

Christine Fischer

Musik und Dichtung

**Das musikalische Element
in der Lyrik Pasternaks**

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.

Christine Fischer - 9783954790685

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 02:51:13AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von
Alois Schmaus

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smimov
Wilfried Fiedler · Walter Koschmal · Ulrich Schweier · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 359

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1998

Christine Fischer

Musik und Dichtung

Das musikalische Element
in der Lyrik Pasternaks



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1998

PVA

98.

448

ISBN 3-87690-697-0

© Verlag Otto Sagner, München 1998

Abteilung der Firma Kubon & Sagner

D-80328 München

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

9 2 1 7 8 7 6 9 0

Dank

Die vorliegende Abhandlung stellt die überarbeitete Fassung meiner Dissertation dar, die im Herbst 1996 von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena angenommen wurde.

Mein Dank gilt all jenen, die auf vielfältige Weise - sei es in wissenschaftlicher oder in künstlerischer Hinsicht - das Interesse für die schwierige und komplexe Thematik des Zusammenhangs zwischen Musik und Dichtung in mir geweckt und vertieft haben.

Insbesondere möchte ich Herrn Professor Dr. U. Steltner, dem Betreuer meiner Dissertation, für seine Förderung während meines Studiums in Erlangen und Jena sowie für wertvolle Hinweise zu Pasternak aufrichtig danken.

Der Studienstiftung des deutschen Volkes danke ich sehr für die jahrelange verständnisvolle Förderung meiner Arbeit.

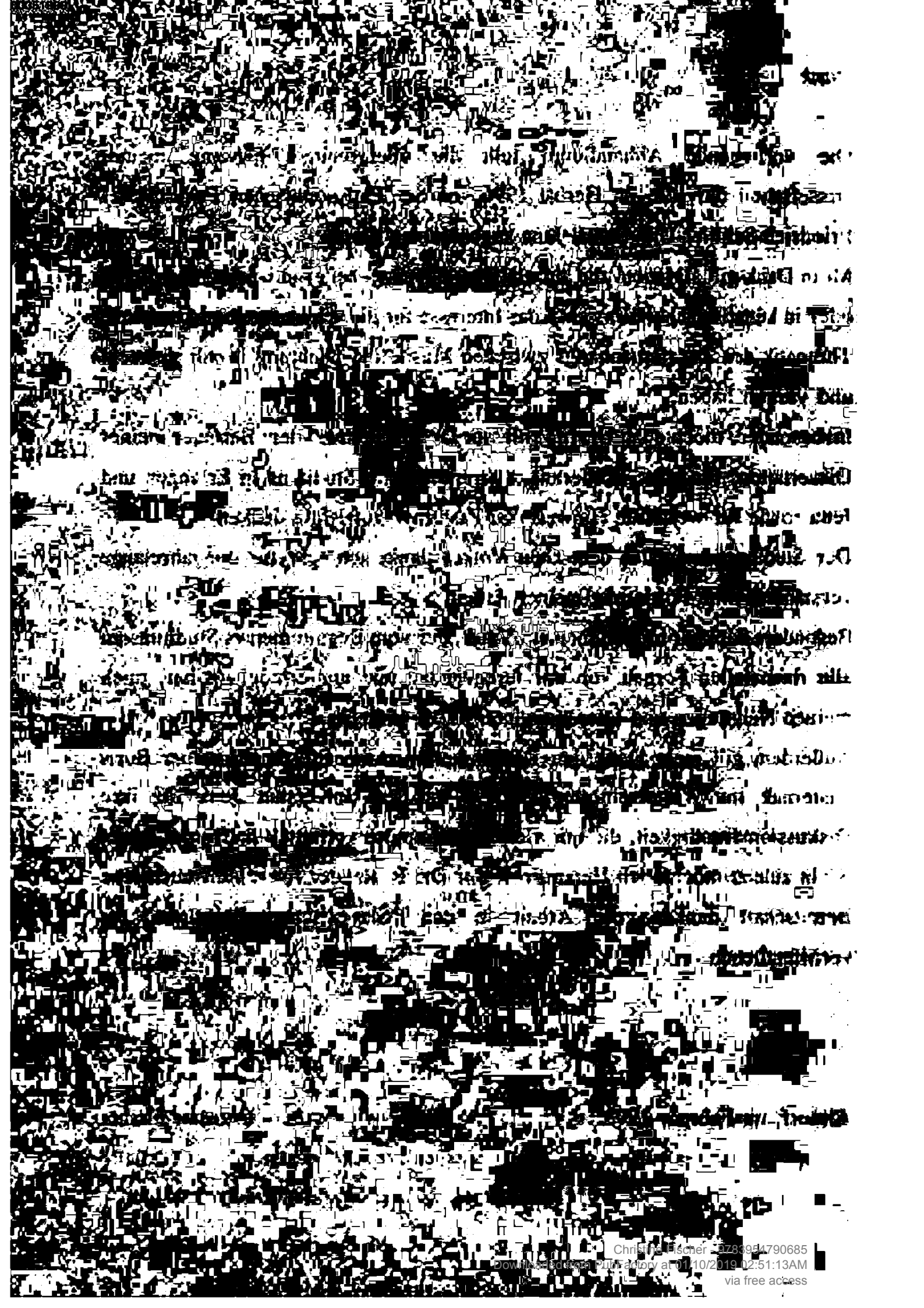
Besonders dankbar bin ich meinem Vater, der vom Beginn meines Studiums an alle finanziellen Sorgen von mir ferngehalten und mir ermöglicht hat, mich meinen Neigungen und Interessen intensiv zu widmen.

Außerdem gilt mein Dank den Teilnehmerinnen des Proseminars über Boris Pasternak im Wintersemester 1995/96 an der Universität Jena für ihre Diskussionsfreudigkeit, die mir viele neue Impulse vermittelt hat.

Nicht zuletzt möchte ich Herrn Professor Dr. P. Rehder für seine freundliche Bereitschaft danken, die Arbeit in den "Slavistischen Beiträgen" zu veröffentlichen.

Altdorf, im Februar 1998

Christine Fischer



A. EINLEITUNG

I. Vorbemerkung

Thema dieser Abhandlung ist die Untersuchung der Bezüge zwischen Musik und Dichtung in der Lyrik Pasternaks.

Im allgemeinen wird in der Literaturwissenschaft nicht bestritten, daß es zwischen beiden Künsten gewisse Verbindungen zu geben scheint, doch wurden diese bisher in ihrer Gesamtheit viel zu wenig benannt, definiert und an Beispielen verdeutlicht; meistens nahm man sie einfach als vorhanden an. Deshalb bedarf die vorliegende Arbeit zunächst eines theoretischen Fundamentes hinsichtlich des Musikalischen in der Dichtung, das selbstverständlich auch die Frage mit einschließt, welche grundlegenden Unterschiede es dennoch zwischen beiden Künsten gibt.

Da das Leitmotiv der Musik in der moderneren russischen Lyrik aus dem 19. Jahrhundert übernommen wurde, soll im folgenden seine Entwicklung und Wandlung von der Romantik bis zu Pasternak geschildert werden.

Im Hauptteil soll sodann die Bedeutung der Musik in Pasternaks Lyrik in doppeltem Sinne untersucht werden - auf verstechnisch-stilistischer und auf motivischer Ebene, wobei im ersten Bereich neben den Formmitteln der Lyrik (wie Metrik, Reim- und Strophenformen) auch bestimmte Verfahren der besonderen Koppelung von Laut und Bedeutung analysiert werden. Der zweite Bereich des Hauptteils umfaßt neben der "realen" Musikgeschichte in Pasternaks Lyrik (etwa der Erwähnung von Komponistennamen und Musikinstrumenten) vor allem die Untersuchung literarischer Leitmotive, die mit der Musik in Verbindung stehen, wie insbesondere Vögel, Wind, Wasser, Klang und Stille. Abschließend soll die Darstellung der Musik in Verbindung mit anderen Künsten sowie ihre Bedeutung für die dichterische Inspiration anhand von Gedich-

ten Pasternaks herausgearbeitet werden. In diesem Zusammenhang wird auch der Frage nachgegangen, ob und inwiefern man in seiner Lyrik von einem Wandel des musikalischen Elements sprechen kann.

Es soll eine möglichst umfassende Analyse der Beziehung zwischen Musik und Dichtung in Pasternaks Lyrik versucht werden, wobei einigen Aspekten, die in seinem Schaffen keine wesentliche oder nur punktuelle Bedeutung haben (so etwa besondere Intonationsmuster und musikalischen Sätzen angenäherte Gedichtstrukturen), kein eigenes Kapitel gewidmet werden kann.

Zur besseren Verständlichkeit werden alle Zitate aus der russischen Sekundärliteratur übersetzt; alle Gedichtbeispiele werden zweisprachig (russisch und deutsch) angeführt.

Hierbei kann auf künstlerische Übersetzungen nur in *A.III.*, wo es mehr um Literaturgeschichte als um die Analyse von Gedichten geht, und in *B.I.I.* zurückgegriffen werden, da es in vielen Fällen nicht möglich ist, die Verwendung literarischer Leitmotive bei Pasternak am Beispiel solcher oft recht freien, wenn auch lyrisch ansprechenden Fassungen darzustellen. Im gesamten zweiten Hauptteil werden daher Interlinearversionen gegeben. In *B.I.I.* liegt das umgekehrte Problem vor, denn Metren und Reimformen kann man einfach nicht anhand von Interlinearversionen verdeutlichen, da sie dort nicht vorliegen. Die Übersetzungen im Hauptteil sind nur als Verständnishilfen für den Leser gedacht; Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Analyse sind ausschließlich die russischen Originale. Diese werden nach folgender Ausgabe zitiert: Pasternak, Boris: *Stichotvorenija i poëmy v dvuch tomach*, Leningrad 1990 (im folgenden abgekürzt BP I bzw. II). Es handelt sich dabei um die derzeit neueste kommentierte Gesamtausgabe der Lyrik Pasternaks, wobei lediglich seine Übersetzungen nicht einbezogen werden. Auf sie wird jedoch im Hinblick auf das hier zu erörternde Thema nicht eingegangen.

II. Theoretische Überlegungen zum Musikalischen in der Dichtung

Die enge Beziehung zwischen den beiden Künsten Musik und Lyrik scheint zunächst ohne nähere Begründung eindeutig zu sein, nicht zuletzt auch deshalb, weil sich letztere ja schon allein durch ihren Namen von der Lyra, der Leier, herleitet. Viele berühmte Gedichte wurden vertont, wie etwa der *Erlkönig* durch Schubert, andere haben lediglich in ihrer Eigenschaft als Liedtexte überlebt, so beispielsweise die Werke des frühverstorbenen Romantikers Wilhelm Müller.

Von vornherein einsichtig ist ferner die Tatsache, daß in der (traditionellen) Lyrik aufgrund der Gebundenheit der Sprache an Metren und Reime besonders der Rhythmik im Vergleich zur Prosa eine ungleich wesentlichere Bedeutung zukommt.

Gerade solche Aussagen, die mittlerweile schon fast als Gemeinplätze gelten dürften, werfen jedoch eine Reihe von komplizierteren Fragen auf, welche bis heute nicht immer beantwortet werden konnten. Wie läßt sich beispielsweise begründen, warum dreisilbige Versmaße häufig als "musikalischer" angesehen werden als zweisilbige? Wie kann man die - eher subjektiv auf den jeweiligen Interpreten bezogen scheinende - Frage nach der richtigen Intonation anhand der Lektüre eines Gedichtes aufgrund bestimmter sprachlicher Gegebenheiten und Gestaltungsmöglichkeiten objektiv beantworten? Welche verstechnischen Verfahrensweisen schließlich bewirken in ihrer Gesamtheit jene Musikalität, die im Gedicht selbst liegt und somit eigentlich keiner noch so gelungenen Vertonung bedarf, welche ja ihrerseits mehr als eine Interpretation oder "Übersetzung" zu betrachten ist und weniger die dem Werk an sich innewohnende Melodik, Rhythmik und Klangfülle zutage treten läßt?

In diesem Zusammenhang wird auch die Frage zu untersuchen sein, aufgrund welcher Aspekte man trotz aller Zusammenhänge Musik und Dichtung als zwei

deutlich von einander abgrenzbare und verschiedene Künste betrachtet: wodurch unterscheiden sich musikalischer und sprachlicher Klang?

Bei kritischer Lektüre der zu diesen oder verwandten Fragestellungen vorhandenen Literatur läßt sich beobachten, daß in manchen Werken die angesprochene Problematik geradezu philosophisch überhöht erscheint, ohne jedoch noch wirklich objektiv begründbar hinsichtlich der getroffenen Aussagen zu sein. Vor allem wird offenbar von vornherein davon ausgegangen, daß Lyrik musikalisch, klangvoll, rhythmisch und dergleichen *ist*, ohne ausreichend darzustellen, worin diese ihr zugeschriebenen Eigenschaften bestehen. Auf diese Problematik hat auch N.V. Čeremisina in ihrem Werk *Russkaja intonacija: poëzija, proza, razgovornaja reč'* (*Russische Intonation: Dichtung, Prosa, gesprochene Sprache*) am Beispiel des Rhythmus hingewiesen:

Der Terminus "Rhythmus" selbst wird in wesentlich von einander abweichenden Bedeutungen verwendet: sowohl zur Bezeichnung der metrischen Organisation des Verses, die durch spezifische rhythmische Verseinheiten geschaffen wird - den Versfuß, die Zeile, die Strophe -, als auch zur Bezeichnung des Metrums und des Rhythmus in der gesprochenen Sprache zusammengenommen.¹

In diesem Zusammenhang ist stellenweise die Abhandlung von J. Pfeiffer *Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde. Ein phänomenologischer Versuch zu nennen*, aus der nur einige Sätze zitiert werden sollen:

In abstrakt-isolierender Reflexion läßt sich eine Stufe der Gedichterfassung festhalten, die ausschließlich bezogen ist auf die rein-musikalische Sprachbewegung, auf die Sprache als rhythmisch-getragenes, ton-beseeltes Klanggefüge. - In der hörend-verstehenden Hingabe an die so und so aufeinander folgenden Wortklänge, an den in einem so und so bestimmten Wechsel steigenden und fallenden Klangstrom und an den ihm "ein-gebildeten" Ton geraten wir in denjenigen ahnungsvoll-gestimmten Totalzustand hinein, darin der Stimmungsgehalt der musikalischen Gedichtform adäquat

¹ Čeremisina, N.V.: *Russkaja intonacija: poëzija, proza, razgovornaja reč'*, Moskva 1989, S. 42 f.

verlebendigt ist.²

Zu einer ähnlichen Darstellung neigt auch V. Mönckeberg in ihrer Arbeit *Der Klangleib der Dichtung*, da sie ebenfalls Worte wie Klang, Rhythmus, Melodie und Dynamik unbedenklich verwendet, ohne zu erläutern, was sie im Hinblick auf Lyrik bedeuten. Sie bedient sich also ohne weiteres Begriffen aus der Musik, ohne die Frage zu stellen, inwieweit sie auf Dichtung - d.h. auf eine andere Kunstgattung - anwendbar sind.

Von einer Abgrenzung beider Künste kann nicht die Rede sein, beides erscheint ungefähr als dasselbe:

Die gestaltenden Mittel des Gedichts sind dieselben wie die der Sprache überhaupt und die der Musik: Rhythmus, Melodie und Dynamik. [...]

In jeder Dichtung sind immer alle Klangelemente zugleich wirksam, nur in verschiedener An- und Zuordnung. Entweder sind die Elemente völlig ausgewogen, oder das eine oder andere tritt mehr hervor. In diesem Sinne ist es möglich, von rhythmisch oder melodisch oder dynamisch betonter Dichtung zu sprechen. Hier sei bemerkt, daß diese drei Elemente weit bestimmender für die Klangerscheinung des Gedichts sind als die sogenannte Lautmalerei, deren Überschätzung wohl darauf zurückzuführen ist, daß sie für das Auge schon wahrnehmbar ist.

In der Umgangssprache dienen die Klangelemente zur Verständigung, zur Klarlegung von Gedanken und Gefühlen. In der Musik und in der Dichtung werden sie zu Mitteln künstlerischer Gestaltung. Der Rhythmus als das Urelement bestimmt Gliederung, Richtung und Charakter der Bewegung. Er ist dem Metrum übergeordnet, das innerhalb des Verses die Aufgabe des Stramins bei einer Kreuzstichstickerei hat. Er gibt den Halt für die Stickerei, wird aber so vom Muster übersponnen, daß er zuletzt völlig dahinter verschwindet, ja bei manchen Stickereien wird er so überflüssig, daß er hinterher herausgezogen werden kann. Ebenso überwächst der Rhythmus das Versmaß, das aber als Untergrund nötig ist. Es ist sozusagen der Nährboden, auf dem sich der Rhythmus entwickelt. Das Versmaß ordnet Silben, ohne auf den Sinn Rücksicht zu nehmen, der Rhythmus ordnet Sinnguppen und verwandelt dadurch das monotone Gleichmaß des Metrums in lebendiges Gleichmaß.³

In einigen grundlegenden, für die Lyriktheorie unverzichtbaren Werken, wie etwa in V. Žirmunskijs *Teorija sticha (Verstheorie, Leningrad 1975)*, B.

² Pfeiffer, J.: *Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde, Ein phänomenologischer Versuch, Halle/Saale 1931, S. 26*

³ Mönckeberg, V.: *Der Klangleib der Dichtung, Hamburg 1946, S. 37 f.*

Tomaševskijs *O stiche* (*Über den Vers*, München 1970) oder auch I. Levyjs (J. Levý) *Iskusstvo perevoda* (*Die Kunst der Übersetzung*, dt. *Die literarische Übersetzung*, Moskva 1974), finden sich wichtige, klare und ausführliche Darstellungen der verschiedenen metrischen, rhythmischen und reimtechnischen Möglichkeiten, ein Gedicht zu gestalten. Diese Werke sind sehr praxisbezogen und daher sicherlich vor allem für Lyriker und für Lyrikübersetzer im Grunde als Pflichtlektüre zu betrachten. Fragen etwa des Verhältnisses zwischen der Lyrik, der Musik und den anderen Künsten werden sozusagen naturgemäß mehr am Rande angesprochen, denn sie sind nicht das Hauptanliegen ihrer Verfasser.

Im weiteren Sinne ist auch B. Ėjchenbaums Abhandlung *Melodika russkogo liričeskogo sticha* (*Die Melodik des russischen lyrischen Verses*, Peterburg 1922) zu dieser Literatur zu rechnen, wengleich sie weniger verstheoretisch ausgerichtet ist, sondern die Entwicklung der Melodik in der russischen Lyrik im wesentlichen anhand vieler Beispiele aus verschiedenen Epochen darzustellen sucht, worauf an anderer Stelle noch einzugehen sein wird.

Auch Ėjchenbaum hebt vor allem die enge Verwandtschaft zwischen Musik und Dichtung hervor, ist jedoch, wie er gleich zu Anfang betont, um eine möglichst konkrete Darstellung des Themas bemüht:

Das grundlegende Ziel dieser Arbeit besteht darin zu zeigen, daß in der Lyrik des liedhaften Typs die *Liedhaftigkeit* oder die *Sangbarkeit* selbst etwas vollkommen Spezifisches und etwas vollkommen Reales ist, das man beobachten und erforschen kann, ohne zu Metaphern zu greifen.⁴

Anschließend versucht er, eine Definition des Begriffs "Melodik" zu geben:

So verstehe ich unter der *Melodik* nicht die Lautlichkeit im allgemeinen und auch nicht jegliche Intonation des Verses (der immer "melodischer" klingt als die gesprochene Sprache, weil er sich

⁴ Ėjchenbaum, B.: *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, Peterburg 1922, S. 7 f.

innerhalb einer emotionalen Intonation entwickelt), sondern lediglich ein entfaltetes *Intonations-system* mit charakteristischen Erscheinungen der Intonationssymmetrie, der Wiederholung, der Steigerung, der Kadenzierung usw.⁵

Die enge Verwandtschaft der Dichtung mit der Musik begründet Ėjchenbaum vor allem mit der von Novalis stark beeinflussten Philosophie der russischen Romantiker, welche die Musik als höchste der Künste verehrten, und er fährt fort:

[...] wenn man von der Vorstellung der Strophe als einer rhythmisch-melodischen Einheit ausgeht, lassen sich bestimmte grundlegende Kompositionsarten voraussehen. Hier ist die Analogie zu den grundlegenden Musik- und, besonders, Vokalformen nicht nur zulässig, sondern vollkommen legitim. Erstens sind viele musikalische Formen historisch untrennbar mit lyrischen Formen verbunden, und die Folgen dieser Verbindung sind bis in die heutige Zeit erhalten geblieben; zweitens ist das keine zufällige, durch irgendwelche äußeren Gegebenheiten hervorgerufene Verbindung, die daher nur von genetischem Interesse wäre, sondern eine organische Verwandtschaft, die periodisch besonders klar zutage tritt. Da nun einmal der lyrischen Komposition die Melodik zugrunde liegt, haben wir zu erwarten, daß eben jene formalen Gesetze gelten, die in der Musik verwirklicht werden, wir müssen Erscheinungen der melodischen Steigerung, Kulmination, Reprise, Kadenz usw. begegnen. Anders ausgedrückt müssen sie in der Lyrik des liedhaften Typs untereinander in bestimmte Beziehungen nicht so sehr semantischen als vielmehr musikalisch-melodischen Charakters treten.⁶

Die wesentlichen Punkte von Ėjchenbaums Abhandlung hat J.R. Döring wie folgt zusammengefaßt:

Boris Ėjchenbaum legt seiner Untersuchung über die Melodie des russischen lyrischen Verses nicht den Versfuß oder die Einzelteile als Analyseneinheit zugrunde, - er geht vielmehr vom Satz aus und beschreibt vornehmlich das Verhältnis der Sätze eines Gedichts zueinander, die Rolle der Satzintonation und die Relation zwischen Syntax und strophischer Einteilung eines Gedichtes. Nach der Funktion der Intonation unterscheidet er 3 lyrische Stile: erstens den rhetorischen, bei dem Frage- und Aussagesätze an bestimmten vorgeschriebenen Stellen auftauchen, um den logischen Fortgang des Gedichts zu unterstreichen. Zweitens den "govornoj stil" (d.h. den Stil der Umgangssprache), bei dem die Vielfalt der Intonationen nicht systematisiert werden kann. Und drittens den "napevnyj stil" (den melodischen Stil), bei dem nicht die gedankliche Entwicklung, sondern die Intonation

⁵ Ebd., S. 10

⁶ Ebd., S. 23 f.

dem Gedicht seinen Zusammenhalt gibt.⁷

Auch modernere Abhandlungen zu vergleichbaren Problemstellungen nehmen noch auf die russischen Formalisten, insbesondere auf Ėjchenbaum, bezug oder setzen sich kritisch mit den von ihnen vertretenen Anschauungen auseinander. Dies kann - neben ihrer zeitlichen Nähe zum Schaffen Pasternaks - als Begründung und Rechtfertigung dafür dienen, daß ihnen auch in dieser Untersuchung soviel Aufmerksamkeit zuteil wird. Zitiert sei in diesem Zusammenhang nur eine Stelle aus dem "Wohlklang, Rhythmus und Metrik" gewidmeten Kapitel der *Theorie der Literatur* von Austin Warren und René Wellek:

In seinem wertvollen Buch über den lyrischen Vers im Rußland des 19. Jahrhunderts hat Boris Eikhenbaum versucht, die Rolle der Modulation im 'melodischen', 'singbaren' Vers zu analysieren. Eindrucksvoll wird hier gezeigt, wie die romantische Lyrik der Russen tripodische Versmaße, Modulationsschemata wie Ausrufe- und Fragesätze und syntaktische Strukturen wie Parallelismen ausgenutzt hat; aber unserer Meinung nach ist es ihm nicht gelungen, seine Zentralthese von der formenden Kraft der Modulation im 'singbaren' Vers zu begründen.

Man mag einige Züge der russischen Theorie anzweifeln, aber man kann nicht abstreiten, daß sie einen Ausweg aus der Sackgasse der Laboratoriums-Metriker wie auch aus dem Subjektivismus 'musikalischer' Metriker gefunden haben. Vieles ist noch immer dunkel und umstritten; aber die Metrik hat heute wenigstens die notwendige Verbindung mit der Sprachwissenschaft und der literarischen Semantik wieder aufgenommen. Wir sind uns heute bewußt, daß Laut und Metrum nicht von der Bedeutung isoliert, sondern als Bestandteile der Ganzheit eines Kunstwerks untersucht werden müssen.⁸

Während Ėjchenbaum anhand der Melodik besonders die Nähe der Dichtung zur Vokalmusik hervorhebt, so daß auch hier die Grenzen zwischen beiden Künsten fließend zu sein scheinen, wendet sich Tomaševskij der kleinsten musikalischen Einheit, dem Ton oder Klang ("zvuk"), zu und versucht zu erläutern, was dieser Begriff für die Dichtung bedeutet:

⁷ Döring, Johanna Renate: *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934*, München 1973, S. 160 f.

⁸ Warren, Austin/Wellek, René: *Theorie der Literatur*, Bad Homburg v.d.H. 1959, S. 195

Jede Lautsprache ist ein verknüpftes und kompliziertes System von Lautäußerungen. Die Zahl der Silben, die Betonungen usw. schöpfen nicht den ganzen Reichtum der Lautäußerungen der menschlichen Sprache aus.

Die Sprache des Gedichts ist eine hinsichtlich ihrer Laute organisierte Sprache.⁹

Erst an späterer Stelle definiert er "zvuk" im Hinblick auf Sprache und Dichtung:

[...] der Laut sollte von seiner physischen Seite her bewertet werden (hinsichtlich der Akustik und der Artikulation), aber auch vom Gesichtspunkt seiner semantischen Funktion aus, d.h. als elementares Glied sinnbehafteter menschlicher Sprache.¹⁰

Hier tritt also die enge und wesentliche Verknüpfung von Laut und Bedeutung in der Sprache allgemein und insbesondere in der Lyrik zutage: in der semantischen Komponente jedes sprachlichen Lautes liegt der wichtigste Unterschied zum musikalischen Laut.

Noch deutlicher, oder zumindest ausführlicher, hat Žirmunskij auf diese besondere Problematik hingewiesen, indem er zunächst auf die Einteilung der Künste in darstellende ("izobrazitel'nye") und musische ("muzičeskie") hinweist und Musik und Dichtung gleichermaßen der letzteren Gruppe zuordnet. In diesem Zusammenhang hebt er anfangs die verbindenden Elemente beider Künste, das ihnen Gemeinsame, hervor und geht dann zum Trennenden über:

Zur ersten Gruppe gehören die *darstellenden* Künste (Ornamentik, Architektur, Bildhauerei, Malerei) [...].

Zur zweiten Gruppe der Künste, die die Alten *musische* Künste nannten, gehören Musik und Dichtung. Das sinnliche Material dieser Künste (lautliche Eindrücke, die auch teilweise mit motorischen verbunden sind) ist in einer gewissen zeitlichen Folgerichtigkeit angeordnet; auf diese Weise wird die künstlerische Komposition in den Künsten dieser Art von einem gesetzmäßigen Aufeinanderfolgen qualitativ unterschiedlicher sinnlicher Eindrücke in der Zeit, d.h. von *Rhythmus* im weitesten Sinne, bestimmt. Der Rhythmus in der Dichtung und in der Musik wird durch das gesetzmäßige Aufeinanderfolgen in der Zeit von *starken* und *schwachen Lauten* (oder Bewegungen)

⁹ Tomaševskij, B.: *O stiche*, München 1970, S. 8

¹⁰ Ebd., S. 39

geschaffen. Dabei ist ein Werk der musikalischen Künste kein materieller Gegenstand; für seine Reproduzierung, die sich bei jedem Wahrnehmen von neuem vollzieht, erfordert es eine komplizierte Reihe von Handlungen (musikalische Darbietung, Deklamation), die entweder vom Verfasser selbst oder von einem besonderen Interpreten nach den Anweisungen des Verfassers ausgeführt werden (in einzelnen Fällen kann auch der Wahrnehmende selbst der Interpret sein). [...]

In der Malerei, Bildhauerei und in der Dichtung ist das künstlerische Material mit der Bedeutung belastet... [...] Das Material der Dichtung - das Wort - wird nicht speziell für die Dichtung geschaffen, gleichsam als besonders präpariertes, rein künstlerisches Material, welchem sich die Musik bedient. Das Wort ist mit der Bedeutung belastet. [...]

Die Laute des Wortes verfügen nicht über eine bestimmte Höhe, wie etwa die musikalischen Töne: es sind gleitende Töne; wir haben dabei keine genauen Intervalle zwischen den Tönen, wie in der Musik, sondern nur Erhöhungen oder Tondauern, die beständig und zueinander proportional sind wie die Klänge einer musikalischen Melodie usw. Deshalb ist es ebenso unmöglich, mit Hilfe von Wörtern ein Kunstwerk zu schaffen, das in klanglicher Hinsicht gänzlich den Gesetzen einer musikalischen Komposition unterliegt, ohne dabei die Natur des Wortmaterials zu entstellen, wie aus einem menschlichen Leib ein Ornament zu machen und dabei die ganze Fülle seiner gegenständlichen Bedeutung zu bewahren. Also existiert in der Dichtung kein reiner Rhythmus, wie auch in der Malerei keine reine Symmetrie existiert. ¹¹

Neben dem schon angesprochenen wichtigen Aspekt der unweigerlichen Verknüpfung zwischen Klang und Bedeutung in sprachlichen Lautkombinationen weist Žirmunskij also noch auf weitere Unterschiede zwischen "zvuk" in der Musik bzw. in der Sprache hin: der sprachliche Laut verfügt im Gegensatz zum musikalischen nicht über konkrete Intervalle hinsichtlich der Tonhöhe. Auch die Tondauer ist in der Sprache nicht definitiv durch bestimmte Einheiten - entsprechend den "ganzen", "halben", "Viertel-Noten" usw. in der Musik - geregelt. Zwar kennt auch die Sprache unterschiedlich hohe und lange Laute, doch sind diese nicht als absolut anzusehen, sondern immer nur als relativ, da sie auf andere, vorhergehende oder nachfolgende, Wörter bzw. Silben bezogen sind.

Verschiedene Sprachen bieten ihrer Natur gemäß unterschiedliche Möglichkeiten, die ihnen eigene Musikalität in der Dichtung auszuschöpfen. Mit diesem Problem hat sich auch R. Ingarden beschäftigt:

¹¹ Žirmunskij, V.: *Teorija sticha*, Leningrad 1975, S. 12 ff.

Sie ["Melodien" und melodische Charaktere] sind vor allem durch die Aufeinanderfolge der in den Wortlauten auftretenden und eine bestimmte Tonhöhe mit sich führenden Vokale bedingt bzw. konstituiert. So ist es natürlich, daß bei der Konstituierung der melodischen Charaktere der "Reim" und die "Assonanz" eine wichtige Rolle spielen. Wesentlich für sie sind auch die schon früher besprochenen relativen Charaktere der einzelnen Wortlaute, welche sich aus ihrer Umgebung ergeben. Sie bilden sozusagen den Anfang einer Organisierung der distinktiven Wortlaute zu Gestaltungen höherer Stufe und insbesondere zu verschiedenartigen Melodien. Jede lebendige Sprache, und in noch höherem Grade jeder Dialekt, hat ihre charakteristischen melodischen Eigenschaften. Man kann sagen, daß die Sprache fast eines jeden einzelnen Menschen (wobei hier auch Standes- und Klassenunterschiede eine bedeutende Rolle spielen) ein ihr eigentümliches melodisches Gepräge besitzt. Das hat natürlich seine Wichtigkeit, wenn die lebendige Sprache als Material zur Gestaltung eines literarischen Werkes verwendet wird. In dieser Richtung unterscheiden sich die einzelnen Werke stark untereinander, da die melodischen Eigentümlichkeiten der lebendigen Sprache des Autors sich auch in seinen Werken gewöhnlich fühlbar machen. Es gehört aber auch zu der Kunst des Dichters, die verschiedenen melodischen Eigenschaften der Sprache zu Zwecken entweder rein melodischer Schönheit des Textes oder der mannigfachen Darstellungszwecke, die wir noch später näher besprechen werden, zu beherrschen und sie kunstgemäß zu verwenden. ¹²

Besondere "musikalische" Eigenschaften des Russischen sind sicherlich zum einen die Fähigkeit, Wortbetonungen nahezu mühelos zu wechseln und sie so den rhythmischen bzw. metrischen Gegebenheiten eines speziellen Gedichtes anzupassen, zum anderen die Fülle allein an grammatischen Reimen, über die das Russische als stark flektierende Sprache verfügt. Auch andere Forscher haben sich mit den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Musik und Dichtung auseinandergesetzt und sich um Definitionen bemüht, wobei das Hauptaugenmerk auf der genaueren Bestimmung des musikalischen und sprachlichen Lautes sowie des musikalischen und sprachlichen Rhythmus zu liegen scheint. In diesem Zusammenhang ist insbesondere Steven Paul Schers Abhandlung *Verbal Music in German Literature* zu erwähnen:

There is, however, a marked difference between the musical and literary sound which may best be seen in a comparison of the individual sound unit in music (a single musical note) with the individual sound unit in literature (a single syllable, vowel, or phoneme): the literary sound can have conceptual and associative meaning which the musical sound lacks.

The most important constituents in both musical and literary treatment of organized sound are rhythm, stress, pitch, and timbre. The laws of versification have been developed from and thus are similar to the notation of rhythmic patterns in music; musical rhythm, however, possesses

¹² Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972, S. 49

greater variability and flexibility than does poetic rhythm. ¹³

Auch Marshall Brown kommt zu dem Ergebnis, das Musikwerk lasse sich leichter beschreiben als das Sprachkunstwerk, eben weil seine formale Struktur stärker hervortritt als bei letzterem. Dennoch scheint er der Musik eine semantische Komponente nicht gänzlich abzusprechen, da er diese ansatzweise in "symbolischen Motiven" verkörpert sieht, die Wörtern oder Sätzen (im sprachlichen Sinne) ähneln:

The elements of a musical composition are pitches, rhythms, instruments, dynamic levels, and types of articulation: more elements, in other words, than there are phonemes in any natural language, but a finite number nevertheless. That is why music can be notated. The extensive writing on musical semiotics rarely seems to acknowledge the basic fact that music does not, in general, have words. More specifically, since music sporadically has symbolic motifs, one should say that music does not distinguish words from sentences. Music has its own identity because it is not like language, and in consequence the manipulations of words, whose meanings and formal properties are by nature complex and overlapping. ¹⁴

Theodor W. Adorno spricht der Musik in noch höherem Maße eine semantische Komponente, ein "Meinen", zu und attestiert ihr Sprachähnlichkeit:

Musik zielt auf eine intentionslose Sprache. Aber sie scheidet sich nicht bündig von der meinenden wie ein Reich vom anderen. Es waltet eine Dialektik: allenthalben ist sie von Intentionen durchsetzt, und gewiß nicht erst seit dem stile rappresentativo, der die Rationalisierung der Musik daran wandte, über ihre Sprachähnlichkeit zu verfügen. Musik ohne alles Meinen, der bloße phänomenale Zusammenhang der Klänge, gleiche akustisch dem Kaleidoskop. Als absolutes Meinen dagegen hörte sie auf Musik zu sein und ginge falsch in Sprache über. ¹⁵

¹³ Scher, Steven Paul: *Verbal Music in German Literature*, New Haven and London (Yale University Press) 1968, S. 4

¹⁴ Brown, Marshall: *"Origins of modernism: musical structures and narrative forms"*; in: Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Music and text: critical inquiries*, Cambridge/New York u.a. 1992, S. 75-92, hier: S. 76

¹⁵ Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (I), Quasi una fantasia (II), Musikalische Schriften (III) [= Gesammelte Schriften, Band 16]*, Frankfurt a.M. 1978, S. 650

Die vielleicht klarste und einleuchtendste Definition von musikalischem Laut (Ton) einerseits und Sprachlaut andererseits hat Thrasybulos Georgiades gegeben, wobei er insbesondere auf die Artikulation als nur dem Sprachlaut inwohnende Eigenschaft hinweist, der auf diese Weise im Gegensatz zum auf Zahlenverhältnissen (Relationen) beruhenden musikalischen Laut schon als einzelner bestimmt und eindeutig ist:

Die Sprache verwendet Sprachlaute, die Musik Töne. Worin unterscheiden sich beide Phänomene? Zunächst stellt man fest, daß die Töne durch die Tonhöhe, die Sprachlaute dagegen durch die Artikulation bestimmt werden. In beiden Fällen erfassen wir etwas Eindeutiges. Doch auf welche Weise stellt sich Eindeutigkeit im einen, auf welche im anderen Fall ein? [...]

[...] der einsilbige Ruf genügt zur Verständigung: 'Hans!', 'komm!'. Eine einzige Sprachlautexplosion *kann* also eine Sinneinheit mitteilen. Ja, eine einzelne, nicht mit Bedeutung behaftete Silbe - 'strub', 'ar', 'lu' - sogar ein einzelner Sprachlaut - 'o', 'i', 'p' - sind eindeutig, sind sich selbst genug, eindeutig mitteilbar. Dagegen bleibt der *eine* Ton unbestimmt. Erst beim zweiten stellt sich die Relation 'aha!' ein. Was wir als Signal erfassen, ist das Intervall, die Relation der zwei Töne.

Daß nun die Töne erst als Relation einleuchten, hängt [...] mit der Zahl zusammen. Den Konsonanzen, und allgemein den musikalischen Intervallen, liegen Zahlenverhältnisse zugrunde. [...]

Daß dagegen die einzelne Silbe, die einzelne Artikulation für sich eindeutig erfaßt wird, als 'Absolutes' einleuchtet, und nicht erst aufgrund des Verhältnisses zu den umgebenden Silben Bestimmtheit erlangt, besagt zugleich, daß sich die Silben nicht als Relation, somit auch nicht als Zahlenrelation konstituieren. ¹⁶

Aufgrund all dieser Überlegungen wird es nun vielleicht möglich sein, die Frage nach dem Musikalischen in der Dichtung etwas präziser zu erörtern:

Von altersher waren beide Künste eng miteinander verbunden, vor allem, weil die Dichtung letztendlich in ihrer Urform, dem Lied, aus der Musik hervorgegangen ist. Žirmunskij nennt in seinem bereits zitierten Werk zwei wesentliche "Vorläufer" der Lyrik, wie wir sie heute kennen, das (Chor-)Lied ("choro-

¹⁶ Georgiades, Thrasybulos G.: *Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Irmgard Bengen. Mit einem Geleitwort von Hans-Georg Gadamer, Göttingen 1985, S. 20 f.

vaja pesnja") und den Reigentanz ("chorovod")¹⁷. Ersterem Einfluß hat sie zweifelsohne ihre Tendenz zur Melodisierung der Sprache zu verdanken, die nicht nur durch eine Fülle von Lautwiederholungen wie z.B. Reime, Assonanzen, Alliterationen, Anaphern, Lautmalereien usw. zum Ausdruck kommt, sondern auch durch verschiedene, aber klar im Text vorgegebene Möglichkeiten der Intonation bedingt ist. In letzterem, dem Reigentanz, liegt ihre Rhythmik und Dynamik begründet, und gerade dieser Aspekt kann als Ursache dafür betrachtet werden, daß dreisilbige Versmaße wie Daktylus, Anapäst und Amphibrachys oft als besonders "musikalisch", im Sinne von tänzerisch, galten. Beide Künste, Musik und Dichtung, sind auf das Vortragen bzw. auf das Hören hin ausgerichtet. Die schriftliche Fixierung musikalischer oder lyrischer Werke erfüllt im Grunde keine andere Funktion als die einer "Gedächtnisstütze": sie dient eigentlich nur der Bewahrung von ursprünglich improvisiertem Klang. Einige Wissenschaftler differenzieren allerdings auch hier, wobei freilich in Betracht gezogen werden muß, daß an den betreffenden Stellen nicht speziell von Lyrik - einem "Sonderfall" der Sprache - die Rede ist. So schreibt Georgiades:

Die Sprache ist Bestand, der auch gesprochen werden kann, - aber die Musik besteht ausschließlich im Erklingen. ¹⁸

Und Adorno stellt fest:

Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen. ¹⁹

Daß aber speziell Lyrik in erster Linie gesprochenes und nur in zweiter Linie

¹⁷ Vgl. Žirmunskij, V.: *Teorija sticha*, Leningrad 1975, S. 16

¹⁸ Georgiades, Thrasybulos G.: *Nennen und Erklingen*, Göttingen 1985, S. 166

¹⁹ Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt a.M. 1978, S. 651

geschriebenes Wort ist, haben insbesondere Dichter immer wieder betont.

In diesem Zusammenhang sei nochmals N.V. Čeremisina zitiert:

Andrej Belyj hielt es für unumgänglich, bei der Analyse der lyrischen Intonation das Lesen von Gedichten durch Dichter zu berücksichtigen: "... der Dichter ist heutzutage der Leser, der Interpret seiner eigenen Kompositionen"; "Wir sind bereit zu sagen: genau so muß man uns lesen" [1929, S. 12]. Majakovskij schlug vor, das Lesen von Gedichten am Beispiel der Stimme des Verfassers zu lehren.²⁰

Wie wichtig es ist, gerade Gedichte laut zu rezitieren, und welche Bedeutung die sprachlautliche Schicht in ihnen hat, hebt R. Ingarden hervor:

Daß die den Text des lyrischen Gedichts bildenden Sätze wirklich als die vom lyrischen Ich ausgesprochenen Worte gelesen werden sollen, zeigt vielleicht am besten die von niemandem bezweifelte Tatsache, daß das lyrische Gedicht nicht ganz stumm oder lautlos gelesen werden soll, sondern entweder effektiv - und zwar in einer adäquaten "Deklamation" - "vorgetragen" oder beim stillen Lesen mindestens als etwas aufgefaßt wird, worin die sprachlautliche Schicht des Gedichtes mit allen in ihr auftretenden lautlichen Erscheinungen - Vers- und Satz-Melodie, der die Ausdrucksfunktion ausübende Ton des Vortrags usw. - in lebendiger Imagination vorgestellt wird. Eine falsche Intonation, eine nicht adäquate Wiedergabe des Rhythmus oder der Versmelodie, eine falsche Aussprache der einzelnen Worte vernichtet leicht den inneren Zusammenhang aller Elemente des Gedichts oder droht das in ihm herrschende Gleichgewicht der ästhetisch valenten Qualitäten zu zerstören oder macht endlich die Ausdrucksfunktion der gesprochenen Sätze unwirksam, so daß sich dann das lyrische Gedicht nicht in der Fülle seiner Emotion konstituieren kann. All das bewirkt, daß sich kein echtes, wirklich wertvolles lyrisches Gedicht in eine fremde Sprache übersetzen läßt - eben weil die sprachlautliche Schicht dann durch ein völlig anderes Wortmaterial ersetzt wird, das nicht einmal all jene Funktionen ausüben kann, die im Original mühelos vollzogen wurden.

Lyrische Gedichte - besonders wenn es sich um große, echte Kunstwerke handelt - können entweder in der eigenen Muttersprache gelesen werden oder auch in einer fremden Sprache, die man in dem Grad beherrscht, daß sie fast wie die Muttersprache verwendet wird.²¹

Musik und Dichtung lassen sich auf allgemeinsten Ebene gleich definieren: bei beiden Künsten handelt es sich um eine organisierte Abfolge genau festgelegter Klänge.

Bei näherer Betrachtung werden jedoch zwei wesentliche Unterschiede deutlich,

²⁰ Čeremisina, N.V.: *Russkaja intonacija: poezija, proza, razgovornaja reč'*, Moskva 1989, S. 55

²¹ Ingarden, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968, S. 276

auf die bereits hingewiesen wurde. Zum einen ist die organisierte Abfolge jener Klänge auf verschiedene Weise geregelt; in der Musik entstehen Dynamik und Rhythmus vor allem durch das - in keiner Weise zufällige - Abwechseln unterschiedlich langer Töne, in der Lyrik hingegen im wesentlichen durch die genau geordnete Abfolge von betonten und unbetonten Silben, wobei das ganz spezielle Betonungsgefüge in längeren Wörtern (eine Hauptbetonung, manchmal noch eine oder gar zwei Nebenbetonungen) sowie das Abweichen der metrischen von der natürlichen Betonung für besondere Effekte sorgt, die eigentlich nicht mehr zur Metrik, sondern zur Rhythmik gehören. Auf den letztgenannten Bereich beziehen sich auch z.B. Pausen (Zäsuren) innerhalb eines Verses, soweit sie nicht durch das Metrum, wie etwa bei Alexandrinern, eindeutig vorgeschrieben sind, Fragen der Intonation, "schwebende" Wortbetonungen am Versanfang sowie - versübergreifend - Enjambements.

Mit dem Problem der Wortlänge im Gedicht befaßt sich z.B. N.V. Čeremisina in ihrer bereits zitierten Abhandlung:

Kurze Wörter fügen sich besser in das Metrum des Gedichtes ein, sie werden langsamer als lange ausgesprochen. Ein Gedicht ist überhaupt dafür vorgesehen, langsamer artikuliert zu werden als die gesprochene Sprache. Darin liegt einer der Gründe für die Musikalität des Gedichts, für die Möglichkeit seiner Umformung in Musik, wo sich die Vokale verlängern.²²

Zum anderen muß der Begriff "Klang" ("zvuk") für Musik und Dichtung jeweils unterschiedlich definiert werden: In der Musik wird damit im wesentlichen ein durch seine *Höhe* genau festgelegter und auch meßbarer Ton bzw. ein Zusammenklang (Akkord) aus mehreren Tönen, die genau gleichzeitig hörbar werden, bezeichnet, in der Lyrik hingegen versteht man darunter einen vor allem durch seine Artikulationsweise eindeutig definierten Laut oder eine Kombination von Lauten, die in ihrer Gesamtheit eine Silbe und schließlich ein

²² Čeremisina, N.V.: *Russkaja intonacija: poëzija, proza, razgovornaja reč'*, Moskva 1989, S. 50

Wort ergeben. Im Gegensatz zum "Ton" ("zvuk") in der Musik ist der sprachliche Laut, der im Russischen ebenfalls mit dem Substantiv "zvuk" bezeichnet wird, nicht nur durch eine *akustische*, sondern auch durch eine *semantische* Komponente bestimmt: Laut und Bedeutung sind in der Sprache untrennbar miteinander verbunden. Zu Recht hat Žirmunskij in diesem Zusammenhang an bereits zitierter Stelle auf einen dadurch resultierenden Verlust an Musikalität in der Lyrik hingewiesen.

Auf zweifelsohne existierende Grenzfälle, wie etwa die Lautpoesie der russischen Futuristen (vgl. z.B. Chlebnikovs Gedicht *Kuznečik [Das Heupferdchen]*) kann hier nicht näher eingegangen werden, da sie sich mit dem eigentlichen Thema der vorliegenden Arbeit, der Analyse musikalischer Elemente in der Lyrik Pasternaks, kaum vereinbaren lassen.

Wesentliche Unterschiede zwischen Musikwerk und literarischem Werk hinsichtlich ihrer ästhetischen Erfassung hat R. Ingarden formuliert:

[...] die Sachlage bei der ästhetischen Erfassung des Musikwerks ist nicht so kompliziert wie im Fall des literarischen Werkes. Natürlich hängt dies bis zu einem gewissen Grad von der Gestalt, bzw. der Komposition sowohl des literarischen als auch des musikalischen Werkes ab. Im allgemeinen aber ist der Bereich der früher erfaßten Teile eines Musikwerks, welche auf die Erfassung der späteren Teile noch einen wesentlichen Einfluß haben, nicht so groß und mannigfaltig wie bei einem literarischen Kunstwerk. Das lebendige Gedächtnis der soeben erfaßten Teile eines Musikwerks erlischt relativ schneller als bei einem literarischen Werk. Dies hängt noch mit verschiedenen Eigentümlichkeiten der da verglichenen Werke und ihrer Erfassung zusammen. Der Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen des literarischen Werkes ist im allgemeinen viel inniger als bei einem Musikwerk, weil in ihm die Schicht der Bedeutungseinheiten enthalten ist, welche verschiedenartige logische Zusammenhänge zwischen den Sätzen und in der Folge auch zwischen den zugehörigen gegenständlichen Korrelaten der Sätze bestimmen, welche in einem Musikwerk im allgemeinen nicht möglich sind. Auch die syntaktischen Funktionen, z.B. im Rahmen eines zusammengesetzten Satzes, statuieren nicht bloß eine innere Einheit des Satzes, sondern erleichtern es auch in großem Maße, das Ganze des Satzes im lebendigen Gedächtnis zu behalten. Eine analoge Rolle üben im Musikwerk die Tongestalten aus, die sich auf der Grundlage einer Mannigfaltigkeit von Klängen aufbauen, die Einheit der Musikgebilde statuieren und auf eine ähnliche Weise zur Erhaltung des Gebildes in der Aktualität der musikalischen Erfahrung verhelfen. Aber die Beziehungen zwischen derartigen Tongebilden sind nicht so eng, wie z.B. zwischen den Sätzen und Satzzusammenhängen vermöge der Einheit des Sinns. Insofern ist es beim ästhetischen Erleben des Musikwerks viel schwieriger, die bereits vergangenen Teile des Werkes im lebendigen

Gedächtnis und in der Wiedererinnerung zu behalten, als beim literarischen Kunstwerk.²³

Auch Ingarden hebt also die semantische Komponente des sprachlichen Lautes im Gegensatz zum musikalischen Laut als wesentlichsten Unterschied zwischen Musik und Dichtung hervor.

An dieser Stelle sollten lediglich einige grundlegende Fragestellungen hinsichtlich des Zusammenhangs von beiden Künsten aufgezeigt werden, und hierbei wurde bewußt eine wichtige Verbindung zwischen ihnen vernachlässigt: die Bedeutung der Musik als Leitmotiv in der Lyrik besonders des 19. Jahrhunderts. Auf diesen Aspekt soll im folgenden Abschnitt ausführlich eingegangen werden, weil es sich dabei mehr um eine philosophische Fragestellung handelt, die vor allem für die europäische Romantik wichtig war, und weniger um ein musikalisches Element, welches der Sprache selbst, die sozusagen das "Rohmaterial" der Dichtung ist, innewohnt.

²³ Ingarden, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968, S. 236 f.

III. Die Entwicklung des Leitmotivs der Musik in der russischen Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts

Die Frage des Zusammenhangs zwischen Musik und Dichtung bzw. der Bedeutung der Musik für die Dichtung stellte sich den russischen Lyrikern seit den Anfängen der Romantik, welche in Rußland im Vergleich zu den anderen Ländern Europas ja erst relativ spät einsetzte.

Die Bedeutung der deutschen Romantik für die Entwicklung der russischen hat F. Siegmann in seiner Abhandlung *Die Musik im Leben und Schaffen der russischen Romantiker* hervorgehoben. In diesem Zusammenhang verweist er auf W.H. Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von 1797, eines der ersten Werke der deutschen Frühromantik, in welchem die Hinwendung zum Musikalischen wichtig ist ¹. Wesentlicher jedoch scheint Herders mehr als zwanzig Jahre vor dem eigentlichen Einsetzen der Romantik in Deutschland entstandene *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* von 1770 zu sein, in welcher sich der Verfasser mit der Beschaffenheit des Wortes auseinandersetzt und dabei die Einheit aller sinnlich wahrnehmbaren Eindrücke formuliert. In seinem Werk *Witz - Lyrik - Sprache* bezieht sich A. Wellek mehrmals explizit auf Herders Theorie ²:

[...] aber *nicht alle Gegenstände tönen*; woher nun für diese Merkworte, bei denen die Seele sie nenne? Woher dem Menschen die Kunst, was nicht Schall ist, in Schall zu verwandeln? Was hat die Farbe, die Rundheit mit dem Namen gemein, der aus ihr so verständlich entstehe wie der Name "Blöken" aus dem Schafe? [...] Wie hat der Mensch [...] sich auch *eine Sprache, wo ihm kein Ton vertönte*, erfinden können? Wie hängt Gesicht und Gehör, Farbe und Wort, Duft und Ton zusammen?

¹ Siegmann, F.: *Die Musik im Leben und Schaffen der russischen Romantiker*, Berlin 1954, S. 7

² Vgl. Wellek, Albert: *Witz - Lyrik - Sprache. Beiträge zur Literatur- und Sprachtheorie mit einem Anhang über den Fortschritt der Wissenschaft*, Bern/München 1970, S. 147 f.

Nicht unter sich in den Gegenständen; aber was sind denn diese Eigenschaften in den Gegenständen? Sie sind bloß sinnliche Empfindungen in uns, und als solche fließen sie nicht alle in eins? [...]

Die meisten sichtbaren Dinge bewegen sich; viele tönen in der Bewegung, wo nicht, so liegen sie dem Auge in seinem ersten Zustande gleichsam näher, unmittelbar auf ihm, und lassen sich also fühlen. Das Gefühl liegt dem Gehör so nahe, seine Bezeichnungen, z.E. hart, rauh, weich, wollicht, sammet, haarigt, starr, glatt, schlicht, borstig usw., die doch alle nur die Oberflächen betreffen [...], *tönen alle, als ob mans fühlte*. [...] Der Blitz schallet nicht, wenn er nun aber ausgedrückt werden soll, dieser Bote der Mitternacht! [...] natürlich wirds ein Wort machen, das durch die Hülfe eines Mittelgefühls dem Ohr die Empfindung des Urplötzlichschnellen gibt, die das Auge hatte - "Blitz"! ³

Siegmann stellt die russische Romantik gegenüber der deutschen als epigonal dar und bestreitet offenbar ihre Bedeutung für die Entwicklung der späteren russischen Lyrik bis hin zur Gegenwart:

Die Romantik ist keine selbständig gewachsene Richtung innerhalb der russischen Literatur. Sie ist entstanden unter dem Einfluß der europäischen, insbesondere aber der deutschen Romantik. Es fehlt ihr infolge ihres kompilatorischen Charakters die Einheitlichkeit und Geschlossenheit einer geistigen Bewegung. In den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts erlebte sie ihre Blüte, ohne jemals ihre Abhängigkeit von westlichen romantischen Ideen ganz aufzugeben.

Eine solche Beschaffenheit der hier behandelten Richtung der russischen Literatur bringt es mit sich, daß die meisten Ideen und Impulse in unorigineller und abgeschwächter Form in der russischen Literatur erscheinen und oft genug sogar den Stempel der bloßen Nachahmung tragen. Zu den in viel schwächerer Form hier wieder auftauchenden Erscheinungen der deutschen Romantik gehören auch das enge Verhältnis der Dichter zur Musik und die Idee des Musikalischen in ihren Werken. Die Idee der Zusammengehörigkeit aller Künste, besonders der nahen Verwandtschaft von Musik und Dichtung, und die Inspiration des Dichters durch die Musik finden sich auch in der russischen Romantik, wenn auch nicht in so ausgeprägter Form. ⁴

Die Oberflächlichkeit einer solchen Darstellung, insbesondere durch den Mangel an entsprechenden Beispielen, ist offensichtlich, vor allem auch, wenn man bedenkt, daß man erst seit der Romantik von einer eigenständigen russischen Lyrik sprechen kann. Für die nachfolgenden Dichtergenerationen hatte diese Epoche die gleiche Bedeutung wie etwa für die deutschen Lyriker die -

³ Herder, Johann Gottfried: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Stuttgart 1993, S. 53 ff.

⁴ Siegmann, F.: *Die Musik im Leben und Schaffen der russischen Romantiker*, Berlin 1954, S. 7

in Rußland praktisch nicht vorhandene - Klassik, und kaum einer von ihnen hat das in seinen Werken nicht auf die eine oder andere Weise deutlich gemacht. Im Hinblick auf Pasternak wird davon an anderer Stelle, bei der Analyse der Gedichte, ausführlicher zu reden sein, so daß an dieser Stelle ein kurzes Zitat des Dichters genügen mag:

Mit Puškin hat unsere moderne, reale und echte Kultur begonnen, unser modernes Denken und geistiges Dasein. Puškin hat das Haus unseres geistigen Lebens errichtet, das Gebäude der russischen historischen Selbsterkenntnis. Lermontov war sein erster Bewohner. ⁵

Eine weitaus einleuchtendere Beschreibung der russischen Romantik gerade auch im Hinblick auf die Bedeutung der Musik in der Lyrik jener Epoche findet sich in B. Ėjchenbaums bereits im vorhergehenden Kapitel zitiertem Werk *Melodika ruskogo liričeskogo sticha (Die Melodik des russischen lyrischen Verses)*.

