S. 437-444). Außerdem haben vor allem Z.G. Minc in ihren verschiedenen, an entsprechender Stelle zitierten Arbeiten über Blok und D. Wörn in seiner mehrfach zitierten, sehr kenntnisreichen Arbeit immer wieder auf die traditionellen Wurzeln von Bloks Farb- und Bildsymbolik aufmerksam gemacht.

Verbindung der Farb- und Lichtsymbole mit den Grundthemen Bloks

Vom Thema her gesehen, sind bei Blok alle symbolisch bedeutsamen Gegenstände und damit auch die Farben auf wenige Grundthemen bezogen: Transzendenz und Banalität der Wirklichkeit, Traum und Geheimnis, Tod und Leidenschaft, vitales Lebensgefühl und elementare Naturkraft, "kosmische" Erneuerung und Zerstörung. Die meisten Themen sind ambivalent strukturiert (z.B. "hohe" und "niedrige" Leidenschaft), häufig kreuzen sich beide Bedeutungspole in demselben symbolischen Gegenstand. Die Ambivalenz der symbolisch dargestellten Grundthemen Bloks deutet auf seine dualistische Weltauffassung¹, wie sie z.B. auch in der häufigen Gestaltung des Doppelgängermotivs in seinem Werk zum Ausdruck kommt. Da die Farben sich auf die ambivalenten Themen beziehen, kommt dieser Dualismus auch in Bloks Farb- und Lichtsymbolik deutlich zum Ausdruck. Z.B. kann das Farbsymbol Rot als Morgen- oder Abendrot dem Himmel, also der "hohen" Transzendenz, als unheimliches Blutrot (z.B. des dämonisierten Mondes, s. S. 37 f.) jedoch der "niedrigen" Transzendenz zugeordnet sein.

Die Komplexität der Farb- und Lichtsymbole Bloks zeigt sich außerdem darin, daß verschiedene Farben auf das gleiche Thema bezogen sein können:

Auf die "hohe" Transzendenz beziehen sich vor allem Hell, Weiß, Rot, Rosa, Blau, Gold und Helldunkel, sowie auch Dunkel, Grün, Lila, Grau und Gelb.

Auf die "niedrige" Transzendenz weisen besonders Schwarz, Blau (nur sinij), Rot, Weiß, Dunkel, Helldunkel, Hell (magisches Licht), Silber und Lila, aber auch Grün und Grau.

Zur Banalität der Wirklichkeit gehören die Farben Grau und Gelb, seltener auch Helldunkel.

¹Vgl. dazu M.N. Rozanov: Motivы 'mirovoj skorbi' v lirike Bloka. In: O Bloke. Moskau 1929. S. 228; V. Žirmunskij: aaO S. 196 f.; B.J. Brjanina: aaO S. 295 f.; S. Bonneau: aaO S. 171 ff.

Die Atmosphäre des Traumhaften wird vor allem durch Helldunkel sowie durch Weiß, Grau und Silber symbolisiert.

Auf das Geheimnisvolle der Transzendenz weisen Helldunkel, Grau und Dunkel.

In Verbindung mit dem Tod erscheinen vor allem die Farben Weiß und Schwarz, aber auch Dunkel, Silber, Gold und Rosa.

Die "hohe" Leidenschaft steht hauptsächlich in Beziehung zu den Farben Weiß, Rot und Gold, aber auch zu Rosa, Schwarz, Blau und Silber.

Die "niedrige" Leidenschaft erscheint vor allem im Zusammenhang mit den Farben Rot und Schwarz, jedoch auch mit Dunkel, Blau (sinij), Weiß und Hell.

Das vitale Lebensgefühl wird mit der Farbe Rot in Beziehung gebracht.

Die elementare Naturkraft ist durch die Farbe Weiß (Schneesturm) symbolisiert.

Die "kosmische" Erneuerung bzw. Zerstörung wird immer in Verbindung mit den Farben Rot oder Weiß genannt.

Es mag auf den ersten Blick verwirrend erscheinen, daß verschiedene Farben mit den gleichen Themen verbunden werden und andererseits die einzelnen Farb- und Lichtsymbole je nach Kontext ganz verschiedene Bedeutung haben können. Die ambivalente bzw. mehrdimensionale Struktur der Symbole Bloks kann mit der Struktur von Goethes Symbolen verglichen werden, die - wie W. Emrich nachgewiesen hat - ebenfalls antinomisch strukturiert sind. Was W. Emrich von den Symbolen Goethes sagt, daß sie "offenbar bestimmt seien" von dem dichterischen Bemühen, die innersten Antinomien des Daseins selbst bis in ihre Wurzeln durchsichtig zu machen und zur poetischen Anschauung zu bringen¹, ist auch auf die Farb- und Lichtsymbole Bloks anwendbar

¹W. Emrich: aaO S. 87.

(vgl. die symbolische Bedeutung des Dunkels als des "mütterlichen Chaos", das Werden und Vergehen, Positives und Negatives zugleich umfaßt, und aus dem alles Leben überhaupt hervorgeht).

Die Ähnlichkeit zwischen der Struktur der Symbole Bloks und derjenigen Goethes erscheint zunächst überraschend. Wie in der Einleitung dargelegt, unterscheidet sich der Symbolbegriff der russischen Symbolisten im allgemeinen von Goethes Symbolauffassung dadurch, daß das Symbol für den Symbolisten nur Zeichen für eine höhere Wirklichkeit ist, während es bei Goethe gleichzeitig "lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen"¹ darstellt. Gerade diese Definition trifft aber auch für die Symbole Bloks zu. In dem Gedicht "Die Unbekannte"² ist die Realität der jungen Frau mit den aristokratisch schmalen Händen und anderen realistischen Details (Straußenfedern, Seidenkleid, Parfümduft) so unmittelbar mit ihrer irrealen Bedeutung (ihre blauen Augen "blühen auf dem fernen Ufer") verknüpft, daß es nicht möglich ist, das eine von dem anderen zu trennen. Hier ist also der Symbolbegriff Bloks eine völlige Entsprechung zur Symbolauffassung Goethes, in der "Erscheinung und Idee" zusammenfallen.

Man könnte daher die Lyrik Aleksandr Bloks nicht nur "symbolistisch" im strengen Sinne des Wortes (wie etwa V. Ivanov es verstand), sondern auch "symbolisch"³ nennen, in dem Sinne wie Fritz Strich "alle große und wahre Dichtung symbolisch"⁴ nennt, auch die der Symbolisten.