Er betont, wie wichtig den russischen Romantikern die Musik war:

Diese Hinwendung zu den Idealen der Musik ist charakteristisch auch für den russischen Romantiker. Žukovskij, Kozlov, V. Odoevskij (selbst ein guter Musiker), Gogol', Tjutčev, Fet, Turgenjev - sie alle vereint ein besonderer Kult der Musik als der höchsten Kunst. Es genügt, an die Verehrung Odoevskijs gegenüber Bach zu denken, an viele Gedichte Fets (*Quasi una fantasia*, *Šopenu* u.a.) [...] ⁶

Viele Gedichte Žukovskijs tragen z.B. den Titel *Pesnja (Lied)* oder den Untertitel *Romans (Romanze)*. Auffallend ist auch, daß darin weniger die Musik als gleichsam "abstraktes" Leitmotiv erscheint, sondern daß sie durch verschiedene Personifizierungen meist indirekt genannt wird. Dies geschieht teilweise durch die erwähnten Gedichttitel, aber auch beispielsweise durch das Auftreten eines Sängers oder die Erwähnung der Leier, des traditionellen Instrumentes des

⁵ Zit. n. Vukanovič, E.I.: *Zvukovaja faktura stichotvorenij sbornika "Sestra moja - žizn'" B.L. Pasternaka*, Lansing 1971, S. 9

⁶ Ebd.

Dichters. Schon allein durch das verwendete Vokabular wird also die enge Verbindung zwischen Musik und Lyrik deutlich: Sänger und Dichter verschmelzen miteinander zu *einer* Person. Dies ist im Gedicht *Pevec (Der Sänger)* von 1811 besonders deutlich.

Ein seiner Thematik und Struktur nach ähnliches Gedicht, das zudem auch den gleichen Titel trägt und nur fünf Jahre nach dem Werk von Žukovskij entstanden ist, findet sich auch bei Puškin:

ПЕВЕЦ

Слышали ль вы за рощей глас ночной

Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,

Свирели звук унылый и простой
Слышали ль вы?

Встречали ль вы в пустынной тьме
лесной
Певца любви, певца своей печали?
Следы ли слез, улыбку ль замечали,
Иль тихий взор, исполненный тоской.

Встречали вы?

Вздохнули ль вы, внимая тихий глас

Певца любви, певца своей печали?
Когда в лесах вы юношу видали,

Встречая взор его потухших глаз,
Вздохнули ль вы? ⁷

übersetzt von Dorothea Hiller von Gaertringen ⁸

DER SÄNGER

Vernahmt ihr nachts im Haine fern und bang

Der Liebe Leid, der Liebe Sehnsuchtsklagen?
Wenn schweigend, morgenstill die Felder la-
gen,

Der Hirtenflöte schwermutvollen Sang,
Vernahmt ihr ihn?

Sahst ihr den Sänger tief ins dunkle Tal

Sein Liebesleid, sein Liebesehnen tragen?
Sahst ihr ihn lächeln, ihn in Tränen zagen?
Den stillen Blick voll Gram und Sehnsuchts-
qual,

Sahst ihr ihn wohl?

Und seufzt ihr wohl, wenn ihr den Sänger
hört

Sein Liebesleid, sein Liebesehnen klagen?
Wenn ihr den Jüngling trifft im stillen
Hagen,

Das Auge trüb, erloschen und verstört,
Ach, seufzt ihr wohl?

In diesem frühen Gedicht Puškins ist, vor allem aufgrund der charakteristischen

⁷ Puškin, A.S.: *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach, tom I*, Moskva-Leningrad 1949, S. 208

⁸ In: Puschkin, Alexander: *Gesammelte Werke in sechs Bänden, hrsgg. von Harald Raab. Erster Band, Gedichte*, Frankfurt a.M. 1973, S. 78

Frage-Intonation sowie der Refrainwirkung am Ende jeder Strophe, der Einfluß Žukovskijs noch deutlich zu spüren. Darauf hat auch Ėjchenbaum hingewiesen:

Das Gedicht "Der Sänger" knüpft an jenen Typus von "Romanzen" an, von dem bereits die Rede war. Die Besonderheit seines Schemas liegt darin, daß als Refrain die Wiederholung der Anfangsworte dient, so daß jede Strophe die Form eines Rings erhält. Dieser Ring ist nicht nur rein syntaktisch, sondern auch melodisch: jede Strophe besteht aus zwei Teilen, von denen der erste eine Frageintonation absteigenden Typs entwickelt (d.h. mit dem Intonationshöhepunkt zu Beginn), und der zweite eine Frageintonation aufsteigenden Typs, wie um den Intonationsring zu schließen.⁹

1824, als Puškin längst seinen eigenen lyrischen Stil gefunden hatte und sich eigentlich bereits langsam von der Romantik zu lösen begann, schrieb er ein weiteres Gedicht - *Nočnoj zefir (Nächtlicher Zephir)* - betont musikalisch-liedhaften Charakters. Trotz aller thematischen Unterschiede zu den bereits genannten Werken spielt auch hier der Refrain, der diesmal aus jeweils einer ganzen Strophe, nicht nur aus einem Vers, besteht, eine große Rolle. Allerdings ist gerade diese Verfahrensweise, daß eine vollständige Strophe Refraincharakter erhält, für die russische Frühromantik sehr ungewöhnlich, so daß sich Puškin in gewisser Weise hier also auch von Žukovskij absetzt. Dies wird durch die Beobachtung unterstützt, daß Puškin den dritten Vers in zwei Verse zu je einhebigen Jamben aufteilt und so ein Versmaß verwendet, das es in der russischen Lyrik eigentlich gar nicht gibt. Dadurch wird der Binnenreim zu einem Endreim:

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.¹⁰

[Nächtlicher Zephir
Entströmt dem Äther.
Es rauscht,
Es läuft
Der Guadalquivir.]

⁹ Ėjchenbaum, B.: *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, Peterburg 1922, S. 72

¹⁰ In: Puškin, A.S.: *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach, tom II*, Moskva-Leningrad 1949, S. 202

literarisch-philosophisch orientierte Theorien verfaßt, die von Umfang oder Aussagekraft etwa den *Blüthenstaub-Fragmenten* von Novalis vergleichbar wären. Für die Dichtung der russischen Romantik spielt die Philosophie eine eher untergeordnete Rolle; selbstverständlich wurde die deutsche idealistische Philosophie, wurden vor allem Fichte und Schelling auch in Rußland rezipiert (hier wäre insbesondere der Kreis der "Ljubomudry" zu erwähnen), doch kann man von einem im Lande selbst gewachsenen ästhetischen und dichtungstheoretischen Fundament der Lyrik im eigentlichen Sinne erst seit dem Symbolismus sprechen. Man könnte fast meinen, die Bedeutung der Musik für die Dichtung bzw. das Verhältnis der Künste untereinander sei für die Lyriker der russischen Romantik ganz unproblematisch gewesen. Ohne eine Theorie von der Einheit aller Künste zu entwickeln, hoben sie vielmehr auf leicht zu verstehende Weise den engen Zusammenhang zwischen Lyrik und Gesang hervor, indem sie ihre Gedichte "Lieder" oder "Romanzen" nannten und diese auch nach dem Vorbild der Strophenlieder "komponierten". Die Idee der Einheit aller Künste und des "Panmusikalischen" wurde ihnen lediglich aus dem Ausland nahegebracht ¹². Festzuhalten ist ferner, daß zu jener Zeit kaum die Musik an sich als abstrakter Begriff in den Gedichten auftritt, sondern daß sie vielmehr in konkretisierter, personifizierter Form leitmotivisch verwendet wird, indem etwa verschiedene Musikinstrumente Erwähnung finden oder, was wichtiger ist, durch die Gleichsetzung von Dichter und Sänger. Besonders in der russischen Vor- und Frühromantik wird man kaum einen Poeten finden, der seine Werke vorträgt - es sind fast ausnahmslos Sänger, die ihre Lieder ertönen lassen. Klang (Musik) und Interpret werden eins.

Auf diese Weise wird der Eindruck erzeugt, daß die Trennung von Musik und Dichtung eine künstliche sei und im Grunde gar nicht wirklich stattgefunden

¹² Vgl. etwa Rapackaja, L.A.: *Iskusstvo serebrjanogo veka*, Moskva 1996, S. 4

habe, denn das Gedicht scheint nichts anderes zu sein als eine bestimmte Form von Vokalmusik; sowohl durch seine Struktur als auch durch die Darstellung des Dichters als Sänger ist es förmlich dafür prädestiniert, als Lied betrachtet und vorgetragen zu werden.

Daneben muß hervorgehoben werden, daß die Musik seit der Zeit der russischen Romantik immer wieder im Zusammenhang mit einem weiteren Leitmotiv, dem fließenden, strömenden Wasser, auftritt. Ein frühes Beispiel hierfür wäre das in diesem Kapitel bereits zitierte Puškin-Gedicht *Nočnoj zefir*, in welchem an zentraler Stelle - im Refrain - das Dahinströmen eines spanischen Flusses, des Guadalquivir, genannt wird. Das Wasser wird also als sichtbare - und oft auch hörbare - Bewegung verstanden, und gerade die Eigenschaft der Bewegung wird zum Bindeglied zwischen der Musik und dem Leben selbst. Wasser ist ja auch ein uraltes Symbol für das Leben, denn es schafft und erhält Leben, alles Leben kommt aus ihm. In etwas veränderter Form ist der Zusammenhang zwischen strömendem Wasser und Musik auch in Pasternaks Schaffen ersichtlich:

Die Verbindung der Motive "Musik" und "Tränen, Weinen" zieht sich durch Pasternaks gesamtes Werk.¹³

Darüberhinaus begannen sich die russischen Romantiker mit einem besonders reizvollen Aspekt der Musik auseinanderzusetzen, der auf den ersten Blick wie das Gegenteil von ihr wirkt und doch untrennbar zu ihr gehört - mit der Stille. Über den Symbolismus wurde dieses Motiv auch für Pasternaks Schaffen bedeutsam, worauf an anderer Stelle näher eingegangen werden soll. Eines der frühesten und bis heute berühmtesten Beispiele für die Beschäftigung mit der

¹³ Harer, Klaus: *"Boris Pasternak und die Musik"*; in: Dorzweiler, Sergej/Lauer, Bernhard/Linke, Katharina (Hrsg.): *Boris Pasternak und Deutschland*, Brüder-Grimm-Museum Kassel, Kassel 1992, S. 17-24; hier S. 19

Stille in der russischen Romantik ist Lermontovs 1839 entstandene Übersetzung von Goethes *Wandrer's Nachtlid II (Ein gleiches)*.

Ein wichtiger Vorläufer und Wegbereiter des russischen Symbolismus war Afanasij Fet, den Ejchenbaum in seiner hier schon mehrfach zitierten Arbeit noch zu den Romantikern rechnet. In Fets Lyrik nehmen lautliche Experimente und die klangliche Seite der Dichtung an sich einen besonders hohen Stellenwert ein, und vor allem aufgrund dieser Tatsache kann man ihn tatsächlich als letzten Romantiker oder ersten Symbolisten bezeichnen. Trotz der Hinwendung zur Prosa und zum Realismus seit Puškins Stilwandel um 1830 hat es also in Rußland keinen wirklichen Bruch in der lyrischen Tradition gegeben, und der Symbolismus wurde nicht einfach am Ende des Jahrhunderts von den Franzosen sozusagen "übernommen", sondern es gab auch im eigenen Lande Dichter, welche die zentralen Themen der Romantik in ihrem Werk aufgriffen und weiterentwickelten, wodurch auch in Rußland selbst Voraussetzungen für die Entstehung des Symbolismus geschaffen wurden. Zu jenen wichtigen Themen gehört die Auseinandersetzung mit der Musik.

In Fets Werken wird die Musik teilweise ähnlich konkret und personifiziert dargestellt, wie hier bereits anhand von Beispielen aus der Romantik vor Augen geführt wurde. Dabei greift er verstärkt auf Motive aus der antiken orientalischen Liebeslyrik, so auf das Nachtigallen-Motiv, zurück, eine Verfahrensweise, die später auch für den Symbolismus kennzeichnend wurde, man denke in diesem Zusammenhang etwa an Bloks Poem *Solov'inyj sad (Der Nachtigallengarten)*. An dieser Stelle sei ein frühes, 1842 entstandenes Gedicht Fets erwähnt, *Ja ždu... Solov'inoe echo...*, ein Werk, das in seiner Bildlichkeit noch ganz der romantischen Tradition verhaftet ist; durch die Anapher zu Beginn jeder Strophe ("Ja ždu...") trägt es refrainartigen Charakter, und thematisch gesehen treten auch hier das Motiv der Musik, personifiziert durch die Nachtigall, und das des fließenden Wassers gemeinsam auf.

Auf die Bedeutung des Nachtigallen-Motivs für Pasternaks Frühwerk hat Angelika Meyer anhand des Gedichtes *Opredelenie poëzii (Definition der Dichtkunst)* hingewiesen:

Die Nachtigall ist [...] ein Kündler des Frühlings und des erwachenden Lebens. [...] In *Sestra moja - žizn'* hat das Nachtigallenmotiv Eingang gefunden in ein Gedicht von so zentraler Bedeutung wie die *Definitor der Poesie*:

Èto dvuch solov'ev poedinok.

Die Nachtigall steht hier sowohl als Repräsentant der poetischen Tradition (Liebeslyrik - in dem Gedicht sind es zwei solche Vögel!) wie auch als Sänger (das ist in der Tradition ein Bild für den Dichter: in der Poetik Pasternaks allerdings lauscht der Künstler auf das Lied der Natur - vorgetragen u.a. durch eine Nachtigall).¹⁴

In Fets Spätwerk liegt das Leitmotiv der Musik demgegenüber in völlig anderer Weise vor, wie vor allem das Gedicht *Quasi una fantasia* von 1889 vor Augen führt, das innerhalb von Fets Lyrik überraschend "modern" wirkt, nicht zuletzt wegen der stark verkürzten und teilweise elliptischen Syntax. Der einzige eindeutige Hinweis auf einen Zusammenhang mit der Musik findet sich hier im Titel: *Quasi una fantasia* ist die Bezeichnung der 13. Klaviersonate Beethovens¹⁵.

Auf diese Weise scheint sich das Motiv der Musik im Gedicht zu verselbständigen, denn durch den expliziten Verweis auf die gleichnamige Sonate wird es in gewisser Weise zu einer intersemiotischen Übersetzung (die musikalischen Zeichen werden in sprachliche Zeichen umgesetzt) und damit auch zu einer sehr eigentümlichen und bewußt subjektiven Interpretation des Musikwerks:

¹⁴ Meyer, Angelika: *"Sestra moja - žizn'" von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation*, München 1987, S. 133 ff.

¹⁵ Vgl. Fet, A.A.: *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad 1959, S. 774

Сновиденье,
Пробужденье,
Таёт мгла.
Как весною
Надо мною
Высь светла.

Неизбежно,
Страстно, нежно
Уповать,
Без усилий
С плеском крылий
Залетать

В мир стремлений,
Преклоненный
И молить;
Радость чужа,
Не хочу я
Ваших битв. ¹⁶

Träume weben,
Wachen, leben -
Nebel taut.
Frühlingswehen,
Wieder sehen,
Wie es blaut.

Neu versprochenes
Ungebrochnes
Treuewort;
Ohne Zagen,
Flügelschlagen -
Weithin fort:

Höher streben,
Stiller leben,
Gottes Macht;
Tief sich freuen,
Nichts bereuen -
Keine Schlacht.

übersetzt von Christine Fischer ¹⁷

Durch die "Übersetzung" von Tönen und Akkorden in Wörter weist dieses Gedicht schon auf den frühen Pasternak und dessen Umgang mit dem Leitmotiv der Musik hin, das etwa in *Improvizacija (Improvisation)* ganz ähnlich gehandhabt wird. Der einzige gravierende Unterschied scheint darin zu bestehen, daß es sich in Pasternaks Gedicht um eine Improvisation handelt, um ein Musikstück also, das niemals schriftlich fixiert wurde, sondern erst in dem Augenblick entsteht, in welchem der Interpret - auch hier ein Pianist, der zugleich Komponist ist -, die Tasten berührt. Pasternak geht also noch einen Schritt weiter als Fet, denn ein Vergleich zwischen Musik- und Sprachkunstwerk ist bei ihm nicht möglich: das Gedicht übernimmt die Funktion der Notenschrift und der übrigen musikalischen Darstellungsmöglichkeiten, indem es die Improvisation schriftlich fixiert. Zugleich reicht es über das reine "Festhalten" der

¹⁶ In: Fet, A.A.: *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad 1959, S. 317

¹⁷ In: Fet, Afanasij: *Quasi una fantasia*, Zürich 1996, S. 109

klekot". Pasternak verwendet hier also ein ganz ähnliches Vokabular wie Fet. Wichtig ist jedoch auch, daß sich bei dem Dichter des 20. Jahrhunderts die von Novalis getroffene Unterscheidung zwischen "Laut" und "Gesang" ¹⁸, wobei nur letzterer als musikalisch gilt, bereits aufzulösen scheint, wenn man bedenkt, wie die Vögel im weiteren Verlauf beschrieben werden: am Ende der zweiten Strophe heißt es "*Kriklivye, černye, krepkie kljivy*". Pasternaks Vögel schreien also mehr, als daß sie singen. Auch er verwendet "romantisch" anmutende, refrainhafte Wendungen ("I bylo temno. I eto byl prud" bzw. "I eto byl prud. I bylo temno" am Anfang der zweiten und dritten Strophe), doch durch die Art der Lautäußerung jener Vögel wird in diesem Gedicht ein deutlicher Unterschied zu Romantik spürbar. Bestandteile der "Musik" in der Dichtung des 20. Jahrhunderts sind auch starke Dissonanzen und Disharmonien, nicht der Wohlklang ist das alleinige Ziel jener Lyrik, sondern der Klang ist zweckgebunden und kann der Beschreibung von etwas dienen.

Mit der lautlichen Seite der Dichtung hat sich im Symbolismus etwa Bal'mont in seiner Abhandlung *Poëzija kak volšebstvo (Dichtung als Zauberei)* befaßt, wobei sich bei ihm die auch für Pasternak häufig kennzeichnende (und an anderer Stelle näher zu erörternde) Verschmelzung von visueller und akustischer Ebene feststellen läßt:

Spiegel auf Spiegel - stelle zwei Spiegelflächen einander gegenüber, und stelle zwischen sie eine Kerze. Zwei Tiefen ohne Grund, geschmückt durch die Kerzenflamme, vertiefen sich von selbst, vertiefen gegenseitig eine die andere, bereichern die Kerzenflamme und verbinden sich durch sie zu einem einzigen Ganzen.

Dies ist das Bild des Gedichtes.

Zwei Zeilen entfernen sich melodisch in die Unbestimmtheit und Ziellosigkeit, sie sind mit einander nicht verbunden, doch geschmückt durch einen einzigen Reim, und, wenn sie einander angeblickt haben, vertiefen sie sich von selbst, verbinden sich und bilden ein einziges, strahlend-singendes Ganzes. Dieses Gesetz der Triade, die Vereinigung von Zweien durch ein Drittes, ist das grundlegende Gesetz unseres Weltalls. Wenn wir tief genug geblickt und Spiegel auf Spiegel

¹⁸ Vgl. Ejchenbaum, Boris: *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, Peterburg 1922, S. 21

gerichtet haben, können wir überall einen singenden Reim finden.¹⁹

Anhand dieses Zitates tritt zutage, daß der Klang (hier bezeichnet als Reim, doch ohne Zweifel von allgemeinerer Bedeutung) entsprechend Bal'monts Kunstauffassung keineswegs nur als Bestandteil eines Gedichtes wichtig ist; vielmehr kommt ihm eine wesentliche und verbindende Funktion in der Konzeption der Welt zu. Klang, hier als Gleich-Klang aufgefaßt, hat eine harmonisierende Wirkung und ist im Grunde überall zu finden, wenn man nur lange genug nach ihm sucht.

Der Symbolismus stellt ferner diejenige Epoche dar, in welcher das Leitmotiv der Musik erstmalig gleichsam "abstrakt", d.h. lediglich als "Klang" ("zvuk") erscheint, ohne notwendigerweise durch den vortragenden Dichter-Sänger oder Musikinstrumente personifiziert zu werden, wie dies in der Romantik üblich war. Dies hängt eng mit der symbolistischen Kunstauffassung zusammen, welche die Wechselbeziehungen zwischen allem Existierenden betont und dabei auch vom Dasein anderer Sphären als nur der rein irdischen, "gegenständlichen" ausgeht. Nach der symbolistischen Ästhetik sind die Dinge, die man sehen kann, nur Zeichen, Symbole, für eine andere Realität, die dahinter verborgen liegt.

Diesbezüglich hat V. Ivanov geschrieben:

Revealing in the objects of everyday symbols, that is, signs of another reality, [symbolic art] presents reality as significative. In other words, it enables us to become aware of the interrelationship and the meaning of what exists not only in the sphere of earthly, empirical consciousness, but in other spheres too. Thus true symbolic art approximates to religion, in so far as religion is first and foremost an awareness of the interconnection of everything that exists and the meaning of every kind of life.²⁰

¹⁹ Bal'mont, K.: *Poëzija kak volšebstvo*, Letchworth 1973, S. 5

²⁰ Zit. n. West, James: *Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic*, London 1970, S. 51

In diesem Zusammenhang muß ausdrücklich betont werden, daß auch die theoretischen Schriften der russischen Symbolisten keine sprach- oder literaturwissenschaftlichen Abhandlungen sind - sie sind Kunstwerke, Kunstübungen, Etüden. Auf die künstlerische Qualität dieser nichtfiktionalen Prosawerke wird in der Sekundärliteratur verschiedentlich hingewiesen, so etwa von Gudrun Langer in ihrer Abhandlung *Kunst - Wissenschaft - Utopie* ²¹. Allerdings klammert die Verfasserin in ihrer weiteren Untersuchung die Lyrik fast vollständig aus; dies ist umso unverständlicher, da der Symbolismus in Rußland die zweite wichtige Epoche gerade der Lyrik (nach der Romantik) gewesen ist.

Den Symbolisten ging es um eine *künstlerische* Auseinandersetzung mit der Frage nach der Verwandtschaft von Musik und Dichtung. Nur unter dieser Voraussetzung wird auch verständlich, warum für sie - im Gegensatz etwa zu den Formalisten (vgl. A. II.) - zu keiner Zeit eine möglichst klare, objektiv nachvollziehbare Abgrenzung beider Künste von einander relevant war, sondern im Grunde gerade eine Nivellierung der Unterschiede zwischen ihnen angestrebt wurde. In gewissem Sinne nahmen sie die Idee des Gesamtkunstwerkes wieder auf, wie sie Novalis im *Heinrich von Ofterdingen* proklamiert hatte. Vorbilder für dieses Konzept wurden im russischen Symbolismus sowohl der mittelalterliche Minnesänger Heinrich von Ofterdingen wie auch der antike Orpheus. Letzterer spielt für die symbolistische Ästhetik, vor allem bei Ivanov und Belyj, eine zentrale Rolle. Der antike Dichter-Sänger und Sohn des Gottes Apoll wird zum Symbol der lebensspendenden, belebenden und befreienden Kunst:

Orpheus ist das Symbol der nicht nur freien, sondern befreienden Kunst, befreiend in einem solchen Maße, daß sie die gefangene Welt befreit. Denn, wer lebendig ist - belebt, und der wahrhaft Freie -

²¹ Vgl. Langer, Gudrun: *Kunst - Wissenschaft - Utopie. Die "Überwindung der Kulturkrise" bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*, Frankfurt a.M. 1990, S. 26

befreit; so ist auch die wahre Kunst nicht nur frei, sondern auch befreiend.²²

Nach Ivanov ist die Musik der Ursprung aller Künste, der Kunst schlechthin, und unmittelbarer Ausdruck der Seele. Aus ihr löst sich das Bewußtsein. Von herausragender Bedeutung für ihn ist, wohl unter dem Einfluß von Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie*²³, der Chor der antiken griechischen Tragödie, den er in der neuzeitlichen Musik durch den Chor der Instrumente eines Orchesters verkörpert sieht. Wie sich seiner Überzeugung zufolge aus der Musik die Sprache löst, aus dem Klang das Wort, verdeutlicht er am Beispiel der 9. Symphonie Beethovens, in der sich im letzten Satz aus dem Chaos der Instrumente die einzelne Stimme des Sängers erhebt und dem unstrukturierten Klang Einheit gebietet:

Plötzlich führt uns die menschliche Stimme in der 9. Symphonie aus dem dunklen Wald der Instrumentenharmonien hinaus auf die sonnige Lichtung des Selbst-Bewußtseins.²⁴

Neben Nietzsches *Geburt der Tragödie* war Schopenhauers Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung* von großer Bedeutung für die Herausbildung der symbolistischen Ästhetik. Schopenhauer betont, Natur und Musik seien "zwei verschiedene Ausdrücke derselben Sache", und die Musik sei ferner eine "im höchsten Grad allgemeine Sprache"²⁵.

Ivanov betrachtet den Künstler mit einem aus Solov'evs Werk *Filosofskie*

²² Ivanov, Vjačeslav: *Lik i ličiny Rossii. Ėstetika i literaturnaja teorija*, Moskva 1995, S. 176

²³ Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, Stuttgart 1993, S. 46

²⁴ Ivanov, V.: *Lik i ličiny Rossii*, S. 69

²⁵ Zit. n. Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, Stuttgart 1993, S. 99 f.

načala cel'nogo soznanija übernommenen Begriff ²⁶ als Theurgen, doch ist er nur fähig, die Schönheit der ihn umgebenden Dinge zutage treten zu lassen, nicht, sie zu schaffen:

Der Ton wird sich unter seinen Händen von selbst zum Bild fügen, auf das er gewartet hat, und die Worte werden sich zu Zusammenklängen fügen, die im Element der Sprache vorgegeben sind. Allein diese Offenheit des Geistes läßt den Künstler zum Träger der göttlichen Offenbarung werden.
27

Dieser Auffassung zufolge ist die Natur Inspirationsquelle und Lehrmeisterin; sie geht zurück etwa auf Solov'evs Schrift *Krasota v prirode*, die von Ivanov allerdings nicht erwähnt wird. Er bezieht sich hier vielmehr auf Baudelaire, der vom "Tempel der Natur" ²⁸ spricht. Neben den französischen Symbolisten wird Ivanov auch Nietzsche im *Zarathustra* zum Vorbild. In einem religiös modifizierten und hierin vom Dionysos-Kult Nietzsches klar abweichenden Sinne bedeutet auch für Ivanov "pereimenovat'" (umbenennen) - "peresozdat'" (umschaffen) ²⁹. Eine verwandte, fast noch stärker "christianisierte" Haltung findet sich bei Bal'mont in seiner Verehrung für Franz von Assisi, den er ebenfalls als Dichter-Sänger und Sprachschöpfer versteht ³⁰.

Für Ivanov wie auch für Belyj ist Orpheus das Sinnbild des Künstlers schlechthin, wobei Ivanov den Komponisten Skrjabin, den Lehrer Pasternaks, als eine Art "zeitgenössischen Orpheus" betrachtet. An seinem Beispiel verdeutlicht er die drei Stufen geistigen Wachstums, die der Künstler nach Auffassung der

²⁶ Vgl. Schmid, Ulrich: *Fedor Sologub. Werk und Kontext*, Bern/Berlin u.a. (Diss.) 1995, S. 70

²⁷ Ivanov, Vjačeslav: *Lik i ličiny Rossii*, Moskva 1995, S. 108

²⁸ Vgl. Ivanov, ebd., S. 118

²⁹ Vgl. Ivanov, V.: *Lik i ličiny Rossii*, Moskva 1995, S. 149 ff.

³⁰ Vgl. Bal'mont, K.D.: *Gde moj dom*, Moskva 1992, S. 304

Mystiker auf seinem Lebens- und Schaffensweg zurücklegen muß: Imagination, Inspiration und Intuition ³¹. Anhand dieser Klimax wird wiederum die christlich-überhöhte Darstellung des Künstlers deutlich, die für Ivanovs Auffassung typisch ist. In der Antike war die Kunst ein religiöser Akt, und diese Denkweise übernimmt der russische Dichter-Philosoph, nur daß bei ihm die griechische Götterwelt durch ein vom Christentum - und von der Philosophie Solov'evs - geprägtes Gottesbild ersetzt wird. Hier tritt er klar in Opposition zu Nietzsche und dessen Verehrung des Dionysischen als *Gegenpol* des Christlichen ³².

Andrej Belyj führt Musik und Dichtung auf einen gemeinsam Ursprung - das Lied - zurück. Für ihn ist das Lied existentielle Kunstform insofern, daß es lebt, daß Menschen durch das Lied leben und daß sie es *durchleben*. Auch diese Auffassung führt letztlich zum Orpheus-Mythos; Belyj betrachtet den antiken Sänger als Magier, der durch die Kraft seines Liedes Eurydikes Schatten "heraufbeschwört" und am Ende sie selbst auferstehen läßt. Belyj sieht den Menschen als Minnesänger seines eigenen Lebens, und die Kunst ist daher für ihn existentielle Lebensäußerung. Letztlich fordert er ein musikalisches Programm des Lebens. Gleichzeitig hebt er das "Spielen" als innerstes Wesen der Kunst hervor:

Wenn Orpheus spielte, tanzten die Steine. ³³

Was nun Pasternak betrifft, dessen lyrisches Frühwerk noch als stark vom Symbolismus beeinflusst angesehen wird, so finden sich in seiner Lyrik ganz unterschiedliche Darstellungen der Aufgabe des Künstlers bzw. der Beziehung zwischen Dichtung und Musik. Während in *Improvizacija* dem Künstler durch-

³¹ Vgl. Ivanov, Vjačeslav: *Lik i ličiny Rossii*, Moskva 1995, S. 186

³² Vgl. Ivanov, Vjačeslav: *Lik i ličiny Rossii*, S. 68

³³ Belyj, Andrej: *Simvolizm kak miroponimanie*, Moskva 1994, S. 176 f.

aus eine symbolistischer Auffassungen vergleichbare Macht zugebilligt wird, erkennt er in *Vo vsem mne chočetsja dojtj...* deutlich die eigenen Grenzen; das Gedicht, aus dem an dieser Stelle nur einige Strophen angeführt werden sollen, ist rein grammatikalisch gesehen teilweise im Irrealis geschrieben, wie hier aus der zweiten zitierten Strophe hervorgeht:

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

[...]

В стихи б я внес дыханье
роз,

Дыханье мяты,
Луга, осоку, сенокос,
Грозы раскаты.

Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, роцц,
могил

В свои этюды.

(BP II, 87 f.)

Ich wollt', ich könnte überall
Zum Kern gelangen;
Im Werk, in meines Weges Wahl,
In Herzensbängen.

[...]

Ich lieb' den Versen Rosenduft

Und Heuduftwürze,
Kleewiesen-, Riedgras-, Ernteluft,
Gewitterstürze.

So senkte einst Chopin hinab
Das Wunderwesen
Von Vorwerk, Park und Hain und Grab

In Polonaisen.

übersetzt von Rolf-Dietrich Keit³⁴

Hier findet ein Vergleich zwischen den beiden Künsten Dichtung und Musik statt, der eindeutig zugunsten der letzteren entschieden wird. Das lyrische Ich, ein Dichter, überlegt sich, was es tun *würde*, um ein Kunstwerk zu schaffen - wenn es nur könnte. Und all das, was der hier sprechende Dichter leisten möchte und doch nicht zu leisten vermag, ist Chopin, der als Beispiel für die Komponisten ganz allgemein genannt wird, offenbar mühelos geglückt: dem Musiker ist es gelungen, eine ganze Welt in seinem Werk auszudrücken, er hat ein Ziel erreicht, welches dem Dichter verwehrt blieb. Die Gründe hierfür

³⁴ In: Pasternak, Boris: *Wenn es aufklart. Gedichte 1956-1959*, Frankfurt a.M. 1988, S. 7 f.

werden im Gedicht nicht aufgezählt, und so kann man nur vermuten, daß es der Komponist in gewissem Sinne leichter haben mag als der Dichter, vielleicht gerade deshalb, weil seine Ausdrucksmöglichkeiten nicht an die Grenzen der Sprache gebunden und dadurch unmittelbarer sind.

In Pasternaks Gedicht ist in keiner Weise von der Schaffung einer neuen Welt die Rede, sondern von einem wirklichen, vollendeten Begreifen und Erfassen jener Welt, die um uns herum existiert und in die wir hineingestellt worden sind. Doch selbst vor dieser Aufgabe, welche die Musik - wenigstens im Gedicht Pasternaks - zu lösen vermag, muß die Dichtung, die den Gesetzen der Sprache unterworfen ist, scheitern.

Zum folgenden Kapitel der Abhandlung leiten bereits die Überlegungen N. Gumilevs, des Begründers und führenden Theoretikers des Akmeismus, über, der im Zusammenhang mit der Frage der Übersetzungsmöglichkeiten von Lyrik die Bedeutung der verschiedenen Versmaße untersuchte. Seinen Formulierungen läßt sich entnehmen, daß er gerade die Metrik als besonders wesentlich für die Musikalisierung von Texten ansieht, wobei er zunächst Bildbereich und Lautbereich der Sprache als jene beiden grundsätzlichen Ebenen benennt, welche in ihrer Gesamtheit das Entstehen eines Gedichtes bewirken:

Das erste, was die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich zieht und, aller Wahrscheinlichkeit nach, die wichtigste, wenn auch häufig unbewußte, Grundlage für die Schaffung eines Gedichtes darstellt - ist der Gedanke oder, genauer, das Bild, weil ein Dichter in Bildern denkt. Die Zahl der Bilder ist begrenzt, eingegeben vom Leben, und der Dichter ist selten ihr Schöpfer. [...]

Schließlich bleibt die lautliche Seite des Gedichts: sie wiederzugeben ist für den Übersetzer die allerschwierigste Aufgabe. [...]

Jedes Metrum hat seine eigene Seele, seine Besonderheiten und Aufgaben: der Jambus steigt gleichsam Stufen herab (die betonte Silbe ist vom Klang her tiefer als die unbetonte), er ist frei, klar, hart und gibt die menschliche Rede, die Anspannung des menschlichen Willens hervorragend wieder. Der Trochäus steigt auf, ist beflügelt, immer aufgereggt, bald gerührt, bald spöttisch; sein Gebiet ist der Gesang. Der Daktylus, der sich auf die erste betonte Silbe stützt und zwei unbetonte wiegt, wie eine Palme ihren Wipfel, ist mächtig, feierlich, er spricht über die Elemente in ihrer Ruhephase, über die Taten Gottes und der Helden.

Der Anapäst, sein Gegenspieler, ist zielstrebig, impulsiv, das sind die Elemente in Bewegung, die Anspannung unmenschlicher Leidenschaft. Und der Amphibrachys, ihre Synthese, ist wiegend und durchsichtig, er spricht über die Ruhe des göttlich-leichten und weisen Seins. Die verschiedenen Hebungszahlen dieser Metren unterscheiden sich ebenfalls hinsichtlich ihrer Eigenschaften: so

verwendet man den vierhebigen Jambus meistens für eine lyrische Erzählung, den fünfhebigen für eine epische oder dramatische Erzählung, den sechshebigen für eine Erörterung usw. [...] ³⁵

Indem Gumilev auch epische Formen in seine Überlegungen mit einbezieht, verdeutlicht er, daß es entsprechend seiner Kunstauffassung keine wirkliche Trennung zwischen den einzelnen Gattungen poetischer Rede gibt; vielmehr sind sie alle Teile eines einzigen Ganzen.

³⁵ Gumilev, N.: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach, tom červrtijj*,
Vašington 1968, S. 190 ff.

B. DIE BEDEUTUNG DER MUSIK IN PASTERNAKS LYRIK

I. Die stilistischen Aspekte des Klanglichen

1. Aus den Formmitteln der Lyrik (Metrik, Reim- und Strophenformen)

Im ersten Hauptteil dieser Abhandlung sollen formale Elemente der Lyrik Pasternaks im Hinblick auf die Frage untersucht werden, inwieweit sie die klangliche Gestaltung und Wirkung seiner Gedichte maßgeblich beeinflussen. Bereits ganz zu Beginn, in der Einleitung, wurde die allgemein bekannte Tatsache hervorgehoben, daß Lyrik schon deswegen melodischer wirkt als Prosa, weil es sich bei ihr nicht um freie, sondern um gebundene Rede handelt. Da aber jeder Dichter anders mit dem seiner Muttersprache zur Verfügung stehenden metrischen und reimtechnischen Potential umgeht, sollte jene zunächst wie ein Gemeinplatz wirkende Feststellung dazu einladen, sich mit diesen Problemen näher zu beschäftigen, nicht zuletzt auch deshalb, weil sie in hohem Maße den jeweiligen "Stil" bestimmter Autoren mitgestalten.

Aufgrund der Gebundenheit der Rede rückt die Lyrik ja viel mehr in die Nähe der Musik als die Prosa, denn gerade dadurch, daß sie metrischen, rhythmischen, reimtechnischen und anderen lautlichen Gesetzen unterworfen ist, erhält sie besondere Möglichkeiten, dynamische und klangliche Wirkungen zu erzielen, die mit der jeweiligen Thematik des Gedichtes untrennbar verbunden sind. Diese Beobachtung trifft vor allem auch auf Stilmittel wie etwa Anaphern, Alliterationen und Lautwiederholungen im allgemeinen zu, die ja zumeist an solchen Stellen eingesetzt werden, an denen sie Schlüsselwörter im Gedicht zusätzlich unterstreichen. Im übrigen liegt bei Lyrik gelegentlich der Fall vor, daß eine genaue Analyse der Verstechnik nahezu das einzige ist, was sich über

sie objektiv sagen läßt, ohne sich in gewagten oder weit hergeholten Interpretationen zu verlieren, die oft nicht mehr nachvollziehbar oder begründbar erscheinen. Dies trifft nicht selten auf die Lyrik des 20. Jahrhunderts zu - und wohl auch auf das syntaktisch und semantisch äußerst komplizierte Frühwerk Pasternaks.

Darauf haben z.B. Raissa Orlova und Lev Kopelev in ihrem Werk *Boris Pasternak* hingewiesen:

Manche sowjetische Kritiker warfen Pasternak vor, er fliehe vor der Wirklichkeit, schließe sich im Elfenbeinturm ein. Er konnte diese Vorwürfe nicht begreifen, denn er lauschte gespannt den Stimmen seiner Zeit und seiner Umgebung, er wollte seine Erlebnisse und Erkenntnisse möglichst genau und frei darstellen, wiedergeben und darüber gründlich nachdenken. So wurden seine Gedanken zu phantastischen Metaphern, frechen Oxymora und wunderlichen Tropen. Die Ströme seiner freien Worte zerstören die Syntax und selbst die Gesetze der formalen Logik.¹

Damit haben die Autoren in ihrem eher für Nichtslawisten gedachten Buch ein wichtiges Merkmal der Lyrik Pasternaks angesprochen, auf das im folgenden Kapitel genauer eingegangen werden soll.

Zunächst jedoch wird von der Bedeutung der sprachlautlichen Schicht im allgemeinen im Schaffen Pasternaks sowie insbesondere von der metrischen und reimtechnischen Struktur seiner Werke die Rede sein. Hierbei ist von vornherein einsichtig, daß die Metrik mehr mit dem dynamischen Element von Dichtung zu tun hat, während demgegenüber der Reim vor allem mit der lautlich-klanglichen Ebene in Verbindung steht, obwohl er aufgrund der verschiedenen Kadenzierungsmöglichkeiten ohne Zweifel nicht ganz losgelöst vom Versmaß und vom Rhythmus betrachtet werden kann.

Die besondere Dynamik der Gedichte Pasternaks hat Marina Cvetaeva sehr beschäftigt, wie in J.R. Dörings Abhandlung *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934* nachzulesen ist:

¹ Orlova, Raissa/Kopelew, Lew: *Boris Pasternak*, Stuttgart 1986, S. 11

Gerade die Bewegtheit hatte sie [Marina Cvetaeva] an den Gedichten Pasternaks fasziniert - "Pasternak spricht nicht, er hat keine Zeit auszureden... Bei ihm ist das tägliche Leben immer in Bewegung... selbst der Schlaf ist bei ihm in Bewegung: die pulsierende Schläfe." Zugleich aber erkannte sie auch die Gefahr einer solchen Dynamik: wenn sie nicht thematisch gezügelt wird, erschöpft sie sich trotz oder wegen der gewagten phonetischen Experimente.

"Ihre Leidenschaft zu den Worten ist nur ein Beweis dafür, wie sehr sie für Sie nur ein *Mittel* darstellen. Diese Leidenschaft bringt die *Erzählung* zur Verzweiflung. Sie lieben den Laut mehr als das Wort, und das Geräusch (das Leere) mehr als den Laut, weil in ihm alles angelegt ist. Aber Sie sind an die Worte gebannt und wie ein Verbannter erschöpfen Sie sich dabei. Sie wollen das Unmögliche, das, was aus dem Bereich des Wortes ausbricht... Sie werden sich nicht verausgaben, aber Sie werden zu keuchen anfangen. Der Schaum der Begeisterung wird sich in den Schaum der Raserei verkehren."

Marina Cvetaeva hatte eine Gefahr für Pasternaks Entwicklung erkannt und richtig bezeichnet: eine Lyrik, die primär in der Lautschicht experimentiert, kann von der Begrenztheit ihres Materials zu einer Selbstwiederholung gezwungen werden: denn das Dominieren der Lautschicht bedingt die Vernachlässigung der semantischen.²

J.R. Döring hat auch darauf hingewiesen, inwiefern in Pasternaks Lyrik die sprachlautliche Schicht anders gestaltet ist als etwa bei den Symbolisten, wobei jedoch im Grunde symbolistische Tendenzen bezüglich des Zusammenhangs von Musik und Dichtung darin zutage treten:

Für das poetische Selbstverständnis der russischen Symbolisten grundlegend war ihre Erkenntnis gewesen, daß die Alltagssprache unfähig ist, Zusammenhänge zu benennen, die über das empirisch Gegebene hinausgehen, weil der Bezug zwischen Zeichen und Bezeichnetem, zwischen Zeichen und Bedeutung allzu festgelegt und damit allzu abgenutzt ist, als daß sie überraschende Relationen noch ausdrücken könnten. Da die Alltagssprache für solche Evozierungen nicht hinreichend spontan und elastisch mehr ist, bedarf die poetische Sprache eines zusätzlichen Zeichensystems. [...]

Zu einem solchen Regulator wurde für die Symbolisten vor allem die Musik. Sie beriefen sich dabei zunächst auf Schopenhauer, der die Musik als die höchste der Künste bezeichnet hatte, da sie am wenigsten auf Objekte bezogen und festgelegt sei. Deshalb können ihre Zeichen am weitestgehenden verselbständigt werden.

Während Bal'mont in der lautlichen Schicht mit Alliterationen, Assonanzen und Reimen arbeitete und "üppigen Wohlklang" zu erreichen versuchte, verstand Andrej Belyj Musik als ein System, das durch seine Zeitfolge als die eines Nacheinanders bestimmt ist, und er suchte ihre interessantesten Verfahren, das Experimentieren mit Metrum und Rhythmus seinem Dichten nutzbar zu machen.

Pasternak hatte die von Belyj übernommene Bestimmung beibehalten, daß im Gegensatz zu den bildenden Künsten Musik nicht mit Raum- sondern Zeitrelationen arbeitet und daß darin ihre Relevanz als zusätzlicher Regulator für das Zeichensystem der Dichtung liege. Die Funktion dieses Regulators aber bestimmt Pasternak anders. Ihn interessieren nicht wie Belyj die rhythmischen Verfahren der Musik, sondern ihr Prinzip der freien Laut-Improvisierungen. [...]

² Döring, Johanna Renate: *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934*, München 1973, S. 8 f.

Jurij Lotman hat in seiner Untersuchung der frühesten Dichtungen Pasternaks darauf hingewiesen, wie wenig relevant für ihn der metrische Zwang war:

"... die Auswahl der Worte vollzieht sich absolut nicht aufgrund einer strikten Unterordnung des Textes unter den rhythmischen Impuls. Im Bewußtsein des Dichters erscheint der feste rhythmische Intonationsimpuls keineswegs als ein unbestrittenes Gesetz, von dem abzuweichen der Text automatisch in die Kategorie des 'Unkorrekten' überweisen würde." ³

Tatsächlich gibt es relativ viele Gedichte Pasternaks - und dies trifft insbesondere auf das Frühwerk zu-, die sich entweder gar keinem metrischen Schema eindeutig zuordnen lassen, weil man das Versmaß nicht klar bestimmen kann, oder aber in einzelnen Versen vom entsprechenden Metrum abweichen, indem z.B. eine Senkung fehlt. So enthält etwa der Zyklus *Poverch bar'erov* (*Über den Barrieren*), den Pasternak in den Jahren 1914 bis 1916 verfaßte und der in den heutigen Ausgaben seiner Werke als zweiter Zyklus nach *Načal'naja pora* (*Anfangszeit*) betrachtet wird, eine vergleichsweise hohe Anzahl von Gedichten, in denen sich das Metrum nicht eindeutig festlegen läßt oder zumindest nicht streng durchgehalten wird. Dazu gehören beispielsweise *Durnoj son* (*Schlechter Traum*), *Vozmožnost'* (*Möglichkeit*) oder auch *Ottepeljami iz magazinov...* (*Durch Tauwetter aus Geschäften...*). Hierbei handelt es sich im Hinblick auf die metrischen Unregelmäßigkeiten um "extreme" Werke, die bereits an der Grenze zu den sogenannten "freien Rhythmen" angesiedelt sind, wobei in diesem Zusammenhang auch betont werden muß, daß jene "freien Rhythmen" in der russischen Lyrik bis zum heutigen Tage wesentlich ungebräuchlicher sind als in der deutschen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts - also zur Entstehungszeit der erwähnten Gedichte - war ihre Verwendung recht ungewöhnlich, wenn man einmal von den Versuchen der Futuristen in dieser Hinsicht absieht. Gerade die damals noch aktuelle symbolistische Dichtung zeichnete sich ja zumeist durch eine von der Romantik übernommene auffallende Formstrenge aus. So grenzt sich Pasternak, dessen Frühwerk ja häufig auch Verbindungen

³ Ebd., S. 58 f.

zum Symbolismus nachgesagt werden, zumindest in dieser Hinsicht deutlich von jener literarischen Epoche ab.

Wesentlich ist auch die Beobachtung, daß sich trotzdem in den meisten Gedichten aus *Poverch bar'erov* das jeweilige Versmaß zwar bestimmen läßt, daß es aber, wie bereits angedeutet wurde, in einer Vielzahl von Werken, die zu diesem frühen Zyklus gehören, nicht "korrekt" durchgehalten wird, und zwar auch in solchen, die bereits durch den Titel in besonders enger Verbindung zur Musik stehen, wie etwa *Improvizacija (Improvisation)* oder *Écho*. Im erstgenannten Gedicht werden Amphibrachen mit Jamben kombiniert, wie bereits aus den Anfangsversen deutlich wird:

Я клавишей стаю кормил с руки

[Ich habe den Vogelschwarm der Tasten aus
meiner Hand gefüttert.

Под хлопанье крыльев, плеск

Begleitet von Flügelschlagen, Plätschern
und Adlergeschrei.]

и клетот.

(BP I, 104)

Im metrischen Schema ergibt sich folgendes Bild:

v - v v - v v - v -

v - v v - v - v -v

Jeweils zum Versende hin werden die Amphibrachen also zu Jamben "verkürzt", wobei man diese Erscheinung hier sicherlich als Entsprechung von Form und Thematik im Gedicht betrachten könnte, denn wie bereits der Titel besagt, handelt es sich ja um eine Improvisation, um ein Musikstück, das nicht schriftlich festgehalten wurde, sondern erst in diesem Augenblick entsteht. Das Werk ist also noch im Werden begriffen, den Abweichungen im Metrum entsprechen, auf die musikalische Ebene umgesetzt, Taktwechsel - und gerade diese Erscheinung ist ja für Improvisationen keineswegs ungewöhnlich, sondern eher typisch.

Écho ist demgegenüber ein in metrischer Hinsicht vergleichsweise regelmäßiges Gedicht, die Abweichungen sind hier nicht so deutlich wie in *Improvizacija*. Das Werk besteht im wesentlichen aus dreihebigen Amphibrachen, die sich jedoch schon im zweiten Vers der ersten Strophe durch das Hinzufügen einer Senkung im ersten Versfuß in einen Anapäst verwandeln:

Ночам соловьем обладать,

[Die Nächte müßten über eine Nachtigall verfügen

Что ведром полнодонным колодцам.
(BP I, 101)

Wie die Brunnen mit gefültem Grund über einen Eimer.]

v - v v - v v -
v v - v v - v v - v

Es war bereits davon die Rede, daß solche Erscheinungen besonders für das Frühwerk Pasternaks typisch sind; im Laufe seiner dichterischen Entwicklung nehmen sie ab, und in den letzten Gedichtzyklen, *Stichovorenija Jurija Živago* (*Gedichte des Jurij Živago*) und *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*) treten sie so gut wie überhaupt nicht mehr auf.

Allerdings kann man nicht von einem plötzlichen Verschwinden dieser metrischen Unregelmäßigkeiten sprechen, denn noch in seiner mittleren Schaffensperiode - deren Vorhandensein in der Literaturwissenschaft umstritten ist - treten solche Eigentümlichkeiten auf, und in diesem Zusammenhang sei hier auf das Gedicht *Inej* (*Rauhreif*) aus *Na rannich poezdach* (*In den Frühzügen*) verwiesen. Im wesentlichen ist das Werk in dreihebigen Amphibrachen geschrieben, wobei allerdings die achte Strophe einige Abweichungen aufweist:

Торжественное затишье,
Отправленное в резьбу...
(BP II, 24)

[Feierliche Windstille,
In Schnitzwerk eingefaßt...]

v - v - v v - v
v - v - v v -

bzw.

v - v v - v - v
v - v v - v -

Hier sind zwei verschiedene metrische Darstellungen möglich, da die zweite Hebung in den beiden zitierten Versen im Grunde nicht vorhanden ist; eigentlich müßte das metrische Schema also folgende Gestalt aufweisen:

v - v v v v v - v
v - v v v v -

Daraus ergibt sich, daß sich das Metrum jeweils in der Mitte der beiden Verse eigentlich auflöst, denn in keinem syllabotonischen Versmaß können vier unbetonte Silben aufeinander folgen.

In ihrer Arbeit *"Sestra moja - žizn'" von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation* hebt A. Meyer die unterschiedlichen Verfahrensweisen von Puškin und Pasternak im Hinblick auf den Umgang mit der Metrik hervor, wobei sie sich auch auf J. Lotman bezieht:

Aus einem Vergleich verschiedener Fassungen von Werken Puškins geht hervor, daß bei diesem die zum Ersatz gestrichener Partien eingeführten Varianten häufig semantisch von ihren Vorläufern erheblich abweichen, aber stets mit ihnen isometrisch - oft gar isorhythmisch - sind. Während also Puškin bereits in einem sehr frühen Stadium der Entstehung eines Textes diesen metrischen Gesetzen unterwirft, geschieht das bei Pasternak erst sekundär.⁴

In diesem Zusammenhang muß man sich natürlich die Frage stellen, ob jene metrischen Unregelmäßigkeiten in vielen Gedichten besonders des Frühwerks tatsächlich einen Verlust von Musikalität zur Folge haben oder ob es sich nicht vielmehr so verhält, daß gerade durch solche Abweichungen rhythmische

⁴ Meyer, Angelika: *"Sestra moja - žizn'" von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation*, München 1987, S. 91

Effekte erzielt werden, die im Grunde nicht als störend oder "falsch" empfunden werden, sondern vielmehr bewirken, daß die doch recht starren metrischen Gesetze aufgebrochen werden, so daß eine größere Lebendigkeit und Spontaneität im jeweiligen Gedicht erreicht wird.

Zu letzterer Ansicht scheint auch V. Al'fonsov in seiner Abhandlung *Poëzija Borisa Pasternaka (Die Dichtung Boris Pasternaks)* zu neigen:

Überhaupt schätzte Pasternak in seinen Gedichten mehr die "Unabhängigkeit des Gedankens von rhythmischen Einflüssen". Rhythmischer Druck und rhythmische "Zwischenschläge" werden innerhalb einer Reihe von vielfältigen "Außerordentlichkeiten" begriffen, die für die expressive Schreibweise von *Themen und Variationen* charakteristisch ist. Ich bin weit davon entfernt, den Gedichten Pasternaks Eigenschaften einer speziell musikalischen Ordnung zuzuschreiben, doch an bestimmten Stellen kann man sich Vergleichen dieser Art nur schwer enthalten.⁵

Hervorzuheben ist ferner, daß die soeben herausgearbeiteten metrischen Besonderheiten der Lyrik Pasternaks in den meisten Fällen erst auf den zweiten Blick sichtbar sind, d.h. mit anderen Worten, daß sie gewöhnlich erst bei einer genauen metrischen Analyse des betreffenden Gedichtes vom Anfang bis zum Ende deutlich werden. Befaßt man sich lediglich mit dem Verhältnis der in Pasternaks Lyrik insgesamt auftretenden Versmaße an sich, ohne die relativ häufigen metrischen Unregelmäßigkeiten zu berücksichtigen, fällt im Grunde nichts Ungewöhnliches auf, im Gegenteil, bei einer oberflächlichen Betrachtung erscheint Pasternaks Dichtung als geradezu konventionell. Deutlich ist das im Gesamtwerk vorherrschende, man möchte fast sagen, erdrückende Übergewicht des vierhebigen Jambus, des "Puškischen Versmaßes" in der russischen Lyrik. Es gibt keinen Gedichtzyklus Pasternaks, in dem dieses seit dem 19. Jahrhundert so verbreitete und beliebte Metrum nicht vorkommt, wobei das Übergewicht besonders in den sehr frühen, nicht zu Zyklen zusammengefaßten Gedichten hervortritt. Danach wird der vierhebige Jambus von Pasternak zunächst

⁵ Al'fonsov, V.: *Poëzija Borisa Pasternaka*, Leningrad 1990, S. 131

seltener verwendet, wobei der Gebrauch im Spätwerk, besonders in *Kogda razguljaetsja*, dann wieder zunimmt. Etwa 170 von den ungefähr 500 Gedichten, die Pasternak insgesamt geschrieben hat, sind in diesem Versmaß verfaßt. Am zweithäufigsten verwendet er in seiner Lyrik fünfhebigen Jambus und dreihebigen Amphibrachys, die beide jeweils in ca. 40 Gedichten auftreten. Dies bedeutet, daß die in der Lyrik ganz allgemein viel seltener verwendeten dreisilbigen Versmaße bei Pasternak einen relativ hohen Stellenwert einnehmen; nimmt man Daktylus und Anapäst hinzu, ergibt sich, daß etwa 130 Werke in dreisilbigen Metren geschrieben sind. In jambischen Versmaßen mit drei bis sechs Hebungen hat Pasternak jedoch mehr als die Hälfte seines Gesamtwerks, etwa 270 Gedichte, verfaßt, wobei er den zweihebigen Jambus völlig ignoriert - er tritt in keinem einzigen Gedicht auf. Auffällig ist auch die Vernachlässigung des Trochäus bei Pasternak; insgesamt sind nur etwa 40 Gedichte in trochäischen Versmaßen geschrieben. Demgegenüber ist der Anteil der rhythmisch freien oder in wechselnden Versmaßen verfaßten Gedichte verhältnismäßig hoch, er liegt bei ca. 70 Werken. Hierbei ist wesentlich, daß freie Rhythmen fast ausschließlich im Frühwerk zu finden sind und nach dem Zyklus *Stichi raznych let (Gedichte aus verschiedenen Jahren; 1918-1931)* völlig verschwinden. Die anderen Versmaße hingegen sind - wenn auch unterschiedlich stark - in allen Schaffensperioden Pasternaks vertreten.