Gegenüber dem etwas engen Begriff des Symbols bei den meisten russischen Symbolisten, der leicht entweder in einen mehr oder weniger offen zutage tretenden Allegorismus bzw. in schwer ver-

¹ Zit. nach B.A. Sørensen: aaO S. 121.

² "Die Unbekannte" ist nicht von ungefähr nach dem Poem "Die Zwölf", das jedoch eher durch sein politisches Thema als durch seine poetische Vollkommenheit so besonderes Interesse fand, das bekannteste Gedicht Bloks.

³ Vgl. dazu S. Bonneau: aaO S. 69.

⁴ Fritz Strich: Das Symbol in der Dichtung. In: Der Dichter und die Zeit. Bern 1947. S. 32.

ständige Esoterik übergeht, sind die Symbole Bloks in ihrer Vielschichtigkeit und Komplexität Sinnbilder, die "die innersten Antinomien des Daseins selbst ... zur poetischen Anschauung bringen".

III. Funktion der Farb- und Lichtsymbole

Die Frage, welche Funktion Bloks Farb- und Lichtsymbole innerhalb seines lyrischen Werkes einnehmen, führt hin zu dem, was seinen verschiedenen Themen zugrundeliegt, zu seiner "Weltanschauung". Der Symbolist sieht die Welt immer nur als Abbild des hinter ihr stehenden "ens reale", und auch die Welt, die er in seiner Dichtung darstellt, hat Symbolcharakter in jeder einzelnen ihrer Ausprägungen. Auch die Farben sind also in Bloks Werk symbolisches Abbild einer transzendenten Ordnung. Es fällt auf, daß in Bloks Lyrik mit dem Thema Transzendenz (und zwar "hohe" und "niedrige" Transzendenz) alle Farben ohne Ausnahme verbunden sind, während die anderen Themen nur jeweils mit einer kleineren Anzahl von Farben in Beziehung gesetzt werden. Die transzendente Welt, und zwar sowohl in ihrer idealisierten wie in ihrer dämonisierten Form, ist also der häufigste Bezugspunkt der Farben Bloks. - Wie ist das zu erklären? - Man kann sagen, daß die transzendente Welt im Grunde Bloks Hauptthema darstellt. In den frühen Gedichten, wo alle Thematik um die "Schöne Dame", die Verkörperung des "Ewig-Weiblichen", kreist, tritt das Thema Transzendenz ("hohe" Transzendenz) am deutlichsten als Grundthema hervor. Doch auch später kehrt es in den zentralen symbolischen Gestalten der "Unbekannten" (in der "hohe" und "niedrige" Transzendenz eine Einheit bilden), Fainas und schließlich der ins Mythische stilisierten "rodina" ("Heimat") wieder. Auch die erotische Leidenschaft, das zweite Hauptthema Bloks, führt letzten Endes immer ins Transzendente (vgl. das Symbol des Liebestodes, in dem die grenzenlose Leidenschaft nur im Tod ihre Lösung findet, der als Weg in die Transzendenz dargestellt wird).

Wie stehen nun die Farben in Beziehung zu diesem Hauptthema Bloks? Inwiefern eignen sie sich besonders gut zu seiner Darstellung? - Vergleicht man die spezifischen Symbolbedeutungen der Farben (vgl. S. 292 f.) miteinander, so läßt sich zeigen, daß auch sie fast alle unmittelbar auf die Transzendenz weisen. Blau z.B. symbolisiert das Bezogensein auf die Unendlichkeit, Gold ist Symbolfarbe des Göttlichen, Grün umschließt die endliche und die unendliche Zeit etc. Die Farben erscheinen also weitgehend als Verbindungswege zur Transzendenz - sie führen gewissermaßen aus der sichtbaren Wirklichkeit, der sie ja als visuelle Reize auch angehören, ins Transzendente, da sie zugleich etwas Außerweltliches symbolisieren. Auf diese komplexe Bedeutung der Farbe hat schon der Romantiker Ludwig Tieck, in dessen Werken Farben und Farbsymbolik bereits einen wichtigen Platz einnehmen, mit Worten hingewiesen, die schon Thesen der symbolistischen Farbtheorie vorwegnehmen. Es fällt ihm auf, wie alle Gegenstände durch die unterschiedlichen Farben "noch mehr getrennt und dann gleichsam wieder verwandt und befreundet werden. Ein unbeschreiblich geistiges Wesen zieht sich als freundliche Zugabe über alle sichtbaren Gegenstände, es ist nicht die Sache selbst und doch unzertrennlich".¹ Im gleichen Zusammenhang schreibt Tieck: "In den abgesonderten Farben sprechen die verschiedenen Naturgeister, ... Es ist der Weltgeist, der sich daran freut, sich auf tausend Arten zu verstehen zu geben und doch zugleich zu verbergen."² Der "Weltgeist" als hinter den Farben stehendes geistiges Prinzip ist ein Gedanke der idealistischen Philosophie, der im Ideengut der Symbolisten wieder auftaucht, wonach alles Sichtbare "nur Gleichnis"³ für die "höhere" Welt ist. Bei dem Romantiker Tieck sind diese Vorstellungen in bezug auf die Farben allerdings noch nicht mit der gleichen Konsequenz ausgebildet wie später im Symbolismus - in der Romantik werden die Farben noch nicht durchweg symbolisch verwendet, sondern oft nur zur Differenzierung der dargestellten

¹ Zit. nach W. Steinert: aaO S. 86.

² Ebd.

³ s. V. Ivanov: Borozdy i meži (aaO S. 133 f.).

Wirklichkeit. Im Symbolismus dagegen weisen alle dargestellten Gegenstände der sichtbaren Welt und damit auch die Farben auf eine hinter ihnen stehende Idee und sind daher in jedem Falle symbolisch zu nennen.

Blok selbst hat nirgends eine zusammenfassende Äußerung über seine Farbsymbolik gegeben, hat auch nicht, wie Belyj, eine Theorie seiner Farbsymbolik zu geben versucht. Der Satz "Hier entsteht das erste tiefe Wissen von den Farben" aus seinem Aufsatz "Über den gegenwärtigen Zustand des russischen Symbolismus" (s. S. 7) belegt allerdings deutlich, daß er den Farben eine besondere symbolische Bedeutung beimißt. Sie sind bei ihm gleichzeitig "reale" Oberfläche der Dingwelt und Zeichen für das Transzendente, verbinden also Realität und Transzendenz.