Mit dem bereits erwähnten überraschend häufigen Gebrauch des - im 20. Jahrhundert bereits als recht konventionell geltenden - vierhebigen Jambus hat sich auch J.R. Döring in ihrer Arbeit *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934* befaßt, wobei sie in diesem Zusammenhang zunächst J. Tynjanov und O. Brik zitiert:

"In den 30er und 40er Jahren geht der 'Puškin-Vers' (d.h. nicht Puškins Vers, sondern seine gängigen Elemente) auf seine Epigonen über. Auf den Seiten literarischer Zeitschriften erreicht er eine außerordentliche Dürftigkeit und wird vulgarisiert", schreibt Jurij Tynjanov 1924 in seinem Essay über das Literarische Faktum. Bereits einige Jahre früher hatte Osip Brik kategorisch erklärt:

"Der 4füßige Jambus ist für unsere Zeit kein Versproblem mehr, er ist keine Rede, die ihre Ausdrucksformen sucht, sondern eine bereits fertige Schablone, in die man kaum noch irgendwelche Verschiedenartigkeiten unterbringen kann."

Dennoch aber anerkennt auch Brik grundsätzlich, daß der 4füßige Jambus ein besonders elastisches und darum vielfältig verwendbares Metrum darstellt: da die metrische Tendenz eines Verses darauf hinausläuft, daß metrische und bedeutungsmäßige Intensiva identisch sind, umfaßt der Vers einmal zumeist 3 syntaktisch bedeutungsvolle Wörter und zugleich nur 3 realisierte metrische Hebungen, weil ein russisches Wort keinen Nebenakzent kennt. An einer metrisch an sich starken Stelle erzeugt das Ausfallen einer starken Hervorhebung Spannung - es kommt zu jenem "Augenblick enttäuschter Erwartung", von dem Jakobson spricht. Im 4füßigen Jambus aber war das Wegfallen der 3. Hebung so üblich geworden, daß es dem Leser nicht eigentlich mehr auffiel. (Auffallender war schon das Realisieren dieser 3. Hebung geworden.) Wegen seiner zunehmend ausschließlich dreifachen Betonung hatte der 4füßige Jambus eine Asymmetrie bekommen, die seine Variationsfähigkeit ausmachte. Doch auch diese war letztlich begrenzt, da die 4. Hebung obligatorisch ist. So folgerte Brik:

"Daher erklärt es sich, warum Dichter, die in unserer Zeit im 4füßigen Jambus schreiben, unweigerlich syntaktisch und semantisch in eine Nachahmung der puškinschen bzw. nachpuškinschen Ära geraten."

[...] Der Leser mußte sich nun fragen: Hat Pasternak ein automatisiertes Metrum so verfremdend realisiert, daß es brauchbar wurde als Rhythmus für den Tag? Tatsächlich hat Pasternak in seinen frühen Lyrikbänden *Sestra moja - žizn'* und *Temy i variacii* dieses Metrum mit allen nur möglichen rhythmischen Variationsformen realisiert, so daß der reine Jambenimpuls zurückzutreten scheint vor einem schillernden Konglomerat jambischer, trochäischer und Dol'nikqualitäten.⁶

In der späten Lyrik Pasternaks findet sich des öfteren die Besonderheit, daß der Dichter vierhebige Jamben mit anderen jambischen Formen kombiniert, wodurch diesem Metrum eine gewisse Starre genommen wird. Diese Beobachtung ist beispielsweise für die Werke *Zimnjaja noč'* (*Winternacht*), *Razluka* (*Trennung*), beide aus den *Stichotvorenija Jurija Živago* (*Gedichte des Jurij Živago*), aber auch für *Vo vsem mne chočetsja dojtj...* (*In allen Dingen möchte ich...*) aus *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*) wesentlich. Bei *Zimnjaja noč'* handelt es sich dabei um ein - auch in diesem Zusammenhang - besonders wichtiges Gedicht, weil in ihm nicht nur das Metrum regelmäßig alterniert (vier- und zweihebige Jamben wechseln einander ab), sondern auch der Reim b, obgleich mit Unterbrechungen und unrein, das ganze Werk durchzieht. Der letztere Aspekt verweist eigentlich schon auf den nächsten Punkt dieses Kapi-

⁶ Döring, Johanna Renate: *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934*, München 1973, S. 162 ff.

tels, doch muß hervorgehoben werden, daß in *Zimnjaja noč'* das alternierende Versmaß und die Reimwiederholungen untrennbar miteinander verknüpft sind, da beide durch die refrainartige Wiederaufnahme des dritten und vierten Verses der ersten Strophe bedingt sind. Zur Veranschaulichung des Gesagten sollen hier nur die erste und die dritte Strophe zitiert werden:

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

[...]

Метель лепила на стекле
Кружки и стрелы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела.

(BP II, S. 71 f.)

Es weht' und wehte fort und fort
Durch alle Lande.
Die Kerze brannte auf dem Bord,
Die Kerze brannte.

[...]

Und Ring und Pfeil und Wirbel dort
Aufs Glas hinbannte.
Die Kerze brannte auf dem Bord,
Die Kerze brannte.

*übersetzt von Rolf-Dietrich Keil*⁷

In gewissem Sinne ist es naheliegend, nach der Untersuchung der Metrik nun die Arten und Funktion der Reime in der Lyrik Pasternaks zu analysieren, wie anhand einer Stelle aus E. Dal's Abhandlung *Nekotorye osobennosti zvukovyh povtorov Borisa Pasternaka* (*Einige Besonderheiten der Lautwiederholungen Boris Pasternaks*) deutlich wird:

Der Reim stellt in sich einen Grenzfall zwischen Euphonie und Metrik dar, da er ja eine Lautwiederholung ist, welche in metrischer Funktion auftritt. Deshalb scheint es nicht richtig zu sein, ihn einfach für einen speziellen Fall der Verwendung zu halten. Am zutreffendsten ist wohl, den Reim als eine symmetrische Lautwiederholung eines besonderen Typs zu betrachten, die man am Ende einer Zeile oder eines Halbverses antrifft, die nach für die jeweilige Epoche speziellen Regeln geformt ist und im Vers eine bestimmte metrische Funktion trägt.⁸

⁷ Pasternak, Boris: *Doktor Schiwago*, Frankfurt a.M. 1986, S. 624 f.

⁸ Dal', Elena: *Nekotorye osobennosti zvukovyh povtorov Borisa Pasternaka*, Göteborg 1978, S. 8

Die Bedeutung des Reims in der Dichtung hebt auch J. Pfeiffer in seiner eher philosophisch orientierten Abhandlung *Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde* hervor:

Mit dem musikalisch-bedeutungshaften Doppelcharakter des Wortes hängt eng zusammen das Reimproblem: das Phänomen des Reims gründet zunächst im Erlebnis einer Klangpaarung; aber die gleichsam sich-findenden Klangqualitäten werden ja nie nur als solche gepaart, sondern ineins mit den zugeordneten Bedeutungsinhalten.⁹

Eine sehr genaue Definition des Reims hat J. Levý formuliert:

Der Reim ist kein isoliertes Element eines Gedichts, sondern Teil eines komplizierten Zusammenspiels der akustischen und semantischen Werte des Werks. Er hat im Vers mehrere Funktionen:

a) eine *semantische* - er verwirklicht die semantische Verbindung zwischen reimenden Wörtern (und damit auch zwischen den entsprechenden Versen) [...];

b) eine *rhythmische* - der Reim verstärkt die Versklausel: der einsilbige Reim kann einen steigenden Versschluß betonen, umgekehrt kann die mehrsilbige Assonanz den weichen Ausgang eines Verses unterstreichen; [...]

c) eine *euphonische* - der Reim ist eigentlich eine Lautfolge (eine Wiederholung von Lauten), die an einer kompositionell exponierten Stelle des Verses eine ausgeprägte rhythmische und semantische Funktion übernahm; diese beiden Funktionen stehen meist im Vordergrund, doch ist es z.B. schon wegen der Intensität, mit der sie wirken, nicht gleichgültig, welchen Umfang und welche klangliche Gestalt der Reim hat [...].¹⁰

Zum Reim im Schaffen Pasternaks schließlich haben D.L. Plank und A. Meyer gearbeitet. Plank stellt allgemein im Hinblick auf Lautwiederholungen bei Pasternak folgendes fest:

In his "On the Music of Pasternak's Verse", Konstantin Xalafov lists eight sound devices supposed to be present in Pasternak's poetry. Most of these are the traditional ones: alliteration, vowel harmony, and internal rhyme. In addition, he speaks of "especially full rhymes and assonances, in which not only the rhyming syllables but also other, preceding syllables are identical", and of a

⁹ Pfeiffer, Johannes: *Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde. Ein phänomenologischer Versuch*, Halle/Saale 1931, S. 22

¹⁰ Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt a.M./Bonn 1969, S. 214 f.

device known in music as "inversion of the interval".¹¹

A. Meyer hebt die Eigenarten Pasternaks hinsichtlich der Reimbildung in seinen Gedichten hervor, denen sie offensichtlich einen hohen Stellenwert bezüglich der modernen russischen Lyrik beimißt:

Wohl auf keinem anderen Gebiet kam die erneuernde Kraft der Lyrik Pasternaks so sehr zur Wirkung wie auf dem des Reims. Die Reime dieser Gedichte erwecken durch ihre gewollte Ungenauigkeit den Eindruck von Flüchtigkeit und Improvisation.¹²

Diese Einschätzung wirkt auf den ersten Blick erstaunlich, wenn man sich zunächst einmal die Verteilung der verschiedenen Reimarten in Pasternaks lyrischem Gesamtwerk vor Augen hält, denn man kommt schnell zu dem Ergebnis, daß in allen Zyklen, unabhängig davon, wann sie entstanden sind, der Kreuzreim überwiegt. Die überwältigende Mehrzahl der Gedichte Pasternaks ist in dieser Reimart geschrieben, so daß Paarreim und umschließender Reim im Grunde kaum eine Rolle spielen. Auch der Umgang mit den Reimarten wirkt also zunächst recht konventionell, wenn man bedenkt, daß der Kreuzreim seit der Romantik in der russischen Lyrik sehr verbreitet war und deutlich häufiger als die anderen Formen verwendet wurde.

Die "erneuernde Kraft" Pasternaks hinsichtlich des Reims muß demnach anders zu begründen sein, und zwar in der Weise, wie er mit dem Kreuzreim in seiner Lyrik umgeht. Hierbei fällt auf, daß er sehr stark mit unreinen Reimen arbeitet, eine Beobachtung, die besonders für sein Frühwerk gilt. Allerdings ist in dieser Hinsicht einschränkend zu bemerken, daß die Gedichte aus *Načal'naja pora* (*Anfangszeit*), die in den Jahren 1912 bis 1914 entstanden sind und in den

¹¹ Plank, Dale L.: *Pasternak's Lyric. A Study of Sound and Imagery*, The Hague/Paris 1966, S. 17

¹² Meyer, Angelika: *"Sestra moja - žizn'" von Boris Pasternak. Analyse und Interpretation*, München 1987, S. 109

heutigen Pasternak-Gesamtausgaben als sein frühester Zyklus erscheinen, eine Ausnahme darstellen, da sie auffallend rein reimen, wenn man einmal von *Vokzal (Bahnhof)* absieht. So wird der Eindruck hervorgerufen, daß die Experimentierfreudigkeit Pasternaks bezüglich der Reime nicht ganz zu Anfang seines Schaffens schon vorhanden war, sondern bereits die zweite Stufe seiner dichterischen Entwicklung darstellt. Besonders deutlich ausgeprägt ist dieses formale Experimentieren in seinem zweiten Zyklus, *Poverch bar'erov (Über den Barrieren)*, der Gedichte aus den Jahren 1914 bis 1916 enthält.

In diesem Zusammenhang sei zunächst die letzte Strophe aus *Raskovannyj golos (Die entfesselte Stimme)*, einem 1915 entstandenen Werk, zitiert:

И видеть, как в единоборстве
С метелью, с лютейшей из лютен,

Он - этот мой голос - на черствой
Узде выплывает из мутн...

(BP I, 93)

[Und zu sehen, wie im Zweikampf
Mit dem Schneesturm, mit der grausamsten
der Leiern,

Sie - diese meine Stimme - an altbackenem
Zaum herausschwimmt aus der Trübnis...]

Dieser sehr freie Gebrauch des Reims, der bereits an die Grenze zur Assonanz stößt, ist typisch für Pasternaks gesamtes Frühwerk. Bei "edinoborstve - čerstvoj" sind die Vokale (*o - e*) annähernd und die nachfolgende Konsonantengruppe (*-rstv-*) vollkommen gleichlautend. Die Abweichung liegt also vor allem in der zweiten, unbetonten, Reimsilbe (*e - oj*). Beim zweiten Reimpaar, "ljuten" - "muti", verhält es sich ähnlich, doch fällt die Abweichung hier mehr auf, da die unbetonte Reimsilbe im ersten Fall auf einen Konsonanten, im zweiten jedoch auf einen Vokal endet (*en - i*).

Ferner liegt bei der zitierten Strophe noch die Besonderheit vor, daß auch die den Reimen vorausgehenden Silben gleichlautend sind:

"...noborstve" - "na čerstvoj"; "iz ljuten" - "iz muti".

Auf diese Weise wird nun deutlicher, worin die Eigenart Pasternaks im Umgang mit dem Reim liegt, und weswegen der anfängliche Eindruck, er reime

weitgehend konventionell, falsch ist.

Auf ähnliche Art unrein reimt z.B. auch die Schlußstrophe aus dem Gedicht *Ėcho*, das ebenfalls zu *Poverch bar'erov* gehört:

И каплет со стали тоска,
И ночь растекается в слякоть,
И ею следят с цветника
До самых краинных пахот.
(BP 1, 101)

[Und vom Stahl tropft die Schwermut,
Und die Nacht zerfließt in Schlamm,
Und durch sie beobachtet man vom Blumengarten
Bis zum entlegensten Ackerland.]

Der unreine Kreuzreim ist auch ein wesentliches Kennzeichen des Gedichtzyklus *Sestra moja - žizn'* von 1917, mit dem Pasternak sein Durchbruch als Lyriker gelang. Darauf hat auch A. Meyer in ihrer bereits zitierten Abhandlung "*Sestra moja - žizn'*" von Boris Pasternak hingewiesen, und hinsichtlich des Reimproblems in seiner Dichtung kommt sie zu folgendem Ergebnis:

Auch er [Pasternak] betrieb die Erneuerung der Dichtkunst, aber er forderte nicht die Abschaffung des überkommenen poetischen Systems, sondern entdeckte in dessen Rahmen eine Fülle neuer, noch unausgeschöpfter Möglichkeiten. Pasternaks Reime etwa sind zwar noch eindeutig als Reime identifizierbar, aber haben mit dem klassischen Reim nicht mehr viel gemeinsam: Durch die Einbeziehung von Assonanzen, gespaltenen Reimen usw. wird die Bandbreite dessen, was als zulässiger Reim gilt, erheblich erweitert. Auch auf dem Felde des Rhythmus führte Pasternak eine Reihe von Modifizierungen ein.¹³

Als Beispiel sei die vierte Strophe aus dem Gedicht *Plačuščij sad* (*Der weinende Garten*) zitiert, weil hier die Besonderheit vorliegt, daß sowohl unreine Kreuzreime als auch metrische Unregelmäßigkeiten auftreten (das Grundversmaß, dreihebiger Amphibrachys, wird immer wieder durchbrochen), wobei die unreinen Kreuzreime für das gesamte Werk - nicht nur für seine vierte Strophe - kennzeichnend sind:

¹³ Meyer, Angelika: "*Sestra moja - žizn'*" von Boris Pasternak. *Analyse und Interpretation*, München 1987, S. 68 f.

К губам поднесу и прислушаюсь,
 Все я ли один на свете, -
 Готовый навзрыд при случае, -
 Или есть свидетель.
 (BP I, 121)

[Ich werde zu den Lippen führen und lauschen,
 Ob ich immer noch allein auf der Welt bin, -
 Bereit schluchzend, wenn es sich so ergibt, -
 Oder ob es einen Zeugen gibt.]

Hier läßt sich ebenfalls feststellen, daß beim ersten Reimpaar, "prislušajus'" - "pri slučae", die dem eigentlichen Reim vorangehende Silbe ("pri") identisch ist.

Auf die Bedeutung des Kreuzreims für den Gedichtzyklus *Sestra moja - žizn'* hat auch A. Meyer hingewiesen:

Die überwiegende Mehrzahl der Gedichte von "Sestra moja - žizn'" besteht aus Vierzeilern mit Kreuzreim. Rein aus Strophen dieses Grundtyps aufgebaut sind [...] 38 von insgesamt 50 Gedichten (also 76 %; erste Abweichungen erst nach ca. der Hälfte des Bandes).¹⁴

Zu diesen Abweichungen gehört z.B. *Ešče bolee dušnyj rassvet* (Ein noch schwüллерes Morgengrauen) aus dem Teilzyklus *Romanovka*. Aufgrund seiner sehr freien formalen Struktur erinnert dieses Gedicht in mancher Hinsicht an Werke aus dem frühen Zyklus *Poverch bar'erov*. *Ešče bolee dušnyj rassvet* besteht aus drei Strophen unterschiedlicher Länge, vorwiegend aus Jamben verschiedener Hebungszahlen, und die Reime sind in vielen Fällen entweder nicht vorhanden oder weit auseinanderliegend, so daß man sie nur schwer erkennt. Auf diese Weise wirkt das Gedicht wie eine Improvisation, da zwar bekannte "Motive" (meist in lautlichem Sinne zu verstehen) häufig mehrmals erscheinen, jedoch oft an unerwarteten Stellen. Auf diese Art von Lautwiederholungen wird im folgenden Kapitel ausführlicher einzugehen sein. Teilweise sind die Reime auch strophenübergreifend; so wird etwa der vorletzte (13.) Vers der ersten Strophe im letzten (15. Vers) der zweiten Strophe wieder aufgenommen:

¹⁴ Meyer, Angelika: "Sestra moja - žizn'" von Boris Pasternak. *Analyse und Interpretation*, München 1987, S. 69

Рассвет был сер, как спор в кустах...

(1. Str., 13. Vers)

[Das Morgengrauen war grau, wie ein Streit
im Gebüsch...]

Как громкий спор в кустах.

(2. Str., 15. Vers)
(BP I, 143)

[Wie ein lauter Streit im Gebüsch.]

Hierbei handelt es sich also um eine lautliche und zugleich thematische Wiederholung. An anderen Stellen des Gedichtes folgen im Gegensatz dazu die Reime sehr dicht gedrängt, sozusagen Schlag auf Schlag, aufeinander:

Я умолял приблизить час,
Когда за окнами у вас
Нагорным ледником
Бушует умывальный таз
И песни колотой куски...

(2. Str.)

[Ich flehte darum, die Stunde herannahen zu lassen,
Wenn hinter den Fenstern bei Ihnen
Als Gebirgsgletscher
Das Waschbecken rauscht
Und die Stücke des zerhackten Liedes...]

Manchmal werden die zu erwartenden Reime auch durch Assonanzen bzw. Lautwiederholungen innerhalb des Verses ersetzt:

Как тихий хрип,
Как хрип:
"Испить,
Сестрица".

(3. Str.)

[Wie ein leises Ächzen,
Wie ein Ächzen:
"Austrinken,
Schwesterchen".]

Im zitierten Beispiel sind die Lautwiederholungen bzw. Assonanzen auf *i* besonders auffällig. Aus alledem wird deutlich, daß das Gedicht *Ešče bolee dušnyj rassvet* seinen experimentellen Charakter insbesondere dadurch gewinnt, daß Pasternak hier eine Vielzahl von reimtechnischen Möglichkeiten ausschöpft, diese jedoch nicht nach einem erkennbaren, streng geordneten Schema verwendet werden, sondern vielmehr spontan und für den Leser oftmals unerwartet auftreten. Dadurch wirkt dieses Gedicht wie eine Improvisation. Eine weitere Besonderheit des Frühwerks besteht darin, daß Pasternak in dieser Schaffensperiode häufig daktylische Kadenzen verwendet, eine Verfahrens-

weise, die in den späteren Gedichtzyklen deutlich abnimmt, jedoch nicht ganz verschwindet. Daktylische Kadenzen finden sich z.B. auch noch in dem späten Gedicht *Duša (Seele)* aus *Kogda razguljaetsja (Wenn es aufklart)*. Regelmäßig daktylisch enden z.B. alle ungeraden Verse des relativ langen, elf Strophen umfassenden Werkes *Obrazec (Muster)*, ebenfalls aus dem Zyklus *Sestra moja - žizn'*, aus welchem hier nur eine Strophe zitiert werden soll:

А уж гудели кобзани
Колодцы, и, пылясь,
Скрипели, бились об землю
Скверды и тополя.
(BP I, 128; 10. Str.)

[Und schon dröhnten von den Kobzaklängen
Die Brunnen, und, staubend,
Knarrten, schlugen gegen die Erde
Die Schober und die Pappeln.]

Auch im auf *Sestra moja - žizn'* folgenden Zyklus, *Temy i variacii (Themen und Variationen)*, tritt das improvisatorische Element der frühen Lyrik Pasternaks teilweise aufgrund der Reimstruktur zutage. Dies gilt insbesondere für den Teilzyklus *Tema s variacijami (Thema mit Variationen)*, in welchem jene Eigentümlichkeit bereits im ersten Gedicht, *Tema (Thema)*, deutlich wird: Die erste Strophe ist reimlos, arbeitet jedoch mit einer Reihe von Laut- bzw. Wortwiederholungen, auf die an anderer Stelle näher eingegangen werden soll. Demgegenüber besteht die zweite Strophe vor allem aus umschließenden Reimen und Kreuzreimen (der erste Vers ist reimlos), und dieses Reimpotential wird im weiteren Verlauf des Gedichtes sozusagen nochmals "aufgeteilt", denn bei der dritten und der vierten Strophe handelt es sich dann um zwei Vierzeiler, von denen der erste Kreuzreime aufweist, der zweite hingegen umschließende Reime. Auch hier ist auffällig, daß die Reime in den meisten Fällen unrein sind:

vernachlässigt und durch Lautwiederholungen innerhalb des Verses ersetzt wird, wobei er allerdings - wie bereits erwähnt - selten ganz fehlt, sondern meistens unrein oder der Assonanz angenähert erscheint.

Daß dieses Verfahren von Pasternak bewußt gewählt wurde, um die in Rußland lange Tradition des Kreuzreims einerseits zwar aufzugreifen, sich aber andererseits doch von ihr zu distanzieren (er schreibt zwar fast ausschließlich Kreuzreime, doch sind diese meistens ziemlich unrein und teilweise kaum noch zu erkennen), und daß dieses Verfahren bezüglich des Reimens nichts mit "gewollt, aber nicht gekonnt" zu tun hat, wird beispielsweise anhand des Gedichtes *Ballada (Ballade)* aus dem Zyklus *Vtoroe roždenie (Zweite Geburt)* deutlich.

Allerdings muß man in diesem Zusammenhang einschränkend bemerken, daß *Vtoroe roždenie*, entstanden um 1930, nicht mehr zum experimentellen Frühwerk des Dichters im eigentlichen Sinne zu rechnen ist. Darauf hat J.R. Döring in ihrer Abhandlung *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934* hingewiesen:

In der Pasternak-Forschung wird generell eine frühe und eine späte Phase in der Entwicklung seiner Lyrik unterschieden. Zwischen beiden liegt ein fast zehnjähriges Schweigen (1934-1943). Da man aber zur frühen Lyrik nur die Gedichtbände "Bliznec v tučach" (1914), "Poverch bar'erov" (1914-1916), "Sestra moja - žizn'" (1917 f.) und "Temy i variacii" (1917-1922) zählt, zur späten die Gedichte des "Doktor Živago" (1946-1953) und die Sammlung "Kogda razgoljaetsja" (1956-1960), müßten die Poeme "1905", "Spektorskij", "Vysokaja bolezn'", der Gedichtband "Vtoroe roždenie" und die Sammlung von 1943 "Na rannich poezdach" dementsprechend eine mittlere Periode bilden.

Damit überläßt eine solche generelle Unterscheidung in eine "frühe" und eine "späte" Periode der anzunehmenden "mittleren" nicht nur die zahlenmäßig umfangreichsten, sondern zugleich auch die Werke von besonders heterogenem Charakter.¹⁵

Die Besonderheit des in Kreuzreimen geschriebenen Gedichtes *Ballada* liegt darin, daß der Reim b das gesamte Werk durchzieht, welches immerhin aus fünf Strophen zu je acht Versen besteht, und das bedeutet, daß der Reim

¹⁵ Döring, Johanna Renate: *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934*, München 1973, S. XVI f.

zwanzigmal auftritt, wobei die einzige, in der russischen Lyrik recht unwesentliche, "Unreinheit" im gelegentlichen Wechsel zwischen *ě* und *o* besteht. Wenn man einschränkend feststellt, daß der letzte Vers einer jeden Strophe refrainartig gleichlautend ist ("Nedvižnyj Dnepr, nočnoj Podol" / "Bewegungsloser Dnepr, nächtliches Podol"), läßt sich dennoch nicht an der erstaunlichen Tatsache rütteln, daß es Pasternak gelungen ist, fünfzehn Wörter zu finden, die alle mit "kostěl" ("polnische Kirche") reimen. Zwar ist das Reimpotential in allen Sprachen verschieden, und im Deutschen wäre es mit großer Wahrscheinlichkeit unmöglich, zu einem Wort fünfzehn Reimmöglichkeiten zu finden, aber es wird sicher niemand bezweifeln, daß eine solche Verfahrensweise auch im Russischen, in dem das Reimen leichter fällt, vom Dichter eine optimale und virtuose Sprachbeherrschung erfordert. Um diese theoretischen Ausführungen zu verdeutlichen, sei nur die vierte Strophe aus *Ballada* zitiert:

Полет орла как ход рассказа.

В нем все соблазны южных смол
И все молитвы и экстазы
За сильный и за слабый пол.
Полет - сказанье об Икаре.
Но тихо с круч ползет подзол,

И глух, как каторжник на Каре,

Недвижный Днепр, ночной Подол.
(BP I, 349)

[Der Flug des Adlers ist wie der Lauf einer Erzählung.

In ihm sind alle Verführungen der südlichen Harze
Und alle Gebete und Ekstasen
Für das starke und für das schwache Geschlecht.
Der Flug ist die Legende von Ikarus.
Doch leise kriecht vom steilen Abhang der Podzolbo-

den,
Und taub, wie ein Zwangsarbeiter an der Kara, sind

der
Bewegungslose Dnepr, das nächtliche Podol.]

In *Vtoroe roždenie* setzt bereits jene lexikalische, aber auch formale "Vereinfachung" ein, die im letzten Gedichtzyklus Pasternaks, *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*), ihren Höhepunkt erreicht. Von nun an läßt sich in den Gedichten in jeder Hinsicht eine größere Einheitlichkeit und Schlichtheit beobachten, obwohl man sie noch keineswegs als einfach bezeichnen kann:

Da diese Sprache einfacher wurde, nicht aber einfach ist, kann man sie zumindest für die VR

[*Vtoroe roždenie*]-Gedichte nicht ohne weiteres als klassizistisch bezeichnen, obgleich sie traditionelle Reim- und Rhythmusformen akzeptiert und sich ihnen weitestgehend widerspruchlos unterordnet. Dieses Anerkennen von Normen erscheint weitgehend als ein Ausweg aus der früheren Sprachbehandlung, deren üppige, schwer nachzuvollziehende Bildfügungen Gor'kij "chaotisch" genannt hatte. Die gewonnene Einfachheit zeigt sich zunächst in einer größeren "Verständlichkeit" der Gedichte, da hier der Wort- und Verskontext nicht mehr so sehr von Lautinstrumentierungen bestimmt wird, sondern die lautliche und semantische Schicht sind jetzt möglichst spannungslos miteinander verbunden. Dies vor allem macht die Gedichte klarer. Wenn sie darüberhinaus überhaupt einfacher in ihrer Lexik wurden, so heißt das nicht nur, daß gebräuchliche Wörter gebraucht werden, sondern auch, daß bekannte und dem Leser vertraute Dinge Gegenstände des Gedichts sind.¹⁶

Diese lexikalische, vor allem aber syntaktische und verstechnische Vereinfachung schreitet im auf *Vtoroe roždenie* folgenden Zyklus *Na rannich poezdach (In den Frühzügen)* fort. Hinsichtlich des Reims kann man feststellen, daß Abweichungen immer häufiger rein orthographisch auftreten:

Я видел, чем Тифлис
Удержан по откосам.
Я видел даль и близь
Кругом под абрикосом.
(BP II, 15)

[Ich sah, wodurch Tiflis
An den Abhängen festgehalten ist.
Ich sah die Ferne und die Nähe
Ringsum unter dem Aprikosenbaum.]

Hier sind die Abweichungen lautlich kaum noch erkennbar, die Reime klingen also fast rein.

Wie in allen Zyklen Pasternaks, so treten auch in den *Stichotvorenija Jurija Živago*, den *Gedichten des Jurij Živago*, überwiegend Kreuzreime auf, Ausnahmen bilden nur *Na Strastnoj (In der Karwoche)*, *Veter (Wind)*, *Roždestvenskaja zvezda (Der Weihnachtsstern)*, *Čudo (Das Wunder)* sowie das erste der beiden *Magdalenen*-Gedichte. In diesen Werken ist die Reimstruktur vielfältig, wobei auch hier die schon in bezug auf *Ballada* festgestellte Besonderheit vorliegt, daß manche Reime sehr oft wiederholt werden, wenn auch in weniger extremen Ausmaßen. Meist läßt sich allerdings kein konkretes Schema hinsicht-

¹⁶ Döring, Johanna Renate: *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934*, München 1973, S. 292 f.

lich der Reimanordnung erkennen. Eine Ausnahme in diesem Zusammenhang bildet das Gedicht *Veter*, das thematisch und auch formal als Wiegenlied konzipiert ist. Das strophenlose Werk hat zwölf Verse und kommt mit lediglich drei unterschiedlichen Reimen aus, wobei es ganz vom Reim a durchzogen wird:

ВЕТЕР

Я кончился, а ты жива.
И ветер, жалюсь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все деревья
Со всею далью беспредельной,
Как парусников кузова
На гляди бухты корабельной.
И это не из удалства
Или из ярости беспцельной,
А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной.
(BP II, 63)

WIND

Ich bin am End. Du lebst. - Der Wind
Rüttelt mit Klagen, Weinen, Jammern
Am Wald, am Haus mit allen Kammern,
Nicht daß er einzeln sie bestreite,
Nein alle Bäume wie sie sind,
Die ganze grenzenlose Weite,
Als hob und senkte er geschwind
Die Boote auf der Meerbucht Breite,
Und nicht, weil er auf Tollheit sinnt
Oder ihn ziellos Wüten leite,
Nein, daß er trauernd Worte find'
Und dir ein Wiegenlied bereite.

*übersetzt von Rolf-Dietrich Keil*¹⁷

Reim a und c sind in *Veter* demnach je fünfmal vertreten, Reim b, der durch den betonten Vokal a ähnlich einer Assonanz mit Reim a korrespondiert, lediglich zweimal. Ab dem vierten Vers wechseln die Reime c und a regelmäßig ab, so daß man sie als eine Art "unendlichen Kreuzreims" bezeichnen könnte. Thematisch findet diese formale Besonderheit ihre Entsprechung im unendlichen Singen des Windes; gleichzeitig hat der regelmäßige Wechsel der Reime etwas Schlichtes und vor allem auch Beruhigendes, weil Vorhersehbares, und ist daher einem Wiegenlied durchaus angemessen. In gewisser Weise setzt Pasternak hier reimtechnisch die Tradition der Romantik fort, wenn man bedenkt, daß bereits Lermontov in *Kazač'ja kolybel'naja pesnja* (Wiegenlied

¹⁷ Pasternak, Boris: *Doktor Schiwago*, Frankfurt a.M. 1986, S. 616

der Kosaken) mit Reimwiederholungen arbeitet.

Für Pasternaks letzten Gedichtzyklus, *Kogda razguljaetsja*, sind vergleichsweise reine Kreuzreime charakteristisch. Die Abweichungen sind meist gering und klanglich kaum hörbar, wie etwa ein Beispiel aus dem Gedicht *Zolotaja osen'* (*Goldener Herbst*) zeigt:

Где звучит в конце аллея
Эхо у крутого спуска
И зарн вишневыи клей
Застывает в виде сгустка.
(BP II, 103; 7. Strophe)

Wo das Echo insgeheim
Hinterm Park am Abhang waltet,
Und des Spätrots Kirschenleim
Langsam zu Gelee erkaltet.

*übersetzt von Rolf-Dietrich Keil*¹⁸

Auch in Pasternaks Spätwerk findet sich jedoch gelegentlich noch die typisch russische Besonderheit des "abgeschnittenen Reims" ("usečennaja rifma"), wie etwa anhand der zehnten Strophe des ebenfalls im Zyklus *Kogda razguljaetsja* enthaltenen Gedichtes *Trava in kamni* (*Gras und Steine*) gezeigt werden kann:

Где с гордою лирой Миккiewiczа
Таинственно слылся язык
Грузинских царниц и царевичей
Из девичьих и базилик.
(BP II, 104)

Wo die stolze Leier Mickiewiczens
Sich geheim mit der Sprache verschlingt,
Die von Grusiens Zar'n und Zarewitschen
Aus Altan und Basilika dringt.

*übersetzt von Rolf-Dietrich Keil*¹⁹

Im allgemeinen kann man jedoch sagen, daß in Pasternaks letztem Gedichtzyklus, *Kogda razguljaetsja*, in bezug auf sein lyrisches Gesamtwerk ein Höchstmaß an formaler Einheitlichkeit und Schlichtheit erreicht wird. Dies gilt insbesondere auch für den Gebrauch der Reime. Die größten Abweichungen vom vorherrschenden Kreuzreim finden sich im Gedicht *Sneg idet* (*Hei, es schneit*), in welchem verschiedene Reimformen auftreten, im wesentlichen

¹⁸ Pasternak, Boris: *Wenn es aufklart*, Frankfurt a.M. 1988, S. 34

¹⁹ Ebd., S. 37

jedoch Kreuzreime und umschließende Reime. Reimtechnisch aus dem Rahmen fällt auch das achte Teilgedicht aus *Vakchanalija (Bacchanal)*, *Cvery nočnye utrom spjat...* (*Nachtblumen schlafen am Morgen...*), denn das strophenlose, achtzehn Verse umfassende Werk kommt mit nur fünf Reimen aus. Vergleichbare Beobachtungen wurden bereits im Zusammenhang mit den früheren Gedichten *Ballada* und *Veter* analysiert, so daß an dieser Stelle nicht ausführlicher darauf eingegangen werden muß. Allerdings kann man einmal mehr feststellen, daß Pasternak offenbar eine gewisse Vorliebe für diese Art von verstechnisch ziemlich schwierigen Reimwiederholungen hegt, da sie in verschiedenen Zyklen immer wieder zu finden sind. Natürlich haftet diesem Umgang mit Sprache und Klängen trotz der hohen Anforderungen, die er an den Dichter stellt, etwas Improvisatorisches, ja Spielerisches an.

Das allerletzte Gedicht in Pasternaks Gesamtwerk, in dem er verschiedene Reimarten kombiniert, ist *Poezdka (Die Reise)* aus dem Zyklus *Kogda razguljaetsja*. Auch in diesem Fall handelt es sich im wesentlichen um Verbindungen aus Kreuzreimen und umschließenden Reimen, wie bereits die erste Strophe zeigt:

На всех парах несется поезд,
Колеса вертят паровоз.
И лес кругом смолчит в хвост,
И что-то впереди еще есть,
И склон березамн порос.
(BP II, 127)

Mit Volldampf rast der Zug von dannen
Und ratternd dröhnt der Rädersong,
Im Wald ist Duft nach Harz und Tannen -
Wer weiß wohin, wer weiß von wannen -
Und Birken wachsen auf dem Hang.

übersetzt von Rolf-Dietrich Keil ²⁰

Trotz der ungewöhnlichen Reime ("poezd" - "chvoist" - "eščë est'") liegen auch hier die Abweichungen vor allem im orthographischen, weniger im phonetischen Bereich. Lautlich besteht der "fühlbarste" Unterschied hier zwischen stimmhaftem und stimmlosem *s*, und im vorliegenden Fall ist er

²⁰ Pasternak, Boris: *Wenn es aufklart*, Frankfurt a.M. 1988, S. 71

wegen der Auslautverhärtung in "poezd" nicht einmal besonders deutlich. / und unbetontes e werden im Russischen nahezu gleich ausgesprochen, und die Abweichung o - e tritt in der Lyrik so oft auf, daß man sie meist vernachlässigt.

Diese Beobachtungen im Gedicht *Poezdka*, das, wie bereits erwähnt, Pasternaks letztem Zyklus angehört, lassen mehrere Schlußfolgerungen zu. Zum einen geht daraus hervor, daß der Dichter auch in seinem Spätwerk noch formal experimentiert, indem er etwa zu ungewöhnlichen Reimen greift ("chvoist" - "eščë est'"). Zum anderen aber ist diese Experimentierfreudigkeit bei weitem nicht mehr so ausgeprägt wie in den frühen Zyklen, denn sie tritt sowohl seltener als auch deutlich schwächer auf. In bezug auf den Reim bedeutet dies, daß unreine Reime längst nicht mehr so oft vorkommen wie im Frühwerk, aber auch, daß sie meist mehr zum reinen Reim tendieren und weniger zur Assonanz. Diese größere Schlichtheit und Vereinfachung äußert sich auch in einem verstärkten Gebrauch des Kreuzreims gerade in *Kogda razguljaetsja*.

Die vergleichsweise beachtliche formale Einheitlichkeit im letzten Gedichtzyklus ist wahrscheinlich einer der Gründe dafür, warum dieser in der Sekundärliteratur gegenüber dem Frühwerk so wenig Beachtung gefunden hat. Die semantischen Schwierigkeiten der ersten Gedichtzyklen ließen Interpretationen in dieser Hinsicht als nahezu unmöglich erscheinen, ihre formale und stilistische Experimentierfreudigkeit jedoch lud zu diesbezüglichen Analysen regelrecht ein. Das weitgehende Fehlen solcher Elemente in den *Stichotvorenija Jurija Živago*, besonders aber in *Kogda razguljaetsja*, wurde als Verlust an Musikalität gewertet. Daß auch Gleichförmigkeit, oder treffender, Ebenmaß, eine besondere Melodizität schaffen kann und daß sie künstlerisch nicht notwendigerweise weniger anspruchsvoll und nicht leichter zu verwirklichen ist, wurde beispielsweise anhand des *Živago*-Gedichtes Nr. 8, *Veter*, gezeigt.

Nach der Analyse von Metrik und Reim bleibt nun noch eine Untersuchung der

Strophenformen in Pasternaks Lyrik. Hinsichtlich der Anzahl der Strophen in den jeweiligen Gedichten fällt zunächst auf, daß Pasternak relativ wenige strophenlose Gedichte geschrieben hat (etwa zweiundzwanzig). Weitaus die meisten Werke dieser Gruppe gehören keinem Gedichtzyklus an. Die Zyklen *Poverch bar'erov* und *Sestra moja - žizn'* enthalten je ein strophenloses Gedicht, in *Temy i variacii* sind es drei. Danach tritt diese Form nur noch selten auf - etwa im zweiten Teil von *Dvadcat' strof s predisloviem* (*Zwanzig Strophen mit Vorwort*) aus *Stichi raznych let* (*Gedichte verschiedener Jahre*), in *Veter* aus den *Živago*-Gedichten und im achten Teilgedicht von *Vakchanalija* (*Bacchanal*) aus *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*) -, und dies könnte man auch so verstehen, daß sich Pasternak dadurch in seinen späteren Werken in gewisser Weise von der Romantik, besonders von Puškin, absetzt, dem ja *Temy i variacii* gewidmet ist. In Puškins eigenem lyrischen Schaffen ist das strophenlose Gedicht von großer Bedeutung, und dies wäre wiederum eine Erklärung dafür, warum Pasternak in *Temy i variacii* relativ oft mit strophenlosen Formen arbeitet.

Eine weitere Besonderheit hinsichtlich der Strophenanzahl in der Lyrik Pasternaks besteht darin, daß alle seine Gedichtzyklen - mit Ausnahme von *Načal'naja pora* - Werke enthalten, die mehr als sechs Strophen besitzen, wobei diese Beobachtung auch noch auf späte Gedichtsammlungen, besonders auf *Narannich poezdach* und *Kogda razguljaetsja*, zutrifft. Insgesamt haben knapp 180 Gedichte Pasternaks mehr als sechs Strophen. Bereits das erste Gedicht aus *Poverch bar'erov*, *Dvor*, weist zehn Strophen auf und stellt somit gewissermaßen innerhalb der Gedichtzyklen den ersten Versuch Pasternaks dar, mit längeren Formen zu arbeiten. Diese Verfahrensweise steigert sich im Spätwerk insofern noch mehr, daß dort gelegentlich Gedichte zu finden sind, die aufgrund ihrer Untergliederung in verschiedene Teile eigentlich in sich selber kleine Zyklen bilden bzw. wegen ihrer stark narrativen Struktur an Poeme

erinnern. Insbesondere trifft dies z.B. auf *Skazka (Märchen)* in den *Stichotvor-enija Jurija Živago* zu, ein Werk, das dreiteilig konzipiert ist, wobei der erste Teil sieben Strophen, der zweite Teil zehn und der dritte Teil acht Strophen aufweist. Daß es sich hier um ein Werk handelt, in dem durch die deutlich vorhandene narrative Struktur, durch die sich entwickelnde Handlung, die immer weiter gesponnen wird, Lyrik und Epik eine gewisse Verbindung eingehen, wird bereits durch den Titel deutlich, welcher ja ankündigt, daß nun etwas erzählt werden soll, das von altersher überliefert wurde.

Daher ist die Länge des Gedichtes für den Leser nicht sehr überraschend; diese Art der Märchenerzählung erinnert an Puškin, der in diesem Zusammenhang ebenfalls lyrische Formen wählte. Auch das in *Skazka* gebrauchte Versmaß, dreihebige Trochäen, erweckt in seiner Regelmäßigkeit, aber auch durch die "Umkehrung" der natürlichen russischen Sprachmelodik am ehesten entsprechenden jambischen Metrik, die Assoziation eines ruhig und ohne Stocken dahinfließenden Sprechgesangs, welcher eben dann zustande kommt, wenn man immer wieder eine Geschichte erzählt, die man schon auswendig kennt. Auf das in *Skazka* verwendete Versmaß im Zusammenhang mit dem Erzählcharakter des Werkes mußte hier deswegen kurz eingegangen werden, weil sich aufgrund dieser Beobachtungen natürlich auch die Frage stellt, ob die narrative Struktur des Gedichtes hier tatsächlich den Verlust an Musikalität zur Folge hat, der Pasternaks Spätwerk immer wieder zugeschrieben wird und der vielleicht wegen der Länge des Werkes und seiner Verbindung zur Epik auch zu erwarten wäre. Bei näherer Betrachtung könnte man jedoch durchaus zu dem Ergebnis kommen, gerade die Verknüpfung von "epischer" Ausführlichkeit und spezieller metrisch-rhythmischer Eigenarten schaffe eine besondere Melodik, eine Art "beschwörenden Singsang". Daraus wird auch deutlich, daß alle formalen Elemente eines Gedichtes eine Einheit bilden und daher im Grunde nicht getrennt voneinander analysiert werden können; sie wirken zusammen

und rufen in ihrer Gesamtheit die ästhetische Wirkung des betreffenden Werkes auf den Leser hervor. Alle Aufteilungen der Form in z.B. Metrik, Reimtechnik, Strophenformen usw. sind im Grunde unnatürlich und künstlich, wenn sie auch zur Darstellung allgemeiner Tendenzen und Entwicklungen im Schaffen eines Dichters getroffen werden müssen.

In Pasternaks letztem Gedichtzyklus, *Kogda razguljaetsja*, finden sich zwei Werke, die ähnlich wie *Skazka* in mehrere Teile gegliedert sind und narrativen Charakter aufweisen - *Veter (Wind)*, dem der Dichter bezeichnenderweise den Untertitel *Četyre otryvka o Bloke (Vier Skizzen über Blok)* gegeben hat und *Vakchanalija (Bacchanal)*. *Veter* besteht, wie der Untertitel bereits ankündigt, aus vier Teilen, wobei die ersten beiden Teile jeweils vier Strophen, der dritte Teil fünf und der vierte sechs Strophen haben. Mit Ausnahme des dritten Teils herrschen vierzeilige Strophenformen vor, und durch das regelmäßig durchgehaltene Metrum (dreiehebige Amphibrachen) sowie die durchgehenden Kreuzreime wird die Zusammengehörigkeit der vier Teile unterstrichen. Im Gegensatz dazu weist *Vakchanalija* eine größere formale Vielfalt auf: das Gedicht ist zunächst einmal wesentlich länger als *Veter*, denn es besitzt vier Teile, deren Länge sehr stark variiert. Der zweite Teil ist der kürzeste, er hat nur vier Strophen, während der erste Teil und der dritte Teil jeweils neun Strophen, der vierte Teil fünf, der fünfte Teil acht, der sechste Teil sechs und der siebte Teil zehn Strophen aufweisen. Der abschließende achte Teil ist strophenlos und hat achtzehn Verse. Auch in *Vakchanalija* bilden die ersten sieben Teilgedichte eine Einheit, wie aus dem gleichen metrischen und reimtechnischen Bau (zweiehebiger Anapäst und Kreuzreime) sowie aus den identischen Strophenlängen (alle haben vier Verse) hervorgeht. Davon deutlich abgesetzt ist der abschließende achte Teil, zum einen wegen seiner bereits erwähnten Strophenlosigkeit und zum anderen aufgrund des Wechsels im Metrum (aus dem zweiehebigen Anapäst werden vierhebige Jamben, verbunden mit einer sehr kunstvollen

Reimstruktur). Besonders durch seine auffallende Länge und die Untergliederung in verschiedene Teile erweckt auch *Vakchanalija* den Eindruck eines Poems.

Wenn man sich nun den Bau der Strophen in Pasternaks Lyrik betrachtet, so fällt sofort seine eindeutige Bevorzugung vierzeiliger Strophenformen auf, die man in seinem gesamten lyrischen Werk beobachten kann. Auch in dieser Hinsicht ist jedoch eine dichterische Entwicklung festzustellen, die bereits in anderem Zusammenhang angesprochen wurde: die Pasternak immer wieder nachgesagte und sicherlich auch zutreffende Lust am Experimentieren stellt sozusagen erst die zweite Etappe in seinem künstlerischen Werdegang dar, denn sein erster Gedichtzyklus, *Načal'naja pora (Anfangszeit)*, welcher Werke aus den Jahren 1912 - 1914 umfaßt, besteht ausschließlich aus vierzeiligen Strophen, ist also hinsichtlich dieses Aspektes sehr gleichmäßig gestaltet. Die erste Abweichung findet sich im zweiten Gedicht aus dem Zyklus *Poverch bar'eroj (Über den Barrieren)*, *Durnoj son (Schlechter Traum)*. Dieses Werk hat Pasternak schon 1914 geschrieben, aber 1928 - wie auch die meisten Gedichte aus *Načal'naja pora* - einer Überarbeitung unterzogen. In vieler Hinsicht könnte man sogar annehmen, daß mit *Durnoj son* die Experimentierfreudigkeit des Dichters so richtig einsetzte, denn es handelt sich hierbei um fünf Strophen extrem unterschiedlicher Länge (bestehend aus acht, zehn, neunzehn, zehn und zwei Versen), zudem liegen keine Endreime und kein klar erkennbares Metrum vor. Auch daran läßt sich zeigen, daß man den Strophenbau eines Gedichtes im Grunde nicht losgelöst von den anderen formalen Elementen (Metrik und Reim) betrachten kann, denn Auffälligkeiten finden sich meistens entweder überhaupt nicht oder aber auf allen formalen Ebenen. Auch in *Poverch bar'eroj* jedoch haben die vierzeiligen Strophenformen ein eindeutiges Übergewicht, Abweichungen liegen in diesem Zyklus lediglich noch in *Ballada (Ballade)* sowie in *Iz poëmy (Aus einem Poem)* vor. Hierbei fällt

einmal mehr der schon bezüglich der Gedichtlänge festgestellte Zusammenhang zwischen narrativer Struktur und Strophenbau auf, denn der epische, erzählende Charakter beider Werke wird ja schon allein durch den jeweiligen Titel deutlich. In *Sestra moja - žizn'* finden sich erste Abweichungen erst in der zweiten Hälfte dieses umfangreichen, aus verschiedenen Teilen bestehenden Zyklus. Darauf hat auch A. Meyer an bereits zitierter Stelle hingewiesen.

Hier wäre zunächst das Gedicht *Dušnaja noč'* (*Schwüle Nacht*) zu nennen, in welchem die ersten fünf Strophen noch vierzeilig sind, während die abschließende sechste lediglich zwei Verse hat. Wesentlich deutlicher aus dem Rahmen fällt das darauffolgende Werk, *Eščē bolee dušnyj rassvet* (*Ein noch schwülteres Morgengrauen*), welches aus drei Strophen zu vierzehn, fünfzehn und zwölf Versen besteht, keine Endreime hat und Jamben unterschiedlicher Hebungs- zahlen aufweist, also formal betrachtet in nahezu jeder Hinsicht auffällig ist. Weitere Abweichungen vom Prinzip der vierzeiligen Strophe haben in *Sestra moja - žizn'* noch die Gedichte *Vozvraščenie* (*Rückkehr*), *U sebja doma* (*Bei sich zu Hause*), *Kak u nich* (*Wie bei ihnen*) und *Konec* (*Ende*). Das letztgenannte, den Zyklus auch tatsächlich abschließende Gedicht, ist formal ganz besonders gestaltet, denn im Gegensatz zu den vorher erwähnten Werken erweckt seine Unregelmäßigkeit doch stark den Eindruck, geordnet, ja gleichsam komponiert zu sein: Das Gedicht besteht aus zehn Strophen zu je drei Versen, wobei die ersten beiden Verse jeder Strophe rhythmisch frei sind, während der letzte immer dreihebigen Trochäus aufweist. Endreime werden durch Klangspiele ersetzt:

Снова - улица. Снова - полог тюлевый,

Снова, что не ночь - степь, стог, стон,

И теперь и впредь.

(BP I, 160; 2. Str.)

[Wieder eine Straße. Wieder ein Tüllvorhang,

Wieder, was nicht Nacht - Steppe, Schober, Stöhnen,

Jetzt und vor uns.]

Durch das "unerwartet" verkürzte Ende jeder Strophe entsteht eine besondere Dynamik, die durch die Korrespondenz zwischen freier Rhythmik jeweils in den ersten beiden Versen und der regelmäßigen Metrik durchgehend im letzten Vers noch verstärkt wird.

Im ersten Teil des Zyklus *Temy i variacii (Themen und Variationen)*, *Pjat' povestej (Fünf Novellen)*, weicht nur das letzte Gedicht, *Šekspir (Shakespeare)*, vom vierzeiligen Strophenschema ab, da seine fünfte Strophe fünfzehn Verse hat, während alle sieben anderen vier Verse haben. Im zweiten Teilzyklus, *Tema s variacijami (Thema mit Variationen)*, ist formale Vielfalt auch hinsichtlich der Strophenformen sozusagen schon aufgrund des Titels zu erwarten, und so ist es nicht verwunderlich, daß dies schon auf das erste Gedicht, *Tema (Thema)*, zutrifft. Dies gilt auch für die zweite Variation, *Podražatel'naja (Imitierende)*, und zwar in besonders extremer Form, da dort die zweite und die dritte Strophe jeweils zweiunddreißig Verse haben, also mit anderen Worten sehr lang sind. Auch auf diese Weise kann man natürlich den immer wieder hervorgehobenen Zusammenhang zwischen Form und Thematik in der Lyrik allgemein begründen. Obwohl auch in *Temy i variacii* vierzeilige Strophenformen überwiegen, gibt es in diesem Zyklus relativ viele Abweichungen. Dazu gehören auch die Gedichte *O angel zalgavšijsja, srazu by, srazu b... (O verlogener Engel, gleich, gleich...)*, *O styd, ty v tjadost' mne! (O Scham, du belastest mich!)*, *Pomešaj mne, poprobuj. (Hindere mich, versuch es.)* - beide strophenlos -, *Tak načinjut. Goda v dva... (So fängt man an. Mit etwa zwei Jahren...)*, dessen letzte Strophe aus nur einem Vers besteht, *Nas malo. Nas možet byt', troe... (Wir sind wenige. Wir sind vielleicht drei...)*, *Orešnik (Der Nußstrauch)*, *Ja višu na pere u tvorca... (Ich hänge an der Feder des Schöpfers...)*, *Poëzija (Dichtung)*, sowie das vierte Gedicht aus dem Teilzyklus *Osen' (Herbst)*, *Vesna byla prosto tobom... (Der Frühling war einfach durch dich...)*. Auf die Bedeutung der Musik für *Temy i variacii* hat G. de Mallac hingewie-

sen:

The volume is composed of six cycles of poems, the most striking of which are 'Themes and Variations', which revolves around allusions to Pushkin and his poetry, stressing the motif of the unity of the creative artistic force with the stormly elements and illustrating the extent to which a poetic piece can be influenced by music, in terms of both structure and devices...²¹

In *Stichi raznych let*, dem auf *Temy i variacii* folgenden Gedichtzyklus Pasternaks, sind lediglich einige Werke nicht in vierzeiligen Strophenformen geschrieben, und zwar im einzelnen *Gorod (Stadt)*, ein Gedicht, das aus zwanzig Strophen unterschiedlicher Länge besteht, wobei allerdings ab der siebten Strophe alle vierzeilig sind, der strophenlose zweite Teil von *Dvadcat' strof s predisloviem (Zwanzig Strophen mit Vorwort)*, *Pod spudom pyl'nych sadov... (Unter dem Scheffel staubiger Gärten...)*, *Belye stichi (Blankverse)* sowie *Vysokaja bolezn' (Fallsucht)*. Alle genannten Werke bis auf die letzten beiden gehören zum Teilzyklus *Épičeskie motivy (Epische Motive)*, wodurch sich die schon früher formulierte Beobachtung bestätigt, daß Abweichungen vom vierzeiligen Strophenmuster bei Pasternak häufig gerade in Gedichten vorkommen, die aufgrund ihres Titels und/oder der erzählerischen Struktur in die Nähe zur Prosa gerückt werden.

Ähnliches trifft auch auf *Vtoraja ballada (Zweite Ballade)* aus *Vtoroe roždenie (Zweite Geburt)* zu. In diesem, dem mit *Stichi raznych let* zusammen "mittleren" Gedichtzyklus Pasternaks, weichen auch *Leto (Sommer)* in den letzten beiden Strophen, vor allem aber *Smert' poëta (Der Tod des Dichters)* - ein Werk, das durch den Titel auf das gleichnamige, anlässlich des Todes von Puškin geschriebene Lermontov-Gedicht verweist - vom vierzeiligen Strophenbau ab. Abweichungen finden sich auch in einzelnen Strophen von *Krasavica moja, vsja stat' (Meine Schöne, die ganze Figur...)*, *Poka my po Kavkazu*

²¹ Mallac, Guy de: *Boris Pasternak. His Life and Art*, Norman 1981, S. 107

lazaem... (Während wir im Kaukasus umherklettern...), Stichi moi, begom, begom... (Meine Verse, eilends, eilends...), sowie abschließend in allen Strophen von *Vesenneju poroju l'da... (Zur Frühlingszeit des Eises...)*. In *Na rannich poezdach (In den Frühzügen)* weichen lediglich die beiden Walzer-Gedichte, *Val's s čertovščinoj (Walzer mit Teufelei)* und *Val's so sleznoj (Walzer mit Träne)*, ab, ferner *Opjat' vesna (Wieder Frühling)* und das strophenlose Gedicht *V nizov'jach (In den Niederungen)*. *Na rannich poezdach* wird im Gesamtwerk Pasternaks allgemein kein übermäßig hoher Stellenwert zugesprochen, eine Einschätzung, die zunächst thematisch dahingehend begründet wird, dieser Zyklus sei relativ einfallslos, der Dichter habe hier vor allem Propagandalyrik, wohl auch unter dem Eindruck des Krieges, verfaßt. Insofern ist es auffällig, daß gerade zwei Gedichte betont musikalischer, tänzerischer Thematik, *Val's s čertovščinoj* und *Val's so sleznoj*, hinsichtlich ihres strophischen Aufbaus nicht der Norm entsprechen.

In den *Stichotvorenija Jurija Živago*, den *Gedichten des Jurij Živago*, fällt bezüglich der Strophenformen *Na Strastnoj (In der Karwoche)* aus dem Rahmen, ebenfalls ein relativ langes und erzählendes Gedicht, ferner das strophenlose Werk *Veter (Wind)*, das zwölf Verse besitzt und in dem sich aufgrund der Reimverteilung noch eine Aufgliederung in dreimal vier Verse erahnen läßt, *Roždestvenskaja zvezda (Der Weihnachtsstern)*, *Čudo (Das Wunder)*, *Zemlja (Die Erde)* sowie das erste *Magdalenen-Gedicht*. Dies bedeutet, daß in jenem kleinen, nur fünfundzwanzig Gedichte umfassenden Zyklus Pasternaks diejenigen, welche vom vierzeiligen Schema abweichen, immerhin mit sechs Werken vertreten sind - eine vergleichsweise große Anzahl. Bei etlichen dieser Gedichte läßt sich einmal mehr ein narrativer Charakter feststellen, denn sie schildern eine Begebenheit, erzählen meist ein in der Bibel beschriebenes Ereignis nach. Dies gilt insbesondere für *Na Strastnoj*, *Roždestvenskaja zvezda* und *Čudo*.

In *Kogda razguljaetsja (Wenn es aufklart)*, dem letzten Gedichtzyklus von

Pasternak, bestehen nicht aus vierzeiligen Strophen das zweite Teilgedicht aus *Veter (Der Wind)*, *Sneg idet (Hei, es schneit)*, der bereits erwähnte achte Teil von *Vacchanalija (Bacchanal)* sowie *Poezdka (Die Reise)*. *Kogda razguljaetsja* umfaßt einundvierzig Gedichte, ist also fast doppelt so umfangreich wie die *Živago*-Gedichte, dennoch finden sich hier nur noch sehr selten Abweichungen vom vierzeiligen Strophenschema.

Aus der soeben durchgeführten Aufzählung von Gedichten, die entweder überhaupt nicht oder nur zum Teil aus vierzeiligen Strophen bestehen, lassen sich mehrere Schlußfolgerungen ziehen. Zum einen sind es wirklich vergleichsweise derart wenige Werke, daß man sie sofort bemerkt und daher auch ohne große Schwierigkeit aufzählen kann, und dies unterstreicht natürlich die Bedeutung und überwiegende Anwendung der vierzeiligen Strophe, meistens kombiniert mit Kreuzreimen, in Pasternaks Lyrik. Zum anderen ist es wesentlich festzuhalten, in welchen Gedichten Abweichungen auftreten, und hierbei muß nochmals hervorgehoben werden, daß es sich häufig um Werke narrativer Struktur handelt, die oft an Poeme erinnern, ähnlich konzipiert sind und nicht selten nur in einzelnen, besonders wichtigen, Teilen, nicht der Norm entsprechen. Die Einheit, welche für Pasternak Lyrik und Prosa bildeten, hat J.R. Döring betont:

Wenn Pasternak der Poesie den Begriff 'Melodie der Natur' ('nicht zu Fassendes') - der Prosa aber die Kategorie der Alltagssprache ('Tatsachen') zuordnet, sieht er sie als besondere Verfahren mit dem gleichen Material der Sprache an und bestimmt sie zugleich als untrennbare, gleichermaßen aufeinander bezogene wie voneinander bedingte Pole, - eine Zuordnung, die er in 'Ochrannaja gramota' zu dem paradoxen Satz verdichtete:

"Wir zerren den Alltag in die Prosa um der Prosa willen. Wir ziehen die Prosa in die Poesie hinein um der Musik willen." ²²

Manchmal finden sich jedoch auch Gedichte, die aufgrund ihres Titels und

²² Döring, Johanna Renate: *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934*, München 1973, S. 12

ihrer speziellen Thematik stark mit Variationen arbeiten, vielleicht auch spielen, ein Aspekt, der sicherlich am deutlichsten im Gedichtzyklus *Temy i variacii* und dort wiederum im Teil *Tema s variacijami* zu beobachten ist. In gewissem Sinne trifft dies aber auch etwa auf *Sneg idet (Hei, es schneit)* zu, denn auch das Fallen der Schneeflocken und die Flocken selber unterscheiden sich ja sehr stark voneinander, die Variationen sind hier also nicht hör-, sondern sichtbar, sie finden auf der visuellen Ebene statt.

Abschließend wäre noch zu bemerken, daß man zumindest hinsichtlich der Strophenformen in Pasternaks Lyrik von einer Vereinfachung im Spätwerk nur sehr bedingt sprechen kann, da ja herausgearbeitet wurde, welche große Rolle diesbezügliche Variationen gerade in den *Živago*-Gedichten spielen. Formale Experimentierfreudigkeit läßt sich also durchaus in Pasternaks Spätwerk noch erkennen, wenngleich sicher nicht zu bestreiten ist, daß der Dichter in seinen letzten Zyklen mit ihr sehr viel behutsamer umgeht und sie meist auf eine weniger deutlich spürbare Ebene verlagert, indem er eben beispielsweise mit unterschiedlichen Strophenformen arbeitet, sich jedoch einer klareren und verständlicheren Syntax und Lexik bedient, als dies im Frühwerk der Fall war. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß in Pasternaks Lyrik ein beträchtlicher Unterschied zwischen Früh- und Spätwerk gerade hinsichtlich der Metrik und der Reime besteht, wobei das Spätwerk in seiner metrischen Struktur wesentlich regelmäßiger und einheitlicher ist, da es im wesentlichen ohne "Experimente" - wie etwa der Vermischung verschiedener Versmaße, oft sogar in einer einzigen Gedichtzeile - auskommt. Im Spätwerk wird das jeweilige Metrum im allgemeinen "korrekt" durchgehalten. Hier ist nicht von einem deutlichen Bruch zwischen Früh- und Spätwerk, sondern von einer allmählichen Entwicklung auszugehen, da die für das Frühwerk typischen metrischen Abweichungen nicht mit einem Mal, sondern nach und nach verschwinden. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, ob die metrische "Experimentierfreudigkeit" im

Frühwerk einem gewissen Verlust an Musikalität gleichkommt oder ob nicht gerade durch solche Abweichungen besondere rhythmische Effekte erzielt werden, die weniger eine störende und mehr eine belebende Wirkung haben, indem sie die zu Beginn des 20. Jahrhunderts teilweise als schon recht starr empfundenen metrischen Gesetze aufbrechen.

Hinsichtlich des Reims bei Pasternak bleibt festzuhalten, daß in seinem Gesamtwerk eindeutig der Kreuzreim vorherrscht, wobei im Frühwerk unreine und zum Teil sehr der Assonanz angenäherte Reime die Regel bilden. Für das Spätwerk sind demgegenüber vergleichsweise reine Reime charakteristisch, obwohl sich auch hier vereinzelt noch Besonderheiten, wie etwa der "abgeschnittene Reim" ("usečennaja rifma"), finden.

Bezüglich der Strophenformen fällt auf, daß bei Pasternak längere Gedichte (mit mehr als sechs Strophen) relativ häufig vertreten sind; sie machen etwa ein Drittel des lyrischen Gesamtwerkes aus. Oft handelt es sich dabei um Gedichte, die wie kleine Poeme konzipiert sind, d.h. eine gewisse narrative Struktur aufweisen. Vierzeilige Strophenformen werden am häufigsten verwendet.

2. Aus der Koppelung von Laut und Bedeutung

a) Lautwiederholungen ("zvukovye povtory")

Lautwiederholungen ("zvukovye povtory") gehören zweifellos zu den wichtigsten stilistischen Aspekten des Klanglichen, da sie in besonderer Weise mit der phonetischen, aber auch mit der semantischen Komponente der Sprache in Verbindung stehen. Durch den "Gleichklang" verschiedener Laute, Lautgruppen oder Silben in verschiedenen Wörtern werden diese auch semantisch zu einander in Beziehung gesetzt; Gemeinsamkeiten hinsichtlich ihrer jeweiligen Bedeutung werden entweder hervorgehoben oder aber zumindest suggeriert. Infolgedessen können die Lautwiederholungen ("zvukovye povtory") in einer Arbeit, die sich mit dem Zusammenhang zwischen Musik und Dichtung am Beispiel Pasternaks befaßt, nicht übergangen werden. Da der Terminus "Lautwiederholung" aus der russischen Slawistik stammt und ins Deutsche sozusagen nur übersetzt wurde, wird hier der russische Begriff - "zvukovoj povtor" - in Klammern angegeben.

Die Arten der in Gedichten Pasternaks vorliegenden Lautwiederholungen ("zvukovye povtory") sowie deren Verbreitung und Funktion in seiner Lyrik wurden von sprachwissenschaftlicher Seite bereits analysiert. Daher sei an dieser Stelle auf Elena Dal's Abhandlung *Nekotorye osobennosti zvukovykh povtorov Borisa Pasternaka (Einige Besonderheiten der Lautwiederholungen Boris Pasternaks; Göteborg [Diss.] 1978)* verwiesen. Die Verfasserin untersucht die Gedichtzyklen *Bliznec v tučach (Der Zwilling in den Wolken; 1914)*, *Sestra moja - žizn' (Meine Schwester - das Leben; 1922)*, *Vtoroe roždenie (Zweite Geburt; 1932)* und *Stichotvorenija Jurija Živago (Gedichte des Jurij Živago; 1957)*. In der vorliegenden Arbeit sollen die von E. Dal' in diesem Zusammenhang formulierten Ergebnisse lediglich referiert werden, weil sie

zum großen Teil nachvollziehbar erscheinen und im Rahmen einer der Musik in Pasternaks Gedichten gewidmeten literaturwissenschaftlichen Abhandlung kaum zu widerlegen sein dürften. Einer solchen Aufgabe könnte allenfalls eine sprachwissenschaftlich orientierte Arbeit, die sich speziell und ausschließlich mit der Lautinstrumentierung von Gedichten befaßt, gerecht werden. Auch auf die Einbeziehung weiterer Gedichtzyklen Pasternaks kann hier verzichtet werden, weil E. Dal's Auswahl alle Schaffensperioden des Dichters exemplarisch berücksichtigt und auf diese Weise einen guten Überblick bezüglich der darin erkennbaren Tendenzen zu vermitteln vermag.

Im ersten, eher theoretischen Teil ihrer Abhandlung versucht die Verfasserin zunächst, eine einheitliche Terminologie hinsichtlich des Begriffs der Lautwiederholung ("zvukovoj povtor") zu schaffen, die in früheren Arbeiten zu diesem Thema offenbar fehlt (S. 2).

Als erster führte Osip Brik den Begriff der Lautwiederholung, des "zvukovoj povtor", in die slawistische Sprachwissenschaft ein. Dieser Begriff ist nach E. Dal' jedoch hinsichtlich seiner Bedeutung nicht eindeutig festgelegt, da das Substantiv "povtor" ("Wiederholung") im normalen Sprachgebrauch ebenfalls bezüglich seiner Semantik nicht klar definierbar ist. So kann der Begriff "zvukovoj povtor" zur Bezeichnung der Wiederholung eines Lautes oder einer Gruppe von Lauten im künstlerischen Text aufgrund der bewußten Arbeit des Autors verwendet werden, aber auch zur Bezeichnung eines konkreten Lautes oder einer Gruppe von Lauten im Prozeß seiner/ihrer Wiederholung. E. Dal' verwendet den Begriff in seiner zweiten Bedeutungsvariante (S. 3).

Im folgenden nennt und definiert sie einige mit "zvukovoj povtor" verwandte Begriffe, die mehr oder weniger einige seiner Teilbereiche umfassen. Im einzelnen handelt es sich dabei um "(slovesnaja) instrumentovka" ("Wortinstrumentierung"), "zvukopis'" ("Lautschrift") und "ëvfonija" ("Euphonie").

Anschließend befaßt sich E. Dal' mit der Anordnung von Lautwiederholungen

("zvukovye povtory") innerhalb der Silbe, des Wortes, der Verszeile, der Strophe und schließlich im ganzen Gedicht. Sie stellt fest, daß ein "zvukovoj povtor" in dieser Hinsicht entweder symmetrisch oder asymmetrisch angeordnet sein kann (S. 5 ff.). Hinsichtlich der Anordnung innerhalb der Silbe unterscheidet sie drei Möglichkeiten: "načal'nyj povtor" ("Anfangswiederholung"), "sredinnyj povtor" ("Binnenwiederholung") und "konečnyj povtor" ("Endwiederholung"; S. 6).

Bezüglich des Auftretens von Lautwiederholungen ("zvukovye povtory") innerhalb des Verses stellt E. Dal' vier verschiedene Arten fest: "kol'co" (Ring), "styk" (Zeugma), "skrep" (Anapher) und "koncovka" (Epipher). Den Reim bezeichnet sie als symmetrische Sonderform, da er eine Erscheinung an der Grenze zwischen Euphonie und Metrik ist: es handelt sich dabei um eine Lautwiederholung ("zvukovoj povtor") mit metrischer Funktion (S. 8).

Auf Textebene unterscheidet sie nach Saussure Anagramm und Paragramm, wobei ersteres sich nur auf einen relativ kleinen Textausschnitt, letzteres sich jedoch auf den gesamten Text bezieht. Sie weist jedoch darauf hin, daß in der Praxis jede Lautwiederholung ("zvukovoj povtor") als Paragramm betrachtet wird (S. 9).

Hinsichtlich der Präzision, der Genauigkeit ("točnost'") eines "zvukovoj povtor" stellt E. Dal' fest, daß nur in ganz seltenen Fällen alle Laute restlos zusammenfallen, so daß man in der Praxis in den allermeisten Fällen von einer "ungenauen Wiederholung" ("netočnyj povtor") sprechen müsse (S. 15). Allerdings ist ihrer Ansicht nach jeder "zvukovoj povtor" nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten konstruiert und in diesem übertragenen Sinne präzise ("točnyj"; S. 16).

Weiter führt E. Dal' aus, alle Theorien über den "zvukovoj povtor" beschäftigen sich eigentlich mit zwei Fragen: seiner Entstehung ("genezis") und seiner Funktion ("funkcija") im Gedicht (S. 21). Natürlich läßt sich hier einwenden,

daß man über die Entstehung einer Lautwiederholung ("zvukovoj povtor") nicht immer Grundlegendes sagen kann und daß diese für die Untersuchung des Textes vermutlich auch weit weniger von Belang sein dürfte als gerade die Funktion.

Entsprechend der Klassifizierung Todorovs nennt E. Dal' im folgenden drei Gruppen von Theorien bez. des "zvukovoj povtor" - semantische, syntaktische und diagrammatische (S. 22). Die dritte Kategorie bildet nach Todorov eine Synthese der beiden anderen, da sie sowohl die Semantik der Laute als auch ihre Stellung innerhalb eines größeren Systems ins Zentrum der Betrachtung rückt (S. 25).

Hinsichtlich der Klassifizierung der bezüglich Lautwiederholungen ("zvukovye povtory") existierenden Theorien unterscheidet sie fünf Gruppen: musikalisch-ästhetische Theorien, lautsymbolische, sinnunterstreichende, formalistische und strukturalistische Theorien (S. 26). Die formalistischen Theorien gehen teilweise auf Ejchenbaums Aufsatz *O zvuke v stiche (Über den Klang im Gedicht)* zurück, wonach ein Kunstwerk gleich der Summe formaler Verfahren ist, von denen einem die "Hauptrolle" zukommt (S. 39). Die strukturalistischen Methoden beziehen sich zum Teil auf Saussure und dessen Auffassung vom semantischen Zentrum (S. 40).

Im folgenden befaßt sich E. Dal' mit der Frage der bewußten Einführung einer Lautwiederholung ("zvukovoj povtor") in den poetischen Text durch den Autor (S. 70 ff.). Diese Problematik kann als nicht ganz einsichtig betrachtet werden, wenn man bedenkt, daß jene - aller Wahrscheinlichkeit nach ohnehin in vielen Fällen nicht zu klärende - Frage für die Untersuchung der Funktion bestimmter stilistischer Gegebenheiten in einem Werk völlig unerheblich ist. Unabhängig davon, ob eine Lautwiederholung vom Autor "gewollt" wurde oder nicht, ist sie im Text vorhanden und übt damit in bezug auf das betreffende Gedicht oder, allgemeiner, Sprachkunstwerk eine bestimmte Funktion aus, mit der man

sich auseinandersetzen kann. Die Kenntnis der "Entstehungsgeschichte" würde diese Funktion in keiner Weise verändern. Die Dichter selbst haben sich hinsichtlich der bewußten bzw. unbewußten Lautinstrumentierung ihrer Werke recht unterschiedlich geäußert, wie E. Dal' an den Beispielen von Majakovskij und Chlebnikov (S. 72) zeigt. Ihre theoretischen Äußerungen sollten die Analyse ihrer Gedichte jedoch nicht beeinflussen.

Im zweiten Teil ihrer Arbeit befaßt sich E. Dal' mit der Lautinstrumentierung in Pasternaks Gedichtzyklen *Bliznec v tučach* (*Der Zwilling in den Wolken*), *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*), *Vtoroe roždenie* (*Zweite Geburt*) und *Stichotvorenija Jurija Živago* (*Gedichte des Jurij Živago*; S. 77).

Bezüglich des qualitativen Aspekts stellt sie zunächst fest, die meisten Lautwiederholungen ("zvukovye povtory") bei Pasternak seien komplexer Natur, d.h. sie bestünden aus Vokalen und Konsonanten (S. 77). Hinsichtlich des quantitativen Aspekts unterscheidet sie zunächst zwischen vollständigen und unvollständigen Wiederholungen.

Nach E. Dal' überwiegen im lyrischen Gesamtwerk Pasternaks jene Arten von Lautwiederholungen ("zvukovye povtory"), die auch unvollständige Komponenten aufweisen (S. 83); diese seien die erdrückende Mehrheit, vollständige Lautwiederholungen ("polnye povtory") lägen demgegenüber in ca. 20% von Pasternaks Gedichten vor (S. 84). Allerdings räumt sie unter Bezugnahme auf Mukařovský ein, eine Lautwiederholung ("zvukovoj povtor") sei kein mathematisch korrektes Gebilde, sondern nur die Tendenz zu einem solchen, die sich lediglich zum Teil realisieren lasse (S. 88). Ein besonderes Problem stellt hierbei offensichtlich die Palatalisation dar, da palatale und nichtpalatale Konsonanten im Hinblick auf Lautwiederholungen ("zvukovye povtory") oft Entsprechungen bilden (S. 97). Dies gilt häufig auch für stimmhafte und stimmlose Konsonanten, für den Vokal *i* bzw. *y* unter Betonung sowie für *o* in betonter und unbetonter Variante. Es trifft jedoch nicht für die Vokale *i* und *e* in unbe-

tonter Position zu, obwohl beide in diesen Fällen gleich klingen (S. 97).

Im folgenden definiert E. Dal' den Begriff der "Lautwiederholungskette" ("zvukopovtornaja cep'"), den sie allerdings schon früher in ihrer Arbeit verwendet hat (S. 99). Sie versteht darunter das "konkrete Ganze, das als Resultat der wechselseitigen Beziehungen der sich wiederholenden Gruppen untereinander" zustande kommt (S. 99). Demgegenüber ist die "Instrumentierung" ("instrumentovka") auf den Text oder einen seiner Teile bezogen. Die Komponenten einer Lautwiederholungskette ("zvukopovtornaja cep'") nennt sie Glieder ("zven'ja"; S. 100). Unvollständige Glieder heißen "Nachklänge" ("otzvuki"; ebd.).

Manchmal liegen in einem Gedicht oder sogar einer einzigen Strophe mehrere von einander isolierte Lautwiederholungsketten ("zvukopovtornye cepi") auf, die keine gemeinsamen Laute enthalten. Häufiger jedoch sind mehrere Lautwiederholungsketten ("zvukopovtornye cepi") an gleicher Stelle vorhanden. Solche Erscheinungen nennt E. Dal' "zusammengesetzte Lautwiederholungsketten" ("sostavnye zvukopovtornye cepi"; S. 101).

Zur näheren Klassifizierung von Lautwiederholungsketten ("zvukopovtornye cepi") unterteilt sie E. Dal' in verschiedene Typen. Die Grundform, eine aus zwei Gliedern bestehende Kette, heißt, wie schon gesagt, "Minimalkette" ("minimal'naja cepočka"; S. 103).

Eine Figur, die aus mehr als zwei Gliedern besteht, welche vollständig, aber auch Nachklänge ("otzvuki") sein können, wird "einfache Sonne" ("solnce prostoe") genannt. Eine solche liegt etwa in Pasternaks Gedicht *Volny (Wellen)* vor (S. 104):

Уж замка тень росла из крика

Обретших слово, а в горах.
Как мамкой пуганый заика,
Мычал и таял Девдорах.
(BP II, 146)

[Schon wuchs der Schatten des Schlosses aus dem Schrei derer,
Die das Wort erworben hatten, und in den Bergen,
Wie ein durch die Mama erschreckter Stotterer,
Muhte und taute Devdorach.]

Es ist nicht klar, warum E. Dal' hier nicht auch den Konsonanten z in "zamka" und "zaika" in ihre Überlegungen einbezieht.

"Doppelte Sonne ohne Klammer" ("dvojnoe solnce bez skrepki") heißt eine zusammengesetzte Lautwiederholungskette, die aus zwei einfachen Ketten besteht, deren Glieder mindestens einen gemeinsamen Laut aufweisen (S. 105). Als Beispiel führt sie Pasternaks Gedicht *Lesnoe (Waldiges)* aus *Bliznec v tučach (Der Zwilling in den Wolken)* an (S. 105):

Я - уст безвестных разговор,
Как слух, подхвачен городами,
Ко мне, что к стертой анаграмме,
Подносят утро луч в упор.
(BP II, 136)

[Ich bin das Gespräch unbekannter Lippen,
Wie ein Gerücht, von den Städten
aufgegriffen,
Zu mir, wie zu einem abgeriebenen
Anagramm,
Bringt der Morgen den Strahl
unverwandt.]

Beiden Lautwiederholungsketten gemeinsam ist hier der Vokal *u*. In diesem Zusammenhang weist E. Dal' auch auf die große Bedeutung des unter Betonung stehenden Vokals für die Bildung von Lautwiederholungsketten ("zvukopovtornye cepi") hin (S. 106).

Die komplizierteren Lautfiguren können hier vernachlässigt werden, da sie gewissermaßen eine Potenzierung des bisher Gesagten darstellen, sich aber durch ihre Aufzählung nichts wirklich Neues mehr ergäbe.

Hinsichtlich des lyrischen Gesamtwerks von Pasternak stellt E. Dal' fest, daß Lautwiederholungen ("zvukovye povtory") nach und nach immer seltener werden, wobei sich der Zwischenraum zwischen den einzelnen Lautwiederho-

lungsketten ("zvukopovtornye cepi") vergrößert (S. 114).

Einfache Ketten machen in Pasternaks Lyrik nach E. Dal' 53,7% von allen aus, wobei auf den Zyklus *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*) 58%, auf *Vtoroe roždenie* (*Zweite Geburt*) 60,3% und auf die *Stichotvorenija Jurija Živago* (*Gedichte des Jurij Živago*) 76,7% entfallen. Der Anteil der zusammengesetzten Wiederholungen vermindert sich dementsprechend: in *Bliznec v tučach* 46,3%, *Sestra moja - žizn'* 41,9%, *Vtoroe roždenie* 39,6% und *Stichotvorenija Jurija Živago* 23,3% (S. 114). Dies steht völlig in Einklang mit der von den Forschern immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen beobachteten Vereinfachung von Pasternaks Stil (S. 117). Hinsichtlich der Lautwiederholungen ("zvukovyje povtory") stellt E. Dal' also eindeutig eine komplexere Struktur der Zyklen *Bliznec v tučach* und *Sestra moja - žizn'* im Vergleich zu *Vtoroe roždenie* und *Stichotvorenija Jurija Živago* fest (S. 120). Infolgedessen rechnet sie die beiden letztgenannten Gedichtzyklen zu einer neuen Schaffensperiode Pasternaks (S. 121).

Außerdem stellt sie fest, daß die Lautwiederholungsketten ("zvukopovtornye cepi") in der Lyrik Pasternaks immer länger werden: in *Bliznec v tučach* (*Der Zwilling in den Wolken*) nimmt eine Kette durchschnittlich 3,1 Verse ein, in *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*) 3,5 Verse, in *Vtoroe roždenie* (*Zweite Geburt*) 4,3 Verse und in den *Stichotvorenija Jurija Živago* (*Gedichte des Jurij Živago*) schließlich 4,1 Verse (S. 124).

Große Bedeutung für die Bildung von Lautwiederholungsketten hat der unter Betonung stehende Vokal (S. 126), andere Ketten finden sich demgegenüber wesentlich seltener, und sie sind darüberhinaus auch kürzer (S. 129). Natürlich sind Lautwiederholungen mit betontem Vokal am auffälligsten, da im syllabotischen Vers die unter Betonung stehenden Vokale metrisch wichtige Positionen einnehmen (S. 130). Diesen Aspekt assoziiert E. Dal' mit der Musikalität von Pasternaks Gedichten (S. 132). Sie stellt auch die Frage, in welcher

Beziehung diese Art der Musikalität zur Semantik der betreffenden Texte stehe (S. 132 f.). Sie betont, in den semantisch einfacheren Zyklen seien mit dem betonten Vokal konstruierte Lautwiederholungen ("zvukovye povtory") wesentlich "auseinandergezogener" als in den komplizierteren Zyklen (S. 134). Sie hebt auch hervor, bei Pasternak seien häufig ganze Strophen auf einem betonten Vokal aufgebaut, den sie "Grundton" ("osnovnoj ton") nennt (S. 136).

Im letzten Kapitel ihrer Arbeit befaßt sich E. Dal' vor allem mit den Aussagen Pasternaks über die Bedeutung der Lautwiederholung ("zvukovoj povtor") in seinem Werk (S. 140 ff.). Diese können hier vernachlässigt werden, da sie die Funktion dieses Stilmittels in seinen Gedichten nicht beeinflussen.

Zusammenfassend kann man festhalten, daß aus E. Dal's Arbeit die große Bedeutung der Lautwiederholung ("zvukovoj povtor") in der Lyrik Pasternaks hervorgeht. Diese erfährt im Laufe seines dichterischen Schaffensweges eine zunehmende Vereinfachung, trägt insgesamt jedoch ohne Zweifel zur "Musikalisierung" der Sprache in seinen Gedichten bei.

b) Onomatopoetische Elemente

Aufgrund dessen, was in dieser Abhandlung bisher über die stilistischen Aspekte des Klanglichen in Pasternaks Lyrik gesagt wurde, ist es nicht verwunderlich, daß auch Onomatopoetica bzw. Lexeme onomatopoetischen Ursprungs in seinen Gedichten (und zwar aus allen Schaffensperioden) große Bedeutung zukommt. Zunächst ist hervorzuheben, daß der Begriff des Onomatopoeticums hier relativ weit gefaßt wird. Einbezogen werden auch Lexeme, die nach Vasmer's *Etymologischem Wörterbuch* mit Sicherheit oder hoher Wahrscheinlichkeit onomatopoetischen Ursprungs sind, da es im Hinblick auf die Themenstellung wenig Sinn machen würde, sich auf Lautnachahmungen im engsten Sinne - wie "kukareku" u. dergl. - zu beschränken. Wie aus Austin Warrens und René Welleks *Theorie der Literatur* hervorgeht, scheint es nicht ganz einfach zu sein, eine Definition hinsichtlich dessen zu formulieren, was mit dem Begriff "Onomatopoeticum" gemeint sein kann:

Die moderne Sprachwissenschaft ist höchstens bereit, eine spezielle Wortklasse, die 'onomatopoetische', anzuerkennen; diese liegt in gewisser Hinsicht jedoch außerhalb des gewöhnlichen Lautsystems einer Sprache und versucht, gehörte Laute (Kuckuck, bum, miau) deutlich nachzuahmen. [...] Zwischen drei verschiedenen Arten muß man eine Unterscheidung machen. Da ist zunächst die Nachahmung physischer Laute, die im Falle von 'Kuckuck' durchaus gelungen ist, obschon sie dem sprachlichen System des Sprechers zufolge variieren kann. Diese Art der Lautnachahmung muß von komplizierter Lautmalerei unterschieden werden, d.h. von der Reproduktion natürlicher Laute durch Sprechlaute in einem Zusammenhang, wo Worte, die an sich überhaupt keine onomatopoetische Wirkung haben, in ein Lautgefüge hineingezogen werden [...]. Und schließlich gibt es die wichtige Stufe der Lautsymbolik oder Lautmetapher, die in jeder Sprache ihren festgesetzten Konventionen und Strukturen folgt.¹

Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, daß es neben Onomatopoetica, die nur für ein Werk sozusagen von punktueller Wichtigkeit sind, auch solche gibt, die Pasternaks gesamte Lyrik geradezu leitmotivisch durchziehen.

¹ Warren, Austin/Wellek, René: *Theorie der Literatur*, Bad Homburg v.d.H. 1959, S. 181 f.

Gerade dadurch wird die These unterstützt, seine Gedichte bildeten im Grunde trotz aller stilistischen Veränderungen ein einziges Ganzes. In diesem Zusammenhang ist zunächst ein Onomatopoeticum im besonderen zu nennen - "šum" (Rauschen, Lärm). "Šum" erscheint in mehreren Varianten, vor allem jedoch als Substantiv ("šum"; "šumy"; "šumicha") und als Verb ("šumet'").

So findet sich "šum" ("Rauschen") z.B. in der neunzehnten Strophe von *Ballada (Ballade)* aus *Poverch bar'erov (Oberhalb der Barrieren)*. Im Zyklus *Temy i variacii (Themen und Variationen)* liegt es etwa in *Janvar' 1919 goda (Januar 1919)* vor, aber auch in vielen weiteren Gedichten, wie etwa in *Pomešaj mne, poprobuj... (Hindere mich, versuchs...)*, *Tak načinajut. Goda v dva... (So fangen sie an. Mit etwa zwei Jahren...)* und *Kak ne v svoem rassudke... (Wie nicht bei Verstand...)*.

Im Zyklus *Stichi raznych let (Gedichte aus verschiedenen Jahren)* liegt es z.B. in der zweiten Strophe von *Babočka-burja (Schmetterling-Sturm)* und in der sechsten Strophe von *Vysokaja bolezn' (Hohe Krankheit)* vor.

Gleich mehrmals findet sich dieses Onomatopoeticum in verschiedener Form im ersten Gedicht aus *Vtoroe roždenie (Zweite Geburt)*, *Volny (Wellen)*, so etwa in der zweiten Strophe, in der von den Wellen gesagt wird:

Они шумят в миноре.
(BP I, 209)

[Sie rauschen in Moll.]

"Šum" liegt überhaupt im Gedichtzyklus *Vtoroe roždenie* auffallend oft vor, so beispielsweise gleich zweimal in der dritten Strophe von *Vtoraja ballada (Zweite Ballade)*:

На даче спят под шум без плоти,
Под ровный шум на ровной ноте...
(BP I, 340)

[In der Dača schlafen sie zum fleischlosen Rauschen,
Zum gleichmäßigen Rauschen auf der gleichen
Note...]

In den späten Gedichtzyklen, den *Stichotvorenija Jurija Živago* (*Gedichten des Jurij Živago*) und *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*), ist das Onomatopoeicum "šum" ebenfalls oft vorhanden. Beispiele wären etwa die *Živago*-Gedichte *Bab'e leto* (*Altweibersommer*) und *Svad'ba* (*Hochzeit*). Im ersten der genannten Werke liegt "šum" in der zweiten Strophe vor:

Лес забрасывает, как насмешник, Этот шум на обрывистый склон... (BP II, 18)	[Der Wald wirft wie ein Spötter Dieses Rauschen auf den steilen Abhang...]
---	---

Während "šum" hier also ein Geräusch bezeichnet, das von der verlebendigt dargestellten Natur - vom Wald - hervorgebracht wird, wird es im folgenden Gedicht, *Svad'ba*, in der vierten und sechsten Strophe in bezug auf Menschen gebraucht:

И рассыпал гармонист Снова на баяне Плеск ладоней, блеск монист, Шум и гам гулянья. [...]	[Und der Harmonikaspieler verstreute Wieder auf der Ziehharmonika Das Plätschern der Handflächen, den Glanz des Halsschmucks, Das Rauschen und den Lärm des Festes. [...]
---	--

А одна, как снег бела, В шуме, свисте, гаме Снова павой поплыла, Поводя боками. (BP II, 65)	Und allein, weiß wie Schnee, Im Rauschen, Pfeifen, Lärmen Floß sie wieder wie ein Pfau heran, Sich in den Seiten wiegend.]
---	---

Hier werden zusammen mit "šum" auch andere Onomatopoeica, wie z.B. "plesk" (Plätschern) und "gam" (Lärm), genannt, die allesamt das fröhliche Treiben der Hochzeitsgesellschaft charakterisieren sollen. In diesem Zusammenhang sei auch auf die dritte Strophe des Gedichts *Muzyka* (*Musik*) aus *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*) hingewiesen, wo sich eine fast identi-

sche Formulierung findet:

И город в свисте, шуме, гаме...

(BP II, 112)

[Und die Stadt im Pfeifen, Rauschen,
Lärmen...]

Im nächsten Gedicht, *Osen' (Herbst)*, das durch seinen Titel in einer gewissen Beziehung zu *Bab'e leto (Alrweibersommer)* steht, wird "šum" wiederum im Hinblick auf die Geräusche der fallenden Blätter verwendet, wie aus der fünften und sechsten Strophe hervorgeht:

Еще пышней и бесшабашней
Шумите, осыпайтесь, листья [...].

[...]

Рассеемся в сентябрьском шуме!

(BP II, 66)

[Rauscht noch prachtvoller, noch sorgloser,
Streut euch aus, Blätter [...].

[...]

[Wir werden uns im September-
rauschen verstreuen!]

Im letzten Gedichtzyklus *Kogda razguljaetsja (Wenn es aufklart)* findet sich "šum" in bezug auf den Wind als Verbform in der ersten Strophe des zweiten Teilgedichts von *Veter (Wind)*, wo sich das Gesagte auf Aleksandr Blok bezieht, wie sich aus dem Untertitel, *Četyre otryvka o Bloke (Vier Skizzen über Blok)*, ergibt:

Он ветрен, как ветер. Как ветер,
Шумевший в имени...

(BP II, 107)

[Er ist windig wie der Wind. Wie der Wind,
Der im Gut rauschte...]

Das Rauschen des Wassers hingegen bezeichnet "šum" einmal mehr in der vierten Strophe des Gedichtes *V bol'nice (Im Krankenhaus)*:

Шел дождь, и в приемном покое
Уныло шумел водосток...

(BP II, 110)

[Es regnete, und im Aufnahmeraum
Rauschte wehmütig das Abflußrohr.]

Aus der Fülle der angeführten Beispiele ergibt sich, daß es sich bei "šum" um ein sehr vielschichtiges Onomatopoeticum mit verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten handelt; es wird gelegentlich zur Bezeichnung unspezifischen Lärms verwendet, den z.B. eine Menschenmenge erzeugt, häufiger jedoch wird auf diese Weise das Wehen des Windes und, vor allem, das Rauschen des Wassers beschrieben, wobei sicherlich gerade der letztgenannte Aspekt auch hinsichtlich der Motivik von Pasternaks Lyrik besonders wichtig ist.

Auch das Onomatopoeticum "kaplja" (Tropfen) bzw. "kapat'" (tropfen), gebildet aus der lautmalenden Silbe "kap-", die das Geräusch fallender Tropfen nachvollzieht, ist in seinen Gedichten verhältnismäßig zentral. Teilweise, wie etwa in der vierten Strophe von *Ščast'e (Glück)* aus *Poverch bar'erov (Oberhalb der Barrieren)*, liegt es im Zusammenhang mit Personifizierungen vor:

И капель икотой.

(BP I, 101)

[Und durch den Schluckauf der Tropfen.]

An Schluckauf ("ikota") kann ja nur ein Mensch leiden; gleichzeitig wird auf diese Weise die onomatopoetische Wirkung verstärkt, da "ikota" gerade durch Hörbarkeit gekennzeichnet ist.

In traditionellerer Form findet sich dieses Onomatopoeticum, diesmal als Verb, in der fünften Strophe von *Možet stat'sja tak, možet inače...* (*Es kann so geschehen oder auch anders...*) aus dem Zyklus *Temy i variacii (Themen und Variationen)*, der, wie aus dem bisher Gesagten bereits hervorgeht, ohnehin überaus reich an lautmalerischen Elementen ist:

Будто каплет с пихт.

(BP I, 173)

[Es tropft scheinbar von den Edeltannen.]

Häufiger jedoch scheint eine Verlebendigung der Tropfen zu beobachten zu sein; eine solche liegt etwa in der ersten Strophe des Gedichtes *Otptytie (Able-*

gen) vor:

Слышен лепет соли каплющей.
(BP I, 211)

[Man hört das Lallen des tropfenden Salzes.]

Hier werden zwei Onomatopoeica mit einander verknüpft, denn auch "lepet" ist lautmalend; auf diese Weise erscheint das Salz personifiziert.

Gegenstände, nämlich Schindeln, werden mittels der Tropfen ("kapli"), die als Schweißperlen angesehen werden, z.B. in der sechsten Strophe von *Vtoraja ballada (Zweite Ballade)*, ebenfalls aus *Stichi raznych let*, personifiziert:

[...] кустов щепоты
И в каплях потный тес оград.
(BP I, 350)

[[...] die Prisen der Büsche
Und in Tropfen die schwitzenden Schindeln der
Umzäunungen.]

Syntaktische und semantische Vereinfachungen sind gegenüber den früheren Gedichtzyklen für die *Stichotvorenija Jurija Živago (Gedichte des Jurij Živago)* charakteristisch. Hier liegt das Onomatopoeicum "kap-" in der Form "kapeli" (Tröpfeln, Tauwetter) etwa in *Mart (März)* in der dritten Strophe vor, wobei die lautmalerische Wirkung einmal mehr durch ein anderes damit in Zusammenhang stehendes Substantiv, "drob'" (Trommeln), verstärkt wird:

Дробь капелей к середине дня...
(BP II, 57)

[Das Trommeln des Tröpfelns gegen die Mitte des
Tages...]

Das Auftauen des Frühlings wird durch das Onomatopoeicum "kapel'" in der vierten Strophe von *Zemlja (Die Erde)* bezeichnet:

И можно слышать в коридоре,
Что происходит на просторе,
О чем в случайном разговоре
С капелью говорит апрель.
(BP II, 81)

[Und man kann im Korridor hören,
Was im weiten Raum vor sich geht,
Worüber in zufälligem Gespräch
Der April mit dem Tröpfeln spricht.]

Hier ist das Onomatopoeticum wiederum mit einer Verlebendigung verbunden, denn der Monat April spricht mit dem Auftauen, dem Tröpfeln ("kapel'"), und auf diese Weise werden beide personifiziert.

Auffällig ist, daß die Thematik des Erfließens und Auftauens nach der Starre des Winters zwar auch in Pasternaks letztem Gedichtzyklus *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*) nicht selten vorliegt (sie ist für seine Lyrik insgesamt sehr wesentlich), daß aber in diesem Zusammenhang das Onomatopoeticum "kap-", das den Laut der fallenden Tropfen beschreibt, von nun an ausgespart bleibt.

Ein weiteres Onomatopoeticum in bezug auf Geräusche des Wassers, das in der Lyrik Pasternaks nicht nur punktuelle Bedeutung hat, ist "plesk" (Plätschern), obgleich es deutlich seltener vorliegt als etwa "kap-".

Aus dem Zyklus *Stichi raznych let* (*Gedichte aus verschiedenen Jahren*) ist auch in diesem Zusammenhang das Gedicht *Otplytie* (*Ablegen*) zu nennen, da hier jenes Onomatopoeticum gleich mehrfach wiederholt in der zweiten Strophe ("plesk") und außerdem noch in der fünften Strophe ("pleskan'e") vorliegt:

Плеск и плеск, и плеск без отзыва.

[Plätschern und Plätschern, und Plätschern ohne Widerhall.]

[...]

[...]

Ширящееся плесканье.
(BP I, 211)

Sich ausbreitendes Plätschern.]

Im Zyklus *Na rannich poezdach* (*In den Frühzügen*) findet sich dieses Onomatopoeticum beispielsweise im ersten Vers von *Nemolčnyj plesk solej...* (*Das unaufhörliche Plätschern der Salze...*). Danach, d.h. in Pasternaks späten Gedichtzyklen, kommt es kaum mehr vor.

Hinsichtlich der von Tieren hervorgebrachten Lautäußerungen, die sprachlich durch Onomatopoetica wiedergegeben werden, ist zweifelsohne "ščebet" (Zwitschern) bzw. "ščebetat'" (zwitschern) besonders zu erwähnen; es liegt bei-

spielsweise schon in *Razve tol'ko grjaz' vidna vam...* (Könnt ihr etwa nur Schmutz sehen...) aus *Poverch bar'erov* (Oberhalb der Barrieren) vor. In *Tak načinajut. Goda v dva...* (So fangen sie an. Mit etwa zwei Jahren...) aus *Temy i variacii* (Themen und Variationen) werden in der ersten Strophe auch die Laute, die Kinder von sich geben, bevor sie sprechen können, mit Vogelgezwitscher verglichen:

Щебечут, свищут, - а слова
Являются о третьем годе.
(BP I, 182)

[Sie zwitschern, pfeifen, - aber die Wörter
Erscheinen um das dritte Jahr.]

Während das Onomatopoeticum "ščebet" in den *Stichotvorenija Jurija Živago* (Gedichte des Jurij Živago) fehlt, liegt es im letzten, stilistisch insgesamt "ärmer" ausgestatteten Gedichtzyklus *Kogda razguljaetsja* (Wenn es aufklart) gleich in drei verschiedenen Werken vor, und zwar zunächst in der ersten und zweiten Strophe von *Za povorotom* (Hinter der Wegbiegung) sowie in der fünften Strophe von *Vse sbylos'* (Alles hat sich erfüllt); in diesem Zusammenhang ist vielleicht noch zu bemerken, daß die beiden Gedichte innerhalb des Zyklus unmittelbar nebeneinander angeordnet sind.

Насторожившись, начеку
У входа в чащу,
Щебечет птичка на суку
Легко, маняще.

[Auf der Hut, wachsam,
Am Eingang ins Dickicht,
Zwitschert ein Vöglein auf dem Ast,
Leicht und lockend.

Она щебечет и поет...
(BP II, 124)

Es zwitschert und singt...]

Среди размокшего суглинка,
Где обнажился голый грунт,
Щебечет птичка под сурдинку
С пробелом в несколько секунд.
(BP II, 126)

[Inmitten des aufgeweichten Lehmbodens,
Wo der nackte Grund entblößt daliegt,
Zwitschert ein Vöglein gedämpft
Mit einer Lücke von einigen Sekunden.]

Andere onomatopoetische Lautäußerungen von Vögeln bzw. Tieren überhaupt

sind bei Pasternak eher punktuell von Bedeutung, so daß man sie hier vernachlässigen kann.

Eine vergleichsweise wichtige Bedeutung für Pasternaks lyrisches Gesamtwerk hat auch das Onomatopoeticum "šeptat'" (flüstern), das im Gegensatz zu "šum" vor allem in Verbformen vorliegt und normalerweise in bezug auf Menschen verwendet wird. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht zunächst, daß es in den ersten Gedichtzyklen so gut wie überhaupt nicht vorhanden ist, ab dem Gedichtzyklus *Temy i variacii (Themen und Variationen)* kann man es jedoch immer häufiger nachweisen. So liegt dieses Onomatopoeticum im Gedicht *Janvar' 1919 goda (Januar 1919)* gleich zweimal vor, und zwar in der ersten und der zweiten Strophe:

Тот год! Как часто у окна
Нашептывал мне, старый: "Выкинься".
[...]

[Jenes Jahr! Wie oft flüsterte es am Fenster
Mir zu, das alte: "Stürz dich hinaus."
[...]

Вот шепчет мне: "Забудь, встряхнись!"

Nun flüstert es mir zu: "Vergiß, raff dich
auf!"

(BP I, 176)

Schon im vierten Gedicht nach dem eben zitierten liegt "šeptat'" erneut vor - in der dritten Strophe von *Ot tebjja vse mysli otvleku... (Von dir werde ich alle Gedanken ablenken...)*:

Ошибается ль еще тоска?
Шепчет ли потом: "Казалось - вылетая".

[Irrt sich die Schwermut noch?
Flüstert sie dann: "Es schien - eine
ausgegossene.]

(BP I, 178)

Hier wird der abstrakte Begriff "toska" (Schwermut, Sehnsucht) durch das Onomatopoeticum konkretisiert und gleichzeitig auch personifiziert, denn flüstern kann - wie sprechen - normalerweise nur ein Mensch.

Zur Verlebendigung der Natur (hier des im Russischen weiblichen Winters, "zima") wird das Verb "šeptat'" z.B. in der fünften Strophe von *Posle pereryva*

(Nach der Pause) aus *Kogda razguljaetsja* (Wenn es aufklart) verwendet:

Она шептала мне: "Спеш!"
(BP II, 113)

[Sie flüsterte mir zu: "Beeil dich!"]

Abschließend ist noch darauf hinzuweisen, daß es neben den bisher angeführten Onomatopoetica auch solche gibt, bei denen die semantische Komponente so stark gegenüber der lautmalenden zurücktritt, daß sie eigentlich nicht mehr vorhanden ist - man hört sozusagen nur noch den Laut, ohne sich über seine Bedeutung ganz klar werden zu können. Ein Beispiel hierfür findet sich in Pasternaks Lyrik im allerletzten Vers von *Val's s čertovščinoj* (Walzer mit Teufelei) aus dem Zyklus *Na rannich poezdach* (In den Frühzügen):

Свечка за свечкой явственно вслух:

[Die Kerzen, eine nach der anderen, deutlich
und laut:

Фук. Фук. Фук. Фук.
(BP II, 27)

Fuk. Fuk. Fuk. Fuk.]

Geschildert wird hier onomatopoetisch das Ausgehen der Kerzen bzw. die Laute, die diese beim Verlöschen von sich geben. Während normalerweise bei Onomatopoetica die phonetische und die semantische Komponente eines Wortes besonders eng verbunden sind (ein beliebtes Beispiel ist etwa "kukuška" [Kuk-kuck], denn man stellt sich den Vogel vor und hört den Laut), tritt im letzten zitierten Beispiel aus der Lyrik Pasternaks die Semantik eindeutig zurück. Dies trägt auch zur Hervorrufung einer gewissen komischen Wirkung bei, denn durch die beiden Adverbien "javstvenno vsluch" und den Doppelpunkt im vorletzten Vers wird eine besondere Spannung hinsichtlich der "letzten Worte" der Kerzen erzeugt - deren Sinn bleibt jedoch rätselhaft, obwohl alle Kerzen immer wieder das gleiche "Wort" wiederholen, so daß sich der komische Effekt noch steigert.

Zusammenfassend kann man sagen, daß Onomatopoetica in der Lyrik Paster-

naks insgesamt recht häufig vorliegen und auch im Spätwerk keinesfalls "verschwinden". Neben einigen nur für spezielle Gedichte charakteristischen Lautmalereien wie etwa "Fuk. Fuk. Fuk. Fuk." aus *Val's s čertovščinoj* (*Walzer mit Teufelei*) gibt es einige Onomatopoetica, die in seinen Gedichtzyklen immer wieder vorkommen und somit von besonderer Bedeutung für sein lyrisches Gesamtwerk sind. Im Hinblick auf von Menschen und Tieren hervorbrachte Lautäußerungen handelt es sich dabei vor allem um "šeptat'" (flüstern) und "ščebet" (Zwitschern) bzw. "ščebetat'" (zwitschern), wobei ersteres nicht nur in bezug auf Menschen, sondern auch zur Personifizierung von Gegenständen oder abstrakten Begriffen verwendet wird. Beide liegen auch noch in Pasternaks letzten beiden Gedichtzyklen - den *Živago*-Gedichten und *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*) - vor.

Von umfassenderer Bedeutung für seine Lyrik sind jedoch die Onomatopoetica "kap-" und "šum", wobei das erste das Geräusch fallender Tropfen nachvollzieht, während das zweite Rauschen bzw. Lärm jeder Art bezeichnen kann, bei Pasternak jedoch manchmal ebenfalls im Zusammenhang mit Wasser oder aber mit dem Wehen des Windes vorliegt. "Šum" findet sich in seiner Lyrik im Hinblick auf Onomatopoetica bei weitem am häufigsten, wobei hier kein nennenswerter Unterschied zwischen den frühen und späteren Zyklen festzustellen ist. Lediglich seine Verwendung in bezug auf Wasser wird seltener. "Kap-" findet sich in relativ vielen Gedichten von *Poverch bar'erov* (*Oberhalb der Barrieren*) bis *Stichotvorenija Jurija Živago* (*Gedichte des Jurij Živago*) einschließlich und steht häufig im Zusammenhang mit dem Auftauen, dem Erfließen nach der Starre des Winters.

Hinsichtlich der Häufigkeit unterschiedlicher Lautmalereien in verschiedenen Gedichten ist der schon durch seinen Titel eng der Musik verbundene Zyklus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*) besonders zu erwähnen.

II. Musik und Dichtung als zentrale Motive bei Pasternak

1. "Reale" Musikgeschichte in Pasternaks Werk

Im zweiten Hauptteil der Arbeit sollen Musik und Dichtung als zentrale Motive in der Lyrik Pasternaks untersucht werden, denn nicht nur die verstechnischen bzw. phonetischen Elemente seiner Lyrik weisen starke Bezüge zur Musik auf; die untrennbare Verbindung zwischen beiden Künsten wird darüberhinaus auch in motivischer Hinsicht in seinem Schaffen deutlich.

Darauf verweist gewissermaßen, wenn auch eher indirekt, K. Harer:

Bezeichnenderweise ist die Musik, wenn sie in Pasternaks Dichtung überhaupt als Erscheinung der realen Musikgeschichte Erwähnung findet (und nicht in weiterem Sinne, etwa als Naturlaut o.ä.), meist durch die *Klaviermusik* der deutschen Tradition vertreten; so durch Chopin in den drei 'Ballada' betitelten Gedichten von 1916/1928 und 1930 und mit Johannes Brahms in dem Genrich Nejgaurz (Heinrich Neuhaus) gewidmeten Gedicht von 1931. Daraus zu schließen, daß alle andere Musik für Pasternak keine besondere Rolle spielte, wäre sicher verfehlt. Vielmehr konzentrierte Pasternak in seiner Dichtung den Begriff der Musik auf die ganz persönliche Bedeutung, die sich im Laufe der Auseinandersetzung mit ihr ausbildete. Sie ist der unmittelbare künstlerische Ausdruck der Natur, der Wirklichkeit, wie sie durch Pasternak existentiell im Klavierspiel der Mutter erfahren und in der [...] Kindheitserinnerung von 1894 (*Menschen und Standorte*) komprimiert dargestellt wurde.¹

Dieses Zitat beinhaltet eine ganze Reihe von Informationen, die allerdings seltsam "vermischt" erscheinen; so verweist Harer zu Recht auf die große Bedeutung der Klaviermusik der Romantik für Pasternaks Lyrik, doch ist es zweifellos fragwürdig, sich bei einer Analyse der Gedichte unter diesem Aspekt nur darauf zu beschränken, zumal in Harers Argumentation wenig einsichtig ist, wie die "ganz persönliche Bedeutung" der Musik für Pasternak zu verstehen bzw. objektiv in seiner Lyrik zu erkennen ist.

¹ Harer, Klaus: *"Boris Pasternak und die Musik"*; in: Dorzweiler, Sergej/Lauer, Bernhard/Linke, Katharina (Hrsg.): *Boris Pasternak und Deutschland*, Brüder Grimm-Museum Kassel, Kassel 1992, S. 17-24; hier S. 22

Im Gegenteil verhält es sich so, daß es in Pasternaks Werk erstaunlich viele Verweise auf die "reale Musikgeschichte" gibt, indem viele Komponisten, Interpreten oder auch Musikstücke bzw. musikalische Formen genannt werden, die vollkommen "real" sind; d.h. mit anderen Worten, daß es sich bei den Komponisten und Interpreten um historische Persönlichkeiten handelt, die wirklich gelebt haben, und bei den Musikstücken entweder um ganz konkrete, tatsächlich niedergeschriebene Werke, oder aber um Formen - wie z.B. die der Sonate -, die in dem Sinne real sind, daß ihre Schemata zum musiktheoretischen Grundwissen jedes Komponisten oder Musikwissenschaftlers gehören. Ähnliches läßt sich auch im Hinblick auf die Musikinstrumente sagen, die bei Pasternak Erwähnung finden.

Natürlich steht außer jedem Zweifel, daß dieser Aspekt der Musikalität von Pasternaks Lyrik insgesamt gesehen ein eher untergeordneter, weil im Grunde oberflächlicher ist. Es ist offensichtlich, daß die Dichtung durch die Nennung von Personen oder Gegenständen, die in enger Verbindung zur Tonkunst stehen, "musikalisiert" erscheint, wobei diese Melodisierung zunächst nur eine äußerliche ist, weil sie nicht in der Sprache selbst liegt. Sicherlich sind für die Analyse der Musikalität von Dichtung jene Aspekte viel wichtiger, die nicht die Lyrik mehr oder weniger künstlich der Musik annähern, sondern die tatsächlich beiden Künsten - sozusagen von Natur aus - gemeinsam sind, und dabei handelt es sich zum einen um jene formalen Elemente, welche dem Gedicht Rhythmus und Klangfülle verleihen, und zum anderen um ganz spezielle Leitmotive, welche zum Teil bereits seit der Antike, spätestens aber seit der Romantik als feste Bestandteile der Dichtung angesehen werden, die aber darüberhinaus derart "lautschaffend" sind, daß sie auch in den Bereich der Musik gehören. Hier wären beispielsweise Motive wie Nachtigall, Wind, Wasser, Stimme, aber auch der Klang an sich und nicht zuletzt die Stille zu nennen. Diese und andere Motive gelten seit altersher als wesentlich für die dichterische Inspiration.

Zunächst soll jedoch auf die "reale" Musikgeschichte in Pasternaks Lyrik eingegangen werden.

Besonders bedeutsam in dieser Hinsicht sind, wie Harer zu Recht feststellt, die Komponisten Chopin und Brahms. Chopin ist der in Pasternaks Lyrik mit Abstand am häufigsten erwähnte Komponist, sein Name wird gleichsam zum Motiv, das sein Gesamtwerk bis hin zum letzten Zyklus, *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*), durchzieht, vgl. z.B. dort das erste Gedicht *Vo vsem mne chočetsja dojtii...* (*In allen Dingen möchte ich...*). Dennoch findet Chopin - und das gilt auch für andere Komponisten - im Frühwerk häufiger Beachtung. In diesem Zusammenhang ist zunächst das Gedicht *Ballada* (*Ballade*) aus *Poverch bar'erov* (*Über den Barrieren*) erwähnenswert, ein Werk aus dem zweiten und besonders experimentellen Zyklus des Dichters. Dort sagt das lyrische Ich in der dreizehnten Strophe:

Позднее узнал я о мертвом Шопене.
Но и до того, уже лет в шесть,
Открылась мне сила такого сцепленья,
Что можно подняться и землю унести.