Blok zeigt sich hierin einerseits wieder als Symbolist (Farbe = Zeichen), andererseits geht er gerade durch die Verwendung der Farben als Teil der dargestellten Wirklichkeit auch wieder über den bloßen Symbolismus hinaus. Sehr bezeichnend für seine "Überwindung" des reinen Symbolismus, bei dem die Darstellung der Welt hinter einem System von Symbolen verschwindet, ist ein früher Brief Bloks an Belyj. Dieser hatte in seiner "Theosophie der Farben" versucht, die Farben ebenfalls als Abbilder des Transzendenten zu erfassen, wobei er sich bemühte, ein festes Schema für seine Farbsymbolik zu finden¹, wogegen Blok sich

¹ Belyjs Farbsymbole sind nicht so vielschichtig wie die Symbole Bloks und nähern sich oft mehr der Allegorie. In dem Aufsatz "Simvolizm, kak miroponimanie" ("Symbolismus als Weltverständnis" (aaO S. 187 ff.) stellt Belyj ein "theosophisches" System der Farben auf, in dem Weiß die absolut höchste Stufe der Vollkommenheit darstellt ("Das Unendliche wird durch die Unendlichkeit der Farben symbolisiert, die im Strahl des weißen Lichts vereint sind" - S. 187), während Schwarz das "Böse" verkörpert. Grau ist eine Vermischung von Schwarz und Weiß, "die Verkörperung des Nichtseins Schwarz im Sein Weiß, die das letztere gespenstisch erscheinen läßt" (S. 187), also die Verkörperung des Bösen in der Realität. Rot erscheint in diesem System "beim Durchdringen - des weißen Lichtes - durch ein staubiges, undurchsichtiges Medium von einer bestimmten Dichte und Festigkeit" (S. 190) und hat daher Teil am guten Prinzip (weißes Licht) wie am bösen Prinzip (Grau bzw. Schwarz). Belyj baut hier die physikalische Tatsache, daß weißes Licht beim Durchgang durch Nebel etc. als rotes Licht erscheint, in sein theosophisches System ein, wie er überhaupt häufig die verschieden-

wehrte. Blok schreibt darüber: "Wenn die Farben nur S c h a t -
t e n der Wahrheiten sind, dann stellen sie gar keine S y m -
b o l e dar..., sondern nur A l l e g o r i e n (?). Wenn das
richtig ist, dann verwandelt sich das Farbschema in ein schola-
stisches, wenn auch in ein bewußt scholastisches Schema."¹

Der Gegensatz Zeichen / Wirklichkeit wird hier von Blok deut-
lich ausgesprochen und festgehalten, daß für ihn nur das Zei-
chen Symbol sein kann, das nicht nur "Schatten der Wahrheiten"
ist, sondern zugleich auch poetische Realität.

Die Farben, die nur an der Oberfläche der Dinge existieren
("Nicht die Sache selbst und doch unzertrennlich") gehören zur
Welt der Dinge und doch wieder nicht, sind "realer" und zu-
gleich geheimnisvoller Reflex der "höheren Welt" und darum be-
sonders geeignet, als Symbole im Sinne Goethes (und Bloks) "Er-
scheinung und Idee" in sich zu vereinen.

IV. Beziehung der Farb- und Lichtsymbole zu den anderen Symbolen der sinnlichen Wahrnehmung ("Korrespondenzen")

Was die Entsprechungen zwischen den verschiedenen Symbolen
der sinnlichen Wahrnehmung betrifft, so erweist es sich, daß
Blok hierin der "Korrespondenztheorie" (s. S. 8) der französi-
schen Symbolisten nahesteht. Es lassen sich Entsprechungen der
Farb- und Lichtsymbole zu akustischen, Tastsinn-, Geruchs- und
Geschmackssymbolen nachweisen.

sten Wissensgebiete (Naturwissenschaft, Religion, Okkultismus,
Philosophie) miteinander vermengt, um zu einem allumfassenden
"System" zu gelangen. (Die Versuche, ein System zu schaffen,
das moderne Naturwissenschaft mit Religion und Philosophie ver-
bindet, führten Belyj später zur Anthroposophie Rudolf Steiners,
der er Jahre hindurch anhing. Er lebte von 1914-16 in Dornach/
Schweiz bei Steiner (s. K. Močul'skij: A. Belyj. Paris 1955. S.
183).

¹A. Belyj: Perepiska... (aaO S. 28). Brief vom März 1903.

Am häufigsten finden sich akustische Symbole¹ in Entsprechung zu Farb- und Lichtsymbolen, weniger oft Tastsinnsymbole, noch seltener Geruchs- und Geschmackssymbole.

Ebenso wie die meisten Farb- und Lichtsymbole stehen auch die anderen Symbole der sinnlichen Wahrnehmung in unmittelbarer Beziehung zu den beiden Hauptthemen Bloks (Transzendenz und Leidenschaft) und entsprechen in dieser Beziehung den Farben. Sie können auch unabhängig von den Farb- und Lichtsymbolen in direkter Beziehung zu den beiden Hauptthemen auftreten (z.B. die Stille im Gedicht II, 214). Diese Beziehungen wurden jedoch im Rahmen der gegebenen Arbeit nicht näher untersucht, da es hier nur auf den Nachweis von "Korrespondenzen" ankam.

¹ Entsprechungen zwischen akustischen und Farbphänomenen finden sich auch schon in der romantischen Dichtung, wie W. Steinert (aaO S. 104 ff.) vor allem am Beispiel Ludwig Tiecks aufgezeigt hat.

SCHLUSS

Es wurde schon mehrfach betont, daß Bloks Grundthemen, wie sie bei der Untersuchung seiner Symbole der sinnlichen Wahrnehmung zutage getreten sind, zugleich zentrale Themen der Literatur der Moderne¹ bilden. Diese hat ihren Ursprung in der deutschen Romantik mit ihrer Bevorzugung des Traums und der Phantasie als schöpferischen Impulsen, und ihre verschiedenen Richtungen - über den französischen und russischen Symbolismus bis hin zum Expressionismus, Futurismus und Surrealismus - weisen zahlreiche strukturelle und thematische Gemeinsamkeiten auf.

Wie H. Friedrich nachgewiesen hat, ist vor allem die "diktatorische Phantasie"² und das "Deformieren"³ der Wirklichkeit durch diese schöpferische Phantasie ein grundlegendes Stilprinzip der modernen Lyrik, das bereits von Baudelaire folgendermaßen formuliert worden ist: "Die Phantasie zerlegt (décompense) die ganze Schöpfung; nach Gesetzen, die im tiefsten Seeleninneren entspringen, sammelt und gliedert sie die dadurch entstandenen Teile und erzeugt daraus eine neue Welt."⁴ H. Friedrich nennt diese Äußerung einen "Fundamentalsatz der modernen Ästhetik"⁵ und fährt fort: "Dieser in Baudelaire sich abspielende Vorgang ist von unabsehbarer Bedeutung bis zur Gegenwart. In einem Gespräch sagt Baudelaire: 'Ich möchte rotgefärbte Wiesen, blaugefärbte Bäume.' Rimbaud wird von solchen Wiesen dichten, Künstler des 20. Jahrhunderts werden sie malen... Es ist eine Kunst, welche die Dinge entdinglicht zu Linien, Farben, Bewegungen, selbständig werdenden Akzidentien und die das 'magische

¹ Vgl. dazu H. Friedrich: aaO S. 36; G. Donchin: aaO S. 120 ff.; H. Holthusen: Studien... S. 10.

² aaO S. 148.

³ Ebd. S. 41 f.

⁴ Zit. nach H. Friedrich: aaO S. 41.

⁵ Ebd. S. 42.

Licht' über sie wirft, das ihre Realität im Geheimnis vernichtet."¹

In der Lyrik Bloks erscheinen noch nicht allzu oft Farben, von deren sinnlich wahrnehmbarer Qualität abstrahiert wird², und eine "Deformierung" der Wirklichkeit läßt sich nur in den Gedichten des zweiten Buches (vor allem im Zyklus "Schneemaske") feststellen. Stattdessen könnte man jedoch bei Blok von einem Verschleiern der Realität sprechen. Das überaus häufige Vorkommen des Symbols Helldunkel ist charakteristisch für diese Tatsache. Das unbestimmte Geheimnisvolle der jenseitigen Welt dringt als Nebel, als diffuses Zwielficht oder magisches künstliches Licht in die Realität und hüllt alles wie in Schleier.³ Die Gegenstände der sichtbaren Welt werden durch dieses "magische Licht" entwirklicht zu einer Zwischenexistenz zwischen Realität und Traum, bleiben aber in ihrer äußeren Form noch be-

¹ s. H. Friedrich: aaO S. 42. Vgl. dazu auch H.H. Hofstätter: "Der Begriff 'naturalistische Permutation', der von Max Deri geprägt wurde, ... scheint uns überwiegend jene Bildauffassung zu charakterisieren, welche die Naturobjekte nicht deformiert, d.h. in ihrer äußeren Erscheinung verändert, sondern ihren Zusammenhang, ihre organisch-natürliche, lokale oder zeitliche Kausalität aufhebt und nach imaginativen Gesichtspunkten neu zusammensetzt... Die Ausdrucksmöglichkeiten der naturalistischen Permutation reichen von der bloßen Phantastik über die Allegorik ... bis zum Symbolismus und weiter zum Surrealismus" (aaO S. 81 f.). Ähnlich auch ders.: aaO S. 105 f.

² Es handelt sich dabei vor allem um synästhetische Verbindungen wie "blauer Wind" oder "schneeig stöhnende Leier", wo sich die Farbe vom sinnlich wahrgenommenen Gegenstand löst und nur noch allegorische Funktion hat. (Der Wind ist "blau", weil die Farbe Blau die Unendlichkeit, aus der der Wind kommt, evokiert. Auch die nicht sehr zahlreichen, aber doch charakteristischen Wendungen wie "rotes Geheimnis" (I, 74), "weiße Worte" (II, 311) etc., in denen die Farbe auf einen abstrakten Gegenstand bezogen ist, gehören in diesen Bereich, denn auch da besitzt die Farbe ausschließlich allegorischen Charakter. - A.K. Tarasenkow nennt solche Verbindungen "sehr subjektiv und willkürlich" und erklärt, daß "all dies ... fast überhaupt nichts ausdrückt" (Zametki o poézii A. Bloka". In: Stat'i o literature I. Moskau 1958. S. 243), wobei er die Funktion der Farbe als reines, vom sinnlich Wahrgenommenen abstrahiertes und daher schon "allegorisches" Symbol nicht erkennt (s. S. 275).

³ "pod flerom" ("unter einem Schleier") nennt A. Belyj die Lyrik Bloks (In: Masterstvo Gogolja, aaO S. 122).

stehen (vgl. das Gedicht III, 37 - S. 291). Eine Deformierung der Realität ist dies noch nicht, doch liegt in der Verschleierung bzw. Entwirklichung der Gegenstände, die nur noch scheinbar einer Ordnung angehören, bereits eine Vorstufe dazu. Die Grenze zwischen Realität und Irrealität wird fließend, wie es später im Surrealismus ständig thematisiert wird. Von hier aus ist die "Modernität" des Symbolisten Blok zu sehen, der zwar formal im allgemeinen noch mehr den Kategorien des 19. Jahrhunderts verhaftet blieb (bis auf die Gedichte des zweiten Buches), thematisch jedoch der Moderne zugehörig ist. Leere Transzendenz, Isolierung des Menschen in der entfremdeten Welt, die zum Traum und Spuk wird, sind ebenso Grundthemen der Expressionisten, Futuristen und Surrealisten, in deren Werken die Entfremdung der Realität durch ihre Deformierung und Zerstörung aufgezeigt wird, wie des Symbolisten Blok, der die entfremdete Realität zwar noch scheinbar intakt darstellt, sie jedoch mit einem Schleier des Geheimnisvollen und Dämonischen umgibt, der zuweilen vom "Leuchten des Nichtseins"¹ erhellt wird.

¹ Zitat aus dem Gedicht III, 200.

VERZEICHNIS DER INTERPRETIERTEN WERKE

- | | | | |
|------------|------------------------------|------------|----------------------|
| I, 3: | 5, 257 f. | I, 219: | 222 f. |
| I, 14: | 152, 249 f. | I, 241: | 168 f. |
| I, 16: | 55 | I, 244: | 138 f. |
| I, 19: | 35 ff. | I, 254: | 127 f., 196 |
| I, 27: | 267 f. | I, 276: | 158 f. |
| I, 31: | 241 f. | I, 278: | 102 |
| I, 34: | 173 f. | I, 281: | 153, 169 f. |
| I, 39: | 70 f. | I, 290: | 151 f. |
| I, 47: | 73 f. | I, 291: | 177 f. |
| I, 69: | 112 | I, 293: | 261 f. |
| I, 76: | 125, 233 | I, 310: | 113 f. |
| I, 77: | 200 f., 239 f. | I, 316: | 150 f. |
| I, 90: | 51 f. | I, 317: | 36 ff. |
| I, 91: | 267 | I, 336: | 175 |
| I, 94: | 71 ff. | I, 346: | 90 f. |
| I, 103: | 48 f. | I, 346(2): | 80 |
| I, 104: | 224 f. | I, 354: | 124 |
| I, 109: | 97 | I, 377: | 250 |
| I, 118: | 271 | I, 377(2): | 258 f. |
| I, 121: | 140 f. | I, 379: | 29 f. |
| I, 153: | 30 f., 86 f.,
128, 244 f. | I, 395: | 77 |
| I, 156: | 208 f. | I, 412(3): | 182 |
| I, 170: | 47 | I, 414: | 52 |
| I, 177: | 87 f. | I, 422: | 216 f. |
| I, 185: | 45 ff. | I, 456(1): | 143 f. |
| I, 194: | 195 f. | I, 486(1): | 50 f., 99 f., 131 f. |
| I, 196: | 159 | I, 487: | 238 f. |
| I, 204: | 213 | I, 495: | 223 |
| I, 209: | 223 f. | | |
| II, 7: | 140, 211 f. | II, 52(4): | 203 f. |
| II, 10: | 160 f. | II, 54: | 81 ff. |
| II, 26ff.: | 185 ff. | II, 74: | 144 f. |