(BP I, 106)

[Später erfuhr ich vom toten Chopin.
Aber auch zuvor, schon mit etwa sechs
Jahren,
Wurde mir die Kraft einer solchen
Verkettung offenbar,
Daß man sich erheben und die Erde fort-
tragen kann.]

Bereits in diesem frühen Gedicht begnügt sich Pasternak also nicht mit der bloßen Nennung des Komponistennamens, nein, er läßt das lyrische Ich - wenn auch auf recht schwer verständliche Weise - den Namen mit einer unwahrscheinlichen Kraft in Verbindung bringen.

Auch in den ersten beiden Gedichten des Teilzyklus *Son v letniju noč'* (*Ein Sommernachtstraum*) aus *Temy i variacii* (*Thema und Variationen*) wird Chopin explizit erwähnt:

... И сплошной поток Chopin-этиюдов.

(BP I, 194)

[... Und der dichtgedrängte Strom
von Chopins Etuden.]

... Опять депешей Chopin

К балладе страждущей отозван.

(BP I, 194)

[... Und wieder ist Chopin durch eine
Depesche
Zur leidenden Ballade abgerufen.]

Auch in *Vtoroe roždenie* (*Zweite Geburt*) wird Chopin in einigen Gedichten genannt, so etwa in der dritten Strophe von *Ballada* (*Ballade*):

... Chopina траурная фраза...

(BP I, 349)

[... Chopins Trauersatz...]

J.R. Döring hat darauf hingewiesen, daß dieses Gedicht auf ein konkretes Musikstück des Komponisten Chopin bezugnimmt, und zwar auf seine 2. Klaviersonate b-moll, op. 35, die als dritten Satz den bekannten Trauermarsch enthält, welcher innerhalb der Gesamtkonzeption der Sonate nach Auffassung etwa Robert Schumanns unerwartet, ja störend wirkt².

Mit am deutlichsten sind die Verweise auf Chopin in der Lyrik Pasternaks sicherlich in einem weiteren Gedicht aus dem Zyklus *Vtoroe roždenie*, in welchem bereits im ersten Vers der ersten Strophe, also an sehr exponierter Stelle, der Komponist namentlich genannt wird: *Opjat' Šopen ne iščet vygod...* (*Wieder sucht Chopin keine Vorteile...*).

Die dritte Strophe dieses Gedichtes ist insofern aufschlußreich, weil hier angedeutet wird, wofür der Name des Komponisten bei Pasternak auch steht: er stellt eine Verbindung her zum vergangenen Jahrhundert, also zum für die russische Dichtung so bedeutsamen Zeitalter der Romantik:

² Vgl. Döring, Johanna Renate: *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934*, München 1973, S. 142 f.

Гремит Шопен, из окон грянув,
 А снизу, под его эффект
 Прямя подсвечники каштанов,
 На звезды смотрит прошлый век.

(BP I, 363)

[Es dröhnt Chopin, der aus den Fenstern
 brauste,
 Und drunten, unter seiner Wirkung,
 Richtet die Kerzenleuchter der Kastanien-
 bäume auf
 Und blickt zu den Sternen - das vergangene
 Jahrhundert.]

In der fünften Strophe dieses Gedichtes wird eine Sonate erwähnt, in der J.R. Döring ein ganz bestimmtes Werk von Chopin zu erkennen meint, wobei nicht klar ist, woher sie diese Information nimmt, da sie vom Gedicht selber eigentlich nicht vermittelt wird:

Pasternak bezieht sich hier auf die 1844 entstandene 3. Sonate Chopins h-moll, op. 58, die er auch in seinem etwa 15 Jahre später geschriebenen Essay über Chopin ausdrücklich erwähnt.³

In deutscher Übersetzung lautet diese Stelle des Essays:

Immer ist vor den Augen der Seele (und das ist ja das Gehör) irgendein Modell, dem man versuchen muß nahekommen durch Hineinhören, Sichvervollkommen und Auswählen. Deshalb ist dies Tropfenklopfen im Des-dur-Präludium, deshalb sprengt in der As-dur-Polonaise eine Kavallerieschwadron vom Podium herab auf den Zuhörer los, deshalb stürzen Wasserfälle auf den Gebirgspfad im letzten Teil der h-moll-Sonate, deshalb wird plötzlich während eines nächtlichen Sturms ein Fenster im Gutshof aufgerissen im Mittelteil des stillen und aufruhrfernen F-dur-Nottornos.⁴

Hier wird neben einigen anderen Kompositionen Chopins auch jene h-moll-Sonate erwähnt, welche J.R. Döring in *Opjat' Šopen ne iščet vygod...* zu erkennen glaubt.

Im Grunde jedoch ist dieses Prosazitat in ganz anderer Hinsicht aufschlußreich

³ Döring, Johanna Renate: *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934*, München 1973, S. 142 f.

⁴ Pasternak, Boris: *"Chopin"*, deutsch von Rolf-Dietrich Keil; in: Orlowa, Raissa/Kopelew, Lew: *Boris Pasternak*, Stuttgart 1986, S. 51-57; hier S. 55

und wichtig für das Kunstverständnis Pasternaks. Oberflächlich betrachtet fällt zunächst auf, daß er sich nicht nur in seiner Lyrik, sondern auch in seiner Prosa mit Musik auseinandergesetzt hat, und dies ist eine Beobachtung, die sein Gesamtwerk gleichsam verbindet und zeigt, wie sehr für ihn beide Gattungen zusammenhängen und eins waren. An anderer Stelle war in dieser Untersuchung bereits davon die Rede, daß er relativ viele Gedichte geschrieben hat, die formal in verschiedener Hinsicht der Prosa angenähert sind. Und natürlich ist es daher nicht verwunderlich, daß man in seinem epischen Werk gelegentlich die umgekehrte Tendenz beobachten kann: besonders in thematischem Sinne ist seine Prosa manchmal mit seiner Lyrik verbunden. Die zentralen Themen in seinem Gesamtwerk treten immer in beiden Bereichen auf, und dies könnte man etwa auch am Beispiel des Romans *Doktor Živago* und dem diesen abschließenden Zyklus der *Gedichte des Jurij Živago* nachweisen. Bei dem angeführten Zitat lassen sich aber noch mehr Gemeinsamkeiten mit der Lyrik Pasternaks feststellen, Gemeinsamkeiten, welche mit der Motivik bzw. Symbolik im engeren Sinne zu tun haben. An späterer Stelle wird noch davon zu reden sein, welche große Bedeutung im lyrischen Werk des Dichters dem Wasser in Verbindung mit der Musik zukommt (auch fließendes Wasser ist dynamisch, d.h. es bewegt sich - und es rauscht, es tönt). Dieser Zusammenhang, den Pasternak nicht erfunden hat, sondern der sich auch in der russischen Romantik, besonders bei Puškin beobachten läßt, tritt z.B. in dem Zitat aus dem Essay *Chopin* auf, denn in den von ihm genannten Kompositionen hört der Dichter Tropfen und Wasserfälle.

Chopin wird namentlich noch zweimal in Gedichten aus Pasternaks letztem Zyklus *Kogda razguljaetsja (Wenn es aufklart)*, *Vo vsem mne chočetsja dojtj... (Ich wollt', ich könnte überall...)* und *Muzyka (Musik)*, genannt. Man kann sicherlich sagen, daß er, der Komponist und Pianist gleichermaßen war, so wie jeder Lyriker im Grunde Dichter und Interpret ist (indem er seine eigenen

Werke vorträgt bzw. ihr erster Leser ist), eben wegen dieses "Doppelberufes" für Pasternaks eigene Kunstauffassung besonders wichtig war, so daß es kaum ein Zufall sein dürfte, daß Chopins Name Pasternaks Gesamtwerk, wenn auch mit Unterbrechungen, durchzieht. Auffällig ist allerdings auch in dieser Hinsicht, daß er im Spätwerk des Dichters spärlicher erwähnt wird.

Eine gewisse Bedeutung in einzelnen Gedichten Pasternaks hat auch Johannes Brahms, ein Komponist der deutschen Spätromantik, obgleich er nur in einem einzigen Werk namentlich genannt wird, in *Godami kogda-nibud' v zale koncertnoj...* (Mit den Jahren irgendwann in einem Konzertsaal) aus dem Zyklus *Vtoroe roždenie (Zweite Geburt)*.

Besonders wichtig in diesem Zusammenhang ist die Schlußstrophe des Gedichtes:

И станут кружком на лужке интермеццо,

Руками, как дерево, песнь охватив,

Как тени, вертеться четыре семейства

Под чистый, как детство, немецкий
мотив.

(BP I, 354)

[Und es werden als Kreis auf der Intermezzo-
Wiese

Mit den Armen, wie einen Baum, das Lied
umfassen

Und wie Schatten sich drehen die vier
Familien

Zum Klang des wie die Kindheit reinen
deutschen Motivs.]

J.R. Döring erkennt im letzten Vers eine Anspielung auf Brahms' Intermezzo op. 117, wobei sie sich auf die Zeitungsversion des Gedichtes beruft, der ein entsprechendes Motto vorangestellt ist. Sie verweist in diesem Zusammenhang auch auf den sich dadurch ergebenden Bezug zu einem weiteren Pasternak-Gedicht, das im persönlichen Archiv von Zinaida Pasternak aufbewahrt wird und in enger Verbindung zu *Nikogo ne budet v dome...* (Niemand wird zu Hause sein...) steht und in welchem jenes Intermezzo unmittelbar zitiert wird. Ferner erläutert sie, daß Brahms diesem Intermezzo den Refrain eines schottischen Volksliedes, des *Wiegenliedes einer unglücklichen Mutter*, das in Herders

einer Opernarie, die Einunddasselbe mit endloser Stimme immer wieder neu hervorbringt - seine Melodie gleicht einem fortwährend sich weiterentwickelnden Gedanken und ähnelt darin dem Gang einer spannenden Erzählung oder dem Inhalt einer wichtigen historischen Mitteilung." ⁷

Der einzige russische Komponist, der in Pasternaks Lyrik explizit genannt wird, ist Čajkovskij; er tritt zweimal auf, einmal im fünften Teil eines frühen Gedichts aus dem Jahre 1919, das den Titel *Zimnee utro (Wintermorgen)* trägt und dem Zyklus *Temy i variacii (Themen und Variationen)* angehört. Dort wird durch das Adverb "patetično" ("pathetisch") auf die sechste Symphonie des Komponisten, die sogenannte *Pathétique*, angespielt ⁸. Das zweite Mal findet Čajkovskij, der - wie Chopin und Brahms - ebenfalls Romantiker war, in Pasternaks letztem Gedichtzyklus *Kogda razguljaetsja (Wenn es aufklart)* im Gedicht *Muzyka (Musik)* Erwähnung:

Или консерваторский зал

[Oder Čajkovskij erschütterte den Saal des Konservatoriums

При адском грохоте и треске
До слез Чайковский потрясал
Судьбой Паоло и Франческа.
(BP I, 113)

Bei Höllenlärm und Krachen
Bis zu Tränen
Durch das Schicksal von Paolo und Francesca.]

Im selben Gedicht wird eine Strophe zuvor indirekt Richard Wagner genannt, denn bei dem im vierten Vers erwähnten "Flug der Walküren" ("polet val'kirij") handelt es sich natürlich um eine Anspielung auf dessen Oper *Die Walküre*. Dieser Komponist, der der deutschen Spätromantik zugerechnet wird, tritt in Pasternaks Lyrik nur ein einziges Mal, eben im Gedicht *Muzyka*, auf. Sehr wichtig für dieses Gedicht ist das Thema der Improvisation, welches Pasternak auch hier wieder aufgreift, wodurch er eine Verbindung zu seinem

⁷ Zit. n. Döring, Johanna Renate: *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934*, München 1973, S. 145 f.

⁸ Vgl. Pasternak, Boris: *Stichotvorenija i poëmy v dvuch tomach, tom pervyj*, Leningrad 1990, S. 191

Frühwerk, besonders aber zum Gedicht *Improvizavija (Improvisation)* herstellt. Im späten Gedicht *Muzyka* wird der Akt des Improvisierens ebenfalls in Naturbildern dargestellt, wenn auch lexikalisch und syntaktisch schlichter und daher leichter verständlich als in *Improvizacija*. Im Grunde handelt es sich bei dieser Verfahrensweise um eine Variation der romantischen Auffassung vom Dichter als Sänger, denn auch dort werden produzierender und reproduzierender Künstler als eine einzige Person verstanden. Dahinter verbirgt sich natürlich die Frage - die hier nicht in allen Einzelheiten erörtert werden kann -, ob es überhaupt wirklich eine originalschaffende Kunst gibt, denn wenn es in erster Linie die Aufgabe der verschiedenen Gattungen ist, von außen empfangene Eindrücke gleichsam zu interpretieren, mit den eigenen Ausdrucksmöglichkeiten - seien es nun Worte, Klänge oder Farben - neu darzustellen, sie in die ganz persönliche Sprache des jeweiligen Künstlers (oder Interpreten?) zu übersetzen, so folgert daraus, daß Kunst im Grunde als reproduzierende Tätigkeit begriffen wird.

Als Idealbild des Komponisten-Interpreten oder des Künstler-Übersetzers erscheint bei Pasternak immer wieder und vor allem Chopin, dessen Klavierkompositionen als festgehaltene, bewahrte Improvisationen verstanden werden. In diesem Sinne handelt es sich bei *Muzyka* um ein einzigartiges dichterisches Dokument, das allerdings bisher in der Sekundärliteratur kaum als solches erkannt worden ist, denn es erschien offenbar als zu einfach und klar für eingehendere Analysen.

Weitere Komponisten werden in Pasternaks Lyrik eigentlich kaum genannt; erwähnenswert wäre lediglich vielleicht noch Beethoven in der zweiten Strophe des Gedichtes *Beethoven mostovych (Beethoven des Straßenpflasters)* von 1910:

... И вдруг... сонаты кандалы

[... Und plötzlich ... schleppte die Fesseln der Sonate

Hier wird ebenfalls ein Komponist - Beethoven - in Zusammenhang mit einer Komposition - einer Sonate - gebracht, die aller Wahrscheinlichkeit nach für Klavier geschrieben worden ist (die meisten Sonaten Beethovens sind Klavier-sonaten). In diesem frühen Gedicht Pasternaks erscheint der Komponist als Gefangener seines eigenen Werkes, das gewissermaßen ein Eigenleben gewinnt und seinen Verfasser "fesselt", "gefangennimmt" und ihm im buchstäblichen Sinn eine Last auf seinem Wege wird. Auf diese Weise wird, wie oft in der Dichtung oder in der Kunst allgemein, die Tätigkeit des Künstlers, die im Schaffen eines Kunstwerkes besteht, als etwas Schweres, an die Substanz des Menschen Gehendes und über ihn Macht Ausübendes geschildert. Der Künstler begibt sich in die Gewalt der Kunst, er wird von ihr abhängig, sie bestimmt sein Leben.

Mitunter verwendet Pasternak in seiner Lyrik allgemeine Gattungsbezeichnungen musikalischer Kompositionen, wie z.B. die der Sonate, bei denen nicht immer festzustellen ist, ob sie sich auf ein bestimmtes Musikstück, geschweige denn, auf welches, beziehen. Auffällig ist allerdings auch in dieser Hinsicht, daß die meisten jener Formen in erster Linie an Klavierkompositionen denken lassen, wie es ja bei der Sonate der Fall ist. Sonaten sind Kompositionen mit einem besonders komplexen formalen Aufbau und können zwar eigentlich für jedes Instrument geschrieben werden, doch nimmt ohne Zweifel die Anzahl der Klaviersonaten in der Musikgeschichte besonders breiten Raum ein. In den Gedichten *Krupnyj razgovor...* (*Ein umfassendes Gespräch...*) von 1918 und *Vse naklonen'ja i zalogi...* (*Alle Modi und Handlungsarten...*) von 1936 kommen, teilweise in direktem Zusammenhang mit Chopin, Etüden vor, in *Val's s*

⁹ Ebd., S. 191

čertovščinoj (*Walzer mit Teufelei*) von 1941 wird eine Polka genannt, die aus naheliegenden Gründen an denselben Komponisten denken läßt, in *Vse utro s devjati do dvuch...* (*Den ganzen Morgen lang von neun bis zwei...*), entstanden 1918, ist von Präludien die Rede, besondere Bedeutung aber hat für Pasternaks Schaffen neben der Sonate die Form der Ballade. An in anderem Zusammenhang bereits zitierter Stelle nennt der Dichter eben in *Vse utro s devjati do dvuch...* in Verbindung mit Chopin eine Ballade: der Komponist ist durch eine Depesche zu ihr abgerufen worden. Hier wird also "Ballade" als musikalische Form verstanden, doch es läßt sich immer wieder beobachten, daß Pasternak in seiner Lyrik mit diesem vieldeutigen Begriff, der ein musikalisches wie auch ein literarisches Werk gleichermaßen definieren kann, "spielt", sei es, daß - wie im eben angeführten Beispiel - in einem Gedicht "Ballade" als Musikstück aufgefaßt wird, sei es, daß Pasternak in einer seiner eigenen "Balladen" (die hier als Gedichttitel zu verstehen sind) plötzlich den Bezug zu einem Musikstück herstellt, wie etwa in *Ballada* von 1930.

In diesem Zusammenhang sei betont, daß die Ballade nicht nur als musikalischer und literarischer Gattungsbegriff gleichermaßen fungiert, sondern daß sie auch in der Literatur eine Form an der Grenze zwischen Epik und Lyrik ist, die zwar aufgrund der Gebundenheit der Rede zur letzteren zählt, aber wegen ihres Umfangs und ihres narrativen Charakters der ersteren angenähert erscheint.

Musikalische Formen, die sich überhaupt nicht mit Klaviermusik in Verbindung bringen lassen, treten bei Pasternak so selten auf, daß sie hier wohl vernachlässigt werden können; erwähnenswert wäre in diesem Zusammenhang vielleicht *Skripka Paganini* (*Paganinis Geige*).

Wenn man nun die Musikinstrumente, welche in Pasternaks Lyrik vorkommen, betrachtet, so fällt auf, daß zwar das Klavier - oder der Konzertflügel - in erster Linie im Zusammenhang mit der Darstellung einer bestimmten Kunstauf-

fassung wichtig ist, daß aber davon abgesehen eine ganze Reihe weiterer Instrumente in verschiedenen Gedichten Pasternaks genannt wird, welche aus unterschiedlichen Bereichen der Musik (wie etwa der Folklore, der Klassik usw.) kommen oder aber eine lange Tradition in der Dichtung haben (z.B. Leier, Harfe). Manche Instrumente sind typisch für russische (Volks-) Musik. Auch diese Art der Musikalisierung seiner Texte wendet Pasternak häufiger in seinem Frühwerk an, und im Gegensatz zu bestimmten Komponistennamen, die fast immer im Zusammenhang mit der speziellen Kunstauffassung des Dichters gesehen werden müssen, entsteht bei den Musikinstrumenten manchmal der Eindruck, daß sie gewissermaßen der "Instrumentierung" seiner Lyrik dienen. Nicht in allen Fällen läßt sich feststellen, welche Funktion in einem bestimmten Gedicht dem einen oder anderen Instrument zukommt, und gelegentlich erscheint es als naheliegend, daß durch die Erwähnung von Musikinstrumenten beim Leser oder Hörer vor allem die Assoziation mit einem speziellen Klang geweckt werden soll. Dies bedeutet, daß hier die Musikalisierung der jeweiligen Texte mitunter vordergründiger wirkt als bei den Komponistennamen und Musikstücken.

Zunächst einmal fällt auf, daß in Pasternaks Lyrik relativ häufig eine Orgel auftritt, so etwa in den Gedichten *Vesna (Frühling)*, *Zakroj glaza... (Schließ die Augen...)*, *Vysokaja bolezn' (Hohe Krankheit)* und *Ešče ne umolknul uprek... (Der Vorwurf ist noch nicht verstummt...)*. Die Orgel ist insofern mit dem Klavier verwandt, daß es sich bei beiden um Tasteninstrumente handelt, doch bringt man erstere aufgrund ihrer Größe und der Tatsache, daß sie gewöhnlich in Kirchen anzutreffen ist, mit Kraft, Eindringlichkeit und mit Religion in Zusammenhang. Diese Komponente tritt besonders in den Gedichten *Vysokaja bolezn'* und *Ešče ne umolknul uprek...* in Erscheinung.

Eine der Orgelmusik verwandte religiöse Konnotation besitzt manchmal das Motiv der Glocke, welches bei Pasternak ebenfalls in etlichen Gedichten

vorliegt, die in verschiedenen Schaffensperioden des Dichters entstanden sind und durchaus nicht ausschließlich dem Frühwerk angehören.

Die Bedeutung der Glocke als Motiv in der neueren russischen Literatur hat z.B. Irene Jablonowski untersucht, wobei sie allerdings Pasternaks Lyrik nicht einmal erwähnt ¹⁰. Eines der frühesten Werke Pasternaks, in welchem das Motiv der Glocke auftritt, ist das Herbstgedicht *Son (Traum)* aus dem Zyklus *Načal'naja pora (Anfangszeit)*, das Pasternak 1913 schrieb. Thematisiert wird hier in einer dem Symbolismus nahestehenden Weise der Herbst als Jahreszeit des Vergehens, wobei diese Naturbetrachtung als Gleichnis für den Seelenzustand des lyrischen Ich dient; die Rede ist im Grunde vom Schwinden von Gefühlen, die der Sprechende einem geheimnisvollen weiblichen lyrischen Du entgegenbringt - vom Ende eines Traums. Dieses Erleben wird am Ende der dritten Strophe mit einem verklingenden Glockenton verglichen:

... Вдруг, громкая,
запнулась ты в стекла,
И сон, как отзвук колокола,
смолк.
(BP I, 77)

[... Plötzlich, du Laute, hast du
gestockt und bist still geworden,
Und der Traum ist wie der Widerhall einer
Glocke verstummt.]

Die Glocke erscheint hier als ein Instrument, oder besser, als ein Klangkörper, der besonders volltönend ist. Wird eine Glocke einmal angeschlagen, erhält sie also sozusagen einen Impuls, klingt sie noch lange, aber immer leiser, nach.

Allerdings kann man diesem Ton auch gewaltsam Einhalt gebieten, indem man die Glocke in ihrem Schwingen behindert, so daß sie abrupt verstummt. Hier findet sich einmal mehr eine Beziehung zwischen Musik und Bewegung: die Glocke wird nur dann zum Klangkörper, wenn sie schwingt.

Ferner erscheint die Glocke hier als Sinnbild des Seelenzustandes des lyrischen

¹⁰ Jablonowski, Irene: "Kolokol - Zur Glocke in der neueren russischen Literatur"; in: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Heidelberg 1986, S. 170-202; hier S. 171 ff.

Ich: der Klang bricht ab, und es erwacht aus seinem Traum.

Zum letzten Mal tritt das Motiv der Glocke explizit im bereits erwähnten Gedicht *Muzyka (Musik)* aus *Kogda razguljaetsja (Wenn es aufklart)* auf. Dort erscheint es in der ersten Strophe, als der Konzertflügel von zwei kräftigen Männern in dem Haus die enge Treppe hinaufgetragen wird - das Klavier wird mit einer Glocke verglichen, das Haus mit einem Glockenturm:

**Дом высился, как каланча.
По тесной лестнице угольной
Несли рояль два силача,
Как колокол на колокольню.
(BP II, 112)**

**[Das Haus ragte in die Höhe wie ein Wachturm.
Über die enge Wendeltreppe
Trugen zwei kräftige Männer den Flügel,
Wie eine Glocke auf den Glockenturm.]**

Aus den bisherigen Ausführungen geht hervor, daß Glocke und Orgel - wobei letztere wie das Klavier ein Tasteninstrument ist, jedoch im Gegensatz zu diesem auch eine religiöse Konnotation besitzt und viel klanggewaltiger ist - bei Pasternak einen besonderen Stellenwert haben. Beiden Klangkörpern kommt in seiner gesamten Lyrik eine fast leitmotivische Funktion zu. Wie gezeigt wurde, sind die Töne, die sie von sich geben oder mit denen sie in Verbindung gebracht werden, von großer Eindringlichkeit. Dieser letztere Aspekt trifft noch auf ein weiteres Musikinstrument zu, die Pauke, welche Pasternak in seiner Lyrik jedoch ungleich seltener verwendet. Ähnlich dem Klavier kann auch das Erklingen der Pauke mit Trauer zu tun haben, wie aus dem folgenden Beispiel hervorgeht:

**В пучинах собственного чада,
Как обращенный канделябр,
Горят и гаснут водопады
Под трепет траурных лютавр.
(BP II, 200)**

**[In den Strudeln des eigenen Qualms
Brennen und verlöschen die Wasserfälle
Wie ein umgewendeter Kerzenleuchter
Zum Beben der Trauerpauke.]**

Dieses Instrument tritt in Pasternaks Lyrik allerdings nur sehr selten auf, und allgemein läßt sich beobachten, daß man von einer leitmotivischen Verwendung in seinen Gedichten lediglich bei Klavier, Orgel und Glocke sprechen kann. Alle anderen Musikinstrumente, die bei ihm Erwähnung finden, und deren sind es viele, haben nur sozusagen "punktuelle", d.h. auf das jeweilige Werk bezogene, Bedeutung.

Auffällig ist in dieser Beziehung auch, daß die seit der Antike "traditionellen" Instrumente des Dichters, Leier und Harfe, nur am Rande vorkommen (vgl. die Gedichte *Kogda za liry labirint... [Wenn hinter das Labyrinth der Leier...]*, *Ėdem [Eden]* und *Sumerki... slovno oruženoscy roz... [Dämmerung... gleichsam die Waffenträger der Rosen...]*).

Wichtiger scheint bei Pasternak demgegenüber die Erzeugung eines gewissen "Lokalkolorits" mit Hilfe von Musikinstrumenten, wobei vor allem das folkloristische Element von Bedeutung ist. So wird etwa die traditionelle Leier durch die volkstümlichere Gitarre ersetzt, die in einigen Gedichten Pasternaks erklingt, vgl. etwa *Neskučnyj (Der Unlangweilige)* oder auch *Ljubka*:

... И ночь, гитарой брякнув невзначай,
Молочной мглой стоит в иван-да-марье...

(BP I, 215)

[... Und die Nacht, die unvermutet
auf einer Gitarre geklumpert hat,
Steht in milchigem Nebel im Wachtelweizen...]

Das Gedichtbeispiel nimmt Bezug auf das typisch romantische Bild der abendlichen Serenade, doch erscheint es hier gleichsam "verwischt", denn die Nacht selbst wird zur Gitarrenspielerin, so daß der eigentliche, "menschliche" Musikanth fehlt: in Anlehnung an die Romantik wird die Nacht personifiziert (sie spielt auf der Gitarre, sie steht - wie ein Mensch - im Wachtelweizen), dennoch aber stellt sich die Frage, ob es sich hier überhaupt noch um eine "reale" Gitarre handeln kann oder ob nicht vielmehr die Stimmung an sich, die herauf-

ziehende Nacht auf dem Land usw., diesen Klang evoziert, so daß man ihn lediglich zu hören glaubt.

Die Assoziation des Gitarrenklangs mit etwas Schmerzhaftem wird im Gedicht *Dožd' (Regen)* von 1917 erweckt, in dem sich eine durch die Lautwiederholungen auf *s*, *o* und *a* fast onomatopoetisch wirkende Wendung findet:

... Как стон со ста гитар...
(BP I, 124)

[... Wie das Stöhnen von hundert Gitarren...]

Auffällig ist, daß ein so weit verbreitetes und bedeutendes Saiteninstrument wie die Violine außer in *Skripka Paganini (Paganinis Geige)* nur in einem einzigen Gedicht, *Popytka dušu razlučit' (Versuch, die Seele zu trennen)* in ebenfalls "schmerzlichem" Zusammenhang auftritt, denn dort ist von der "Klage des Geigenbogens" ("žaloba smyčka") die Rede (vgl. BP I, 147).

Eine Art "Lokalkolorit" kommt zustande, wenn die - ohnehin mehr in südlichen Gegenden beheimatete - Gitarre im frühen Gedicht *Venecija (Venedig)* zur Mandoline wird. Anhand dieses Werkes, aus dem im folgenden zwei Strophen zitiert werden sollen, kann verdeutlicht werden, daß schon der frühe Pasternak der von Novalis formulierten romantischen Definition des Musikalischen in der Dichtung nicht mehr anhängt: Lyrik ist für ihn durchaus nicht nur "Gesang", wie der deutsche Frühromantiker gefordert hatte, sondern im Grunde jede Lautäußerung, wie unartikulierte sie auch sein mag. Auch starke Dissonanzen - hier auf motivischer Ebene - können besondere Effekte hervorrufen, und diese Auffassung steht dem Symbolismus recht nahe. Im Gedicht *Venecija* kommt die motivisch-thematische Dissonanz, die vom Leser bzw. Hörer aufgrund der früher erörterten untrennbaren Verbundenheit zwischen Klang und Bedeutung im Wort auch lautlich "empfunden" wird, durch das Aufeinanderprallen von Stille, Schrei und der Erinnerung an verstummte Mandolinmelodien zustande:

Все было тихо, и, однако,
Во сне я слышал крик, и он
Подобьем смолкнувшего знака
Еще тревожил небосклон.

[Alles war still, indessen aber
Hörte ich im Traum einen Schrei, und er
Erregte noch als Ebenbild eines verstummten
Zeichens das Himmelszelt.]

Он вис трезубцем Скорпиона
Над гладью стихших мандолин...
(BP I, 80)

Er hing als Dreizack des Skorpions
Über der Wasserfläche still gewordener Mandolinen.]

Hier handelt es sich um Wirklichkeit und Traum, aber auch um die Ebenen des Hörbaren und des Sichtbaren. Die ursprünglich gehörte Dissonanz wird in ein Bild übertragen, denn ein Dreizack ist in gewisser Weise ebenfalls "unharmonisch" - seine Linien erinnern an einen Blitz, und aus diesem Grunde war er in der Antike wohl auch dem Wettergott Zeus zugeordnet.

Diesem unharmonischen Bild wird die "Wasserfläche der still gewordenen Mandolinen" gegenübergestellt, wobei hier wiederum die lautliche und die visuelle Ebene miteinander verschmelzen. Das russische Substantiv "glad'" dient der Bezeichnung einer ruhigen, glatten, keinesfalls der durch einen Sturm aufgewühlten, Wasserfläche. Bei Pasternak liegt über dieser Wasserfläche noch die Erinnerung an Mandolinenklang, den man ebenfalls mit etwas Harmonischem, Wohlklingendem, Ebenmäßigem assoziiert. Bemerkenswert ist, daß hier, wie im vorher besprochenen Gedicht *Ljubka*, der Mensch als Komponist oder Interpret ausgespart wird - er ist nicht vorhanden. In *Ljubka* ist es die Nacht, die auf einer Gitarre spielt, also zur Komponistin bzw. Interpretin wird, in *Venecija* bilden die stillen Mandolinen die Wasserfläche. Ein anderes volkstümliches Saiteninstrument, das allerdings nicht in Italien, sondern in der Ukraine beheimatet ist, wird in *Obrazec (Muster)* erwähnt:

А уж гудели кобзами
Колодды, и пылясь,
Скрипели, бились об землю
Скырды и тополя.
(BP I, 129)

[Und schon tönnten laut wie Kobzакlänge
Die Brunnen, und, staubend,
Knarrten und schlugen gegen die Erde
Die Schober und die Pappeln.]

Dem russischen Leser dürfte die Kobza vor allem durch Taras Ševčenko's Lyriksammlung *Kobzar'* (*Der Kobzaspieler*) bekannt sein.

Bei Pasternak läßt sich auch anhand dieses Gedichtbeispiels die schon früher formulierte Beobachtung unterstreichen, daß der (menschliche) Interpret fehlt und diese Aufgabe von einer im romantischen Sinne verlebendigt dargestellten Natur übernommen wird. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang sicherlich, daß die zitierte Gedichtstelle aus dem Zyklus *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*) stammt, mit dem Pasternak der Durchbruch als Lyriker gelang und den er - was hier wichtiger ist - dem russischen Romantiker Michail Lermontov gewidmet hat. So ist die gerade in diesem Zyklus häufig anzutreffende Verlebendigung der Natur in einer dem 20. Jahrhundert angemessenen dichterischen Sprache als eine ganz bewußt hergestellte Beziehung zur Romantik zu werten.

Im selben Gedichtzyklus, *Sestra moja - žizn'*, tritt bereits im ersten Gedicht, das sozusagen eine Widmung oder einen Nachruf darstellt, denn es ist mit *Pamjati demonu* (*Dem Dämonen zum Gedenken*) überschrieben, ein weiteres Musikinstrument auf, welches ebenfalls der Schaffung eines gewissen "Lokal-kolorits" dient:

... У лампы зурна,
Чуть дыша, о княжне не справлялась.

(BP I, 118)

{... Beim Lämpchen hat die Zurna,
Kaum atmend, sich nicht nach der Fürstentochter erkundigt.}

Der eindeutige Bezug zu Lermontov's Poem *Demon* (*Der Dämon*) tritt in diesem Gedicht nicht nur durch den Titel zutage, sondern auch durch die Erwähnung der Fürstentochter; gemeint ist Tamara, die weibliche Hauptperson des Poems, die sehr fromm ist. Darauf verweist im Gedichtbeispiel das Substantiv "lampada", wodurch nicht irgendein Lämpchen, sondern ausschließlich das vor einem Heiligenbild stehende bezeichnet wird, so daß eine gewisse

religiöse Konnotation entsteht.

Weitere Blasinstrumente treten bei Pasternak allgemein recht selten auf; so werden etwa Flöten in *Opredelenie poëzii (Definition der Dichtkunst)*, ein Fagott in *Vtoraja Ballada (Zweite Ballade)* und ein - nur bei Blasinstrumenten vorhandenes - Mundstück in *Ballada (Ballade)* genannt. Insgesamt scheinen sie also keinen besonderen Stellenwert für seine Lyrik zu besitzen.

Im späten Gedicht *Svad'ba (Hochzeit)* aus den *Stichotvorenija Jurija Živago (Gedichte des Jurij Živago)* erscheint in der dritten Strophe - wiederum in verlebendigter Form - das Akkordeon, welches große Bedeutung gerade für die russische Folklore hat:

А зарею в самый сон,
Только спать и спать бы,
Вновь запел аккордеон,
Уходя со свадьбы.

(BP II, 65)

[Doch im Morgenrot im tiefsten Schlaf,
Wenn man nur schlafen, schlafen will,
Fing das Akkordeon von neuem zu singen an,
Als es von der Hochzeit wegging.]

Wichtig ist hier die Personifizierung des Instruments: die Ziehharmonika singt und, mehr noch, sie geht selbständig davon.

Es ist ohne Zweifel festzustellen, daß Pasternak in seiner Lyrik sehr viele Musikinstrumente erwähnt - vor allem in seiner bis 1930 geschriebenen Lyrik; fast alle hier angeführten Beispiele stammen aus dem Frühwerk. Auffällig ist weiterhin, daß ein ganzes Orchester (bzw. gleich mehrere) nur in einem einzigen Gedicht, im zweiten Zeil von *Iz poëmy (Aus einem Poem)*, vorkommt, in welchem sich die Wendung findet

... Оркестры, лодки, смех волны.
(BP I, 113)

[... Orchester, Boote, das Lachen der Welle.]

Diese Aufzählung wirkt wie eine Klimax, wie eine Steigerung - hin zu immer größerer Schwerelosigkeit. Gleichzeitig handelt es sich dabei um eine Art Rückführung des mit Hilfe von Musikinstrumenten, die ja vom Menschen

eigens hergestellt wurden, erzeugten Lautes zum Naturlaut, welcher hier von der Welle symbolisiert ist, deren Rauschen als Lachen verstanden wird.

Auf die Orchestrierung von Pasternaks Lyrik wie auch seiner Prosa hat z.B. R. Payne in seiner Abhandlung *The Three Worlds of Boris Pasternak* hingewiesen:

His prose like his poetry is orchestrated, and does in fact give the impression of a full orchestra rather than a single musical instrument. This is prose where every single resource of poetry and music, of the clash of consonants and the singing of the vowels, is used to full capacity. To read him in Russian is to become aware of an extraordinary command of language. ¹¹

Im Hinblick auf die Frage danach, inwieweit "reale" Musikgeschichte in Pasternaks Lyrik Berücksichtigung findet, bleibt nun noch zu untersuchen, welche Hinweise darauf gegebenenfalls schon durch spezielle Gedichttitel vorliegen.

Bezüge zur Musik finden sich in neun Titeln, und hierbei fällt auf, daß sich die meisten von ihnen Pasternaks Frühwerk bzw. seiner mittleren Schaffensperiode zuordnen lassen. Im einzelnen handelt es sich dabei um *Écho* und *Improvizacija* (*Improvisation*) aus *Poverch bar'erov* (*Über den Barrieren*), *Val's s čertovščinoj* (*Walzer mit Teufelei*) und *Val's so sleznoj* (*Walzer mit Träne*) aus *Narannich poezdach* (*In den Frühzügen*), um *Beethoven mostovych* (*Beethoven des Straßenpflasters*) von 1910, *Skripka Paganini* (*Paganinis Geige*) und *Appassionata* von 1915. Die beiden letztgenannten Gedichte gehören Pasternaks Zyklus *Bliznec v tučach* (*Zwilling in den Wolken*) an, der in den heutigen Pasternak-Ausgaben nicht mehr als Gedichtzyklus aufgenommen ist. (*Skripka Paganini* wurde in keinen Zyklus einbezogen.) Es ist ergänzend zu bemerken, daß *Tema s variacijami* (*Thema mit Variationen*) in diesem Abschnitt keine Beachtung findet, weil es sich hierbei nicht um ein einzelnes Gedicht, sondern um einen Teilzyklus handelt.

¹¹ Payne, Robert: *The Three Worlds of Boris Pasternak*, London 1962, S. 69

Nur zwei der hier relevanten Gedichte zählen zu Pasternaks Spätwerk oder, genauer, zu seinem letzten Gedichtzyklus *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*). Dabei handelt es sich um *Tišina* (*Stille*) und *Muzyka* (*Musik*).

Im Abschnitt über die Entwicklung des Leitmotivs der Musik in der russischen Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts wurde bereits auf *Improvizacija* eingegangen, wobei dieses Gedicht zu Fets *Quasi una fantasia* in Beziehung gesetzt wurde. Dabei sollte verdeutlicht werden, daß man beide Werke gewissermaßen als eine "Übersetzung aus zweiter Hand" bezeichnen könnte, denn die vom Komponisten-Interpreten empfangenen und von ihm in musikalische Klänge "übersetzten" äußeren Eindrücke werden vom Dichter nun nochmals in Worte und lyrische Bilder übertragen. Es wurde betont, daß auch durch die Wahl dieser Bilder, z.B. durch das beiden Werken gemeinsame Vogelmotiv, eine Verbindung zur Musik gewahrt bleibt.

Die - selbstverständlich näher zu begründende - Vermutung, daß sich für Gedichte mit ähnlichen Titeln, wie etwa *Écho* und *Appassionata*, Vergleichbares beobachten läßt, wird durch das eben Gesagte begünstigt.

Dies wird bereits durch die ersten Verse von *Écho* bestätigt:

Ночам соловьем обладать.

[Die Nächte müßten über eine Nachtigall
verfügen

Что ведром полнодонным колодцам.

Wie die Brunnen mit gefültem Grund über
einen Eimer.

Не знаю я, звездная гладь

Ich weiß nicht, ob sich die weite
Sternenfläche

Из песни ли, в песню ли льется.

Aus einem Lied oder in ein Lied ergießt.

Но чем его песня полней.

Doch je voller ihr Lied ist,

Тем полночь над песнью просторней...

Desto weiter die Mitternacht über dem Lied.]

(BP I, 101)

Auch dieses Gedicht könnte man im oben dargelegten Sinne als eine Art Übersetzung begreifen. Übertragen in die Sprache der Dichtung wird hier allerdings ganz unmittelbar die Musik der Natur, die hier - entsprechend der

antiken bzw. romantischen Tradition - durch die Nachtigall symbolisiert ist. Die Macht und Schönheit dieses Liedes wiederum werden durch "zvezdnaja glad'", die "weite Sternenfläche", versinnbildlicht, wobei "glad'" eigentlich "Wasserfläche" bedeutet.

Wichtig bei dieser Form des "intersemiotischen Übersetzens" ist vor allem folgender Aspekt: der Klang des nächtlichen Liedes wird durch die Wahl der lyrischen Bilder (des Sternenhimmels) auch visuell sichtbar gemacht. Auf diese Weise offenbart sich die besondere Bedeutung, ja Fähigkeit der Lyrik, die nun zwischen Musik und Malerei steht und gleichsam eine Vermittlerrolle innehat: ein Musiker könnte nur den nächtlichen Gesang wiedergeben, ein Maler nur das Bild des gestirnten Himmels und der Weite. Entweder hörbarer Klang oder aber sichtbares Bild müßten in jedem Falle zugunsten des jeweils anderen geopfert werden. Die Lyrik hingegen kann beide Komponenten in sich bewahren, da sie Sprache einerseits im Sinne von Lautäußerung, von Klang, und andererseits im Sinne von mit semantischer Bedeutung ausgestattetem Wort ist. Gerade durch die jedem Wort innewohnende semantische Komponente jedoch kann Klang "sichtbar" gemacht werden, wobei diese Sichtbarkeit nicht etwa als Synthese von Worten und Zeichnungen auf dem Papier entsprechend den Verfahrensweisen konkreter Poesie zu verstehen ist, sondern vielmehr dergestalt, daß durch den intuitiv erfaßten Wortsinn vor dem inneren Auge eines jeden Lesers ein Bild oder eine Abfolge von Bildern entsteht. Diese Bilder können sich in Einzelheiten von einander unterscheiden, bei einem nächtlichen Sternenhimmel z.B. hinsichtlich der Dunkelheit bzw. Helligkeit oder der Anzahl der Sterne, in den Grundzügen jedoch sind sie einander gleich, da die denotative Bedeutung jedes Wortes im Normalfall eindeutig festgelegt ist.

Pasternaks *Appassionata* betiteltes Gedicht aus dem Jahre 1915 steht in gewisser Weise ebenfalls in Beziehung zu Fets überraschend "modern" wirkendem Werk *Quasi una fantasia*, da beide Gedichte durch ihren jeweiligen Titel auf

die gleichnamigen Klaviersonaten Beethovens verweisen: Fet bezieht sich auf die Sonate op. 27, Nr.1. Pasternaks ziemlich schwer verständliches Gedicht stellt durch seinen Titel einen Bezug her zu Beethovens Klaviersonate f-Moll, op. 57 aus dem Jahre 1804. Der Name *Appassionata* stammt offenbar nicht von Beethoven selbst, scheint jedoch das Wesen der Sonate treffend zu charakterisieren:

Es ist ein "leidenschaftliches" Dichtwerk in Tönen, seelisches Ringen um ein schwer erreichbares Ziel, dargestellt mit rein musikalischen Mitteln. Absinkende und aufsteigende Dreiklangsthemata, dumpf dröhnende Kurzmotive, heftige Akkordbrechungen; zweiter Satz ein Variationenandante mit choralartigem Thema; dritter Satz ein unablässiges Treiben, durchsetzt von Akkordschlägen (angeblich angeregt durch ein Nachtgewitter).¹²

Diese Beschreibung der Klaviersonate ist in vieler Hinsicht auch auf Pasternaks Gedicht anwendbar, so daß sich das vor allem in motivischer Hinsicht sehr komplizierte Werk nun doch wenigstens teilweise "dechiffrieren" läßt.

Daraus kann man jedoch die Schlußfolgerung ziehen, daß jemand, der Beethovens Klaviersonate *Appassionata* nicht kennt, noch größere Schwierigkeiten beim Versuch, Pasternaks Gedicht zu verstehen, haben dürfte, als jemand, der sich vorher mit dieser Sonate beschäftigt hat.

Auch dieses Gedicht Pasternaks muß aufgrund bestimmter Merkmale als "Übersetzung" des gleichnamigen Musikwerks in Sprache betrachtet werden. Einschränkend ist allerdings hervorzuheben, daß die dreiteilige Satzstruktur der Sonate im fünfstrophigen Gedicht nicht beibehalten wird und auch nicht mehr eindeutig zu erkennen ist. Die heftigen Akkordbrechungen, die im angeführten Zitat genannt werden, ersetzt Pasternak durch metrisch-rhythmische Brechungen, denn das Grundmetrum, dreihebiger Amphibrachys, ist zwar noch zu erkennen, wird aber in ganz wenigen Versen "korrekt" durchgehalten (in der

¹² Lindlar, Heinrich (Hrsg.): *Meyers Handbuch über die Musik*, Mannheim/Wien/Zürich 1971, S. 461

ersten Strophe nur im dritten Vers). Auf diese Weise wird eine besondere Spannung, auch im Sinne von Anspannung, ausgedrückt. Die absinkenden und aufsteigenden Dreiklangstemen stellt Pasternak durch absinkende und aufsteigende Intonationen dar, eine Verfahrensweise, die sich z.B. anhand der ersten Strophe des Gedichtes zeigen läßt:

От жара струились стручья,
От стручьев струился жар,
И ночь пронеслась, как из тучи

[Von der Glut strömten Späne,
Von den Spänen strömte Glut,
Und die Nacht jagte vorüber, wie eine aus einer
Wolke

С корнем вырванный шар.
(BP II, 171)

Mit der Wurzel ausgerissene Kugel.]

Im ersten und zweiten Vers, die beide in sich abgeschlossene syntaktische Einheiten darstellen (d.h. statt des Kommas könnte auch ein Punkt stehen), ist ein Absinken der Intonation erforderlich, vor allem im ersten Vers, da der zweite und dritte Vers durch "и" verknüpft sind. Die steigende Intonation ist am Ende des dritten Verses besonders deutlich, da das Enjambement, das syntaktisch mit einander verbundene Einheiten trennt, ein Absenken der Stimme unmöglich macht. In der soeben zitierten ersten Strophe erscheint das Motiv des Nachtgewitters, also jenes Erlebnis, das Beethoven angeblich zum Schreiben seiner Sonate inspirierte. Pasternak jedoch bedient sich bei seiner Schilderung Umschreibungen, Vergleichen, die das Gesagte gleichsam "verwischen", chiffrieren. Die "aus einer Wolke mit den Wurzeln ausgerissene Kugel" wirkt zunächst unverständlich, ist jedoch im Grunde nichts anderes als das Bild eines Blitzes, der aus dem Gewölk heraus aufzuckt. Die Kugel bezeichnet das Zentrum dieses Blitzes (wobei diese Darstellung auch an den doppelt unheimlichen, weil physikalisch nicht recht faßbaren Kugelblitz denken läßt, dessen Existenz umstritten ist), während die "Wurzeln" als periphere, adernförmige Ausläufer des Blitzes außerhalb seines Zentrums aufgefaßt werden können.

Die ebenfalls angesprochenen dumpf dröhnenden Kurzmotive gibt Pasternak in

seiner "Übersetzung" der Sonate einerseits syntaktisch durch abgehackt wirkende, parataktisch konstruierte Sätze im ersten Teil des Gedichts (in den ersten drei Strophen) wieder, andererseits durch Verben mit Lautbedeutung:

Как змей, трещала ладья... [Wie ein Drache knisterte das Boot...]

По ней барабанили нервы... [Über sie trommelten Nerven...]

Das wie *Appassionata* dem Zyklus *Bliznec v tučach* (*Zwilling in den Wolken*) angehörende Gedicht *Skripka Paganini* (*Paganinis Geige*) ist hinsichtlich seiner Bezüge zur Musik, wenn man vom Titel einmal absieht, schwer zu analysieren. Paganini war mehr als Interpret denn als Komponist bedeutend; schon zu Lebzeiten erhielt er den Beinamen "Teufelsgeiger". Seine legendenumwobene Gestalt hat auch spätere Komponisten beschäftigt: Liszt, Schumann, Brahms, Dallapiccola u.a. schrieben Variationen zu Themen seiner Werke.

Pasternaks Gedicht ist als Dialog zwischen Paganini und seiner Geige aufzufassen. Es besteht aus sechs Teilgedichten, wobei das fünfte Teilgedicht mit "Ona" (Sie) und das sechste mit "On" (Er) überschrieben sind. Schon durch diese etwas trivial wirkende, in jedem Falle aber sehr traditionelle Betitelung wird der Eindruck eines Liebesgedichtes bzw. eines Dialoges zwischen zwei Menschen, von denen mindestens einer liebt, erweckt. Diese Vermutung bestätigt sich, wenn man insbesondere den Anfang des vierten und des sechsten Teilgedichtes näher betrachtet. Beide sind aus der Sicht eines männlichen Ich geschrieben und beginnen mit "Ja ljublju" (ich liebe).

Der Charakter eines Liebesgedichtes ist in jenem vierten Teil am deutlichsten ausgearbeitet. Hier ist auch die Verbindung zur Musik am klarsten ausgedrückt:

Я люблю тебя черной от сажи
 Сожиганья пассажиров, в золе
 Отпылавших андант и адажий,
 С белым пеплом баллад на челе,

С загрубевшей от музыки коркой
 На поденной душе, вдалеке
 Неумелой толпы, как шалтерку,

Проводящую день в руднике.
 (BP II, 165)

[Ich liebe dich, die du schwarz bist vom Ruß
 Des Verbrennens der Passagen, in der Asche
 Der verglühten Andanti und Adagi,
 Mit dem weißen Staub der Balladen auf der Stirn,

Mit der durch die Musik grob gewordenen Rinde
 Auf der einen Tag lebenden Seele, weit entfernt
 Von der stümperhaften Menge, wie eine Berg-
 arbeiterin,
 Die den Tag im Bergwerk verbringt.]

Anhand dieser beiden Strophen wird einmal mehr deutlich, daß das Hervorbringen von Musik etwas Schweres, an die Substanz Gehendes ist. Es hat mit etwas Leidenschaftlichem zu tun, mit Verbrennen, also mit Leben und Sterben zugleich. Die Musik ist in ihrem Erklingen von der Zeit abhängig, und ihr Entstehen ist dem Augenblick verhaftet, so daß das Vergehen im nächsten Augenblick schon von vornherein mit beinhaltet ist. In Pasternaks Gedicht wird dieser Aspekt mit "der einen Tag lebenden Seele" ausgedrückt. Die Musik, die die Violine zum Klingen bringt, läßt das Musikinstrument gleichsam zu einem beseelten Wesen werden, doch nur für einen Augenblick, für die Zeit, in der sie ertönt. Doch das Hervorbringen von Musik geht an der Geige nicht spurlos vorüber: sie wird schwarz vom Ruß der Andanti und Adagi, die sich verzehren, die verglühen, und weiß vom Staub der Balladen (auch hier verwendet Pasternak einmal mehr ein Wort, das der Bezeichnung musikalischer und lyrischer Gattungen gleichermaßen dienen kann). Durch die Musik überzieht sich ihre kurz lebende Seele mit einer groben Rinde, die wie eine Hornhaut zum Schutz vor Verletzung wirkt. Am Ende der zweiten zitierten Strophe wird die Violine mit einer Bergarbeiterin verglichen, die, weit von den "Banausen" entfernt, ihren Tag unter der Erde, im Bergwerk, zubringt.

In dieser Darstellung könnte man einen Bezug zu Rilke vermuten, dessen Bedeutung für Pasternak als dichterisches Vorbild unbestritten ist. In Rilkes lyrischem Werk ist das Bergwerk als der Ort wichtig, an dem die Seelen der

Menschen gebildet werden.

Den metaphorisch zu verstehenden Bergwerken einer jenseitigen Welt entströmt das Blut, der unverzichtbare Lebenssaft der Menschen.

In diesem Zusammenhang sollen die ersten Verse aus Rilkes Ballade *Orpheus. Eurydike. Hermes* angeführt werden:

Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
Wie stille Silbererze gingen sie
als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln
entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
und schwer wie Porphyr sah es aus im Dunkel.
Sonst war nichts Rotes. ¹³

An späterer Stelle wird in dieser Ballade eine ähnlich enge Beziehung zwischen Orpheus und seiner Leier hergestellt wie in Pasternaks Gedicht zwischen Paganini und seiner Geige. Das Musikinstrument wird sozusagen zu einem Körperteil des Künstlers, beide sind mit einander verwachsen und gehen in jedem Falle eine Symbiose ein. Bei Pasternak ist diese Beziehung jedoch nicht frei von Konflikten:

Я люблю, как дышу. И я знаю:
Две души стали в теле моем.
И любовь та душа иная,
Им несносно и тесно вдвоем;

[Ich liebe, wie ich atme. Und ich weiß:
Zwei Seelen entstanden in meinem Körper.
Und die Liebe ist jene andere Seele,
Es ist ihnen unerträglich eng zu zweit;

От тебя моя жажда пособия,
Без тебя я не знаю пути,
Я с восторгом отдам тебе обе,
Лишь одну из двоих приютю.

Von dir ist mein Durst nach Hilfe,
Ohne dich weiß ich den Weg nicht,
Verzückt möchte ich dir beide hingeben,
Wenn du doch nur einer von den zweien Zuflucht
gewährst.]

Bei Pasternak wird das Musikinstrument, das mit dem Körper des Geigers verwachsen ist, zum Liebesobjekt. Dadurch, daß sich beide so nahe sind, daß sie untrennbar mit einander verbunden sind und sich nicht einmal zeitweise von

¹³ Rilke, Rainer Maria: *Die Gedichte*, Frankfurt a.M. ³1987, S. 488

einander lösen können, entsteht die Ambivalenz dieser Beziehung.

Hinsichtlich dieser überaus engen Verbindung findet sich bei Rilke eine vergleichbare Stelle:

... seine Hände hingen
schwer und verschlossen aus dem Fall der Falten
und wußten nicht mehr von der leichten Leier,
die in die Linke eingewachsen war
wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums.¹⁴

Der Konflikt ist hier allerdings anders geartet. Für Orpheus ist nicht die Leier selbst Liebesobjekt, sondern nur ein Mittel, um die geliebte Frau zu besingen, und der wesentliche Aspekt dieses Zitates ist, daß seine Trauer um die verstorbene Eurydike so groß ist, daß er sich selbst und seine Fähigkeit, ja seine Aufgabe, zu dichten, zu singen und zu musizieren, völlig vergißt. Im Unterschied zu Pasternaks Gedicht liegt hier der eigentliche Konflikt also darin, daß der Dichter-Interpret schließlich verstummt.

In dem sehr frühen Gedicht *Beethoven mostovych (Beethoven des Straßenspflasters)*, das zu Pasternaks ersten dichterischen Versuchen gehört, scheint vor allem eine Stelle in der zweiten Strophe bedeutsam zu sein, weil sie mittels einer sehr bildhaften Darstellung jene Auffassung vom Künstlertum bereits andeutet, die Pasternak - wie auch viele andere Dichter - später klarer formuliert hat:

И вдруг... сонаты кандалы
Повлек по площади Бетховен.
(BP II, 191)

[Und plötzlich... schleppte Beethoven
Die Fesseln der Sonate über den Platz.]

Die Ansicht, und wohl auch die Erfahrung, daß das Hervorbringen von Kunst etwas Schmerzliches, Schweres sei, das etwas mit Gefangensein zu tun habe,

¹⁴ Rilke, Rainer Maria: *Die Gedichte*, Frankfurt a.M. 1987, S. 489

weil man nicht mehr davon loskommt, wird seit Puškins Werken *Prorok (Der Prophet)* und *Uznik (Der Gefangene)* in der russischen Lyrik immer wieder vertreten - von Dichtern unterschiedlicher Zeiten und literarischer Strömungen; man denke dabei etwa an Lermontovs *Uznik (Der Gefangene)* oder an Achmatovas *Pro stichi (Über die Verse)* bzw. *K sticham (An die Verse)*. Dabei handelt es sich allerdings um Werke, die speziell die Situation des Dichters bzw. die Entstehung von Gedichten beschreiben, während Pasternak in dieser Hinsicht keine Unterscheidung zwischen den einzelnen Künsten vornimmt; es ist auffallend, wie häufig er sich im Hinblick auf die Darstellung des Dichtens Vergleichen aus der Musik bedient.

In seiner mittleren Schaffensperiode, zu der auch der Zyklus *Na rannich poezdach (In den Frühzügen)* zählt, hat Pasternak zwei Gedichte geschrieben, die durch ihre jeweiligen Titel mit einander korrespondieren und darüberhinaus innerhalb des Zyklus unmittelbar auf einander folgen. Dabei handelt es sich um *Val's s čertovščinoj (Walzer mit Teufelei)* und *Val's so sleznoj (Walzer mit Träne)*. Auffallend ist, daß beide Werke in motivischer Hinsicht wenig mit Musik zu tun zu haben scheinen, wenigstens sind solche Bezüge eher indirekter Natur: es sind zwei Gedichte, die durch eine Reihe von Motiven, wie etwa Kerzen, Masken, Theater oder auch die Neujahrstanne, welcher durch die mit diesem Fest verbundenen Bräuche in gewissem Sinne auch etwas Magisches anhaftet, noch starke Bezüge zum Symbolismus aufweisen. Der Eindruck eines Walzers drängt sich also weniger durch die Bildlichkeit und mehr durch das - in beiden Werken etwa gleiche - Versmaß auf: das Grundmetrum ist jeweils vierhebiger Daktylus, und es leuchtet ein, daß es sich bei diesem Versmaß, in dem auf eine Hebung zwei Senkungen folgen (-vv), um die exakte lyrische Entsprechung des Dreivierteltaktes handelt. Der Daktylus ist demnach am besten geeignet, eine Walzerbewegung wiederzugeben. In den beiden Gedichten Pasternaks jedoch wird dieses Metrum, sicher absichtlich, nicht korrekt durch-

gehalten, denn es kommt recht häufig vor, daß Senkungen fehlen, eine Verfahrensweise, die insbesondere für Pasternaks Frühwerk geradezu charakteristisch ist. Am Ende des ersten Walzer-Gedichtes dann löst sich das Metrum, wie auch die Syntax, völlig auf:

Свечка за свечкой явственно вслух:
Фук. Фук. Фук. Фук.
(BP II, 27)

[Kerze auf Kerze klar und laut:
Fuk. Fuk. Fuk. Fuk.]

Auch in Pasternaks letztem Gedichtzyklus *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*) finden sich noch zwei Werke, *Muzyka* (*Musik*) und *Tišina* (*Stille*), deren Titel auf einen Bezug zur Musik schließen lassen. Auf das erstgenannte wurde an anderer Stelle hinsichtlich der daraus ableitbaren Kunstauffassung Pasternaks bereits so ausführlich eingegangen, daß es hier ausgespart werden soll.

Das letztgenannte Gedicht, *Tišina*, hingegen verweist bereits auf das folgende Kapitel dieser Abhandlung, in welchem die Bedeutung der Stille als literarisches Leitmotiv in seinem Zusammenhang mit der Musik erörtert werden soll. Bereits im theoretischen Teil, als von der Entwicklung des Leitmotivs der Musik in der russischen Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts die Rede war, wurde ausgeführt, daß es sich bei der Stille keineswegs um einen Gegensatz zur Musik handelt, sondern daß sie seit der Romantik zum einen als unabdingbare Voraussetzung für das Entstehen von Klang und Melodie betrachtet und zum anderen als Möglichkeit, ertönende Musik überhaupt richtig wahrnehmen zu können, verstanden werden muß. In *Tišina* erscheint die Stille einerseits als etwas Magisches, der Ort, an welchem sie herrscht, ist gleichsam verzaubert:

В лесу молчанье, тишина,
 Как будто жизнь в глухой лошине
 Не солнцем заворожена,
 А по совсем другой причине.
 (BP II, 96)

[Im Wald ist Schweigen, Stille,
 Als ob das Leben in der öden Talsenke
 Nicht von der Sonne verzaubert sei,
 Sondern aus einem ganz anderen Grund.]

Andererseits wird vor dem Hintergrund der Stille das Murmeln des Baches, der bald leiser und bald klangvoller eine Geschichte zu erzählen scheint, der also in Anlehnung an die Romantik personifiziert wird, erst richtig hörbar:

Во всем лесу один ручей
 В овраге, полном благозвучья,
 Твердят то тише, то звончей
 Про этот небывалый случай.

[Im ganzen Wald wiederholt nur ein Bach
 In der Schlucht, voll von Wohlklang,
 Bald leiser und bald lauter
 Die Rede von diesem niedagewesenen Vorfall.]

Aus der Analyse der Gedichttitel, welche auf Bezüge des jeweiliges Werkes zur Musik schließen lassen, ergibt sich, daß in den meisten dieser Titel vornehmlich Komponisten, Interpreten, Musikinstrumente bzw. Kompositionen genannt werden. Beispiele hierfür sind *Betchoven mostovych (Beethoven des Straßenspflasters)*, *Skripka Paganini (Paganinis Geige)*, *Improvizacija (Improvisation)*, *Val's s čertovščinoj (Walzer mit Teufelei)*, *Val's so sleznoj (Walzer mit Träne)* und *Appassionata. Ėcho, Tišina (Stille)* und *Muzyka (Musik)* weisen auf das Thema der folgenden Kapitel dieser Untersuchung voraus, da ihre Titel mehr leitmotivischen Charakter haben.

Zusammenfassend ist zu betonen, daß von den neun Gedichttiteln, die in irgendeiner Weise mit Musik zu tun haben, nur zwei - *Tišina (Stille)* und *Muzyka (Musik)* - zum Spätwerk Pasternaks gehören. Mit Einschränkungen kann man bei *Ėcho*, ohne jede Vorbehalte jedoch bei *Appassionata* von intersemiotischen Übersetzungen sprechen, wodurch sich eine Beziehung zu Fets *Quasi una fantasia* ergibt, ein Gedicht, das wie *Appassionata* durch seinen Titel explizit auf eine Klaviersonate Beethovens verweist.

Im Hinblick auf die "reale" Musikgeschichte in Pasternaks Lyrik im allgemeinen ist nochmals auf die zentrale Bedeutung und den leitmotivischen Charakter

von Musikinstrumenten wie Klavier, Orgel und Glocke hinzuweisen, wobei insbesondere das Klavier wiederum für die Darstellung einer ganz bestimmten Kunstauffassung wichtig ist: Komponist und Interpret verschmelzen zu einer Person, produzierende und reproduzierende Kunst werden einander also letztlich identisch. Dies wird immer wieder anhand bestimmter (Klavier-)Kompositionen, vor allem aber am Beispiel der Improvisation vor Augen geführt. Symbol für die Einheit von Komponisten und Interpreten wird in Pasternaks Lyrik Chopin. Auffällig ist, daß Pasternaks eigener Kompositionslehrer Skrjabin hierbei ausgespart bleibt.

2. Musik, dargestellt in Form literarischer Leitmotive

a) Vögel

Im Hinblick auf Pasternaks Lyrik läßt sich häufig die Tendenz beobachten, daß in wissenschaftlichen Abhandlungen die Analyse der Motive zugunsten der komplexer erscheinenden Form vernachlässigt wird, obwohl bekannt ist, daß sich Lyrik nicht nur über besonders ausgefeilte (d.h. in der Prosa fehlende) formale Strukturen, sondern auch über eine spezielle und überaus komplexe Bildlichkeit definieren läßt. Auf diese Problematik geht z.B. J. Levý in seinem Werk *Iskusstvo perevoda (Die Kunst der Übersetzung; dt. Die literarische Übersetzung)* im Hinblick auf Lyrikübersetzungen ein, doch kommt er dabei zu auch in der vorliegenden Arbeit anwendbaren Ansichten:

Die spezielle Problematik des Übersetzens von Dichtung wird meistens zu der Frage eingeeengt, welche muttersprachlichen Äquivalente der fremdsprachlichen Rhythmus- oder Reimformen vorhanden sind. Indessen liegen die Unterschiede zwischen Vers und Prosa bedeutend tiefer: sie betreffen die gesamte künstlerische Struktur des Werks: annähernd kann man sagen, daß die Konstruktionseinheit in der Prosa der vollkommen entwickelte Gedanke darstellt (der in einem entfalteten Satz ausgedrückt ist), im Vers hingegen eher ein einzelnes Motiv (das z.B. in einem Bild ausgedrückt ist).¹

In dieser Abhandlung werden die Begriffe "lyrisches Bild" und "Motiv" synonymisch gebraucht, weil der Begriff des Motives in lyrischen Texten mit dem des Bildes gleichgesetzt werden kann. Im Grunde liegen in der Lyrik Motive nur in Form von Bildern vor. Handelt es sich um Bilder mit eindeutiger Symbolbedeutung, wird auch der Begriff "Leitmotiv" verwendet. Bevor in diesem Kapitel einige wesentliche Motive, die von Pasternak fast durchwegs in Anlehnung an die europäische Romantik gebraucht werden, analysiert werden sollen, gilt es zunächst, den nicht ganz eindeutigen Begriff des lyrischen Bildes näher

¹ Levý, Irži [Levý, Jiří]: *Iskusstvo perevoda*, Moskva 1974, S. 239; Üb.: CF

zu definieren:

Das Bild kann Symbolträger sein, braucht es aber nicht; es ist jedoch oft wesentlicher Bestandteil des Symbols, z.B. in der Lyrik, die sich hauptsächlich seiner bedient. Das Bild ist eine Analogie, die den Sinnen über das Optische dargeboten wird, aber es suggeriert im Gegensatz zum Symbol etwas, das ebenso bestimmt ist wie es selbst, und es erscheint begrenzt und deutlich. Die Bezeichnung "Metapher" bezog sich ursprünglich auf die Ersetzung eines abstrakten Begriffes durch ein konkretes Bild, also auf eine Form der Allegorie, wurde im weiteren Verlauf aber auch auf jede Form des literarischen Bildes angewandt. Pongs allerdings schied "Metapher" und "Bild". Unter "Metapher" wollte er im Anschluß an Aristoteles eben jenes logische Erfassen eines Phänomens durch das Auffinden von Analogien verstanden wissen. Für die Entstehung des "Bildes" dagegen setzte er ein Hinstreben zu einem Urbild an, das nur annäherungsweise durch eine sinnliche Vorstellung ausgedrückt zu werden vermag; das Bild erhielt damit einen symbolischen Grundzug.²

Unter einem lyrischen Bild wird im folgenden nicht die Schilderung von etwas Bildhaftem verstanden, sondern die (teilweise symbolhafte) Bildlichkeit, die zumeist in einem einzigen Substantiv (manchmal auch in einer Kombination aus Substantiv und adjektivischem Epitheton), welches für das Gedicht den Charakter eines Motives hat, liegt. Als dem lyrischen Bild übergeordnet wird das Thema angesehen, das oft aus einer Verbindung mehrerer Motive zusammengesetzt ist.

Die Bedeutung des lyrischen Bildes für die Musik in der Dichtung hat z.B. Aldous Huxley in seinem Aufsatz "*Music and Poetry*" in *Texts & Pretexts* hervorgehoben:

[...] Music [...] has been rendered in poetry either by onomatopoeic means, or else by means of images themselves non-musical. Of the onomatopoeic means I need hardly speak. Very little can be done with mere noise. [...] In order to express music in terms of their art, poets have had for the most part to rely on intrinsically nonmusical images. These images, so far as my knowledge of the subject goes, always belong to one of three classes. The first, in terms of which poets express the quality of music and of the feelings which it rouses, is the class of purely sensuous images - most often of touch, but frequently also of sight, taste and smell.³

² Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart 1978, S. 30 f.

³ Huxley, Aldous: *Texts & Pretexts. An Anthology with Commentaries*, London 1933, S. 237; die von Huxley an späterer Stelle erwähnten beiden weiteren Klassen des lyrischen Bildes sind die der Natur und des Übernatürlichen (vgl. ebd., S. 240).

Ein besonders altes, bekanntes und für die europäische Lyrik seit der Romantik sehr bedeutendes Leitmotiv ist das der Nachtigall. Aus dem allgemeineren Motiv des Vogels hat sich seine ganz spezielle Symbolbedeutung herauskristallisiert:

[...] wegen ihres süßen u. zugleich klagenden Gesanges [ist die Nachtigall ein] Symbol der Liebe (vor allem in Persien), aber auch der Sehnsucht u. des Schmerzes. - In der Antike galt ihr Gesang als glücl. Omen. - Der Volksglaube sieht in ihr häufig eine verdammte Seele, aber auch die Kündlerin eines sanften Todes. [...] ⁴

Durch das Motiv der Nachtigall stellt Pasternak eine Verbindung her zwischen seiner eigenen Lyrik und derjenigen der Romantik bzw. des Symbolismus.

Dies wird z.B. in einem recht frühen Gedicht von ihm deutlich, das sich besonders an seinem Ende mit der Situation des Dichters, die mittels eines Schachspiels dargestellt wird, befaßt - in *Marburg* aus dem Jahre 1916 (überarbeitet 1928).

И тополь - король. Я играю с бессонницей.

И ферзь - соловей. Я тянусь к соловью.

И ночь побеждает. Фигуры сторонятся.

Я белое утро в лицо узнаю.

(BP I, 117)

[Und die Pappel ist der König. Ich spiele mit der Schlaflosigkeit.

Und die Dame ist die Nachtigall. Es zieht mich zur Nachtigall.

Und die Nacht siegt. Die Figuren treten zur Seite.

Ich erkenne den weißen Morgen am Gesicht.]

Hierbei handelt es sich um die neuere Fassung der Strophe; in der ursprünglichen, 1916 entstandenen, lautet der erste Vers etwas anders:

[...] Королева - бессонница.

(BP II, 180)

[... Die Königin ist die Schlaflosigkeit.]

⁴ Oesterreicher-Mellwo, Marianne (Hrsg.): *Herder-Lexikon Symbole*, Freiburg/Basel/Wien ²1994, S. 115

Diese Strophe ist besonders aufgrund der "Farbgebung" und der Spielmetaphorik noch deutlich dem Symbolismus angenähert. Die Nacht gewinnt bei diesem Schachspiel, d.h. sie ist Partnerin, wird also auf romantisch-symbolistische Weise personifiziert. Ihrer Dunkelheit wird der "weiße Morgen" gegenübergestellt, dessen Anbrechen das Ende des Spiels und damit das Ende der Nacht, mit allem, was damit verbunden ist (also auch das Ende des Nachtigallengesanges), versinnbildlicht. Der Morgen bedeutet das Erwachen aus einem Traum, aus einem irrealen Spiel, und er ist nicht etwa hell oder klar - sondern weiß. Weiß war für die Symbolisten die Farbe des Todes, so daß sich die Realitäten in mancher Hinsicht umkehren: die Nacht ist die Zeit des eigentlichen, wahren Lebens, und das Anbrechen des Tages wird als Sterben betrachtet.

Von Bedeutung ist das Nachtigallenmotiv bezeichnenderweise in Pasternaks Gedichtzyklus *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*) aus dem Jahre 1917. In diesem Zyklus sind die Bezüge zur - insbesondere russischen - Romantik ganz explizit vorhanden, da Pasternak ihn Lermontov gewidmet hat. Insofern ist die häufige Verwendung des Motives dort nicht verwunderlich. Auffällig ist weiterhin, daß das Motiv gerade in den Gedichten des Zyklus auftritt, welche mit der Definition von etwas zu tun haben - in *Opredelenie poëzii* (*Definition der Dichtkunst*) und *Opredelenie tvorčestva* (*Definition des Schaffens*). Die Gedichte sind innerhalb des relativ großen und in verschiedene Teile gegliederten Zyklus *Sestra moja - žizn'* nicht weit von einander entfernt und gehören beide zum Teilzyklus *Zanjatje filosofiej* (*Beschäftigung mit der Philosophie*).

Die Definition der Dichtkunst wird in *Opredelenie poëzii* durch Anaphern mit "eto" und dem unüblicherweise danach stehenden Gedankenstrich, der sozusagen dem folgenden ein besonderes Gewicht verleihen soll, in der ersten und zweiten Strophe versucht, und im letzten Vers der ersten Strophe treten in diesem Zusammenhang Nachtigallen auf:

Это - двух соловьев поединок.
(BP I, 133)

[Dies ist das Duell zweier Nachtigallen.]

In ihrer bereits mehrfach zitierten Abhandlung "*Sestra moja - žizn'*" von Boris Pasternak hat A. Meyer auch die Bedeutung des Nachtigallenmotivs für seine Lyrik angesprochen, wobei sie hierin weniger die Verbundenheit mit der lyrischen Tradition und mehr die Darstellung des realen Vogels sehen will:

Unter den gefiederten Sängern ist vorzugsweise der klassische Vogel jeglicher Liebeslyrik, die Nachtigall, anzutreffen. Pasternak schreckt nicht vor dem Rückgriff auf ein poetisches Klischee zurück, wenn er damit eine persönliche Ausdrucksintention verbinden kann. Die Erwähnung der Nachtigall in den Gedichten Pasternaks ist weniger eine Referenz auf die lyrische Tradition (diese klingt natürlich stets auch an), als daß sie den Gesang des realen Vogels bezeichnet. (Es sei daran erinnert, daß die meisten Gedichte von *Sestra moja - žizn'* in der Nacht spielen und die Nachtigall, wie schon ihr Name andeutet, ein Vogel ist, der vorzugsweise in der Dämmerung und oft die ganze Nacht hindurch singt). [...]

Die Nachtigall ist also ein Kündler des Frühlings und des erwachenden Lebens. [...]⁵

Diese Argumentation scheint nicht ganz einsichtig zu sein, denn der Hinweis darauf, daß die meisten Gedichte des Zyklus die Nacht als Hintergrundmotiv haben, begründet keineswegs, daß es sich bei der Darstellung der Nachtigall bei Pasternak um die des realen Vogels handeln muß. Man kann ohne Schwierigkeiten einwenden, daß die meisten romantischen Gedichte, in denen die Nachtigall eindeutig Symbolträger für den (abstrakten) Dichter bzw. den Liebenden ist, ebenfalls in der Nacht spielen. Dies trifft beispielsweise auch auf das lange Dialoggedicht Afanasij Fets *Solovej i roza (Nachtigall und Rose)* zu, in welchem Tag und Nacht einander symbolisch als verschiedene Welten, als unvereinbare Lebensweisen gegenübergestellt werden und als Begründung dafür dienen, warum die beiden Liebenden eben nicht zusammenkommen können. Die Motive der Nacht und der Nachtigall waren in der Romantik untrennbar miteinander verknüpft, und davon abgesehen wirken sämtliche lyrischen Bilder,

⁵ Meyer, Angelika: "*Sestra moja - žizn'*" von Boris Pasternak. *Analyse und Interpretation*, München 1987, S. 133

die Pasternak in *Opredelenie poëzii* verwendet, durch ihre verschiedenen Kombinationen derart unreal, daß tatsächlich nichts auf die Darstellung "realer" Nachtigallen hindeutet. Vielmehr scheint es sich um die Nennung von Eindrücken zu handeln, die als ungewöhnlich empfunden werden und sich deshalb derart einprägen, daß daraus Dichtung entsteht. Im übrigen ist es sicherlich gewagt, bei der Analyse eines Zyklus, der in solchem Maße explizit auf die Romantik Bezug nimmt wie gerade *Sestra moja - žizn'*, diese Zusammenhänge nicht als solche zu benennen.

Auch in dem mit *Opredelenie poëzii* in engem thematischem Zusammenhang stehenden Gedicht *Opredelenie tvorčestva* liegt das Motiv der Nachtigall vor:

А в саду, где из погреба, со льду,

Звезды благоуханно разохались,
Соловьём над лозою Изольды

Захлебнулась Тристанова захолодь.
(BP I, 135)

[Doch im Garten, wo aus dem Keller, vom
Eis her,

Die Sterne duftend aufseufzten,
Ersticke an der Nachtigall über der Rebe
Isoldes

Das Erschauern Tristans.]

In diesem Gedicht, das auf die 1859 vollendete Oper Richard Wagners *Tristan und Isolde*, also auf ein Musikwerk der Spätromantik, bezugnimmt, wird das Nachtigallenmotiv trotz der meist schwer verständlichen lyrischen Bilder, die Pasternak sonst noch verwendet, im Grunde in traditioneller Weise gebraucht. Durch die Erwähnung der Titelgestalten von Wagners Oper erhält das Gedicht explizit - und über die schon an sich deutliche Symbolbedeutung der Motive Nachtigall und Rebe hinaus - die Dimension der Liebeslyrik, und durch das angesprochene Ersticken wird angedeutet, daß es sich bei dieser Liebe um eine extreme Erfahrung handelt. Dieser Aspekt steht ebenfalls im Einklang mit Wagners Bühnenstück, in dem die beiden Titelgestalten an einander zugrunde gehen.

Bei näherer Betrachtung stellt sich somit heraus, daß Pasternak in seinem auf

den ersten Blick hinsichtlich der Lexik so "modern" wirkenden Gedicht *Opre-delenie tvorčestva (Definition des Schaffens)* wesentliche Motive der Romantik aufgreift. Dies trifft nicht nur auf das Bild der Nachtigall, sondern auch auf das der Weinrebe ("loza") zu. Dabei handelt es sich ebenfalls um ein sehr altes Motiv, das in der russischen Romantik vor allem im Zusammenhang mit dem "Vostočnyj stil" (Orientalischen Stil) Beachtung fand. Im Gegensatz zur Rose, die als Symbol für äußerliche, vergängliche Reize angesehen wurde, war die Rebe ein Sinnbild innerer Schönheit. Dies wird z.B. aus Puškins Gedicht *Vinograd (Weintrauben)* von 1824 deutlich.

Auch im zweiten der Romantik verhafteten Zyklus Pasternaks, im stark auf Puškin bezugnehmenden Werk *Temy i variacii (Themen und Variationen)* tritt die Nachtigall in traditioneller Funktion auf. In diesem Zusammenhang wäre etwa das das Faust-Motiv wieder aufgreifende Gedicht *Margarita (Margarete)* zu nennen:

Горячей, чем глазной Маргаритин белок,

[Heiſer als das Weiſe in Margaretes
Augen

Былся, щелкал, царил и сиял соловей.

Zappelte, schlug, herrschte und
strahlte die Nachtigall.]

(BP I, 163)

Anhand dieses Beispiels wird einmal mehr deutlich, daß das Ungewöhnliche von Pasternaks Lyrik nicht in den Motiven liegt, die er verwendet, und die im Grunde alle einer langen Tradition verhaftet sind, sondern in seiner Lexik, d.h. in der Verbindung der althergebrachten Leitmotive mit "unpassenden", ungewöhnlichen Substantiven und Verben. Im vorliegenden Fall werden klangliche und visuelle Eindrücke mit einander vermischt, als ließen sie sich beliebig austauschen, als sei Sehen, Hören und Fühlen ein und dasselbe. Dabei liest sich vor allem der vierte Vers der ersten Strophe (der zweite hier zitierte) wie eine Klimax: die Nachtigall zappelte, schlug (im Sinne von singen), herrschte und -

strahlte. Strahlen ist zunächst zweifellos ein visueller Eindruck, der in diesem Fall ganz und gar nicht zu passen scheint, denn wie man weiß ist die Nachtigall ein äußerlich ziemlich unscheinbarer Vogel. Das Strahlende wird ihr also durch ihr Lied verliehen, es ist ihr Gesang, der sie strahlend erscheinen läßt.

Auffällig hinsichtlich des Nachtigallenmotivs im Werk Pasternaks ist vor allem, daß es seine gesamte Lyrik durchzieht, während z.B. bezüglich der Musikinstrumente usw. festgestellt wurde, daß diese meist in seinem Frühwerk Verwendung finden. Das Nachtigallenmotiv - wie auch viele andere Leitmotive - tritt beispielsweise noch im Gedicht *Oživšaja freska (Belebtes Fresko)* aus dem Zyklus *Na rannich poezdach (In den Frühzügen)* auf, vor allem jedoch in zwei aufeinanderfolgenden Werken des *Živago-Zyklus - Belaja noč' (Weiße Nacht)* und *Vesennjaja rasputica (Wegelosigkeit im Frühling)*. In *Vesennjaja rasputica* wird die Nachtigall fast scherzhaft als "solovej-razbojnik" ("Nachtigall-Räuber", "räuberische Nachtigall") bezeichnet, in *Belaja noč'* (5./6. Strophe) tritt demgegenüber einmal mehr das Extreme, unauslöschlich Einprägsame des Nachtigallengesanges zutage, wobei diesmal auch auf das unscheinbare Äußere des Vogels hingewiesen wird:

Там вдали, по дремучим урочищам,
Этой ночью весеннею белой
Соловьи славословьем грохочущем
Оглашают лесные пределы.

Ошалелое щелканье катится.

Голос маленькой птички ледящей

Пробуждает восторг и сумятицу
В глубине очарованной чащи.
(BP II, 59)

[Dort in der Ferne, im dichten Waldgebiet,
Erfüllen in dieser weißen Frühlingsnacht
Die Nachtigallen mit rollenden Hymnen
Die Grenzen des Waldes.

Das besessene Nachtigallenschlagen ertönt
ständig.
Die Stimme des kleinen unscheinbaren
Vögleins

Weckt Entzücken und Verwirrung
In der Tiefe des verzauberten Dickichts.]

Von der romantischen Tradition setzt sich Pasternak in seinem lyrischen Schaffen insofern ab, daß er nicht nur - oder nicht hauptsächlich - die Nachtigall und

ihre Beziehung zur Musik hervorhebt. In seinen Gedichten treten immer wieder Vögel als "Klangkörper" auf, häufig wird nicht einmal genannt, welcher Art sie angehören, und es sind ihrer so viele, daß im Rahmen der vorliegenden Arbeit unmöglich alle entsprechenden Gedichtbeispiele angeführt werden können. Die Distanzierung von der Romantik kommt vor allem dadurch zustande, daß in Pasternaks Lyrik nicht nur Vögel auftreten, die aufgrund des Wohlklangs ihrer Lieder als Sänger in der lyrischen Tradition Berühmtheit erlangt haben, wie eben die Nachtigall als bekanntestes Beispiel.

Häufig finden sich bei Pasternak allgemeinere Konstruktionen wie "pticy čirikajut/ ščebečut" (die Vögel schilpen/zwitschern) oder dergl., in denen weder die Art der Vögel noch die der jeweiligen Lautäußerung näher definiert werden. Dazu gehören beispielsweise die Gedichte *Čirikali pticy...* (*Es zwitscherten die Vögel...*), *Belye stichi* (*Blankverse*), *Za povorotom* (*Hinter der Wegbiegung*) und *Razve tol'ko po kanavam...* (*Etwa nur über Gräben...*).

Des öfteren läßt sich in der Beschreibung des Treibens der Vögel eine gewisse humorvolle Note erkennen, so etwa in der achten Strophe des Gedichts *Drozdy* (*Drosseln*) aus dem Jahre 1941:

Таков притон дроздов тенистый.
Они в неубранном бору
Живут, как жить должны артисты.
Я тоже с них пример беру.
(BP II, 31)

[So ist die schattige Spelunke der Drosseln.
Sie leben im unaufgeräumten
Wald, wie Künstler leben sollen.
Auch ich nehme mir an ihnen ein Beispiel.]

Hier wird in gewisser Weise die romantische Kunstauffassung parodiert. Zunächst wird sie dadurch aufgegriffen, daß Vögel (in diesem Falle Drosseln, was von keiner besonderen Bedeutung sein dürfte) mit Künstlern gleichgesetzt werden: das Vogelmotiv erscheint also entsprechend der romantischen Tradition als Sinnbild für den Künstler, insbesondere für den Dichter, der im gewählten Gedichtbeispiel als lyrisches Ich im vierten Vers auftritt. Der komische, humorvolle Effekt kommt zustande, indem der Lebensraum und die

Lebensweise der Vögel, die der Künstler möglichst imitieren soll, in einem eher negativen Licht erscheinen: sie sind in einer "Spelunke" zu Hause, wohnen im "unaufgeräumten" Wald. Die Drosseln leben also in einem ähnlichen Chaos, wie es Künstlern immer wieder nachgesagt wird, und auf diese Weise wird die romantische Auffassung vom Künstlerdasein in Freiheit, Zurückgezogenheit und Abgeschlossenheit, nur der Inspiration und hohen geistigen Zielen hingegen (vgl. etwa Puškins *Poët*), in parodistischer Manier verzerrt. Aufgrund der Darstellung bei Pasternak entsteht der Eindruck, der Künstler solle sich an der "chaotischen" Lebensweise der Drosseln ein Beispiel nehmen, als stünde diese Form des Daseins in direktem Zusammenhang mit dem Hervorbringen großer Kunstwerke.

Auch in anderer Weise wird bei Pasternak im Hinblick auf die Verwendung des Vogelmotives manchmal ein humorvoller Effekt erzielt. Neben den Nachtigallen und den hinsichtlich ihrer Art nicht näher beschriebenen Vögeln treten in seiner Lyrik des öfteren Hähne auf, d.h. Vögel, die eher durchdringend schreien als wohlklingend singen. Zum ersten Mal erscheint dieses Motiv in *Belye stichi* (*Blankverse*) aus dem Jahre 1918, außerdem liegt es etwa im Titel eines Werkes von 1923 - *Petuchi* (*Hähne*) - vor. Von größerer Bedeutung allerdings ist es in Pasternaks Spätwerk, beispielsweise im Gedicht *Avgust* (*August*) von 1953 oder in *Vesna v lesu* (*Frühling im Wald*) bzw. in *Osennij les* (*Herbstwald*), beide entstanden 1956.

In *Vesna v lesu* wird ein komischer Effekt dadurch hervorgerufen, daß der Hahn - nicht die Nachtigall - als Liebender erscheint:

С утра амурится петух...
(BP II, 93)

[Schon morgens ist der Hahn verliebt...]

Wesentlich deutlicher und zentraler jedoch ist das Motiv im Gedicht *Osennij les* (*Herbstwald*) enthalten, das ebenfalls, wie *Vesna v lesu* (*Frühling im Wald*),

Pasternaks letztem Gedichtzyklus *Kogda razguljaetsja (Wenn es aufklart)* entstammt. Dort erscheint das Motiv der krähenden Hähne vor dem Hintergrund der Stille, es durchzieht die letzten vier Strophen des Gedichtes wie ein Leitmotiv, wobei immer mehr Hähne einstimmen:

Петух свой окрик прогорланит,

[Wieder wird ein Hahn seinen Ruf kehlig erschallen lassen,

И вот он вновь надолго смолк,
Как будто он раздумьем занят,

Und schon ist er wieder für lange still,
Als ob er mit dem Nachdenken darüber beschäftigt sei,

Какой в запевке этой толк.

Welcher Sinn in diesem Vorsingen liege.

Но где-то в дальнем закоулке
Прокукарекает сосед.
Как часовой из караулки,
Петух откликнется в ответ.

Doch irgendwo in einem fernen versteckten Winkel
Wird der Nachbar krähen.
Wie ein Wachposten aus dem Wächterhäuschen
Wird der Hahn Antwort geben.

Он отзовется словно эхо,
И вот, за петухом петух.
Отметят глоткою, как вехой,
Восток и запад, север, юг.

Er wird wie ein Echo rufen,
Und schon wird Hahn um Hahn
Mit seiner Kehle wie mit einer Wegemarke angeben
Ost und West und Nord und Süd.

По петушиной переключке
Расступится к опушке лес
И вновь увидит с непривычки
Поля, и даль, и синь небес.
(BP II, 101)

Im wechselseitigen Rufen der Hähne
Wird der Wald zu seinem Saum zurücktreten
Und von neuem ungewohnt sehen
Felder und Ferne und das Blau der Himmel.]

In diesem Gedicht kommt die humorvolle Note dadurch zustande, daß sich der Hahn in der vierten Strophe (der ersten hier zitierten) zu überlegen scheint, welcher Sinn in seinem Krähen liegt. Es lassen sich in diesem lexikalisch sehr klaren und stilistisch schlicht wirkenden Gedicht jedoch noch viele andere Aspekte beobachten, so daß gerade anhand dieses Beispiels die immer wieder hervorgehobene Einheit von Form und Motivik, die für jedes Gedicht unabdingbar ist, begründet werden kann. Dem geschilderten Geschehen, dem immer intensiveren Krähen der Hähne, entsprechen auf formaler Ebene markante Laut- und Wortwiederholungen besonders auf *p*, *k* und *o*:

"Petuch" - "прогорланит" - "прокукарекает" - "petuch" - "за петухом петух" -

"po *petušinoj* perekličke".

"Kak" - "kakoј" - "v [...] zakoulke" - "prokukarekaet" - "kak" - "iz karaulki" - "otkliknetsja" - "po [...] perekličke" - "k opuške" - "s neprivyčki".

"svoj okrik progorlanit" - "vot on vnov' nadolgo smolk" - "on" - "kakoј" - "tolk" - "časovoj" - "otzovetsja" - "slovno" - "vot" - "glotkoju" - "vostok" - "vnov'".

(Bei den *o*-Lauten wurden nur solche berücksichtigt, die metrisch und/oder entsprechend der natürlichen Sprachrhythmik in betonter Position vorliegen.)

Wie man sieht, lassen sich allein in bezug auf die hier zitierten vier Strophen lange Reihen hinsichtlich von Wort-, Silben- und Lautwiederholungen bilden. Bei den Konsonanten ist auffällig, daß *p* zumeist am Wortanfang, *k* hingegen vor allem im Wortinneren wiederholt wird. Demnach läßt sich festhalten, daß die Schilderung der krähenden Hähne eindeutig durch bestimmte phonetische Besonderheiten untermalt wird.

Es ist dem Hahnenschrei immer wieder nachgesagt worden, er habe vielleicht nichts besonders Wohlklingendes, dafür aber eindeutig etwas Aufweckendes an sich. Dieser Aspekt tritt auch in *Osennij les (Herbstwald)* zutage, denn in der ersten Strophe wird der Wald - gleichsam in romantischer Weise personifiziert - als ein Schlafender beschrieben:

Осенний лес заволосател.
В нем тень, и сон, и тишина.
Ни белка, ни сова, ни дятел
Его не будят ото сна.
(BP II, 101)

[Der Herbstwald ist haarig geworden.
In ihm sind Schatten und Traum und Stille.
Kein Eichhörnchen, keine Eule, kein Specht
Wecken ihn auf aus seinem Schlaf.]

Wesentlich ist, daß der Hahnenschrei, oder vielmehr im vorliegenden Fall das endlose Krähen von immer mehr Hähnen, auch hier jemanden aufweckt, obgleich es sich um keinen Menschen handelt, sondern um einen Wald. Der schlafende Wald wird verlebendigt, er erwacht und wird sich gleichsam seiner

selbst bewußt, er kann wahrnehmen, sehen, und sein Blick schweift dabei immer mehr in die Ferne, erkennt von den Feldern ausgehend die Weite und schließlich das Blau der Himmel. Pasternak verwendet hier die im Deutschen unübliche, im Russischen in besonders feierlichen Zusammenhängen gebrauchte Pluralform "nebesa" - einen Bibleismus. Im Gedicht *Osennij les (Herbstwald)* ist die akustische Komponente, das Hören bestimmter Klänge, die Voraussetzung zu einer Bewußtseinsfindung, die einen letztendlich auch zum Sehen befähigt. Nicht ganz unwesentlich ist in dieser Hinsicht vielleicht der Verweis auf die besondere Bedeutung, die das Gehör für den Menschen hat, denn es ist enger mit seinem Dasein verknüpft als die anderen Sinne: das Hörvermögen gilt als eine sehr früh vorhandene Fähigkeit des Menschen, selbst ein Ungeboresenes kann schon hören, obwohl es noch nicht sieht, und das Hören ist auch die letzte Wahrnehmungsform, die den Sterbenden verläßt. Das Gehör begleitet den Menschen bis an die Grenzen des Lebens, vom Anfang bis zum Ende seines Daseins.

Neben Nachtigall und Hahn (sowie den vielen nicht näher bezeichneten Vögeln) treten bei Pasternak noch etliche andere gefiederte Sänger auf, welche jedoch keine leitmotivische Funktion bezüglich seines Gesamtwerkes innehaben, sondern in den meisten Fällen sozusagen nur "punktuell", d.h. auf das jeweilige Gedicht bezogen, von Bedeutung sind. Ein Beispiel hierfür wäre etwa die in *Složa vesla (Mit ruhenden Rudern)* auftretende Grasmücke, die durch ihre russische Bezeichnung (slavka) sowie durch die Beschreibung ihres Singens (ščelkan'e) offensichtlich zur Nachtigall (solovej) in Beziehung gesetzt wird (von der großen Bedeutung der Nachtigall im Zyklus *Sestra moja - žizn' [Meine Schwester - das Leben]*, zu dem auch *Složa vesla* gehört, war bereits die Rede). Des weiteren könnten in diesem Zusammenhang das Motiv des Zeisigs in *Zerkalo (Spiegel)*, die gurrende Taube in *Ešče bolee dušnyj rassvet (Ein noch schwüleres Morgengrauen)*, der schilpende Spatz in *Belye stichi*

(Blankverse), die lärmenden Saatkrähen in *Smert' poëta* (*Der Tod des Dichters*), die Hänflinge in *Drozdy* (*Drosseln*), der Eichelhäher in *Vse sbylos'* (*Alles hat sich erfüllt*), das Adlergeschrei in *Zverinec* (*Menagerie*), die Wachteln in *Nabroski k fantazii "Poëma o bližnem", II* (*Skizzen zur Fantasie "Poem über das Nächste", II*) sowie Eule und Specht in *Osennij les* (*Herbstwald*) angeführt werden.

Bei der bisherigen Analyse des Vogelmotivs in der Lyrik Pasternaks wurde ein in der Dichtung allgemein wesentliches Bild, das oft in leitmotivischer und symbolbehafteter Funktion auftritt, ausgespart. Dabei handelt es sich um den Schwan und seinen Gesang. Das Motiv des Schwanes ist - zumindest im Vergleich zu Nachtigall - weniger aus romantischen Gedichten vertraut; häufiger tritt es dagegen in Märchen, Volksliedern, aber auch in der Lyrik des Akmeismus, insbesondere bei Anna Achmatova, auf. In diesem Zusammenhang sei hier ihr Gedicht *I vot odna ostalas' ja...* (*Zurück blieb ich nun ganz allein...*) erwähnt, in dem sie an Märchenmotive anknüpft.

Aufgrund verschiedener Merkmale ist der Schwan zum Symbolträger geworden, und hier sind besonders zu nennen: seine weiße Farbe, der Aspekt des (Davon-)Fliegens und, nicht zuletzt, sein Lied, der Schwanengesang. Dieser hat wohl auch aufgrund der Tatsache Beachtung gefunden, daß er so selten zu hören ist. Hieraus wird deutlich, daß der Schwan mit verschiedenen Symbolen, nicht nur mit einem einzigen, in Verbindung gebracht werden kann:

In Kleinasien wie in Europa ist der weiße S. [Schwan] Symbol des Lichtes, der Reinheit u. der Anmut (der schwarze S. dagegen tritt wie die schwarze Sonne gelegentl. in okkulten symbol. Zusammenhängen auf); diese Symbolik ist ihrerseits z.T. aufgespalten in einen weiblichen u. einen männlichen Bedeutungskomplex. Vor allem bei slav. und skandinav. Völkern u. in Kleinasien herrscht der weibl. Aspekt vor: der S. als Symbol der Schönheit, der himmlischen Jungfrau (befruchtet vom Wasser oder der Erde). In Indien, China, Japan, Skandinavien, bei Arabern u. Persern begegnet der Typus der Schwanenjungfrau, einer märchenhaften Gestalt aus dem Jenseits. In der Antike dagegen herrschte der männl. Aspekt vor: weiße Schwäne ziehen den Wagen des Apollo, Zeus nähert sich Leda in Gestalt eines S.es (allerdings werden auch Aphrodite und Artemis gelegentl. von Schwänen begleitet). - Nach griech. Glauben besaß der S. außerdem die Fähigkeit, wahrzusagen u. den Tod anzukündigen. [...] Der Singschwan, der angebl. vor seinem Tod (vor

(Themen und Variationen):

Разочаровалась? Ты думала - в мире нам

Расстаться за реквиемом лебединым?

В расчете на горе, зрачками расширенными

В слезах, примеряла их непобедимость?

(BP I, 179)

[Bist du enttäuscht? Hast du gedacht -
in der Welt

Würden wir uns nach einem Schwanenrequiem trennen?

Hast du, den Kummer berechnend,
mit geweiteten Pupillen

Unter Tränen ihre Unbesiegbarkeit
ausgemessen?]

Bei diesem Beispiel handelt es sich um die Darstellung eines Todes im übertragenen Sinne, um die Schilderung des Sterbens einer Beziehung zwischen zwei Menschen. Das dafür gewählte Motiv des Schwanengesangs bzw. des Requiems wirkt hier fast ironisch, denn es findet eben nicht statt: die Trennung wird ohne diesen feierlichen und rührenden Rahmen, ohne Pathos, Religion und Musik vollzogen. Sie ist prosaisch. Dieser Aspekt des Auseinandergehens und die Verweigerung eines Sichhingebens an die Sentimentalität wird auch sprachlich eindrucksvoll dargestellt: allein in den zitierten vier Versen tritt viermal das Präfix "ras-" auf, wobei es sich nicht nur um eine bloße Lautwiederholung handelt, denn in Wortzusammensetzungen hat diese Silbe zumeist die Bedeutung "auseinander".

Gerade der Zyklus *Temy i variacii (Themen und Variationen)* wird insbesondere durch seine expliziten Verweise auf Puškin in enger Beziehung zur Romantik gesehen, doch im zitierten Beispiel ist dieser Zusammenhang in "negativem" Sinne zu verstehen: durch das Motiv des Schwanengesangs ist er zwar vorhanden, weil dieses Requiem aber nicht gesungen wird, negiert sich auch der Bezug sozusagen selbst wieder, und das Gedicht hinterläßt einen dissonanten Eindruck.

Eine Sonderstellung nimmt das schon in anderem Zusammenhang analysierte Gedicht *Improvizacija (Improvisation)* aus *Poverch bar'erov (Über den Barrie-*

ren) ein, da dort zwar nicht direkt genannt wird, um welche Vögel es sich handelt, die Beschreibung der Tiere aber an Schwäne denken läßt, da in der zweiten Strophe von einem nächtlichen Teich die Rede ist, auf dem jene Vögel schwimmen, die "aus der Art ich liebe euch" ("iz porody ljublju vas") stammen, und in der vierten Strophe auf ihren Gesang angespielt wird, auf die "Koloraturen in der schreifreudigen, gekrümmten Kehle" ("Rulady v kriklivom, iskrivlennom gorle"; vgl. BP I, 105). Indem die Vögel und ihr Tun sozusagen immer umschrieben werden, haftet ihnen natürlich etwas besonders Geheimnisvolles, nicht unmittelbar Bestimmbares oder Benennbares an.

Insgesamt kann man sagen, daß dem Vogelmotiv im allgemeinen durchaus eine große Bedeutung in Pasternaks Lyrik zukommt, Vögel werden als Klangkörper verstanden, wobei das Haupt-"ohren"-merk nicht auf der Schönheit ihres Gesangs liegt, sondern auf den Lautäußerungen an sich, die sie von sich geben. Konsonanzen und Dissonanzen erscheinen gleichberechtigt nebeneinander, und gerade hierin liegt auch die Distanzierung Pasternaks von der romantischen Kunstauffassung. Diese Ausführungen bestätigen sich noch weitergehend, wenn man die anderen Tiere betrachtet, die - außer den Vögeln - in Pasternaks Lyrik als Motive vertreten sind.

b) andere Tiere

Neben den Vögeln treten in Pasternaks Lyrik noch etliche weitere Tiere in vergleichbarer Funktion, nämlich als "Klangkörper", auf.

Allerdings kann man in diesem Zusammenhang kaum von leitmotivischer Bedeutung sprechen, da die einzelnen Tiermotive sehr häufig nur in einem einzigen Gedicht, selten in mehreren, vorhanden sind. Ihre Rolle als Klangkörper wird deutlich, indem entweder die Tiernamen in unmittelbarer Verbindung zu Wörtern stehen, welche Laute bezeichnen, oder aber dadurch, daß auf andere Weise zutage tritt, daß von diesen Tieren irgendeine Lautäußerung erwartet wird. Dies gilt beispielsweise für das Eichhörnchen, das in Pasternaks Lyrik zweimal von Bedeutung ist, einmal zu Beginn und einmal am Ende seines dichterischen Schaffensweges. Erstmals erscheint das Eichhörnchen in der ersten Variante von *Tri varianta (Drei Varianten)*, entstanden 1914:

Лишь знойное щелканье белочье
Не молкнет в смолистом лесу.
(BP I, 102)

[Nur das schwüle Eichhörnchenschmalzen
Verstummt nicht im harzigen Wald.]

Hier ist die Lautäußerung, der durch das Eichhörnchen hervorgerufene Klang, eindeutig als "Schmalzen" ("ščelkan'e") beschrieben, ja mehr noch, dieser Klang ist das einzige, was im Wald zu hören ist, ohne zu verstummen. Davon abgesehen schläft der Wald, wie in der zweiten Strophe zum Ausdruck gebracht wird. Damit kommt diesen Lauten, die sicherlich nicht als musikalisch im klassischen Sinne - dafür jedoch als onomatopoetisch - gelten dürften, eine besondere Bedeutung zu: sie allein durchdringen die Stille. Das zweite Mal kommt das Eichhörnchen in *Osennij les (Herbstwald)*, einem späten Gedicht Pasternaks, vor. Nicht unwesentlich scheint hierbei die Beobachtung zu sein, daß thematische Zusammenhänge zwischen beiden Werken unzweifelhaft bestehen, obwohl der Zeitraum zwischen ihrer Entstehung 42 Jahre beträgt.

Auch in *Osennij les* wird ein "schlafender Wald" beschrieben, also ein Wald, in dem völlige Stille herrscht, und das Motiv des Eichhörnchens erscheint hier in negativer Weise, d.h. dergestalt, daß es eben keine Laute von sich gibt, daß es nicht zu hören ist (vgl. BP II, 101).

Ein einziges Mal nur wird bei Pasternak auf eine Katze angespielt, und zwar in *Zimnee utro I (Wintermorgen I)*, wo in der sechsten Strophe im Zusammenhang mit einem Wintermärchen der Ausdruck "murlykina" gebraucht wird (vgl. BP I, 188). Die Assoziation mit einer Katze kommt dadurch zustande, daß das Substantiv "murlykina" vom Verb "murlykat'" (schnurren) gebildet ist, so daß sich an den Kosenamen für eine Katze denken läßt. Ein weiteres Mal treten Katzen, diesmal allerdings Raubkatzen, im scherzhaft wirkenden Gedicht *Zverinec (Menagerie)* von 1925 auf, in dem verschiedene Lautäußerungen mit einander vermischt werden. Hierbei ist in der sechzehnten Strophe eine Art Refrain zur zweiten Strophe vorhanden, wobei die entsprechende Stelle wie eine Variation wirkt, weil dieselben Wörter unterschiedlich kombiniert bzw. neue Elemente einbezogen werden; so erscheint in der sechzehnten Strophe zusätzlich der von der Straßenbahn verursachte Lärm:

2. Strophe:

[...] Далекое рычанье пум
Сливается в нестройный шум [...]
(BP I, 183)

[... Das ferne Brüllen der Pumas
Verschmilzt zu dissonantem Lärm...]

16. Strophe:

[...] В последний раз трамвайный шум
Сливается с рычаньем пум.
(BP I, 186)

[... Zum letzten Mal verschmilzt
Der Straßenbahnlärm mit dem Brüllen der
Pumas.]

Die Bedeutung dieser Verse der sechzehnten Strophe für das gesamte Gedicht kommt auch dadurch zustande, daß sie das Werk abschließen. Eine gewisse

unterschwellig humorvolle Wirkung entsteht in *Zverinec* vor allem durch die Lexik. In den zitierten Versen ruft der ungebräuchliche, wenn auch phonetisch reine und daher in dieser Hinsicht nicht ungewöhnliche Reim "pum - šum" einen Hauch von Komik hervor, und sei es auch nur deshalb, weil ihn vor Pasternak vermutlich niemand verwendet hat. "Puma" ist ja eigentlich kein russisches Wort, so daß der Reim recht originell zu sein scheint.

Entscheidender jedoch ist die Lautgestalt der beiden Substantive, die in auffälliger Weise mit der Aussage im Einklang stehen, so daß einmal mehr deutlich wird, daß sich Form und Motivik von Gedichten im Grunde nicht getrennt von einander verstehen bzw. analysieren lassen - sie sind untrennbar miteinander verwoben. "Šum" und "pum" unterscheiden sich lediglich im ersten Konsonanten, die anderen beiden Laute der einsilbigen Wörter sind identisch. Sie enden auf *m*, einen stimmhaften Konsonanten, wichtiger aber ist der in der Mitte stehende dumpfe Vokal *u*, so daß der Reim selbst eine Art Nachahmung des geschilderten Tiergebrülls zu sein scheint.

Auffällig ist, daß bei Pasternak zwei Motive, die z.B. für den zeitlich mit seinem Frühwerk zusammenfallenden Akmeismus wesentlich waren, nur am Rande eine Rolle spielen - Biene und Zikade. Bienen treten bei ihm im Zusammenhang mit Lautäußerungen nur ein einziges Mal auf, und zwar in in der ersten Strophe von *Ballada (Ballade)* aus dem Jahre 1930 (vgl. BP I, 348).

Dieses Motiv war besonders für Mandel'stam von Bedeutung, es liegt in etlichen seiner Gedichte in leitmotivischer Funktion vor, so etwa in *Sestry - tjažest' i nežnost'...* (*Schwestern - Schwere und Zartheit...*) aus dem Zyklus *Tristia*, aber auch im Essay *Razgovor o Dante (Gespräch über Dante)*.

Das Motiv der Grille oder Zikade, das bei Mandel'stam oft und an zentralen Stellen vorkommt, so z.B. in *Ja slovo pozabyl, čto ja chotel skazat'...* (*Das Wort bleibt ungesagt, ich finds nicht wieder...*), ebenfalls aus *Tristia*, erscheint bei Pasternak explizit nur zweimal, in den Gedichten *Leto (Sommer)* von 1917

und *V stepi ochladeval zakat...* (*In der Steppe erkaltete der Sonnenuntergang...*) von 1918. Das erstgenannte Werk stammt aus dem Zyklus *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*), das letztgenannte aus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*). In beiden Gedichten erscheint das Motiv in romantischer Weise, Abend bzw. Nacht und die Natur überhaupt werden personifiziert:

Бывало - нагулявшись влaсть,
Закат сдавал цикадам,
И звездам, и деревьям влaсть
Над кухнею и садом.
(BP I, 153)

[Es kam vor, daß der Sonnenuntergang,
Nachdem er nach Herzenslust fett geworden war,
Den Zikaden, den Sternen und Bäumen die Macht
Über Küche und Garten überließ.]

Hier erscheinen die Zikaden als Teilmotiv des romantischen Leitmotivs der Nacht, welcher der Sonnenuntergang dadurch die "Macht überläßt", daß er schließlich erlischt und damit verschwindet. Die Nacht wird auf diese Weise nicht nur als etwas Sichtbares dargestellt, sondern auch als etwas Hörbares, Klangliches, denn die im Gras verborgenen Zikaden bleiben im allgemeinen ja unsichtbar, man hört allein ihr Zirpen. Indirekt impliziert das Motiv der Grille oder Zikade (der biologische Unterschied kann seiner Geringfügigkeit und der Tatsache wegen, daß beide Tiere in der russischen Lyrik gemeinhin in gleicher Funktion auftreten, hier wohl vernachlässigt werden) den Verweis auf eine Jahreszeit, denn das Zirpen der Grillen ertönt gegen das Ende des Sommers hin bis weit in den Herbst hinein.

Ähnlich läßt sich auch die erste Strophe aus *V stepi ochladeval zakat...* (*In der Steppe erkaltete der Sonnenuntergang...*) interpretieren:

В степи охладевал закат,
И вслушивался в звон уздечек,
В акцент звонков и языка
Мечтательный, как ночь, кузнечик.
(BP I, 171)

[In der Steppe erkaltete der Sonnenuntergang,
Und es lauschte dem Klang des Zaums,
Dem Akzent der Glöckchen und der Sprache
Die, wie die Nacht, träumerische Grille.]

Gemeinsam sind den beiden Gedichten in den zitierten Strophen die Motive der heraufziehenden Nacht, des Sonnenuntergangs und der Grille. Allerdings erscheint das Grillenmotiv im zweiten Zitat unter einem etwas anderen Aspekt, denn die Grille zirpt ja nicht - sie schweigt vielmehr und lauscht intensiv den um sie herum ertönenden Klängen, die vom Zaumzeug eines Pferdes kommen, sie "hört sich hinein", wenn man "vsluřivaetsja" wörtlich übersetzt. Ein indirekter Verweis auf den Herbst findet sich auch hier, und zwar im ersten Vers, denn der Sonnenuntergang "erkaltete" ("ochladeval"). Hinsichtlich des Zusammenhangs mit der Musik ist auch der ursprüngliche Gedichttitel selbst von Bedeutung, der in den heutigen Pasternakausgaben nur noch im Kommentarteil angegeben wird. Bei *V stepi ochladeval zakat...* handelt es sich um die sechste und letzte Variation des Teilzyklus *Tema s variacijami* (*Thema mit Variationen*) aus dem fast gleichnamigen Zyklus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*). Sie trug ursprünglich den Titel *Šestaja pastoral'naja* (*Sechste pastorale [Variation]*), und sowohl durch die Zahl sechs als auch durch die eigentliche Bezeichnung *pastoral'naja* handelt es sich dabei um einen eindeutigen Verweis auf die sechste Symphonie Beethovens, die sogenannte *Pastorale* (dementsprechend stellt die vorangehende fünfte Variation einen Bezug zu Čajkovskijs *Pathétique* her).

Die *Pastorale* gilt als Vorläuferin der in der Hoch- bzw. Spätromantik eingeführten Programmusik, des Malens in Tönen, und Pasternak bezieht sich offenbar mit seiner Schilderung eines heiter-ruhigen Abends in der Natur auf den letzten Satz der Symphonie, da sich bei ihm weder die für Beethovens *Pastorale* charakteristischen Vogelrufe im ersten Satz noch die Beschreibung des Gewitters im dritten Satz finden. Vielmehr tauscht er die in der Symphonie geschilderte österreichische Landschaft bei Heiligenstadt durch die Weite Südrußlands aus, wobei die "Liedhaftigkeit" der *Pastorale* einerseits explizit durch das Motiv des Liedes, andererseits aber implizit durch einen geradezu

spielerisch leichten Umgang mit der Sprache, der sich in Laut- und Wortwiederholungen ausdrückt, wiedergegeben wird:

Истлела тряпок пестрота,
И, захладев, как медь безмена,
Завел глаза, чтоб стрекотать,
И засинел, уже безмерный,
Уже, как ПЕСНЬ, безбрежный юг,
Чтоб перед этой ПЕСНЬЮ дух
Невесть каких ночей, невесть
каких стоянок перевесть.

(BP I, 171)

[Die Buntheit der Lappen ist verglommen,
Und, erkaltet wie das Kupfer einer Schnellwaage,
Hat die Augen aufgezogen, um zu zirpen,
Und ist erblaut der schon maßlose,
Der schon wie ein Lied grenzenlose Süden,
Um vor diesem Lied den Geist
Wer weiß welcher Nächte, wer weiß
Welcher Rastplätze zu übersetzen.]

Es wurde versucht, die wichtigsten der verschiedenen Laut- und Wortwiederholungen, die hier in großer Zahl vorliegen, durch unterschiedliche Kennzeichnungen zu verdeutlichen.