II, 86:	28	II, 204:	101
II, 91:	161 f., 191 f.	II, 205:	242 f.
II, 99:	163	II, 211:	262
II, 105:	134 f.	II, 212:	56 f.
II, 117:	253, 256 f.	II, 217:	78 f., 93
II, 118:	32 f., 106, 209 f., 279 f.	II, 219:	230 f.
II, 139:	167 f.	II, 224:	234 f.
II, 141:	254 f., 273	II, 225:	107 f., 240
II, 148:	103	II, 230:	229 f.
II, 159:	75 f., 227	II, 232:	235 f., 268 f.
II, 170:	22 f., 30, 204 f., 213 f.	II, 249:	57 ff., 180 f.
II, 183:	119 f., 178 f.	II, 251:	53 f.
II, 185:	98 f., 142 f., 216, 252	II, 258:	91 f., 197 ff.
		II, 277 (7):	202 f.
		II, 284:	117 f.
III, 7:	259 f.	III, 106:	172, 251
III, 11:	133 f., 220 f., 247	III, 107 (3):	126 f., 245
III, 15:	192	III, 108:	108 f.
III, 19:	110 ff.	III, 137:	240 f.
III, 25:	146 f., 218 f.	III, 162:	205 f.
III, 31:	42 f., 141 f.	III, 166 (3):	174
III, 36 f.:	154	III, 180:	163 f.
III, 37:	276 f.	III, 201:	210 f.
III, 38 (4):	233 f.	III, 220:	269 f.
III, 45:	196 f., 219 f.	III, 265:	201 f.
III, 48 (2):	172 f.	III, 268:	80 f., 120
III, 54:	245 f.	III, 284:	89
III, 55 (4):	218	III, 304:	94
III, 60:	73	III, 317:	154 f.
III, 80:	231	III, 321 ff.:	88
III, 98:	147 f.	III, 347-359:	38 f., 41, 59 ff. 114 ff., 236 f., 247 f.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Texte

BLOK, A.A.

Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Moskau-Leningrad 1960-63. Hrsg. V.N. Orlov, A.A. Surkov, K.I. Čukovskij;

Ergänzungsband:
Zapisnye knižki. Moskau 1965;

Pis'ma Aleksandra Bloka. Leningrad 1925.

2. Literatur

AL'FONSOV, V.

Slova i kraski. Očerki iz istorii tvorčeskich svjazej poëtov i čudožnikov. Moskau-Leningrad 1966. Darin: A. Blok, S. 11-88.

ALJANSKIJ, S.M.

Vstreči s Blokom. In: Novyj mir 6 (1967) S. 159-206.

BAL'MONT, K.D.

Budem kak solnce. Moskau 1903.

BAUDELAIRE, CH.

Oeuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade. Paris 1961.

BEKETOVA, M.A.

Aleksandr Blok. Biografičeskij očerk. Petersburg 1922 (ND The Hague-Paris 1969. Slavistic Printings and Reprintings. 208).

BELYJ, A.

Die silberne Taube. Übers. v. G. Drohla. Frankfurt 1961;

Masterstvo Gogolja. Moskau 1934;

Perepiska Blok-Belyj. Izd. Gos. Lit. Muzeja: Letopisi. Bd. VII. Moskau 1940;

Poëzija slova. Petersburg 1922;

Simvolizm, kak miroponimanie. In: Mir Iskusstva 11 (1904) S. 173 - 196;

- BELYJ, A. *Vospominanija ob A.A. Bloke. In: Épopeja 1 (1922) S. 123-273; Épopeja 2 (1922) S. 105-299; Épopeja 4 (1923) S. 61-305; Zapiski Mečtatelej 6 (1922) S. 7-122.*
- Blok i muzyka *Sbornik statej. Hrsg. M. Élik. Leningrad-Moskau 1972.*
- Blokovskij sbornik (1) *Trudy naučnoj konferencii, posvjašč. izučeniju žizni i tvorčestva A.A. Bloka. Tartu 1964.*
- Blokovskij sbornik (2) *Trudy naučnoj konferencii, posvjašč. izučeniju žizni i tvorčestva A.A. Bloka. Tartu 1972.*
- BOWRA, C.M. *The Heritage of Symbolism. London 1944.*
- BRAJNINA, B.J. *Pravo na žizn'. Pervaja kniga Bloka. In: O Bloke. Moskau 1929. S. 283-302.*
- BRJUSOV, V.J. *Russkie Simvolisty. Bd. I und II. Moskau 1894; Bd. III. Moskau 1895.*
- BUSCH, U. *L.N. Tolstoj als Symbolist (Zur Deutung von "Anna Karenina"). In: Forum Slavicum 12 (1966) S. 7-36.*
- ČIŽEVSKIJ, D. *Tjutčev und die deutsche Romantik. In: ZfslPh 4 (1927) S. 299 - 322.*
- ČUKOVSKIJ, K.I. *Kniga ob Aleksandre Bloke. Petersburg 1922.*
- DOLGOPOLOV, L.K. *Dvenadcat'. In: Voprosy sov. lit. 8 (1959) S. 134-180; Poémy Bloka i russkaja poéma konca 19 - nacala 20 vekov. Moskau-Leningrad 1964.*
- Dostoevskij i russkie pisateli *Sbornik statej. Moskau 1971.*
- DONCHIN, G. *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. 's-Gravenhage 1958.*
- EICHENBAUM, B. *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt 1965.*

- ELLIS (L.L. Kobylinskij) Golubaja ptica. In: Vesny 12 (1908) S. 95-100.
- EMRICH, W. Symbolinterpretation und Mythenforschung. In: Protest und Verheißung. Frankfurt-Bonn 1963. S. 67-94.
- ERLICH, V. The Double Image. Concepts of the Poet in Slavic Literatures. Baltimore, Maryland 1964.
- ESENIN, S.A. Gedichte (russisch-deutsch). Leipzig 1965.
- FRIEDRICH, H. Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg 1965.
- FORSTNER, D. Die Welt der christlichen Symbole. Innsbruck-Wien-München 1977.
- GINZBURG, L. O prozaizmach v lirike Bloka. In: Blokovskij sbornik. Tartu 1964. S. 157-171.
- GLEBOV, I. (Asaf'ev, B.V.) Videnie mira v duše muzyki (Poézija A. Bloka). In: Blok i muzyka. Sbornik statej. Hrsg. M. Elik. Leningrad-Moskau 1972.
- GOL'CEV, V. O muzykal'nom vosprijatii mira u Bloka. In: O Bloke. Moskau 1929. S. 259-282.
- GORELOV, A.E. Očerki o russkich pisateljach. Leningrad 1964.
- GROMOV, P.P. A. Blok. Ego predšestvenniki i sovremenniki. Moskau-Leningrad 1966.
- GUMILEV, N.S. Zavety simbolizma i akmeizm. In: Apollon 1 (1913) S. 42-45.
- HACKEL, S. The Poet and the Revolution. Aleksandr Blok's 'The Twelve'. Oxford 1975.
- HAMBURGER, M. Die Dialektik der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Konkreten Poesie. München 1972 (List Taschenbücher der Wissenschaft Nr. 1443).
- HAUSCHILD, TH. Der böse Blick. Ideengeschichtliche und sozialpsychologische Untersuchungen. Hamburg 1979 (Beiträge zur Ethnomedizin, Ethnobotanik und Ethnozologie VII).

- HERNE, G. Die slavischen Farbenbenennungen. Eine semasiologisch-etymolog. Untersuchung. In: Publications de l'institut Slave d'Upsal 9 (1954) S. 147.
- HOFSTÄTTER, H.H. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln 41978.
- HOLTHUSEN, J. Nachwirkungen der Tradition in A. Bloks Bildsymbolik. In: Slavistische Studien 4 (1963) S. 437-444;
Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus. Göttingen 1957.
- IVANOV, V.I. Borozdy i meži. Moskau 1916.
- IVANOV-RAZUMNIK (Razumnik, I.V.) Aleksandr Blok - Andrej Belyj. Petersburg 1919.
- KLUGE, R.-D. Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks. Phil. Diss. der Universität Mainz. München 1967 (Slavistische Beiträge. Bd. 27).
- KNIGGE, A. Die Lyrik Vl. Solov'evs und ihre Nachwirkungen bei A. Belyj und A. Blok. Amsterdam 1973.
- KRASNOVA, L.V. Poëtika Aleksandra Bloka. L'vov 1973.
- KRUK, I. Blok i Gogol'. In: Russkaja literatura 1(1961) S. 85-103.
- LAUE, C.L. Das Symbolische und die Farbensymbolik bei Georg Trakl. Masch. Diss. Freiburg i.Br. 1949.
- LETTENBAUER, W. Farben in Esenins Dichtung. In: Die Welt der Slaven 2 (1957) S. 49-60.
- LEVIN, V.I. Poëma Aleksandra Bloka "Dvenadcat'" glazami sovetskogo i amerikanskogo issledovatelja. In: Izvestija akad. nauk SSSR. Serija lit. i jaz. 22 (1963) S. 386-396.

- LOTMAN, JU.
i Z.G. Minc
- MAKSIMOV, D.JE.
- MAUTZ, K.
- METZGER, H.
- MILLER-BUDNICKAJA, R.Z.
- MINC, Z.G.
- MOČUL'SKIJ
- MUCHNIC, H.
- "Čelovek prirody" v ruskoj literature XIX veka i "cyganskaja tema" u Bloka. In: Blokovskij sbornik (1). Tartu 1964. S. 98-156.
- Poëzija i proza Aleksandra Bloka. Leningrad 1975.
- Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik. In: DVjs 31 (1957) S. 198-240.
- Ein Beitrag zur Poetik A.A.Bloks. Phil. Diss. Köln. Köln 1967.
- Simvolika cveta i sinëstetizm v poëzii na osnove liriki A. Bloka. In: Izvestija krymskogo pëdagogičeskogo instituta, Simferopol', 3 (1930) S. 79-144.
- Blok i Gogol'. In: Blokovskij sbornik (2). Tartu 1972. S. 122 - 205;
- Častotnyj slovar' "Stichov o Prekrasnoj Dame" A. Bloka i nekotorye zamečanija o strukture cikla. In: Trudy po znakovym sistemam III. Tartu 1967;
- Iz poëtičeskoj mifologii "Tret'ego toma". In: Tezisy 1 vsesojuznoj konferencii "Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura 20 veka". Hrsg. Z.G. Minc. Tartu 1975;
- Lirika Aleksandra Bloka (1907 - 1911). Vyp. II. Tartu 1969;
- Lirika Aleksandra Bloka. Aleksandr Blok i tradicii ruskoj demokratičeskoj literatury XIX veka. Vyp. III. Tartu 1973;
- Poëtičeskij Ideal molodogo Bloka. In: Blokovskij sbornik (1). Tartu 1964.
- A. Belyj. Paris 1955;
- Aleksandr Blok. Paris 1948.
- Alexander Blok. In: From Gorky to Pasternak. Six Modern Russian Writers. London 1963. S. 104-184.

- MÜLLER, L. Der Sinn der Liebe und der Sinn des Lebens. Der ideologische Plan der "Anna Karenina". In: ZfslPh 21 (1952) S. 22-39;
Solovjev und der Protestantismus. Freiburg 1951.
- NIKITINA, E.F.
u. S.V. Suvalov Poëtičeskoe iskusstvo Bloka. Moskau 1926.
- NOVALIS Fragmente. Hrsg. E. Kamnitzer. Dresden 1929.
- Ob Aleksandre Bloke Petersburg 1921.
- O Bloke Sbornik literaturno-issledovatel'skoj asociacii CDRP. Red. E.F. Nikitina. Moskau 1929.
- ORLOV, V.N. Aleksandr Blok. Moskau 1956;
Poëma A. Bloka "Dvenadcat'". Moskau 1962.
- OSETROV, J. Zdravstvujte, Aleksandr Blok. In: Poëzija našich dnej. Moskau 1965. S. 43-57.
- PAPERNYJ, Z. Samoe trudnoe. Moskau 1963.
- PJAST, V. O pervom tome Bloka. In: Ob Aleksandre Bloke. Petersburg 1921. S. 211-233.
- PYMAN, A. The Life of Aleksandr Blok. Bd. 1: The distant thunder. 1880-1908 Oxford-London-New York 1979.
- REEVE, F.D. Aleksandr Blok. Between Image and Idea. New York 1962;
Structure and Symbol in Blok's "The Twelve". In: The American Slavic and East European Review 19 (1960) S. 259-276.
- REMENIK, G. Poëmy A. Bloka. Moskau 1959.
- RILKE, R.M. Duineser Elegien. In: Sämtliche Werke. Bd. I. Wiesbaden-Frankfurt/Main 1955.
- ROZANOV, M.N. Motivy "mirovoj skorbi" v lirike Bloka. In: O Bloke. Moskau 1929. S. 221-257.