Neben der eindeutig geschilderten Abendstimmung - die bunten Kleider der Bauern sind nicht mehr zu sehen, der grenzenlos weite Süden ist abgekühlt und dunkelblau geworden -, die sich im Grunde wenig von romantischen Darstellungen unterscheidet, findet sich in dieser Strophe das eigentümliche Bild der zum Zirpen aufgezogenen Augen. Nicht mehr die Grillen zirpen, sondern die Weite der südlichen Landschaft selbst, aber nicht mit dem Mund, sondern mit den Augen. Auch dieses äußerst schwer vorstellbare und verständliche Bild läßt zutage treten, daß visuelle und akustische Elemente bei Pasternak *Eines* sind.

c) Wind

Um ein seit der Romantik für die Dichtung wesentliches Leitmotiv handelt es sich auch beim Wind, der in seinen verschiedenen Ausprägungsformen als Sinnbild der Inspiration gilt, obgleich er hinsichtlich seines Symbolgehaltes unterschiedlich gedeutet werden kann:

[...] wegen seiner Ungreifbarkeit u. seines oft raschen Richtungswechsels [ist der Wind] Symbol der Flüchtigkeit, Unbeständigkeit u. Nichtigkeit; als *Sturm* auch Symbol göttl. Mächte oder menschl. Leidenschaften; als *Hauch* Symbol der Wirkungen oder des Ausdrucks göttl. Geistes; W[ind]e können daher, wie Engel, auch als Götterboten aufgefaßt werden. - In Persien spielte die Vorstellung vom W[ind] als Stützer der Welt u. als Garant des kosm. u. moral. Gleichgewichts eine Rolle. - Im Islam trägt der W. die Urwasser, die ihrerseits den göttl. Thron tragen. ⁸

In diesem Zitat aus dem *Herder-Lexikon Symbole* wird zwar mehr oder weniger indirekt die Bedeutung des Windes als Sinnbild der Inspiration genannt, indem von den Wirkungen oder dem Ausdruck göttlichen Geistes die Rede ist, die sich durch den Wind offenbaren, nicht explizit wird aber auf den eigentlich evidenten Zusammenhang zwischen diesem Motiv und der Musik hingewiesen. Wind und Klang ist vieles gemeinsam, so sind beide Motive durch eine gewisse temporäre Abhängigkeit bestimmt: ihr Entstehen und Vergehen vollzieht sich in der Zeit.

Das Motiv des Windes kommt in Pasternaks lyrischem Werk verstärkt am Anfang und am Ende seines dichterischen Schaffensweges, d.h. in den frühen und den späten Zyklen, vor. Von besonderer Bedeutung sind in dieser Hinsicht die beiden Gedichtzyklen *Temy i variacii (Themen und Variationen)*, entstanden 1916-1922, und die *Stichotvorenija Jurija Živago (Gedichte des Jurij Živago)* aus den Jahren 1946-1953.

Vereinzelt tritt das Motiv allerdings bereits in früheren Gedichten auf, so etwa

⁸ Oesterreicher-Mellwo, Marianne (Hrsg.): *Herder-Lexikon Symbole*, Freiburg/Basel/Wien ²1994, S. 184

in dem 1916 geschriebenen und 1928 nochmals überarbeiteten *Ivaka* und in *Sčast'e* (*Glück*); beide Werke stammen aus dem mit *Vesna* (*Frühling*) betitelten Teilzyklus von *Poverch bar'erov* (*Über den Barrieren*) (vgl. BP I, 99 f.).

Der Zyklus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*) weist an vielen Stellen Puškin-Bezüge auf. Dies gilt vor allem für das "Titelgedicht" des Zyklus, *Tema* (*Thema*), in welchem dem Wind bzw. dem Sturm und seinem Zusammenhang mit der Musik leitmotivische Funktion zukommt. Darauf hat z.B. G. de Mallac in seinem Werk *Boris Pasternak. His Life and Art* hingewiesen:

The volume [of *Themes and Variations*] is composed of six cycles of poems, the most striking of which are "Themes and Variations", which revolves around allusions to Pushkin and his poetry, stressing the motif of the unity of the creative artistic force with the stormly elements and illustrating the extent to which a poetic piece can be influenced by music, in terms of both structure and devices [...].⁹

In *Tema* liegt, ähnlich einem musikalischen Motiv, in der ersten, zweiten und vierten Strophe des vierstrophigen Gedichtes immer wieder die gleiche Formulierung vor, die allerdings zunehmend verkürzt und auf diese Weise auch variiert wird. Insofern könnte man hier vielleicht eher von einem Thema als von einem Motiv (im musikalischen Sinne) sprechen, obwohl es in der Musik hinsichtlich der Abgrenzung von Thema und Motiv keine eindeutige Begrifflichkeit gibt:

Schon die kürzeste Linie eines musikalischen Grundrisses, das Thema (Periode, Phrase, Satz), entsteht in den meisten Fällen durch Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen, Abwandeln des Ursprünglichen oder Zusammenfügen von Gegensätzlichem [...]. Zwar erscheint das Thema in seiner sinnvollen Zusammenfügung geeigneter Motive als eine geschlossene Form, doch ist der Formbegriff in der Musik trotz eingehender Bemühung der Wissenschaft zumindest nicht verbindlich festgelegt. Noch unsicherer ist der allgemeine Sprachgebrauch.¹⁰

Trotz dieser Vorbehalte hinsichtlich des Sprachgebrauchs wird auch hieraus

⁹ Mallac, Guy de: *Boris Pasternak. His Life and Art*, Norman 1981, S. 107

¹⁰ Lindlar, Heinrich (Hrsg.): *Meyers Handbuch über die Musik*, Mannheim/Wien/Zürich 1971, S. 66 f.

deutlich, weshalb es angebrachter ist, im Hinblick auf die zitierten Stellen des Pasternak-Gedichtes *Tema* tatsächlich mehr von einem Thema als von einem Motiv zu sprechen, denn tatsächlich bestehen jene syntaktischen Einheiten im Grunde ja aus mehreren Motiven, die zusammengefügt bzw. abgeändert werden. Am wesentlichsten sind in dieser Hinsicht zweifelsohne die Motive des Felsen (skala) und des Sturms (štorrm), denn diese beiden - und nur sie - treten sowohl in der ursprünglichen Fassung des Themas als auch in den beiden Variationen in der zweiten und vierten Strophe auf.

Insofern ist *Tema* nicht nur durch seine Bezeichnung "Thema" Titelgedicht des Zyklus *Temy i variacii (Themen und Variationen)*, sondern auch dadurch, daß es in sich selbst ein Thema mit Variationen darstellt:

1. Strophe:

Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа.

[Fels und Sturm. Fels und Regenmantel und Hut.

Скала и - Пушкин [...]

Fels und - Puškin...]

2. Strophe:

[...] Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа [...]

[... Fels und Sturm. Fels und Regenmantel und Hut...]

4. Strophe:

Скала и шторм и - скрытый ото всех [...]

[Fels und Sturm und - verborgen von allen...]

(BP I, 166)

Hier von einem Thema, nicht aber von einem Motiv - wiederum im musikalischen Sinne - zu sprechen, scheint auch deswegen angemessen zu sein, weil es sich beim soeben zitierten Beispiel ohne Zweifel nicht nur um mehrere mit einander verbundene Wörter, sondern sogar um mehrere syntaktische Einheiten handelt, die jeweils variiert werden. Am stärksten verkürzt erscheint das Thema in der vierten Strophe, weil nur noch der ursprüngliche erste Teil

unverändert übernommen wird, während der Mittelteil ganz fehlt und der dritte Teil nur noch andeutungsweise, durch "i -", erhalten ist. Dadurch werden die nun folgenden neuen Elemente besonders geschickt, ohne jeden Bruch, mit den Resten des ursprünglichen Themas verknüpft. In der zweiten Strophe hingegen sind die ersten beiden Teile des Themas unverändert, wobei der dritte Teil fehlt. Diese Dreigliederung ergibt sich durch die Interpunktion, denn ursprünglich sind alle drei Teile jeweils durch den nachfolgenden Punkt in sich abgeschlossen, wodurch im mündlichen Vortrag die Intonation insofern beeinflusst wird, daß jedem der drei Teile eine kurze Pause folgen muß.

Im Teilzyklus *Bolezn' (Krankheit)*, der ebenfalls zu *Temy i variacii* gehört, ist der Wind im Gedicht *Bol'noj sledit... (Der Kranke beobachtet...)* von Bedeutung, wobei er hier als Schneesturm erscheint und mit dem Meer in Verbindung gesetzt wird:

[...] Он спит. Пурга, как океан
В величьи, - тихой называется.
(BP I, 172)

[... Er schläft. Der Schneesturm, wie ein Ozean
In seiner Größe, - wird Stillter genannt.]

In diesem Beispiel ist zunächst der Zusammenhang zwischen Wind und Wasser evident. Dies ist natürlich nicht verwunderlich, denn zum einen treten Wind und Regen oft gemeinsam auf, wodurch ebenfalls eine bestimmte Lautäußerung entsteht, nämlich das Plätschern, Trommeln usw. der Tropfen, zum anderen stehen Wind und Meer in einem engen Zusammenhang: der Wind bewegt ja nicht nur die Blätter, sondern auch die Wasserfläche des Meeres, so daß Wellen und deren Rauschen entstehen.

Im soeben angeführten Gedichtbeispiel ist wiederum indirekt von einer Lautäußerung die Rede: zunächst wird ein Schneesturm geschildert, dessen Ausmaße an einen Ozean zu erinnern scheinen, und aufgrund der Assoziation mit diesem Ozean, dem Pazifik, der auch als Stillter Ozean bezeichnet wird, erhält

der Schneesturm den Namen "Stiller [Schneesturm]". Dies wirkt fast wie ein Oxymoron, denn man kann sich nur schwer vorstellen, daß ein Schneesturm still und lautlos ist - eher das Gegenteil ist der Fall. Nicht unwesentlich ist in diesem Zusammenhang, daß das Gedicht aus der Perspektive eines Kranken geschrieben ist, der im Fieber phantasiert, d.h. die Wirklichkeit nur bruchstückhaft wahrnimmt und diese Bruchstücke dann variiert und neu zusammensetzt.

Auch in dem relativ unbekanntem Kriegsgedicht *Smelost' (Kühnheit)* aus *Narannich poezdach (In den Frühzügen)* tritt der Sturm auf, wobei ihm hier eine geradezu magische Funktion zukommt:

Там в неистовстве напять
 Пела буря с двух сторон.
 Ветер вам свистел в прикрытье:
 Ты от пуль заморожен.

[Dort in der Raserei der Eingebung
 Sang der Sturm von beiden Seiten.
 Der Wind pfiff euch in die Deckung:
 Du bist vor den Kugeln durch einen
 Zauberspruch geschützt.]

(BP II, 34)

In diesem Beispiel ist der Zusammenhang zwischen Wind und Klang direkt thematisiert, denn es "sang der Sturm" ("pela burja"), d.h. durch das Verb "singen" wird ein eindeutiger Bezug zur Musik hergestellt.

Noch in einigen anderen Gedichten Pasternaks spielt der Wind, besonders aber der Sturm eine Rolle, wobei dieses Motiv ein einziges Mal in deutlich scherzhafter Weise verwendet wird, und zwar in *Karusel' (Karussell)* aus den *Stichi dlja detej (Gedichten für Kinder)*.

Der Titel erinnert an Rilkes gleichnamiges Werk, und auch Pasternak arbeitet hier mit Refrainen, die, wenn auch weniger stark ausgeprägt als Rilkes "und dann und wann ein weißer Elefant"¹¹, die Bewegung als Wiederkehr des Gleichen verdeutlichen sollen.

¹¹ Vgl. Rilke, Rainer Maria: *Die Gedichte*, Frankfurt a.M. 1987, S. 476

In Pasternaks Gedicht *Karusel*' sind die siebente und die achtzehnte Strophe gleichlautend, wobei allerdings die ersten beiden und die letzten beiden Verse umgestellt werden:

С каждым кругом тише, тише,
Тише, тише, тише, стоп.

Эти вихри скрыты в крыше,
Посредине крыши - столб.

[...]

Эти вихри скрыты в крыше,
Посредине крыши - столб.
С каждым кругом тише, тише,
Тише, тише, тише, стоп!
(BP II, 181 ff.)

[Mit jedem Kreis leiser, leiser,
Leiser, leiser, leiser, stop.

Diese Wirbelwinde sind im Dach versteckt,
Das Dach hat in der Mitte einen Pfahl.

...

Diese Wirbelwinde sind im Dach versteckt,
Das Dach hat in der Mitte einen Pfahl.
Mit jedem Kreis leiser, leiser,
Leiser, leiser, leiser, stop!]

Die scherzhafte Komponente kommt dadurch zustande, daß hier aus kindlicher Perspektive heraus angenommen wird, die durch die Drehbewegung erzeugten "Wirbelwinde" kämen aus dem Dach. Nicht unwesentlich ist auch die Verwendung des Komparativs "tiše", der eigentlich "leiser" bedeutet, hier aber wohl außerdem im Sinne von "langsamer" verwendet wird.

Von großer Bedeutung schließlich ist das Motiv des Windes in drei Werken der *Stichotvorenija Jurija Živago* (*Gedichte des Jurij Živago*). Hier ist zunächst *Zimnjaja noč'* (*Winternacht*) zu nennen, ein Gedicht, das nicht explizit auf Klangliches Bezugnimmt. Diese Komponente ist jedoch auf verstechnischer Ebene durch den Refrain vorhanden, der jeweils am Ende der ersten, dritten, sechsten und achten Strophe auftritt.

Свеча горела на столе,
Свеча горела.
(BP II, 71 ff.)

[Die Kerze brannte auf dem Tisch,
Die Kerze brannte.]

Eine, freilich schwächere, Refrainwirkung wird auch durch das am Beginn der letzten Strophe noch einmal wiederholte "melo" (es fegte [wehte]) erzielt. So

ist das Gedicht auf dem thematischen Gegensatz zwischen Innen- und Außenwelt aufgebaut: außen fegt der Schneesturm, innen herrscht Stille.

Auf die Gegenüberstellung der beiden Welten in *Zimnjaja noč' (Winternacht)* hat beispielsweise H. Gaumnitz in ihrer Dissertation *Die Gedichte des Doktor Živago* hingewiesen:

Wichtig bleibt es hervorzuheben, wie das Gedicht in der Hauptsache nicht von der Auswicklung eines Seelendramas lebt, sondern von der Verschmelzung des Dramas drinnen mit dem Sturm draußen, daß es mehr aus Andeutungen und Hinweisen auf Fragmente gegenständlicher und symbolischer Gegenstände, als aus detaillierten Beschreibungen besteht. Und daß es zu den Gedichten zählt, die fast musikalisch durchkomponiert sind. Die Halbverse wirken wie ein Echo, dessen Ton fast erstickend auf die Vierzeiler antwortet. Die Verse:

"Sveča gorela na stole,
Sveča gorela."

wirken durch die dreimalige, wörtliche Wiederholung wie ein Kehrreim, der das ganze Gedicht zu einer dichten und gespannten Einheit zusammenbringt.¹²

Beide Welten, die äußere mit dem Brausen des Schneesturms und die innere mit ihrer Stille, sind lediglich durch eine Fensterscheibe von einander getrennt, und dennoch ist diese Abgrenzung absolut, unüberwindlich. Dieser Gegensatz wird nicht nur durch die - implizierte - lautliche Ebene, sondern auch durch eine eindrucksvolle, damit korrespondierende Farbsymbolik ausgedrückt: in der äußeren Welt, die von der Gewalt des Schneesturms beherrscht wird, findet sich die weiße Farbe, die im Symbolismus den Tod versinnbildlichte, während die innere Welt von der Farbe des Lebens, dem rötlichen Licht der Kerzenflamme, durchdrungen ist. So stehen einander auf der visuellen Ebene die einander entgegengesetzten Farben Weiß und Rot, auf der akustischen Ebene Klang und Stille gegenüber, wobei hier die Konnotationen umgekehrt werden, denn während das wilde Brausen des Schneesturms todbringend ist, findet vor dem Hintergrund der Stille im Gedicht das Leben statt.

¹² Gaumnitz, Hella: *Die Gedichte des Doktor Živago*, Tübingen (Diss.) 1969, S. 89

Das Fenster, das die Grenze zwischen beiden Welten darstellt, ist, wie bereits angesprochen, undurchlässig insofern, daß es vor dem Eindringen des Schneesturms schützt, doch es ist auch durchsichtig, so daß es beiden Seiten einen Eindruck von der jeweils anderen, unerreichbaren Welt vermittelt. Dieser Aspekt wird in der zweiten Strophe besonders deutlich:

Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.

[Wie im Sommer der Mückenschwarm
Zur Flamme fliegt,
So flogen die Flocken vom Hof her
Zum Fensterrahmen.]

Mit der Bedeutung des Fensters in der Lyrik Pasternaks befaßt sich z.B. A.K. Žolkovskij in seinem Aufsatz *"Mesto okna v poëtičeskom mire Pasternaka"* (*"Der Platz des Fensters in der poetischen Welt Pasternaks"*)¹³.

Noch in zwei weiteren Gedichten des *Živago*-Zyklus liegt das Motiv des Windes vor, in einem davon, *Roždestvenskaja zvezda* (*Der Stern der Geburt*), in ähnlicher Weise wie in *Zimnjaja noč'* (*Winternacht*). Auch in *Roždestvenskaja zvezda* werden Außen- und Innenwelt von einander abgegrenzt, doch ist diese Trennung im Gegensatz zum vorher analysierten Gedicht weniger absolut, denn die Krippe, in der das Kind liegt, bietet keinen sicheren Schutz vor dem kalten Steppenwind:

Стояла зима.
Дул ветер из степи.
И холодно было младенцу в вертепе
На склоне холма.

(BP II, 75)

[Es herrschte Winter.
Es wehte der Wind aus der Steppe.
Und dem kleinen Kind in der Krippe war kalt
Am Abhang des Hügels.]

Auch in diesem Gedicht findet sich die Andeutung eines Refrains, der allerdings viel schwächer ausgeprägt ist als etwa in *Zimnjaja noč'* und nur ein einziges Mal, in der elften Strophe, auftritt:

¹³ Vgl. Žolkovskij, A.K.: *"Mesto okna v poëtičeskom mire Pasternaka"*; in: *Russian Literature, Special Issue Boris Pasternak*, Amsterdam 1978, Nr. 1, S. 1-31

[...] Все злей и свирепей
дул ветер из степи [...]

[Immer böser und wütender
wehte der Wind aus der Steppe...]

In beiden Gedichten wird der Wind als eine negative Kraft angesehen, die Zerstörung bringt und lebensbedrohend ist - eine Macht, vor der sich der Mensch schützen muß. Auch die Geräusche, die der Sturm erzeugt, entsprechen diesem Bild, sie haben etwas Bedrohliches an sich, sind "immer böser und rasender" ("vse zlej i svirepej").

Ganz anders dargestellt wird der Wind in dem gleichnamigen Werk, *Veter*, das ebenfalls zu den *Živago*-Gedichten gehört. Von ihm war in der vorliegenden Arbeit bereits im Hinblick auf seine überaus auffällige und komplexe Reimstruktur die Rede, die in engem Zusammenhang mit der Thematik - ein Wiegenlied zu ersinnen - steht. In Wirklichkeit und bei näherer Betrachtung jedoch beschäftigt sich das Gedicht mit einem viel größeren Thema - mit Tod und Leben. Dies hat H. Gaumnitz in ihrer bereits zitierten Arbeit formuliert:

In Enjambements, die vier und fünf Verse wie zusammenreißen, entfaltet der Dichter das Bild des Windes, den er zum Symbol seiner Dichtung erweitert. Klagend und weinend rüttelt der Wind am Haus, er bringt mit seinen Klagen den ganzen Wald, Baum für Baum, wie die Segelboote auf dem Wasser in Aufruhr. Die ganze grenzenlose Weite und das Meer überstreicht der Wind, aber nicht aus übermütiger Tollheit und verwegener Wut, sondern um in seiner Trauer ein Wiegenlied für "die Lebende" zu finden. Und so geht durch das ganze Gedicht eine einzige große Bewegung, die vor allem von dem sich langsam einschaukelnden Reim ac "živa ... otdel'no", der sich fünfmal wiederholt, bestimmt wird. Dieses Schwanken wiederholt sich auch in der Entfaltung des Gegensatzes, den schon der erste Vers enthält:

"Ja končilsja, a ty živa."

So wie der erste Vers Tod und Leben einander durch das "a" gegenüberstellt, so stellt Vers 4 der Verneinung des Einzelnen die umfassende Ganzheit in Vers 5 wieder mit "a" entgegen, und Vers 9 schließt Kühnheit und Übermut gegen das wahre Motiv der Trauer aus: "A čto v toške najti slova" (Vers 11).

Der Wind, der überallhin weht und alles in Bewegung setzt, trauert, weint und klagt - um das Ende des Dichters, oder eher, um endlich Worte zu finden, Sprache und Ausdruck zu werden, um das Ende des Dichters im Wort aufzuheben.¹⁴

¹⁴ Gaumnitz, Hella: *Die Gedichte des Doktor Živago*, Tübingen (Diss.) 1969, S. 58

Obwohl einzelne Stellen dieses Zitates wie eine Paraphrasierung der Thematik von *Veter* wirken, sind dennoch zweifelsohne wichtige Aspekte angesprochen - vor allem der zentrale Gegensatz zwischen Tod und Leben:

Я кончился, а ты жива.
(BP II, 63)

[Ich bin gestorben, aber du lebst.]

Genauer zu untersuchen ist die vielschichtige Rolle des Windes in diesem Gedicht, der eben nicht, wie H. Gaumnitz behauptet, "mit seinen Klagen den ganzen Wald, Baum für Baum, wie die Segelboote auf dem Wasser in Aufruhr" bringt. Sowohl im Hinblick auf die metrische Struktur als auch in thematischer Hinsicht ist nichts von Aufruhr zu spüren, im Gegenteil, das Werk ist sehr regelmäßig gebaut, und gesprochen wird darüberhinaus von einem Wiegenlied. Mit seinem Wehen versucht der Wind in seiner Trauer die Worte für ein Wiegenlied zu finden. Schon im zweiten und dritten Vers wird die wiegende Bewegung angesprochen, in die der Wind die gesamte Umgebung versetzt:

И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.

[Und der Wind, klagend und weinend,
Wiegt Wald und Sommerhaus.]

Die Verbindung des Windes mit der Musik ist in diesem Gedicht ganz offensichtlich, weil ja das Singen des Wiegenliedes, welches die Aufgabe des Windes ist, eindeutig genannt wird. Gleichzeitig ist er jedoch nicht nur Klangkörper, sondern er versetzt auch alles in Bewegung, so daß ihm ein akustisches und ein dynamisches Element eigen sind: Klang und Bewegung verschmelzen mit einander, werden untrennbar mit einander verbunden.

Dem Wind kommt die aktive Rolle im Gedicht zu, obwohl körperlos und unsichtbar, versetzt er doch alles in Bewegung, so daß man sein Wirken sieht - und er klingt. Dem angesprochenen lyrischen Du, das im ersten Vers des Gedichtes als "lebend" ("živa") bezeichnet wird, fällt der passive Teil zu:

es äußert sich nicht, reagiert nicht einmal, schläft oder soll wenigstens schlafen. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auch auf die in der Lyrik immer wieder thematisierte Verwandtschaft zwischen Schlaf und Tod, die z.B. im Symbolismus wichtig war, so etwa in Sologubs Gedicht *Tichaja kolybel'naja* (*Leises Wiegenlied*).

Gerade anhand der letzten drei im vorliegenden Abschnitt angeführten Gedichtbeispiele läßt sich festhalten, daß bei Pasternak das Motiv des Windes in vielfältiger Funktion auftritt; so werden etwa in *Zimnjaja noč'* (*Winternacht*) seine negativen Seiten, die lebensbedrohend sind, thematisiert, während er z.B. in *Veter* (*Wind*) als positive Kraft erscheint, die gleichermaßen mit Bewegung und Klang assoziiert werden kann. Verwandt hiermit ist auch die Bedeutung des Windes in *Tema* (*Thema*) aus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*), wo der Wind Teil eines wie in der Musik (sprachlich) variierten Themas ist. Sowohl in *Tema* als auch in *Veter* erscheint außerdem das das Motiv des Meeres.

Die enge Beziehung zwischen Wind und Wasser wurde bereits kurz angesprochen, so daß es naheliegend erscheint, im folgenden Abschnitt das Motiv des Wassers und seinen Bezug zur Musik zu analysieren.

d) Wasser

Beim Wasser handelt es sich ohne Zweifel um ein Leitmotiv der europäischen Lyrik, das so umfassend und vielschichtig ist, daß sein Bedeutungsgehalt kaum eindeutig definiert werden kann:

[Das Wasser ist ein] Symbol mit sehr komplexem Bedeutungshorizont. Als ungeformte, undifferenzierte Masse symbolisiert es die Fülle aller Möglichkeiten oder den Uranfang alles Seienden, die *materia prima*. In diesem Sinne erscheint es in zahlreichen Schöpfungsmythen: in der ind. Mythologie beispielsweise trägt es das Weltenei [...]. Die Genesis spricht vom Geist Gottes, der im Uranfang über den Wassern schwebte. Bei verschiedenen Völkern tritt zu dieser Vorstellung noch die symbolische Tat eines Tieres hinzu, das in die Tiefen hinabtaucht u. den unendl. Wassern ein Stück Land abgewinnt. - Das W. [Wasser] ist auch ein Symbol der körperl., seel. u. geistigen Reinigungs- und Erneuerungskraft sowohl im Islam, im Hinduismus u. Buddhismus wie im Christentum [...]. Weltweit verbreitet ist die mit Fruchtbarkeit u. Leben zusammenhängende Symbolik des W.s (Meer, Regen), das unter diesem Aspekt gelegentl. der Wüste gegenübergestellt wird. Auch die geistige Fruchtbarkeit u. das geistige Leben werden häufig durch das W. symbolisiert (Quelle), z.B. die Bibel spricht vom W. des Lebens im spirituellen Sinne; auch als Ewigkeitssymbol (W. des ewigen Lebens) begegnet das innerhalb keiner Grenzen einfangbare W. in verschiedenen Zusammenhängen. - Das W. kann aber auch, als zerstörerische Macht, negativen Symbolcharakter haben, z.B. als Sintflut. - Die Psychoanalyse sieht im W. vorwiegend ein Symbol des Weiblichen u. der Kräfte des Unterbewußten. - [...] ¹⁵

Daraus wird immerhin deutlich, daß es auch im Hinblick auf das Schaffen von Pasternak, in dem das Wasser in verschiedenen Formen eine besondere Rolle spielt, nötig ist, dieses äußerst komplexe Motiv differenzierter zu betrachten. Daher soll es im folgenden vor allem in die Bereiche Regen, Bach bzw. Fluß, Wasserfall und Meer aufgespalten werden.

Es ist leicht einzusehen, daß alle diese Teilmotive mit Klängen verbunden sind, wobei alle Arten von fließendem Wasser aus sich selbst heraus, sozusagen aus eigener Kraft, in der Lage sind, Lautäußerungen von sich zu geben (so spricht man etwa vom Trommeln der Tropfen, dem Murmeln des Baches, dem Rauschen des Wasserfalls usw.), während im Gegensatz dazu das Meer nur mit

¹⁵ Oesterreicher-Mellwo, Marianne (Hrsg.): *Herder-Lexikon Symbole*, Freiburg/Basel/Wien ²1994, S. 179

Hilfe des Windes "erklingen" kann.

Auf diesen lautlichen Aspekt des Wassers wird im eben angeführten Zitat aus dem *Herder-Lexikon Symbole* nicht eingegangen; daß er nicht nur vorhanden, sondern insbesondere für die Lyrik - und vor allem für das Werk Pasternaks - auch überaus wesentlich ist, wird im folgenden zu begründen sein. In diesem Zusammenhang ist vielleicht ganz aufschlußreich, daß offenbar sogar in den Naturwissenschaften die Beziehung zwischen Wasser und Klang als evident angesehen wird, wie etwa ein Zitat des um die Jahrhundertwende berühmten Geographen Friedrich Ratzel zu verdeutlichen vermag:

Eine große Aufgabe des Wassers liegt in seinen *Tönen*. In der ganzen unorganischen Natur ist nur das flüssige Wasser in reichem Maße sprachbegabt. Der Sturm heult immer dasselbe Lied, der Sand soll zuweilen tönen, Lawinen und Gletscherspalten hört man im Hochgebirge donnern und knattern. Es gibt aber zwischen dem Brüllen der Brandung und dem Aufwallen der Quellen, das man kaum hört, eine ungeheuer reiche Tonleiter. Darin findet unter anderem auch der Donner des Niagara, das Prasseln eines Hagelwetters und das Regengeflüster in einem sommerlich dichten Laubdach Platz. Der rhythmische Laut fallender Regentropfen hat ebensowohl etwas von Musik wie das in ganz regelmäßigen Zwischenräumen geschehende Aufwallen einer starken Quelle oder der Laut der Brandung, der im ganzen wie Sturm braust, aus dem man wie Windstöße das Zerschellen der höchsten Wellen heraushört. [...]

Man kann die Landschaften in zwei Teile teilen: In dem einen ist das Wasser hörbar, in dem andern geht es still dahin. [...] Ein mächtiger Eindruck liegt aber vor allem darin, daß, je höher wir an einem Küstenabhang steigen, desto stiller das Meer, desto weiter der Gesichtskreis und desto größer die Einsamkeit wird. Es ist wie ein schrittweises Tauschen einer Welt um die andere, einer lauten um eine stillere Welt, wobei sich ganz unmerklich unsere Seele, die hinausgerufen war, in ihre eigene Stille wieder zurückzieht. ¹⁶

Zunächst aber zum fließenden Wasser. Eine seiner Sonderformen, die Träne, erwähnt Ariadna Efron im Zusammenhang mit der Bedeutung der Natur für Pasternaks Schaffen in einem Brief an den Dichter vom 20. September 1948:

Das Aller-, Allerbeste, das Allererfreulichste, das Allerreinste in der Natur hat mich immer, in jedem beliebigen Alter und unter allen beliebigen Bedingungen, dazu gebracht, an Dich zu denken, den Schöpfer der zu Gedichten gewordenen Wolkenbrüche, deren erste Tropfen wie Quecksilberkugeln im Staub rollen, der Gewitter, des zitternden Laubs, der zarten, strahlenden weiblichen

¹⁶ Zit. n. Härtling, Peter: *Das wandernde Wasser. Musik und Poesie der Romantik*, Stuttgart 1994, S. 86 ff.

Wandlungen von Tränen zum Lächeln und umgekehrt. Das Fühlen der Natur, das Gefühl des Feierlichen und der Trauer, des Geschmacks und des Geruchs und - verzeih mir den trivialen Klang dieser schönen Worte - der weiblichen Seele: all das wurde Dir in die Hände gelegt.¹⁷

In diesem Zitat wird vor allem auf fließendes Wasser in verschiedenen Variationen eingegangen, so daß es naheliegend erscheint, davon ausgehend in diesem Kapitel der vorliegenden Arbeit zuerst jenen Aspekt des Motivs des Wassers zu erörtern.

Hinsichtlich des fließenden Wassers ist in Pasternaks lyrischem Werk in allen Schaffensperioden besonders das Bild des tauenden Schnees oder Eises von Bedeutung, mit anderen Worten, der Moment des *Erfließens* nach Zeiten der Bewegungslosigkeit und Starre.

Auf diese Weise erscheint das Motiv des Wassers beispielsweise im ersten Gedicht aus dem Zyklus *Načal'naja pora (Anfangszeit), Fevral'. Dostat' černil i plakat'!*.. (*Februar. Zur Tinte greifen und weinen!*..), das am Anfang aller modernen Pasternak-Ausgaben steht. In der ersten und in der letzten Strophe dieses Gedichtes erscheinen (verfrühtes) Tauwetter, Weinen und das Schreiben von Lyrik wie eine Kausalkette: das Erfließen in der Natur, das Erwachen aus einer Starre, hat beim Menschen eine vergleichbare Reaktion zur Folge, welche wiederum den Impuls für den künstlerischen Schaffensprozeß darstellt. Er seinerseits ist mit Trauer, mit Tränen, und auch mit Lautäußerungen verbunden; dies wird durch das adverbial gebrauchte "navzryd" (schluchzend) in der ersten Strophe deutlich und im letzten Vers des Gedichtes noch einmal betont:

Февраль. Достать чернил и плакать!
 Писать о феврале навзрыд,
 Пока грохочущая слякоть
 Весною черною горит.

[Februar. Zur Tinte greifen und weinen!
 Über den Februar schreiben, *schluchzend*,
 Solange der dröhnende Matsch
 Als schwarzer Frühling brennt.

[...]

¹⁷ Efron, Ariadna: *Briefe an Pasternak. Aus der Verbannung 1948-1957*, Frankfurt a.M. 1986, S. 24

И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.
(BP I, 75)

Und je zufälliger, umso zuverlässiger
Werden Gedichte verfaßt, *schluchzend*.]

Auch in zwei späten Gedichten Pasternaks, welche beide zu den *Stichotvorenija Jurija Živago (Gedichte des Jurij Živago)* gehören, ist das Tauwetter mit den dadurch evozierten Klängen bzw. Lautäußerungen von zentraler Bedeutung. Dabei handelt es sich um *Mart (März)*, entstanden 1946, und *Vesennjaja rasputica (Wegelosigkeit im Frühling)* aus dem Jahre 1953. In *Mart* wird im Vergleich zu *Fevral'. Dostat' černil i plakat'!*.. ein wesentlich optimistischeres Bild gezeichnet; die Vorgänge in der Natur werden ohne Trauer geschildert:

Эти ночи, эти дни и ночи!
Дробь капелей к середине дня,
Кровельных сосулек худосочье,
Ручейков бессонных болтовня!
(BP II, 57)

[Diese Nächte, diese Tage und Nächte!
Das Trommeln der Tropfen zur Mitte des Tages,
Der Kräfteverfall der kleinen Eiszapfen am Dach,
Das Schwatzen der schlaflosen Bächlein!]

Eine eher negative Darstellung der am Ende des Winters auf den russischen Flüssen in Bewegung geratenden Eisschollen findet sich beispielsweise im Gedicht *Ledochod (Eisgang)* von 1916. Der von einer Vielzahl dissonanter Klänge begleitete Kampf, den sie sich liefern, wird vor allem in den letzten beiden Strophen geschildert:

Гремит плавучих льдин резня
И поножовщина обломков.
И ни души. Один лишь хрип,
Тоскливый ляг и стук ножовый,
И сталкивающихся глыб
Скрежечущие пережевы.
(BP I, 96)

[Es dröhnt das Gemetzel der schwimmenden Eisschollen
Und die Messerstecherei der Bruchstücke.
Und keine Menschenseele. Einzig und allein ein Röcheln,
Ein wehmütiges Klirren und Messerklappern
Und der zusammenstoßenden Schollen
Knirschendes Wiederkauen.]

Trotz oder gerade wegen dieser Darstellung der Gewalt könnte man auch hier

von einer Personifizierung der Natur, in diesem Falle der Eisschollen auf den Flüssen, sprechen, wenn man bedenkt, daß im allgemeinen nur Menschen imstande sind, sich eine Messerstecherei zu liefern, obwohl deren Abwesenheit ja ausdrücklich betont wird: "I ni duši" (Und keine Menschenseele).

Es tritt zutage, daß die im Frühling durch das Auftauen des Wassers einsetzende Bewegung durchaus auch etwas Zerstörerisches, Gewaltames, fast möchte man sagen, Brutales, an sich haben kann. In diesem Zusammenhang, aufgrund des geschilderten "unmenschlichen" Kampfes, sind hier die zur Sprache gebrachten Laute, welche die Eisschollen erzeugen, negativ konnotiert; es handelt sich dabei um ein geradezu metallisch anmutendes "Klirren" ("ljazg") und "Messerklappern" ("stuk nožovyj"), das so kalt wirkt wie das damit assoziierte Material (z.B. Eisen, Stahl). Trotz der negativen Konnotation des auftauenden Eises in diesem Gedicht läßt sich feststellen, daß jenes Motiv bei Pasternak in der Regel eine positive Funktion innehat, wie bereits anhand einiger anderer Gedichte nachgewiesen wurde.

In fast allen Fällen steht das nach der Starre des Winters neu erfließende Wasser für das wiedererwachende Leben.

Es ist sicherlich nicht unwichtig, in diesem Zusammenhang auch von einem 1932 entstandenen Gedicht zu sprechen, das bezeichnenderweise dem Zyklus *Vtoroe roždenie (Zweite Geburt)* und damit Pasternaks mittlerer Schaffensperiode angehört - *Vesenneju poroju l'da... (Zur Frühlingszeit des Eises...)*. Die bereits erörterte Verbindung zwischen dem Tauen des Eises und dem Erwachen neuen Lebens scheint hier am deutlichsten ausgeprägt zu sein, wobei besonders die zweite und die dritte Strophe genannt werden müssen:

Когда ручьи поют романс
О непролазной грязи...
(BP I, 374)

[Wenn die Bäche eine Romanze singen
Von undurchdringlichem Schmutz...]

bzw.

Но столько в лужах позади
Затошленных мелодий...

[Doch wieviele überschwemmte Melodien
Sind in den Pfützen dahinten...]

In diesen beiden Gedichtstellen finden sich explizite Bezüge zur Musik, die noch eindeutiger sind als in den bisher zitierten Werken, in denen zwar auch von Lautäußerungen die Rede war, die aber relativ unartikulierte bzw. dissonant wirkten. Hier jedoch "singen die Bäche eine Romanze" ("ruč'i pojut romans"), wenn auch über den Schmutz, durch den kaum durchzukommen ist, so daß eine gewisse humorvolle Wirkung erzielt wird, und in der darauffolgenden Strophe wird auf die in Pfützen überschwemmt liegenden Melodien hingewiesen. Mit anderen Worten findet hier eine Unterscheidung zwischen fließendem und stehendem Wasser, zwischen Bächen und Pfützen, statt: während die Bäche singen, Klänge von sich geben, indem sie fließen, sind die Melodien in den bewegungslosen Pfützen überschwemmt, unhörbar, wie begraben.

In ähnlicher Weise wie der schmelzende Schnee ist auch der Regen in Pasternaks Dichtung von Bedeutung, wobei dieses Motiv allerdings vorwiegend in seinem Frühwerk auftritt. Hier ist etwa das Gedicht *Ščast'e (Glück)* aus dem Jahre 1915 zu nennen, in welchem sich ebenfalls eine personifizierende Formulierung findet:

... И капель нкотой...
(BP I, 101)

[... Und durch den Schluckauf der Tropfen...]

Im Gedicht *Plačuščij sad (Der weinende Garten)* aus dem Jahre 1917 werden demgegenüber nicht die Tropfen an sich verlebendigt, sondern der Garten, in dem sie fallen wie Tränen:

Ужасный! - Капнет и вслушивается,
Все он ли один на свете...
(BP I, 121)

[Der schreckliche! - Er wird tropfen und sich
inhören,
Ob er noch immer allein auf der Welt ist...]

Hier wird weniger die Lautäußerung des weinenden und daher verlebendigten Gartens betont; es ist mehr von seiner Einsamkeit und seinem Lauschen die Rede. Dies bedeutet, daß er versucht, andere Lautäußerungen wahrzunehmen, um aus ihnen abzuleiten, er selbst sei nicht allein, nicht das einzige Lebewesen auf dieser Welt. So wird die eigentliche Bedeutung des Klanges bzw. der Lauterzeugung offenbar: sie ist Ausdruck von Leben. Alles, was lebt, gibt Laute von sich, "äußert" sich auf diese Weise, legt Zeugnis ab von seiner eigenen Existenz und kommuniziert gleichzeitig mit anderen Lebewesen. Ferner tritt der Zusammenhang zwischen Klang und Bewegung zutage, denn Bewegung ist notwendige Voraussetzung der Lauterzeugung (auch das Öffnen des Mundes beispielsweise wäre in diesem Sinne bereits eine Bewegung), und beide Fähigkeiten sind notwendige, sicher aber noch nicht hinreichende Gründe für die allgemein vertretene Behauptung, daß Leben überhaupt existiert. Die Begriffe Lautäußerung und Bewegung gehören zur Definition des Lebens. In diesem Sinne lauscht der Garten und versucht durch angespanntes, genaues Hören herauszufinden, ob außer ihm selbst noch jemand oder etwas existiert. Er verwendet dafür nicht seine Augen, die er offenbar auch besitzt, da er weint, er blickt nicht um sich, sondern bemüht sich vielmehr, eine hörbare Bewegung auszumachen, denn alles, was sich aus eigenem Antrieb bewegt und auf diese Weise Laute erzeugt, lebt.

Des weiteren wird offenbar, weshalb in Pasternaks lyrischem Schaffen kaum zwischen konsonanten und dissonanten Klängen in dem Sinne unterschieden wird, daß nur erstere als Musik anzusehen wären, wie dies der romantischen Tradition entspräche, sondern daß in der Regel beide Varianten gleichberechtigt nebeneinander erscheinen: nach der soeben getroffenen Definition ist die Musik vor allem als Lebensäußerung zu verstehen, nicht nur als "gezüchteter" Wohlklang, sondern vielmehr als die Gesamtheit aller Klänge, die lebende Wesen erzeugen können. Daher wird nun auch erklärbar, weshalb z.B. das in diesem

Abschnitt der Untersuchung zu analysierende Motiv des Wassers hinsichtlich seiner Klänge so vielschichtig ist: Da das Wasser ein uraltes Symbol für das Leben ist, muß es ja geradezu vielfältig, vielleicht sogar widersprüchlich sein - genau so schwer zu fassen wie das Leben selbst.

Entsprechend dem symbolistischen Bild des Gartens als Wohnstatt bzw. Asyl der menschlichen Seele, das etwa in Bloks Poem *Solov'inyj sad (Der Nachtigalengarten)* gezeichnet und im Akmeismus beispielsweise von Gumilev in *Sady duši (Gärten der Seele)* übernommen wird, erscheint in der vierten Strophe von Pasternaks Gedicht *Plačuščij sad (Der weinende Garten)* explizit ein lyrisches Ich, das durch mit den Anfangsversen fast identische Formulierungen zu jenem Garten in Beziehung tritt:

К губам поднесу и прислушаюсь,
Все я ли один на свете...

[Ich werde zu den Lippen führen und lauschen,
Ob ich noch immer allein auf der Welt bin...]

Während in *Plačuščij sad (Der weinende Garten)* vom Regen indirekt die Rede ist, da eher die einzelnen Tropfen, die als Tränen des Gartens erscheinen und deshalb eigentlich nicht mehr als Regen aufzufassen sind, Erwähnung finden, wird im Gedicht *Dožd' (Regen)*, das ebenfalls 1917 entstand, dieses Motiv als solches thematisiert, wie schon durch den Titel hervorgeht. Hier findet ebenfalls eine Personifizierung des Regenwassers statt:

Она со мной. Наигрывай,
Лей, смейся, сумрак рви!
(BP I, 124)

[Sie ist bei mir. Spiele,
Ströme, lache, zerreiße die Dämmerung!]

Diese Personifizierung des herniederströmenden Regens tritt zutage, weil er direkt angesprochen wird, wie die vier Imperative in den zitierten beiden Versen bezeugen: "Naigryvaj" (spiele), "lej" (gieße, ströme), "smejsja" (la- che), "rvi" (zerreiße). Ferner lassen ihn die Tätigkeiten, zu denen er mittels dieser Imperative aufgefordert wird, wie einen Menschen erscheinen, wobei

hier einmal mehr das Lachen als spezifisch menschliche Eigenschaft besonders hervorgehoben werden muß.

Im Zusammenhang mit dem strömenden Regen könnte man ferner das Gedicht *Gorod (Die Stadt)*, entstanden 1916, erwähnen, obwohl die Verwendung des Motivs des sich ergießenden Wassers hier nicht ganz eindeutig ist. Am Ende der sechsten Strophe ist vom Regen die Rede, der diesmal mit Trauer in Verbindung gebracht wird:

... Всюду дождь. Всюду скорбь.
(BP I, 219)

[... Überall Regen. Überall Trauer.]

Es wurde festgestellt, daß das Bild des strömenden Regens bzw. das der Tropfen vor allem in Pasternaks Frühwerk von Bedeutung ist. Demgegenüber verhält es sich mit dem Motiv des Baches genau umgekehrt, da es erst seit der mittleren Schaffensperiode explizit in Erscheinung tritt. Eines der frühesten Beispiele ist in diesem Zusammenhang das 1936 geschriebene Gedicht *Nemolčnyj plesk solej...* (*Das unaufhörliche Plätschern der Salze...*), in welchem das Entspringen eines Baches, seine Quelle, beschrieben wird:

От говора ключей,
Сочающихся из скважин,
Тускнеет блеск свечей, -
Так этот воздух влажен.
(BP II, 18)

[Vom Gemurmel der Quellen,
Die aus den Ritzen tröpfeln,
Wird der Glanz der Kerzen matt -
So feucht ist diese Luft.]

Hier ist die Rede vom "govor klučej", dem Gemurmel, dem Gespräch der Quellen, wodurch zumindest dadurch auf die Romantik verwiesen wird, daß die Quellen personifiziert werden, denn nur Menschen sind ja in der Lage zu sprechen. Es handelt sich dabei also um eine nicht für Lebewesen im allgemeinen, sondern ausschließlich für den Menschen spezifische Lautäußerung. In der folgenden Strophe, der letzten des Gedichtes, tritt einmal mehr die Verbindung akustischer und visueller Eindrücke in Pasternaks Lyrik zutage:

Они висят во мгле
 Сученой ниткой книзу,
 Их шум прибит к скале,
 Как канделябр к карнизу.
 (BP II, 18)

[Sie hängen in der Dunkelheit
 Wie ein nach unten gezwirnter Faden,
 Ihr Rauschen ist an den Felsen geschlagen
 Wie ein Kerzenleuchter ans Sims.]

Die Verschmelzung von akustischer und visueller Ebene kommt durch den Vergleich des an den Felsen gefesselten Rauschens mit einem am Sims befestigten Kerzenleuchter zustande. Ein Rauschen kann man nur hören, es ist aber unsichtbar, bei dem Kerzenleuchter verhält es sich genau umgekehrt.

Die Verwandtschaft zwischen Bach und Wasserfall, wobei letzterer offenbar nur als besonders extreme Form des ersteren aufzufassen ist, wird auch in dem 1941 entstandenen Werk *Opjat' vesna (Wieder Frühling)*, das ebenfalls dem Zyklus *Na rannich poezdach (In den Frühzügen)* angehört, deutlich. Allerdings besteht in diesem Gedicht außerdem ein Zusammenhang zwischen dem frühlingsbedingten Hochwasser und den bereits erwähnten Motiven Bach bzw. Wasserfall, die offenbar zumindest teilweise als durch das Hochwasser bedingt dargestellt werden. Dies tritt besonders in der zweiten und in der vierten Strophe zutage:

... Ах, это сызнава, верно, сегодня
 Вышел из рощи ночью ручей...

(BP II, 29)

[... Ach, bestimmt ist heute von neuem
 Der Bach nachts aus dem Hain herausgegangen...]

In dieser Schilderung ist allerdings zunächst nicht von irgendwelchen Lautäußerungen die Rede. Diese finden sich in der vierten Strophe:

... Это, зубами стуча от простуды,
 Льется чрез край ледяная струя
 В пруд и из пруда в другую посуду.
 Речь половодья - бред бытия.

(BP II, 30)

[... Da ergießt sich, mit den Zähnen klap-
 pernd vor lauter Erkältung,
 Der eisige Wasserstrahl über den Rand
 In den Teich und aus dem Teich in ein
 anderes Gefäß.
 Die Rede des Hochwassers - ist der Fieber-
 wahn des Seins.]

Die Personifizierung dieses Wasserstrahls kommt durch die Erwähnung seiner Erkältung, wegen der er mit den Zähnen klappert, zustande, außerdem durch seine Ausstattung mit Zähnen an sich sowie am Ende der Strophe und des gesamten Gedichtes durch die Feststellung, die Rede des Hochwassers sei der Fieberwahn des Seins. Sowohl das Zähneklappern als auch das Reden sind zugleich Personifizierungen von Naturerscheinungen (hier des strömenden, eisigen Wassers) und Lautäußerungen. Es kann angenommen werden, daß diese Laute nicht besonders harmonisch oder melodisch sind; trotzdem handelt es sich bei ihnen entsprechend der Musikauffassung in den Gedichten Pasternaks im weiteren Sinne um Klänge.

Es ist leicht einsichtig, daß das Motiv des Baches einerseits mit dem des Wasserfalls, andererseits mit dem des Flusses verwandt ist.

Hinsichtlich des Flusses fällt auf, daß er in Pasternaks Lyrik wesentlich seltener vertreten ist als beispielsweise Tropfen, Regenwasser oder Bach, so daß man eine genauere Analyse hier vernachlässigen kann. Die wenigen Gedichte, in denen explizit ein Fluß auftritt, sind alle im Frühwerk des Dichters angesiedelt. Zu ihnen gehören *Na parochode (Auf dem Dampfer)*, entstanden 1916, und *Ballada (Ballade)* aus dem Jahr 1930.

Im Hinblick auf fließendes Wasser bleibt nun nur noch, das Motiv des Wasserfalls zu untersuchen. Dieser kommt beispielsweise in *Stichotvorenje (Gedicht)* aus dem Jahre 1922 vor (vgl. BP II, 235), doch steht er dort nicht explizit mit Lautäußerungen in Verbindung.

Anders verhält es sich in dem im Zusammenhang mit dem Motiv des Baches hier bereits erwähnten Gedicht *Nemolčnyj plesk solej... (Das unaufhörliche Plätschern der Salze...)*, da dort in der zweiten Strophe das laute Rauschen des fallenden Wassers zur Sprache gebracht wird:

На свежем шашлыке
 Дыханье водопада,
 Он тут недалеке
 На оглушенье саду.

(BP II, 18)

[Auf dem frischen Schaschlik
 Liegt der Atem des Wasserfalls,
 Er ist nicht weit von hier,
 Um den Garten zu betäuben.]

Man kann leicht erkennen, daß der Wasserfall auf romantische Weise personifiziert wird, denn er atmet. Daß er Laute von sich gibt, tritt im letzten hier zitierten Vers, "Na ogluš'en'e sadu" (wörtlich: "Dem Garten zur Ohrenbetäubung"), zutage. Auch hier wird also kein besonderer Wohlklang angesprochen, sondern eher das gewaltige Rauschen des fallenden Wassers. Das romantische Bild wird durch die "realistisch" anmutende Erwähnung des frischen Schaschliks sozusagen "entheiligt"; in einer der romantischen Tradition entsprechenden, andächtigen und ehrfürchtigen Naturbetrachtung, verbunden mit dem Bewußtsein der Machtlosigkeit des Menschen angesichts der Allmacht der Naturgewalten, wäre dergleichen undenkbar gewesen.

Nach der soeben durchgeführten Analyse des fließenden Wassers als Motiv in Pasternaks Lyrik und dessen Zusammenhängen mit Klängen bzw. Lautäußerungen soll nun auf das in der Dichtung allgemein sehr wesentliche Bild des Meeres eingegangen werden, das ohne Zweifel häufig Symbolbedeutung hat:

[Das Meer ist ein] Sinnbild unerschöpflich. Lebenskraft, aber auch des alles verschlingenden Abgrundes, insofern in der Perspektive der Psychoanalyse dem Doppelgesicht der gebenden u. nehmenden, gewährenden u. strafenden Großen Mutter verwandt; als Reservoir zahlloser ungehobener Schätze u. im Dunkel verborgener Gestalten auch Sinnbild des Unbewußten. - Als unermesslich große Fläche Symbol der Unendlichkeit z.B. bei den Mystikern Symbol des Aufgehens in Gott.¹⁸

In diesem Zitat aus dem allgemeinen, nicht speziell auf Literatur oder gar auf Lyrik zugeschnittenen *Herder-Lexikon Symbole* ist keine Rede von den lautlichen Eigenschaften des Meeres, doch dies bedeutet ja keinesfalls, daß sie nicht vorhanden seien, sondern lediglich, daß man sie offenbar noch unzureichend

¹⁸ Oesterreicher-Mellwo, Marianne (Hrsg.): *Herder-Lexikon Symbole*, Freiburg/Basel/Wien²1994, S. 108

untersucht hat.

Das Meer wurde immer vor allem als ein für die Philosophie wesentliches Sinnbild angesehen, und diese Anschauung wird auch am Beginn von Karl Jaspers' Buch *Was ist Philosophie?* deutlich, wobei hier, ohne explizit angesprochen zu werden, Zusammenhänge mit der Musik angedeutet sind:

In meiner Kindheit waren wir alle Jahre auf den friesischen Inseln. Ich bin mit dem Meer aufgewachsen. Zuerst sah ich es in Norderney. An einem Abend ging mein Vater, mit dem kleinen Jungen an der Hand, den weiten Strand hinunter. Es war tiefe Ebbe, der Weg über den frischen reinen Sand war sehr lang bis an das Wasser. Da lagen die Quallen, die Seesterne, Zeichen des Geheimnisses der Meerestiefe. Ich war wie verzaubert, habe nicht darüber nachgedacht. Die Unendlichkeit habe ich damals unreflektiert erfahren. Seitdem ist mir das Meer wie der selbstverständliche Hintergrund des Lebens überhaupt. Das Meer ist die anschauliche Gegenwart des Unendlichen. Unendlich die Wellen. Immer ist alles in Bewegung, nirgends das Feste und Ganze in der doch fühlbaren unendlichen Ordnung. Das Meer zu sehen, wurde für mich das Herrlichste, das es in der Natur gibt. Das Wohnen, das Geborgensein ist uns unentbehrlich und wohltuend. Aber es genügt uns nicht. Es gibt dieses andere. Das Meer ist seine leibhaftige Gegenwart. Es befreit im Hinausgehen über die Geborgenheit, bringt dorthin, wo zwar alle Festigkeit aufhört, wir aber nicht ins Bodenlose versinken. Wir vertrauen uns dem unendlichen Geheimnis an, dem Unabsehbaren, Chaos und Ordnung.

Ich weiß nicht, wieviel Zeit meines Lebens ich im Anschauen des Meeres verbracht habe, ohne mich zu langweilen. Keine Welle ist der anderen gleich. Bewegung, Licht und Farben wandeln sich ständig. Herrlich, sich in den reinen Elementen zu bewegen, in Sturm und Regen an der Brandung entlangzuwandern, ohne Landschaft, ohne Menschen.

Im Umgang mit dem Meer liegt von vornherein die Stimmung des Philosophierens. So war es mir unbewußt von Kindheit an. Das Meer ist Gleichnis von Freiheit und Transzendenz. Es ist wie eine leibhaftige Offenbarung aus dem Grund der Dinge. Das Philosophieren wird ergriffen von der Forderung, es aushalten zu können, daß nirgends der feste Boden ist, aber gerade dadurch der Grund der Dinge spricht. Das Meer stellt diese Forderung. Dort ist keinerlei Fesselung. Das ist das unheimlich Einzige des Meeres.

Dann aber lebe ich nicht nur mit dem Meer, sondern dem Wasser überhaupt. Wo kein See, kein Bach, kein Wasser ist, fühle ich mich nicht wohl. Ein Park wird erst durch Springbrunnen schön und durch die Lebendigkeit der Wasserbewegung von Brunnenschale zu Brunnenschale. Daß die Philosophie bei Thales mit dem Wasser anfängt, scheint mir das natürlich Selbstverständliche.¹⁹

Die Verbindung des Meeres und der Musik liegt vor allem in der im Spiel der Wellen sichtbar werdenden Bewegung, und daraus wird deutlich, warum Meer und Wind als verwandte Leitmotive betrachtet werden müssen: aus sich selbst heraus kann das Meer sich nicht bewegen, keine Wellen erzeugen und infolge-

¹⁹ Jaspers, Karl: *Was ist Philosophie?*, München 1986, S. 7 f.

dessen auch nicht rauschen; dazu bedarf es des Windes. Er ist es, der bewirkt, daß das Meer, obgleich es nicht fließt, nicht als stehendes Gewässer betrachtet werden kann, er läßt Bewegung und Klang auf dem Meer durch die Bildung von Wellen entstehen. (Der Aspekt der Gezeiten soll hier vernachlässigt werden, weil er nicht für alle Meere in gleicher Ausprägung gilt.) Die Bedeutung des Sturmes für das Meer bzw. für dessen Wirkung auf den Menschen, tritt auch in Jaspers' Beschreibung zutage, ferner die grundsätzliche Verwandtschaft aller Arten von Wasser untereinander aufgrund der ihnen eigenen Bewegung, die sie als ein einziges großes, nicht wirklich teilbares Leitmotiv erscheinen lassen. Auf die Zusammenhänge zwischen Bewegung und Musik wurde im Verlauf dieser Untersuchung immer wieder verwiesen: Musik ist im Grunde eine besondere Form von Bewegung, da auch sie sich in Abhängigkeit von der Zeit vollzieht, indem sie durch einen Impuls beginnt, sich entwickelt und endet. Während man allerdings unter Bewegung im herkömmlichen Sinne zumeist etwas Sichtbares versteht, ist sie hörbar, und das Meer vereinigt gewissermaßen all jene Aspekte der Bewegung, indem es sie durch Wellenbildung sichtbar, durch deren Klingen aber auch hörbar werden läßt.