- SCHNEIDER, K.L. Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Heidelberg 1954.
- ŠKLOVSKIJ, V. O teorii prozy. Moskau ²1929.
- SLONIMSKIJ, A. Blok i VI. Solov'ev. In: Ob Aleksandre Bloke. Petersburg 1921. S. 265-283.
- Slovar' russkogo jazyka Akad. Nauk SSSR. Moskau 1958.
- SOLOV'EV, B. Poët i ego podvig. Moskau 1965; Blok i Dostoevskij. In: Dostoevskij i russkie pisateli. Sbornik statej. Moskau 1971.
- SOLOV'EV, S.M. Vospominanija ob A. Bloke. In: Pis'ma Aleksandra Bloka. Leningrad 1925. S. 9-45.
- SØRENSEN, B.A. Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jh. und der deutschen Romantik. Kopenhagen 1963.
- STEINERT, W. Ludwig Tieck und das Farbenempfinden der romantischen Dichtung. Dortmund 1910.
- STRICH, F. Das Symbol in der Dichtung. In: Der Dichter und die Zeit. Bern 1947.
- STRIEDTER, J. Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russ. Moderne. In: Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexionen. Lyrik als Paradigma der Moderne. München 1966. S. 263-296.
- ŠUVALOV, S.V. Blok i Lermontov (K probleme povtorjaemosti poëtičeskich stilej). In: Sem' poëtov. Moskau 1927. S. 131-158.
- TARASENKOV, A.K. Zametki o poëzii A. Bloka. In: Stat'ji o literature I. Moskau 1958. S. 236-271.
- Tezisy i vsesojuznoj konferencii "Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura 20 veka". Hrsg. Z.G. Minc. Tartu 1975.

- TRAKL, G. Gesammelte Werke. Bd. I: Die
Dichtungen. Salzburg ¹₂1949.
- TYNJANOV, J. Blok i Gejne. In: Ob Aleksandre
Bloke. Petersburg 1921. S. 235 -
263.
- VENGEROVA, Z. Sinee ili goluboe. In: Reč' (12.
Januar 1909).
- VENGROV, N. Put' Aleksandra Bloka. Moskau
1963.
- VORDTRIEDE, W. Novalis und die französischen
Symbolisten. Stuttgart 1963.
- WALZEL, O. Deutsche Romantik II. Die Dich-
tung. Leipzig-Berlin ⁴1918.
- WELLEK, R. u. A. Warren Theorie der Literatur. Berlin
1963.
- WÖRN, D. Aleksandr Bloks Drama Pesnja
sud'by (Das Lied des Schicksals).
Übersetzt, kommentiert und inter-
pretiert. München 1974 (Slavisti-
sche Beiträge. Bd. 81).
- ZIRMUNSKIJ, V. Drama Aleksandra Bloka "Roza i
krest". Leningrad 1964;
Poézija Aleksandra Bloka. In: Vo-
prosy teorii literatury. Lenin-
grad 1928. Photomechanic Reprint.
's-Gravenhage 1962. S. 190-268.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS
5451 S. MICHIGAN AVE. CHICAGO, ILL. 60637

WILHELM BREITSCHUH
DIE FEOPTIJA V. K. TREDIAKOVSKIJS
EIN PHYSIKOTHEOLOGISCHES LEHRGEDICHT
IM RUSSLAND DES 18. JAHRHUNDERTS

Die *Feoptija* Trediakovskijs, das wohl bedeutendste religionsphilosophische Werk der russischen Aufklärung, wird in der vorliegenden Studie erstmalig eingehend untersucht und interpretiert, nachdem das Manuskript des um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen und seither de facto vergessenen Poems durch den russischen Literaturhistoriker I. Serman im Jahre 1959 wieder aufgefunden und in den *Gesammelten Werken* Trediakovskijs gedruckt worden ist.

Ohne seine Herkunft aus der russisch-orthodoxen Tradition zu verleugnen, hat Trediakovskij in der *Feoptija* den Ertrag seiner Studien und Reisen in Holland, Frankreich und Deutschland, seine Kenntnis der klassischen und modernen europäischen Sprachen und Literaturen, der europäischen Naturforschung und Geistesgeschichte in ein umfangreiches Poem verarbeitet. Vor allem hat die an der Wende des 17./18. Jahrhunderts weit verbreitete physikotheologische Bewegung, mit ihrem *B e s t r e b e n*, den christlichen Gottesglauben mit den Erkenntnissen der neuen Naturwissenschaft in Einklang zu bringen, in der *Feoptija* ihren Niederschlag gefunden.

Durch den Vergleich der Texte wird im einzelnen nachgewiesen, daß eines der einflußreichsten Zeugnisse des physikotheologischen Weltverständnisses - Fénelons *Démonstration de l'existence de Dieu, tiré du spectacle de la nature* - von Trediakovskij als Hauptquelle benutzt worden ist. Darüber hinaus werden die Bezüge zur gleichzeitigen deutschen Literatur, insbesondere den Gedichten von B. H. Brockes, dem Dichter des Hamburger physikotheologischen Kreises, aufgezeigt.

Schließlich wird in der Studie herausgearbeitet, daß Trediakovskij, von A. Popes mustergültigem *Essay on Man* angeregt, seine *Feoptija* nach den Merkmalen der im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts in Westeuropa dominierenden literarischen Gattung des Lehrgedichts gestaltet hat.

Ab Jahrgang XXII (N.F. I) 1977 erscheint die Fachzeitschrift

DIE WELT DER SLAVEN

Halbjahresschrift für Slavistik

Begründet von Erwin Koschmieder

Schriftleitung: Heinrich Kunstmann, Redaktion: Peter Rehder

im Verlag Otto Sagner, München

Es liegen vor:

Jahrgang XXII (= N. F. I), 1977
Heft 1 und 2, 448 Seiten, DM 82.-

Jahrgang XXIII (= N. F. II), 1978
Heft 1 und 2, 448 Seiten, DM 82.-

Jahrgang XXIV (= N. F. III), 1979
Heft 1 und 2, 448 Seiten, DM 82.-

Jahrgang XXV (= N. F. IV), 1980
Heft 1 und 2, 448 Seiten, DM 82.-

S L A V I S T I S C H E B E I T R Ä G E

105. Pogačnik, J.: Von der Dekoration zur Narration. Zur Entstehungsgeschichte der slovenischen Literatur. 1977. 165 S.
106. Bojić, V.: Jacob Grimm und Vuk Karadžić. Ein Vergleich ihrer Sprachauffassungen und ihre Zusammenarbeit auf dem Gebiet der serbischen Grammatik. 1977. 257 S.
107. Vintr, J.: Die ältesten tschechischen Evangeliare. Edition, Text- und Sprachanalyse der ersten Redaktion. 1977. 367 S.
108. Lohff, U. M.: Die Bildlichkeit in den Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs (1812-1891). 1977. XVI, 244 S.
109. Regier, Ph. R.: A Learner's Guide to the Old Church Slavic Language. Part 1: Grammar with Exercises. 1977. XLIV, 368 S.
110. Worth, D. S.: On the Structure and History of Russian. Selected Essays. With a Preface by Henrik Birnbaum. 1977. X, 276 S.
111. Schulte, B.: Untersuchungen zur poetischen Struktur der Lyrik von Sima Pandurovič. *Posmrtna počasti*. 1977. 345 S.
112. Albert, H.: Zur Metaphorik in den Epen *Živana*, *Medved Brundo*, *Utva* und *Ahasver* des kroatischen Dichters Vladimir Nazor. 1977. 171 S.
113. Slavistische Linguistik 1976. Referate des II. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens (5.-7. 10. 1976). Herausgegeben von W. Girke und H. Jachnow. 1977. 261 S.
114. Matuschek, H.: Einwortlexeme und Wortgruppenlexeme in der technischen Terminologie des Polnischen. 1977. VIII, 417 S.
115. Schreier, H.: Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk. Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. 1977. 123 S.
116. Beiträge und Skizzen zum Werk Ivan Turgenevs. 1977. 142 S.
117. Neureiter, F.: Geschichte der kaschubischen Literatur. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung. 1978. 281 S.
118. Russel, M.: Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Typisierung bei I. A. Gončarov. 1978. 401 S.
119. Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß Zagreb 1978. 1978. 451 S.
120. Slavistische Linguistik 1977. Referate des III. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bochum. 27.9.77 - 29.9.77. Herausgegeben von W. Girke und H. Jachnow. 1978. 260 S.
121. Müller, V.: Der Poetismus. Das Programm und die Hauptverfahren der tschechischen literarischen Avantgarde der zwanziger Jahre. 1978. VI, 215 S.
122. Pailer, W.: Die frühen Dramen M. Gor'kij's in ihrem Verhältnis zum dramatischen Schaffen A. P. Čechovs. 1978. VIII, 210 S.
123. Thomas, G.: Middle Low German Loanwords in Russian. 1978. 269 S.
124. Lehfeldt, W.: Formenbildung des russischen Verbs. Versuch einer analytisch-synthetisch-funktionellen Beschreibung der Präsens- und der Präteritumflexion. 1978. 114 S.
125. Schön, L.: Die dichterische Symbolik V. M. Garšins. 1978. VI, 203 S.
126. Berg, R.: Die Abstrakta auf -nie/-tie, -ka/-ok, -ost', -stvo/-stvie, -ie/-be in den "Pis'ma i Bumagi" Peters des Großen. 1978. IV, 352 S.
127. Stricker, G.: Stilistische und verbalsyntaktische Untersuchungen zum Moskovitischen Prunkstil des 16. Jahrhunderts. 1979. XIV, 678 S., 3 Tabellen.

128. Heim, M. H.: The Russian Journey of Karel Havlíček Borovský. 1979. XII, 194 S.
129. Malingoudis, J.: Die Handwerkerbezeichnungen im Alttschechischen. 1979. IV, 221 S.
130. Roth, J.: Die indirekten Erlebnisformen im Bulgarischen. Eine Untersuchung zu ihrem Gebrauch in der Umgangssprache. 1979. VIII, 186 S.
131. Nitsch, E.: Thema und Anweisungsstruktur im Text. Mit einer Analyse des ersten Abschnittes aus "Noc s Hamletem" von Vladimír Holan. 1979. VIII, 178 S.
132. Höck, Ch.: Zur syntaktischen und kommunikativen Struktur slavischer Partizipial- und Gerundialkonstruktionen. 1979. X, 283 S.
133. Slavistische Linguistik 1978. Referate des IV. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Tübingen 26.-29. Sept. 1978. Herausgegeben von Jochen Raecke und Christian Sappok. 1979. 276 S.
134. Breitschuh, W.: Die Feoptija V. K. Trediakovskijs. Ein physikotheologisches Lehrgedicht im Rußland des 18. Jahrhunderts. 1979. VIII, 523 S.
135. Gallant, J.: Russian Verbal Prefixation and Semantic Features: an Analysis of the Prefix *вз-*. 1979. 460 S.
136. Jachnow, H. (u.a.): Zur Erklärung und Modellierung diachroner Wortbildungsprozesse (anhand russischer substantivischer Neologismen). 1980. IV, 230 S.
137. Breu, W.: Semantische Untersuchungen zum Verbalaspekt im Russischen. 1980. X, 231 S.
138. Slavistische Linguistik 1979. Referate des V. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Zürich 25. - 27. Sept. 1979. Herausgegeben von Daniel Weiss. 1980. 259 S.
139. Franz, N.: Grotteske Strukturen in der Prosa Zamjatins. Syntaktische, semantische und pragmatische Aspekte. 1980. 312 S.
140. Baer, J. T.: Arthur Schopenhauer und die russische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. 1980. VIII, 194 S.
141. Lempp, A.: Das zusammengesetzte Verbalprädikat mit „da“ im Neubulgarischen. 1981. IV, 102 S.
142. Stephan, H.: „Lef“ and the Left Front of the Arts. 1981. XIV, 242 S.
143. Kempgen, S.: „Wortarten“ als klassifikatorisches Problem der deskriptiven Grammatik. Historische und systematische Untersuchungen am Beispiel des Russischen. 1981. X, 309 S.
144. Peters, J.: Farbe und Licht. Symbolik bei Aleksandr Blok. 1981. VIII, 315 S.