So nimmt es nicht wunder, daß das Meer in der Lyrik immer von großer Bedeutung war und daß es auch in Pasternaks Schaffen in leitmotivischer Funktion vorliegt.

Ebenfalls nicht erstaunlich ist aufgrund der vorangegangenen Überlegungen, daß das Motiv des Meeres von auffallender Bedeutung gerade in dem Puškin sozusagen gewidmeten und schon allein aufgrund seines Titels als besonders "musikalisch" geltenden Gedichtzyklus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*) und dort wiederum im Teilzyklus *Tema s variacijami* (*Thema mit Variationen*) auftritt. In *Tema* (*Thema*), das bereits im Zusammenhang mit dem Motiv des Windes analysiert wurde, wird eine Küstenlandschaft entworfen, ohne daß das Meer explizit Erwähnung findet. Bereits in der ersten Variation jedoch

wird es genannt und anschließend lautmalerisch mit Gedichten in Verbindung gebracht:

... Два моря менялись в лице.

[... Zwei Meere haben ihr Gesicht ausgewechselt.

Стихия свободной стихии
С свободной стихией стиха...
(BP I, 167)

Das Element des freien Elementes
Mit dem freien Element des Verses.]

Die Identifikation des Gedichtes mit dem Meer findet hier vor allem auf phonetischer Ebene durch das im Deutschen nicht wiederzugebende Wortspiel "stichi-ja" (freies Element; hier das Meer bezeichnend) und "stich" (Vers) statt.

In der darauffolgenden zweiten Variation erscheint das Meer als Inspirationsquelle, indem der Beginn von Puškins Poem *Mednyj vsadnik* (*Der eiserne Reiter*) zitiert wird:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн.²⁰

[Am Gestade öder Wellen
Stand er, von großen Gedanken erfüllt.

In der dritten Variation ist das Meer in klanglicher Hinsicht rein auf der phonetischen Ebene des Gedichtes vertreten, wobei hier vor allem Lautwiederholungen auf *s* bzw. *sl* und *m* bzw. *my* sowie Wortwiederholungen ("mčalis'") zu nennen sind:

Мчались звезды. В море мылись мысы.

[Es rasten die Sterne. Im Meer wuschen sich die Vorgebirge.

Слепла соль. И слезы высыхали.

Es erblindete das Salz. Und die Tränen trockneten aus.

Были темны спальни. Мчались мысли,

Die Schlafzimmer waren dunkel. Es rasten die Gedanken,

И прислушивался сфинкс к Сахаре.
(BP I, 169)

Und die Sphinx lauschte der Sahara.]

In teils onomatopoetischer, teils thematischer Funktion erscheint das Meer auch

²⁰ Vgl. Puškin, A.S.: *Izbrannoe*, Moskva 1993, S. 107

in der übernächsten, der fünften, Variation:

Там **м**рело **м**оре. Берега
Гре**м**ели, осыпался гравий.
(BP I, 171)

[Dort wiegte sich schillernd das Meer. Die Gestade
Dröhnten, Kies bröckelte.]

Auf phonetischer Ebene fallen Lautwiederholungen auf *m*, *r* und *g* auf, die untereinander auf vielfältige Weise kombiniert werden. Thematisch gesehen ist von einer Lautäußerungen der Gestade die Rede, welche "dröhnten" ("gremeli"), während das Meer "schillernd sich wiegte" ("mrelo").

Die tatsächlich erwarteten Verhältnisse werden also gewissermaßen umgekehrt, denn nicht die Wellen des Meeres rauschen oder dröhnen, sondern die Küste, während das Meer still ist.

Große Bedeutung hat das Meer, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, auch in dem langen, 1931 geschriebenen Gedicht *Volny (Wellen)*. Hier ist im Gegensatz zum soeben erwähnten Werk ganz explizit von Bezügen dieses Leitmotivs zur Musik die Rede, indem dieser Zusammenhang nicht durch besondere Ausgestaltung der phonetischen Ebene mehr oder weniger angedeutet, sondern durch die Wortwahl, z.B. in der zweiten Strophe, ausdrücklich thematisiert wird:

Передо мною волны моря.
Их много. Им немыслим счет.
Их тьма. Они шумят в миноре...

(BP I, 340)

[Vor mir sind die Wellen des Meeres.
Es sind viele. Es ist undenkbar, sie zu zählen.
Es ist ganz dunkel von ihnen. Sie rauschen in
Moll...]

Der Bezug zur Musik liegt hier darin, daß darauf hingewiesen wird, die Wellen rauschten in Moll, also jenem der beiden musikalischen Tongeschlechter, das mehr mit Traurigkeit und ähnlichen Empfindungen in Verbindung gebracht wird. Das Tongeschlecht an sich ist allerdings weniger von Bedeutung, wesentlicher ist demgegenüber, daß durch diese Formulierung implizit behauptet wird, das Rauschen der Wellen sei eine musikalische Komposition und in musikalisi-

sche Kategorien einzuordnen.

Ein weiterer Bezug zur Musik läßt sich in der fünften Strophe dieses Gedichtes erkennen, in der zunächst Teile der zweiten (z.B. "Ich t'ma.") wiederholt werden, während der dritte und vierte Vers neue Elemente bringen:

... Но все их сменою одето,
Как пенье моря пеной волн.

[... Doch alles ist in ihren Wechsel gekleidet,
Wie der Gesang des Meeres in den Schaum der Wellen.]

Auf der semantischen Ebene liegt die Verbindung zur Musik hier im Ausdruck "pen'e morja" (der Gesang des Meeres); die Klänge, die das Meer von sich gibt, werden nicht als unartikulierte empfunden, sondern als Lied. Gleichzeitig ist diese Gedichtstelle auch auf der phonetischen Ebene durch das unübersetzbare Wortspiel "pen'e" (Gesang) - "pena" (Schaum) besonders ausgestaltet, wodurch einmal mehr Hörbares und Sichtbares zu einander in Beziehung gesetzt werden.

Ein weiterer Bezug zu Klanglichem findet sich in der einundsiebzigsten und letzten Strophe dieses sehr langen Gedichtes:

Обходят линию прибоя,
Уходят в пены перезвон...
(BP I, 348)

[Sie gehen um die Linie der Brandung herum,
Gehen fort in den Glockenklang des Schaums...]

Auf motivischer Ebene liegt die Verbindung zu Musikalischem hier ohne Zweifel in der Formulierung "v peny perezvon" (in den Glockenklang des Schaums). Außerdem findet sich hier ebenfalls die schon anhand des vorhergehenden Beispiels herausgearbeitete Kombination visueller und akustischer Elemente; während dort der Gesang des Meeres mit Schaum bekleidet war, klingt nun der Schaum selbst.

Zumindest in einem Gedicht von Pasternaks Spätwerk tritt das Meer noch einmal auf - in *Razluka (Trennung)* aus dem Jahre 1953, das zum Zyklus *Stichotvorenija Jurija Živago (Gedichte des Jurij Živago)* gehört:

В ушах с утра какой-то шум.
Он в памяти или грезит?
И почему ему на ум
Все мысль о море лезет?
(BP II, 72)

[In den Ohren ist seit dem Morgen ein Rauschen.
Ist er wach oder phantasiert er?
Und warum kommt ihm immer in den Sinn
Der Gedanke an das Meer?]

In diesem Gedicht erscheint das Motiv des Meeres gleichsam verschwommen, undeutlich, zumindest im Vergleich mit den vorher angeführten Werken. Es wird nicht klar, warum dem lyrischen Ich immerzu das Meer einfällt, warum es ständig nur daran denken muß; welche Funktion das Motiv innerhalb dieses Gedichtes hat, ist nicht eindeutig. Eine mögliche Interpretation wäre die Annahme eines Zusammenhangs zwischen dem im ersten Vers der zitierten Strophe erwähnten "šum" (Rauschen) und der damit assoziierten Vorstellung des Meeres vor dem inneren Auge des hier Sprechenden. Im Gegensatz zu den zuvor angeführten Beispielen ist hier nur von einem Rauschen die Rede, das als musikalisch in weiterem Sinne gelten kann, weil es sich dabei um Klänge handelt, die nicht besonders eindeutig zu definieren sind, nicht aber um Akkorde bzw. Melodien wie in einem Musikwerk.

Obwohl also das Motiv des Meeres in Pasternaks Lyrik nicht auf das Frühwerk begrenzt ist, muß hervorgehoben werden, daß es dort wesentlich häufiger auftritt als in den späteren Gedichten. Beispiele hierfür wären etwa *Skripka Paganini (Paganinis Geige)*, ein 1915 geschriebenes Werk, das ursprünglich dem Zyklus *Poverch bar'erov (Über den Barrieren)* angehörte, oder auch das schon 1913 entstandene Gedicht *Zima (Winter)*. Die zweite Strophe des zweiten Teils von *Skripka Paganini* lautet

И в сердце, более прерывистом, чем "Слушай"
Глухих морей в ушах материка,
Врасплох застигнутая боле, чем удушьем,
Любовь и боле, чем любовная тоска!
(BP II, 165)

[Und im Herzen, das mehr stolpert
als das "Höre"
Der tauben Meere in den Ohren des
Festlands,
Unvorbereitet, mehr als durch
Atemnot eingeholte
Liebe und mehr als Liebesehnen!]

Wesentlich ist in diesem Gedichtbeispiel, daß im Dialog zwischen Meer und Festland ersterem die aktive, letzterem die passive Rolle zukommt, denn das Meer gibt Laute von sich, es spricht, fordert das Festland zum Zuhören auf ("Slušaj!"; höre!), doch selber ist es taub, so daß es im Grunde einen Monolog führt. Das Festland hingegen hat Ohren, es ist in der Lage zu hören, zu lauschen, kann jedoch nicht sprechen, befindet sich also paradoxerweise in der umgekehrten Situation wie das Meer.

Von dem ursprünglich 1913 geschriebenen Gedicht *Zima (Winter)* gibt es zwei Fassungen, wobei die in den heutigen Pasternak-Ausgaben enthaltene zweite Variante 1928 entstand.

Die vierte Strophe jener überarbeiteten Fassung beginnt mit dem Vers

Это раковины ли гуденье?
(BP I, 81)

[Ist dies das Tönen der Muschel?]

Hier erscheint also die Muschel wie ein Klangkörper, der die Tätigkeit des Meeres, sein Erklingen, wiedergibt und auch bewahrt.

In der weitgehend anders lautenden Erstfassung liegt eine Entsprechung im ersten Vers der zweiten Strophe vor:

Это раковины ли сказанье...
(BP II, 146)

[Ist dies die Erzählung der Muschel...]

Aus dem unspezifischen Tönen der Muschel, die zunächst lediglich das Rauschen des Meeres - zumindest der Legende nach -, aus dem sie gekommen ist, immer wieder hörbar werden läßt, wird eine Erzählung, die immer wiederholt, immer weiter überliefert wird, wodurch die Muschel verlebendigt erscheint (denn nur ein Mensch kann ja erzählen).

In Zusammenhang hiermit steht offensichtlich auch die achte und letzte Strophe jener ersten Fassung von *Zima (Winter)*:

И о том, веселился иль плакал

**И любим пешеход иль нелюб,
Мне сплет океанский оракул
Перламутровой полостью губ.
(BP II, 147)**

[Und davon, ob der Fußgänger fröhlich gewesen ist
oder ob er weinte,
Ob er geliebt wird oder unbeliebt ist,
Wird mir das ozeanische Orakel singen
Mit der perlmuttfarbenen Höhle seiner Lippen.]

Das Meer nimmt offenbar alles auf, was überhaupt geschieht (auch Unsichtbares, Stimmungen der Menschen, ihre Gemütsverfassungen), bewahrt es und gibt es durch sein Rauschen, das hier wiederum als Singen betrachtet - oder vielmehr gehört - wird, wieder. Dadurch wird der Ozean weitsichtig und allwissend wie eine Gottheit dargestellt, und dadurch, daß er singt, erscheint er personifiziert.

In den bisherigen Abschnitten des vierten Kapitels des zweiten Hauptteils wurden Leitmotive im Hinblick auf ihren Zusammenhang mit Klanglichem untersucht, die als relativ "gegenständlich" und konkret gelten, denn Vögel, Tiere überhaupt und auch Wasser kann man sehen und berühren. Mit einigen Einschränkungen trifft das auch auf den Wind zu, den man zwar selbst nicht sehen kann, wohl aber seine Wirkungen.

In den folgenden Abschnitten sollen nun vergleichsweise abstrakte Leitmotive wie z.B. "Klang" und "Stille" untersucht werden.

e) Klang

Seit dem Symbolismus ist in motivischer Hinsicht eine gewisse "Abstrahierung" des Klangs zu beobachten; dies bedeutet, daß Laute, welcher Art auch immer, nun nicht mehr unbedingt im Zusammenhang mit ihrer Entstehung gesehen werden müssen - die Verbindung zwischen ihnen und demjenigen, der bzw. das sie hervorbringt, ertönen läßt, wird nicht immer offengelegt bzw. nur schemenhaft angedeutet. Ein Beispiel hierfür wäre etwa Brjusovs Gedicht *Tvorčestvo* (*Schaffen*; vgl. A.III.).

Auch in theoretischen Abhandlungen hat sich Brjusov mit der Beschaffenheit des Wortes und seiner Funktion in der Dichtung beschäftigt:

Anerkanntermaßen handelt es sich bei "Dichtung" um eine Erscheinungsform der Sprache. In der ursprünglichen Sprache war im Wort jedes seiner drei Elemente lebendig: Klang, Bild, Begriff. Vom ursprünglichen Menschen wurde das Klingen des Wortes unmittelbar empfunden, das dadurch gegebene Bild erfaßt, der dadurch ausgedrückte Begriff erkannt. Mit der Entwicklung der Rede haben die ersten beiden Elemente eine gewisse Neigung zum Aussterben.²¹

Aus diesen Beobachtungen resultierte eine verstärkte Auseinandersetzung der Symbolisten mit der phonetischen Seite des Wortes, die auch motivisch als "zvuk" (Klang) in ihren Werken Ausdruck fand. Die Beeinflussung insbesondere von Pasternaks Frühwerk durch den Symbolismus ist unbestritten. So ist es nicht verwunderlich, daß auch in seiner Lyrik das vergleichsweise abstrakte Motiv des Klangs ziemlich häufig auftritt.

Es gibt natürlich noch weit mehr Substantive, die unter dem Motiv des Klangs zu subsumieren sind; während "zvuk" jede Art von Laut oder Klang sein kann, sind jene in ihrer Bedeutung eingeschränkter. Zu solchen Substantiven gehören etwa "zvon" (Klingen, Läuten), "šum" (Lärm, Rauschen), "grochot" (Getöse),

²¹ Brjusov, Valerij: *Sobranie sočinenij v semi tomach, tom šestoj. Stat'i i recenzii 1893-1924. Iz knigi "Dalekie i blizkie", Miscellanea, Moskva 1975, S. 561*

"šipen'e" (Zischen), "šelest" (Wispern [der Blätter]), "svist" (Pfeifen), "šarkan'e" (Scharren), "chrip" (Röcheln), "gam" (Lärm), "raskat" (Rollen [des Donners]), "šoroch" (Rascheln), "rydan'e" (Schluchzen), "écho" (Echo), "akkord" (Akkord), "sozvuč'e" (Zusammenklang), "pen'e" (Singen), "muzyka" (Musik), "melodija" (Melodie). Es ist leicht einzusehen, daß etwa "pen'e" sowohl allgemeiner als Klang als auch im engeren Sinne als Gesang bzw. als Lied aufgefaßt werden kann. Es fiel daher die Entscheidung, in der vorliegenden Arbeit zwischen "pen'e" (Singen) und "pesnja" (Lied) zu unterscheiden, wobei nur letzteres als selbständiges Motiv angesehen werden soll.

Wie bereits aus der soeben vorgenommenen Aufzählung verschiedener Teilmotive hervorgeht, lassen sich zwei grundlegende Tendenzen feststellen: zum einen gibt es sehr viele Substantive, die Laute oder Klänge im weiteren Sinne bezeichnen, welche durchaus auch unartikulierte bzw. im musikalischen Sinne dissonant sein können, so etwa "šum" (Lärm), "grochot" (Getöse), "chrip" (Röcheln) usw. Zum anderen treten etliche Substantive auf, welche in engerem Zusammenhang mit der Musik stehen, wie z.B. "sozvuč'e" (Zusammenklang), "akkord" (Akkord), "melodija" (Melodie) und "pen'e" (Singen). Da diese Begriffe auch zur Beschreibung von Musikwerken verwendet werden, erwecken sie im Leser bzw. Hörer zwangsläufig die Assoziation mit etwas Musikalischem. Dies gilt in besonderem Maße natürlich für "muzyka" (Musik) selbst. Es wurde am Ende des vorhergehenden Abschnitts darauf hingewiesen, daß nun "abstraktere" Motive untersucht werden sollen, die nicht, wie etwa Tiere oder Wasser, sichtbar, fühlbar, wie z.B. der Wind, und, im buchstäblichen Sinne des Wortes, oft auch greifbar sind. Das hier zu behandelnde Motiv des Klangs, unter welchem alle Lautäußerungen subsumiert werden, ist im Gegensatz dazu vor allem und manchmal ausschließlich hörbar. Auch in dieser Hinsicht jedoch sind Unterscheidungen zu treffen, denn einige der angeführten Substantive werden dennoch indirekt mit etwas Visuellem assoziiert; zu ihnen

gehören insbesondere "raskat" (Rollen [*des Donners*]), "šelest" (Wispern [*der Blätter*]) und "šoroch" (Rascheln [*der Blätter*]). "Rydan'e" (Schluchzen), "chrip" (Röcheln) und "pen'e" (Singen) würde man demgegenüber mit Lautäußerungen *von Menschen* in Verbindung bringen, doch treten sie, wie noch an Beispielen aufgezeigt werden wird, bei Pasternak häufig auch im Zusammenhang mit einer Verlebendigung verschiedener Naturerscheinungen auf. Daneben finden sich Substantive, mit denen man zunächst keine eindeutig festzulegenden Assoziationen verbinden würde, so etwa "šum" (Lärm).

Aufgrund dieser Überlegungen soll auch im vorliegenden Abschnitt eine Art Zweiteilung vorgenommen werden: zunächst werden Lautäußerungen analysiert, welche nach obiger Definition nur im weiteren Sinne als musikalisch angesehen werden können; danach folgt eine Untersuchung solcher Laute, Klänge bzw. Lautkombinationen, welche allein durch ihre Bezeichnung in engerem Zusammenhang mit der Musik stehen.

Auffallend in dieser Hinsicht ist, daß unspezifischere Laute häufiger in Pasternaks Frühwerk zu finden sind, obwohl sie auch in den späten Gedichten mitunter noch auftreten. Insgesamt jedoch sind sie in so großer Anzahl vorhanden, daß unmöglich alle hier angeführt werden können, so daß eine gewisse Auswahl getroffen werden mußte, welche einen Überblick vermitteln soll. Eines der frühesten Werke Pasternaks mit solch unspezifischen Lauten ist z.B. das 1913 entstandene Gedicht *Zima (Winter)*, wo sich am Ende der ersten Strophe in nicht ganz klarem Kontext die Ausdrucksweise "šumy-šorochi" (Lärm-Rascheln) findet (vgl. BP I, 81). Durch die Alliteration entsteht eine geradezu lautmalerische Wirkung; auffällig wirkt außerdem die bei diesen Substantiven im Russischen unübliche, in der deutschen Übersetzung unmögliche Pluralbildung. Eine relativ unspezifische oder auch unartikulierte Lautäußerung findet sich darüberhinaus etwa im 1915 geschriebenen Gedicht *Ijuls'kaja groza (Juligewitter)*:

*И слышно: гам ученья там,
Глухой, лиловый, отдаленный.
(BP I, 103)*

*[Und man kann hören: den Lärm des Lernens
dort,
Dampf, lilafarben, weit entfernt.]*

Wesentlicher als die Tatsache, daß dieser Lärm mit Lernen verbunden ist, so daß sich etwa an eine Schulklasse denken ließe, scheint die Beobachtung zu sein, daß er als "lilovyj" (lilafarben) beschrieben wird, wodurch einmal mehr die Schlußfolgerung bestätigt wird, in Pasternaks Lyrik vereinigten sich visuelle und akustische Ebene dergestalt, daß Hörbares durch Sichtbares definiert werde: der geschilderte Lärm ist lila, was auch immer man sich darunter vorzustellen hat. Durch den Beginn der eben zitierten vierten Strophe dieses Gedichtes wird ein Bezug zu einem anderen Werk Pasternaks, das zwei Jahre später, also 1917 entstanden ist, hergestellt - zu dem schon in anderem Zusammenhang erwähnten *Plačuščij sad (Der weinende Garten)*. Dort beginnt der dritte Vers der zweiten Strophe ebenso:

*И слышно: далеко, как в августе,
Полуночь в полях созревает.
(BP I, 121)*

*[Und man kann hören: fern, wie im August,
Reift die Mitternacht in den Feldern.]*

Im Unterschied zum zuvor zitierten Gedicht fällt hier jedoch auf, daß die Beschreibung des Klangs, den die auf den Feldern reife Mitternacht erzeugt, ausgespart ist. Man weiß also nicht, welche Art von Lauten sie von sich gibt. Ein weiteres Problem stellt die relative Vieldeutigkeit von "slyšno", der wie ein Verb gebrauchten neutralen Kurzform des Adjektivs "slyšnyj" (hörbar; wahrnehmbar) dar. Im Unterschied zur deutschen Entsprechung - hörbar - bezeichnet das russische Adjektiv nicht nur lautliche Eindrücke, die mit den Ohren wahrgenommen werden, sondern z.B. auch Gerüche. So gibt es im Russischen die Wendung "slyšen zapach" (man nimmt einen Geruch wahr). Solche Überlegungen erschweren zusätzlich die Interpretation der angeführten Gedichtstelle, sprechen jedoch für Herders an anderer Stelle bereits zitierte

Theorie von der engen Verwandtschaft zwischen Gehör und Gefühl.

In ungefähr zur selben Zeit entstandenen Werken Pasternaks gibt es eine Vielzahl von Lautäußerungen, die eigentlich spezifisch für Menschen sind, bei ihm jedoch im Zusammenhang mit Pflanzen, Tieren oder Naturerscheinungen (wie etwa Schneeflocken) auftreten. Diese Gedichte wurden im wesentlichen 1917 geschrieben und gehören zu den Zyklen *Poverch bar'ero*v (*Über den Barrieren*) und *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*). Im einzelnen wären zu nennen *Na parochode* (*Auf dem Dampfer*), *Iz poëmy II* (*Aus einem Poem II*), *Step'* (*Die Steppe*) und *U sebja doma* (*Bei sich zu Hause*).

In *Na parochode* wird refrainartig in der ersten und neunten Strophe das Wispern oder Rascheln der Blätter mit einem Fieberwahn verglichen, der ja eigentlich nur Menschen heimsuchen kann:

... И шелест листьев был как бред.

[... Und das Wispern der Blätter war wie ein Fieberwahn.]

(BP I, 110 f.)

In *Iz poëmy II* flüstern Flocken:

... Так шепчут хлопья.
Так шепелявят рты примет...
(BP I, 113)

[... So flüstern die Flocken.
So lispeln die Münder der Kennzeichen...]

Hierbei handelt es sich durch die Art der Lautäußerungen um eine klare Verlebendigung von Naturerscheinungen bzw. toten Gegenständen - die Flocken flüstern, die Kennzeichen (was auch immer man sich darunter vorzustellen hat) lispeln. Beides können nur Menschen.

Noch deutlicher tritt die Verlebendigung der Natur durch Lautäußerungen etwa in *Step'* zutage:

... *Вздыхает ковыль, шуршат мураши,*
 И *плавает плач комариный.*
 (BP I, 141)

[... *Es seufzt* das Steppengras, es rascheln die
 Ameisen,
 Und es fließt das *Weinen* der Mücken.]

Anhand dieses Gedichtbeispiels tritt einmal mehr die Vermischung von semantisch beschriebenen Lautäußerungen (die also zur motivischen Ebene gehören) und besonderen phonetischen Merkmalen der betreffenden Stelle zutage, die sich bei Pasternak und wohl auch in der Lyrik im allgemeinen häufig beobachten läßt. In diesem Falle wären besonders die Lautwiederholungen *-urša-/ -uraš-* sowie *pl* zu nennen. In der neunten Strophe des Gedichtes werden Teile der hier zitierten ersten wieder aufgenommen:

... *Плыл Плач Комариный...*
 (BP I, 142)

[... *Es floß* das Weinen der Mücken...]

Das schon früher angeführte Argument, in Pasternaks Lyrik sei nicht nur Wohlklang als Musik zu verstehen, sondern Klang schlechthin, läßt sich auch am Beispiel des Gedichtes *Opredelenie poëzii (Definition der Dichtkunst)* aus *Sestra moja - žizn' (Meine Schwester - das Leben)* bekräftigen.

Später soll im Hinblick auf die Musik als Bestandteil der dichterischen Inspiration nochmals auf *Opredelenie poëzii* eingegangen werden, so daß es zunächst genügen mag, die erste Strophe des Gedichtes zu zitieren, in der einmal mehr konsonante und dissonante Klänge (auf semantischer Ebene) nebeneinander und gleichberechtigt erscheinen:

Это - круто налившийся свист,
Это - щелканье сдавленных льдинок,
Это - ночь, леденящая лист,
Это - двух соловьев поединок.
 (BP I, 133)

[Dies ist - ein prall saftig gewordener *Pfiff*,
 Dies ist - das *Schnalzen* zerdrückter kleiner
 Eisschollen,
 Dies ist - die Nacht, die das Blatt mit Eis
 bedeckt,
 Dies ist - das *Duell zweier Nachtigallen.*]

Hier finden sich Lautäußerungen ganz unterschiedlicher Art, zum einen ist von "svist" (Pfiff) und "ščelkan'e" (Schnalzen) die Rede, zum anderen von "dvuch solov'ev poedinok" (Duell zweier Nachtigallen).

Vieldeutig ist das im zweiten Vers enthaltene Substantiv "ščelkan'e". Oft wird es mit "Schnalzen" übersetzt, woraus sich zumindest im Deutschen hinsichtlich der damit verbundenen Klangqualität wiederum eine eher negative Konnotation ergäbe. Im Russischen jedoch bezeichnet "ščelkan'e" auch den Nachtigallengesang. Insofern könnte dieses Substantiv bereits auf den vierten Vers der ersten Strophe von *Opredelenie poëzii* verweisen, in dem dann vom Duell zweier Nachtigallen die Rede ist - ein Kampf, von dem angenommen werden darf, daß es sich bei ihm um eine Art "Sängerwettstreit" handelt, daß dieses Duell in Liedern ausgetragen wird. Die Nachtigall gilt ja, wie bereits in *B.II.2.a.* angesprochen, als Symbol für Liebeslied und -lyrik. Da die ersten beiden genannten Lautäußerungen, "svist" (Pfiff) und "ščelkan'e" (Schnalzen) zumindest vieldeutig hinsichtlich ihrer semantischen Bestimmbarkeit sind, kann man behaupten, daß sich in *Opredelenie poëzii* als konsonant und als dissonant aufgefaßte Klänge vereint finden. Eine ähnliche Verschmelzung liegt z.B. auch im 1919 geschriebenen Gedicht *Tak načinajut. Goda v dva...* (*So fangen sie an. Etwa mit zwei Jahren...*) aus dem Zyklus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*) vor:

Так начинают. Годы в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,

Щебечут, свищут, - а слова
Являются о третьем годе.
(BP I, 182)

[So fangen sie an. Mit etwa zwei Jahren
Stürzen sie sich von der Amme in das Dunkel
der Melodien,
Sie zwitschern, pfeifen - doch die Wörter
Erscheinen um das dritte Jahr.]

In der eben zitierten ersten Strophe des Gedichtes, in der die kindliche Entwicklung hin zur Sprechfähigkeit geschildert wird, tritt zutage, daß gemäß der darin vertretenen Auffassung das Kind zuerst mit Musik vertraut wird, danach

mit Sprache. Am Anfang, mit ungefähr zwei Jahren, kommt es mit Melodien in Berührung, und die Laute, die es selber hervorbringt, ähneln denen von Vögeln - Babies zwitschern ("ščebečut") und pfeifen ("sviščut"). Zumindest im weiteren Sinne haben also auch die ersten Lautäußerungen des Kindes mit Musik zu tun, und von ihr aus vollzieht sich dann die Entwicklung hin zur Sprache. Musik wird demnach als etwas Ursprüngliches angesehen, mit dem der Mensch noch enger verbunden ist als mit Sprache, weil er früher damit vertraut ist - vom Beginn seines Lebens an.

Immer wieder wird in Pasternaks Lyrik vom Klang (zvuk), wie er auch beschaffen sein mag, als Grundlage für das Entstehen von Musik ausgegangen. Dies tritt etwa in *Ballada (Ballade)* von 1916 zutage:

Ей [земле] недоставало лишь
нескольких звеньев,
Чтоб выполнить раму и вырасти
в звук,
И музыкой - зеркалом
исчезновенья
Качнуться, выскальзывая из рук.
(BP I, 107)

[Ihm [dem Winter] fehlten nur
einige Glieder,
Um den Rahmen auszufüllen und zum Klang
zu wachsen,
Und als Musik - als Spiegel des
Verschwindens
Sich zu schaukeln, aus den Händen gleitend.]

Sichtbares kann also fast ohne Mühe zu Hörbarem werden. Nun ist der Winter selbst zwar nicht visuell wahrnehmbar, wohl aber seine Wirkungen als Schnee und Eis, und offensichtlich ist es möglich, ihn auf akustische Weise, als Klang, darzustellen. So wie das Eis in den warmen Händen entweder schmilzt oder ihnen aber entgleitet, in jedem Falle aber entschwindet, entzieht sich auch die Musik, die gleichermaßen nicht festgehalten werden kann.

Im Gedicht *Ot tebja vse mysli otvleku...* (*Von dir werde ich alle Gedanken ablenken...*), geschrieben 1919, wird ebenfalls eine Jahreszeit, genauer, ein Wintermonat, derart beschrieben, als klinge er:

... к бряцанию декабря...
(BP I, 178)

[... zum Klirren des Dezembers...]

Außerdem fällt in der Lyrik Pasternaks in allen Schaffensperioden die relativ häufige Verwendung von "zvuk" (Klang) und "zvon" (volltönender Klang) an sich auf; manchmal treten auch die Motive "écho" (Echo) und "zov" (Ruf) damit kombiniert oder unabhängig von einander auf.

In dieser Hinsicht tritt zutage, wie vielschichtig in Pasternaks Lyrik "zvon" zu sein scheint, wenn man etwa vergleichend einzelne Stellen der Gedichte *Sestra moja - žizn'...* (*Meine Schwester - das Leben...*), *Naša groza* (*Unser Gewitter*) und *Leto* (*Sommer*), welche alle 1917 geschrieben wurden, betrachtet. In *Sestra moja - žizn'...* ist von einem Glöckchen oder einem Klingeln ("zvonoček"), ebenfalls von "zvon" gebildet, die Rede:

И в третий плеснув, уплывает звоночек
Сплошным извиненьем: жалею, не здесь.

(BP I, 121)

[Und wenn es zum dritten Mal geplätschert
hat, schwimmt das Klingeln fort
Mit einer kompakten Entschuldigung:
bedauere, nicht hier.]

In *Naša groza* "klingen" Eimer:

Звон ведер сшиблен набекрень...

(BP I, 136)

[Der Klang der Eimer ist umgestürzt, die
Mütze schief auf dem Kopf...]

Hier findet sich eine der bei Pasternak nicht selten zu beobachtenden Vertauschungen von Realitätsebenen, denn natürlich kann nicht der Klang der Eimer umstürzen, sondern Metalleimer klirren, wenn man sie umgestoßen hat - der Stoß bewirkt also erst das Geräusch.

In *Leto* schließlich wird das von Dreschflegeln produzierte Geräusch als "zvon" beschrieben:

Не ход часов, а звон цепов

[Nicht der Gang der Stunden, sondern der Klang der
Dreschflügel

С восхода до захода
Вонзался в воздух сном шипов,
Заворожив погоду.

Drang vom Sonnenaufgang bis zum -untergang
Als Traum der Dornen in die Luft
Und verzauberte das Wetter.]

(BP I, 153)

Auch im auf *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*) folgenden Zyklus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*) tritt "zvon" als Klang, der diesmal allerdings besonders volltönend ist, auf, so etwa im Gedicht *Šekspir* (*Shakespeare*):

... И звонкость подков, и
простуженный звон
Вестминстера, глыбы,
закутанной в траур.

[... Und die Klangfülle der Hufeisen, und der
erkältete Klang
Von Westminster, der Scholle, in Trauer gehüllt.]

(BP I, 164)

Anhand des sprachlichen Spiels mit den Substantiven "zvonkost'" (Klangfülle) und "zvon" (Klang), wobei sich ersteres auf Hufeisen, letzteres auf Glocken bezieht, wird erneut die Vielschichtigkeit dieses Motivs deutlich, denn "zvonkost'" ist ja von "zvon" gebildet, so daß hier nicht nur ein phonetischer, sondern auch ein semantischer Zusammenhang vorliegt.

Im 1918 oder 1919 entstandenen Gedicht *Bol'noj sledit...* (*Der Kranke beobachtet...*) wird der Klang mit einem Ruf in Verbindung gebracht, wobei der semantische Zusammenhang im Russischen leicht auch auf der phonetischen Ebene der Sprache hervorgehoben werden kann:

... (Был зов. Был звон. Не
новогодний ли?)
(BP I, 172)

[... (Es war ein Ruf. Es war ein Klang. Nicht
vielleicht ein Neujahrsklang?)]

Durch die geäußerte Vermutung, es handele sich um einen "Neujahrsklang", wird implizit angedeutet, dieser Klang ("zvon") sei ebenfalls als das Tönen von Glocken zu verstehen, die das neue Jahr einläuten. In gewissem Sinne kann

man natürlich einen solchen Klang auch als Ruf interpretieren, denn Glocken wollen etwas verkünden, sie rufen also den Hörer zunächst einmal an, sprechen ihn sozusagen an; in religiösen Kontexten rufen sie ihn ferner zu sich, in die Kirche, indem sie den Beginn des Gottesdienstes ankündigen.

Mehrmals wird in Pasternaks Lyrik visuell Wahrnehmbares mit einem Ruf (zov) oder einem Klang (zvuk) verglichen, als existiere keine Grenze zwischen den Ebenen des Sichtbaren und des Hörbaren, als seien beide Bereiche äquivalent. Dies wird beispielsweise im langen, fünfteiligen Gedicht *Osen' (Herbst)*, entstanden 1916, aus *Temy i variacii (Themen und Variationen)* in der dritten Strophe des ersten Teils deutlich:

Не движутся дни, и, казалось -
вынут
Из мира прозрачный, как звук,
небосвод.
(BP I, 199)

[Die Tage bewegen sich nicht, und, so schien es
manchmal, herausgenommen
Aus der Welt ist das wie ein Klang durchsichtige
Himmelszelt.]

Auf diese Weise entsteht der Eindruck, als lasse sich ein Laut (zvuk) in seiner Klarheit und "Durchsichtigkeit" visuell darstellen bzw. mit etwas durch die Augen Wahrnehmbarem vergleichen. Allerdings wird hier die "Körperlosigkeit" des Firmaments betont, das sich förmlich zu verflüchtigen scheint, so daß man wohl eher von der umgekehrten Tendenz sprechen könnte: im Grunde wird nicht der Laut mit dem Himmelszelt verglichen, sondern das Himmelszelt mit dem Laut - etwas Sichtbares wird also etwas Hörbarem angenähert.

Etwas Ähnliches und doch ganz Anderes wie im obigen Zitat findet sich in der dritten Strophe des dritten Teils desselben Gedichts:

... и ясен, как мрамор,
Воздух рощ и, как зов, беспризорен.

[... und klar wie Marmor
Ist die Luft der Haine und obdachlos wie ein
Ruf.]

Beide Textstellen kann man nicht exakt mit einander vergleichen, da das

Himmelszelt ja immerhin sichtbar ist, während es sich bei Luft um ein normalerweise weder sicht- noch hörbares gasförmiges Element der Atmosphäre handelt. Hier wird demnach die Luft durch den Vergleich mit Marmor und einem Ruf gewissermaßen "konkretisiert" und zu etwas Sichtbarem bzw. Hörbarem in Verbindung gesetzt. Luft selbst ist ja eigentlich nicht mit den Sinnesorganen wahrnehmbar, allenfalls zu fühlen. Im vorangegangenen Gedichtbeispiel wurde im Gegensatz dazu das Himmelszelt ("nebosvod") "abstrahiert", da ein Laut sicherlich schwerer zu erfassen ist als das überall gegenwärtige und sichtbare Firmament. Vor allem aber kann ein Laut nicht bewahrt werden; er ist abhängig von der Zeit, während das Firmament als ewig angesehen wird. Im letzten Gedichtbeispiel handelt es sich um eine "Konkretisierung" deshalb, weil ein Ruf, so wenig faßbar er u.U. auch sein mag, doch immerhin wahrnehmbarer ist als die Luft.

Auch im auf *Temy i variacii (Themen und Variationen)* folgenden Zyklus, *Stichi raznych let (Gedichte aus verschiedenen Jahren)*, tritt "zvuk" mehrmals auf, und wiederum wird offenbar, daß zwischen den einzelnen Lauten und Klängen hinsichtlich ihrer Qualität nicht unterschieden wird:

Как на разведке, чуден звук
Любой. Ночами звуки редки...
(BP I, 225)

[Wie auf einem Erkundungsgang, wunderbar ist
Jeglicher Laut. In den Nächten sind Laute selten...]

Aus den soeben zitierten Versen der siebenten Strophe des Gedichtes *Rudnik (Bergwerk)* geht die Bedeutung jedes einzelnen Lautes, wie auch immer beschaffen er sei, für den Sprechenden hervor, denn jeder Klang wird als einzigartig und daher wunderbar aufgefaßt. Die Bedeutung des Klangs für das lyrische Ich, das nicht explizit in Erscheinung tritt, erhöht sich noch in der Nacht, denn sie pflegt ja gemeinhin lautlos zu sein, so daß jeder Klang, der einem ins Ohr dringt, sozusagen Seltenheitswert hat.

Eine Unterscheidung hinsichtlich Klang ("zvuk") und Lärm ("gul") wird im

Gegensatz dazu etwa in *Vysokaja bolezn'* (*Hohe Krankheit*), geschrieben 1923, getroffen:

... Звук исчез
За гулом выросших небес.
(BP I, 241)

[... Der Klang verschwand
Hinter dem Lärm der herausgewachsenen Himmel.]

In erster Linie entscheidend dürfte hier die unterschiedliche Klangintensität sein, "gul" ist einfach wesentlich lauter als "zvuk", so daß letzterer nicht mehr wahrnehmbar ist und daher zu verschwinden scheint. Diese Annahme wird dadurch begünstigt, daß "gul" nachweislich nicht zwangsläufig negativ konnotiert sein muß, wie eine Stelle aus der drittletzten Strophe von *Vysokaja bolezn'* (*Hohe Krankheit*) zeigt:

Тогда раздался гул оваций...
(BP I, 246)

[Dann ertönte der Lärm der Ovationen...]

Hier handelt es sich um einen zwar unartikulierten, aber doch eindeutig positiv konnotierten Klang.

Das Verb "gudet'" liegt in dem Kriegsgedicht *Oživšaja freska* (*Belebtes Fresko*) von 1944 vor:

Земля гудела, как молебен
Об отвращенья бомбы воющей...
(BP II, 53)

[Die Erde dröhnte wie ein Bittgebet
Um Ablenkung der heulenden Bombe...]

Durch das erwähnte Bittgebet ("moleben"), das gleichsam die Erde selbst ertönen läßt, entsteht ein religiöser Kontext, aber auch die Assoziation mit einem Ruf - um Hilfe.

Klang in Verbindung mit religiösen Konnotationen tritt in Pasternaks späterer Lyrik noch zweimal an markanten Stellen auf, zum einen in *Na Strastnoj* (*In der Karwoche*) aus den *Stichotvorenija Jurija Živago* (*Gedichte des Jurij Živago*), zum anderen in *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*), dem Titelge-

dicht des gleichnamigen Zyklus.

Beide Beispiele sind durch die Art der Klänge enger mit der Musik verbunden als das zuvor zitierte Gedicht, doch sollen sie aufgrund der Tatsache, daß auch in ihnen die Erde selbst Töne von sich gibt, hier erwähnt werden. Lautäußerungen finden sich in *Na Strastnoj* insbesondere in der ersten und der dritten Strophe:

... И если бы земля могла,
Она бы Пасху проспала
Под чтением Псалтыри.

[...]

Еще земля голым-гола,
И ей ночам не в чем
Раскачивать колокола
И вторить с воли певчим.

(BP II, 57)

[... und wenn die Erde könnte,
Würde sie Ostern verschlafen
Beim Lesen des Psalters.

...

Noch ist die Erde splitternackt,
Und sie hat nichts anzuziehen,
Um die Glocken zum Schwingen zu bringen
Und dem Chor nach Herzenslust die zweite Stimme
zu singen.]

Die Personifizierung der Erde beginnt bereits in der ersten Strophe dieses Gedichtes; wenn sie könnte, würde sie das Osterfest verschlafen beim Lesen des Psalters. Mehr oder weniger indirekt wird auch an dieser Stelle auf Lautäußerungen angespielt. Die religiöse Konnotation ist offensichtlich, da von einem Buch des Alten Testaments, dem 150 Psalmen umfassenden Psalter, die Rede ist. Darüberhinaus jedoch handelt es sich dabei im Grunde um eine Sammlung von Liedern; ursprünglich wurden die Psalmen ja nicht leise gelesen, sondern sie wurden verfaßt, um gesungen und von Musikinstrumenten begleitet zu werden. Obwohl der in solchen Fällen gerne gebrauchte Begriff der "rhythmisierten Prosa" ohne Zweifel problematisch ist (denn was wäre im Gegensatz dazu eine - nicht existente - "unrhythmische Prosa"?) hat man sich das Lesen der Psalmen sicherlich als etwas Melodisches und Hörbares vorzustellen; es findet nicht lautlos statt. Die Erde erscheint also in gewissem Sinne als "zurückgeblieben" insofern, daß sie sich mit einem Buch des Alten

Testaments beschäftigt, während das Neue kurz vor seiner Vollendung steht. Die Erde möchte sozusagen den Oster-Ruf verschlafen, wenn man sie ließe. In den letzten beiden Strophen des Gedichts *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*) erscheint die Erde ebenfalls in religiösem Kontext, sie selber wird nun zum Gotteshaus, die Klänge, welche sie von sich gibt, erscheinen dem lyrischen Ich als ferner Widerhall eines Chores - den es nur manchmal wahrnehmen kann:

Как будто внутренность собора -
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.

[Wie das Innere einer Kathedrale -
Die Weite der Erde, und durch das Fenster
Ist mir den fernen Widerhall eines Chores
Zu hören manchmal gegeben.

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою.

Natur, Welt, Versteck des Weltalls,
Ich werde deinen langen Gottesdienst,
Von geheimem Beben umfassen,
In Tränen vor Glück durchstehen.]

(BP II, 100)

Wesentlicher als die religiöse Konnotation allein scheint hier jedoch die Tatsache zu sein, daß im Grunde nicht von einem "real existierenden" - d.h. von einem innerhalb der an sich schon fiktionalen Ebene des Gedichtes nicht "real" wirkenden - Chor gesprochen wird, denn das lyrische Ich sieht ihn nicht, hört ihn auch nicht immer. Nur in besonderen Augenblicken meint es ihn wie ein Echo zu vernehmen. Es wird nicht gesagt, wie man sich diesen Chor bzw. seinen Gesang vorzustellen habe, so daß der Laut auch in diesem späten Gedicht losgelöst von seiner Erzeugung dargestellt wird: man weiß eben nicht, wer oder was diese Klänge hervorbringt.

Nicht unwichtig ist sicherlich auch die Beobachtung, daß in Pasternaks Spätwerk zwar weniger auf der lautlichen Ebene der Sprache gespielt und experimentiert wird, daß aber der Klang als Motiv nicht seltener auftritt als im Frühwerk. Als besonders eindrucksvolles Beispiel hierfür wurde bereits an anderer Stelle das Gedicht *Muzyka* (*Musik*) analysiert. Doch auch Lautäußerun-

gen im allgemeinen treten in den letzten beiden Zyklen, den *Stichotvorenija Jurija Živago* (*Gedichten des Jurij Živago*) und *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*), mehrmals auf. In diesem Zusammenhang kann etwa das Gedicht *Bab'e leto* (*Altweibersommer*) von 1946 genannt werden, in dessen zweiter Strophe der Wald einmal mehr personifiziert erscheint und mit dem Lärm ("šum") zu spielen scheint:

Лес забрасывает, как насмешник,
Этот шум на отрывистый склон...
(BP II, 64)

[Der Wald wirft, wie ein Spötter,
Diesen Lärm auf den abgebrochenen Abhang...]

In der ersten Strophe desselben Gedichtes ist von menschlichen Lautäußerungen die Rede, welche ebenfalls von Ausgelassenheit zeugen:

... В доме хохот и стекла
звенят...

[... Im Haus ist ein Lachen, und die Fensterscheiben
klirren...]

Es entsteht der Eindruck, als stehe das Klirren der Fensterscheiben im Zusammenhang mit dem Lachen der Menschen im Haus, als stelle es eine Art Entsprechung zur allgemein herrschenden Fröhlichkeit dar.

Eine ähnliche Verschmelzung von durch Menschen erzeugten Lauten mit anderen, nicht genau definierten, liegt auch in *Svad'ba* (*Hochzeit*), entstanden 1953, in der achten und neunten Strophe vor:

Вдруг задор и шум игры,
Топот хоровода,
Провалась в тартарары,
Канули, как в воду.

[Plötzlich sind Eifer und Lärm des Spiels,
Das Trampeln des Reigens
In die Unterwelt gesunken,
Untergetaucht wie ins Wasser.]

Просыпался шумный двор.
Деловое эхо
Вмешивалось в разговор
И раскаты смеха.
(BP II, 65)

Es war der lärmende Hof erwacht.
Geschäftiges Echo
Mischte sich ins Gespräch
Und tosendes Lachen.]

In der neunten Strophe dieses Gedichtes (der zweiten hier zitierten) wird, was

bei Pasternak nur äußerst selten vorkommt, eine Lautäußerung durch ein Adjektiv ausgedrückt: "šumnyj" (lärmend, rauschend). In den allermeisten Fällen werden in seinem Werk Laute durch Substantive wiedergegeben, seltener durch Verben - durch Adjektive jedoch so gut wie nie.

Allerdings findet sich diese Besonderheit beispielsweise noch im wesentlich früher (1928) geschriebenen Werk *Roslyj strelok, ostorožnyj ochotnik...* (*Hochgewachsener Schütze, vorsichtiger Jäger...*):

За высоту этой звонкой разлуки...
(BP I, 212)

[Für die Höhe dieser *klingenden* Trennung...]

Das Motiv des Echos hingegen tritt bei Pasternak mehrmals auf, und zwar in frühen und in späten Gedichten. Außer dem eben zitierten Werk *Svad'ba* (*Hochzeit*) und dem zuvor angeführten Gedicht *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*) kann man hier noch *Zolotaja osen'* (*Goldener Herbst*) aus dem Zyklus *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*), genauer, dessen siebente Strophe, erwähnen:

Где звучит в конце аллея
Эхо у крутого спуска...
(BP II, 103)

[Wo am Ende der Alleen
Das Echo am steilen Abhang klingt...]

Hinsichtlich des Frühwerks von Pasternak ist das Echo etwa in *Enseignement* und vor allem in *Ja najden u istokov šček...* (*Ich bin an den Quellen der Wangen gefunden worden...*), beide um 1913 entstanden, von Bedeutung. In letzterem Werk tritt einmal mehr die Verschmelzung von visueller und akustischer Ebene zutage, und da es sich bei diesem Gedicht zweifellos um eines der frühesten handelt, die Pasternak geschrieben hat, läßt sich die Schlußfolgerung ziehen, daß diese schon so oft festgestellte Besonderheit in seinem Schaffen von Anfang an vorhanden war und daß sie sich nicht irgendwann erst entwickelt hat:

Я найден у истоков щек,

[Ich bin an den Quellen der Wangen gefunden
worden,

Я выброшен к истокам смеха.

Ich bin an die Quellen des Lachens geworfen.

Высоко надо мной висок

Hoch über mir ist die Wange

И свеч двоящееся эхо.

Und das sich verdoppelnde Echo der Kerzen.]

(BP II, 202)

Der letzte Vers erinnert in auffälliger Weise an den in *A.III.* zitierten Anfang von Bal'monts Werk *Poëzija kak volšebstvo (Dichtung als Zauberei)*, in welchem er die Funktion des Reims in der Dichtung mit einer zwischen zwei Spiegel gestellten Kerze vergleicht. In Pasternaks sehr frühem und sicher vom Symbolismus beeinflusstem Gedicht (obgleich es keinen Hinweis auf einen direkten Bezug zu Bal'monts Buch gibt) wird nicht der Reim thematisiert, wohl aber das Echo, also eine andere lautliche Erscheinung. Auch von Spiegeln ist nicht die Rede, doch wird durch die angesprochene Verdopplung der Kerzen(-flammen?) eine solche Assoziation hervorgerufen. Kerzen können normalerweise keine Laute von sich geben, und so entsteht durch ihr "sich verdoppelndes Echo" ("dvojaščeesja écho") der Eindruck, daß die Ebene des Sichtbaren und die des Hörbaren mit einander verschmelzen.

Ähnlich wie das Echo durchziehen auch Laut ("zvuk") und Ruf ("zov") Pasternaks gesamtes lyrisches Werk. Neben bereits angeführten Beispielen aus den frühen Gedichten wären in diesem Zusammenhang etwa *Skazka (Märchen)* und *Vesennjaja rasputica (Wegelosigkeit im Frühling)* aus den *Stichotvorenija Jurija Živago (Gedichte des Jurij Živago)*, beide 1953 entstanden, zu nennen.

Die zweite Strophe des zweiten Teils von *Skazka* lautet:

И в дыму багровом,

[Und im purpurroten Rauch,

Застывшем взор,

Der den Blick verschleierte,

Отдаленным зовом

War von entfernten Rufen

Огласился бор.

Der Wald erfüllt.]

(BP II, 68)

Der Unterschied zu frühen Gedichten Pasternaks liegt, wenigstens bezüglich

des Motivs des Klangs, also nicht primär in der Motivik, sondern wohl eher in der leichter verständlichen Syntax und teilweise auch der weniger komplizierten Lexik. Schon aufgrund seines Titels hat man *Skazka (Märchen)* häufig eine Sonderstellung innerhalb der *Stichorvorenija Jurija Živago (Gedichte des Jurij Živago)*, aber auch innerhalb seines Gesamtwerkes zugewiesen. Es handelt sich um das einzige "Märchen" in seinem Gesamtwerk, um ein Kunstmärchen, welches in keiner offensichtlichen Beziehung zu den anderen *Živago*-Gedichten zu stehen scheint. Die zitierte Strophe wirkt durch die Farbsymbolik, aber auch durch die Art der Schilderung des zu vernehmenden Klangs - des Rufes - noch vom Symbolismus beeinflusst. Es ist sicher kein Zufall, daß der Held sich gerade in "purpurrotem Rauch" ("v dymu bagrovom") befindet, denn die Symbolbedeutung der Farbe Rot ist nicht schwer nachzuvollziehen: Rot sind Blut und Feuer, so daß diese Farbe sowohl Leben und Liebe als auch Blutvergießen versinnbildlicht ²².

Was den Ruf ("zov") betrifft, so liegt seine Besonderheit darin, daß zunächst unklar ist, woher er kommt, und ob es sich tatsächlich um einen "realen" Ruf handelt, oder ob ihn nur der tapfere Held in seinem Inneren zu vernehmen meint. Der Laut wirkt also in gewisser Weise losgelöst von seiner Entstehung, denn es ist klar, daß der Wald als solcher nicht rufen kann, er ist also nicht tatsächlich der Urheber des Geräusches. An anderer Stelle dieser Untersuchung wurde bereits der Symbolismus als diejenige literarische Epoche genannt, in welcher sich Klänge erstmals "verselbständigen" - in dem Sinne, daß nicht mehr immer angegeben wird, wer oder was sie hervorbringt.

In der neunten und letzten Strophe des Gedichtes *Vesennjaja rasputica (Wegelosigkeit im Frühling)* ist von einem Klang ("zvuk") die Rede, den, wie in den vorhergehenden Strophen deutlich wird, eine Nachtigall hervorbringt. In

²² Vgl. Oesterreicher-Mellwo, Marianne (Hrsg.): *Herder-Lexikon Symbole*, Freiburg/Basel/Wien ²1994, S. 134 f.

diesem Falle wird also der Zusammenhang zwischen dem Laut und seiner Entstehung offengelegt. Diese Beziehung erscheint jedoch dennoch in gewisser Weise "verwischt", indem der Nachtigallengesang zunächst allgemeiner als Klang ("zvuk") bezeichnet wird - und mit "zvuk" läßt sich im Russischen so ziemlich alles bezeichnen, was tönt - und anschließend überhöht als Schilderung menschlicher Empfindungen und Schicksale dargestellt ist:

Земля и небо, лес и поле
Ловили этот редкий звук,
Размеренные эти доли
Безумья, боли, счастья, мук.
(BP II, 61)

[Erde und Himmel, Wald und Feld
Fingen diesen seltenen Klang auf,
Diese ausgewogenen Teile
Von Wahnsinn, Schmerz, Glück, Qualen.]

Auffallend ist auch in diesem Gedicht, daß die Natur - hier vertreten durch Erde, Himmel, Wald und Feld - personifiziert wird, wobei die Verlebendigung sicherlich auf indirekte Weise erfolgt, denn Himmel, Erde und Landschaft bleiben ja passiv, sie handeln nicht. Allerdings nehmen sie den Klang in sich auf, der als "gleichmäßige Teilchen von Wahnsinn, Schmerz, Glück und Qualen" ("razmerennye [...] doli / Bezum'ja, boli, sčast'ja, muk") interpretiert wird. Dabei handelt es sich um menschliche Empfindungen, Stimmungen und Zustände, und dadurch, daß unterstellt wird, die Natur lausche diesen Klängen - und verstehe sie auch -, erfährt sie eine Personifizierung.

Die Schilderung von enger der Musik verhafteten Klängen ist ebenfalls in allen Schaffensperioden Pasternaks zu finden, doch scheint sie im Frühwerk etwas häufiger vertreten zu sein. Hier sind insbesondere Gedichte zu nennen, welche zu keinem Zyklus gehören. Auffallend häufig findet sich das Verb "pet'" (singen), zumeist jedoch in seiner substantivierten Form: "penie" bzw. "pen'e" (Singen). In diesem Zusammenhang kann nochmals das bereits zitierte Gedicht *Ja najden u istokov šček...* (*Ich bin an den Quellen der Wangen gefunden worden...*) angeführt werden, wobei diesmal seine mittlere (zweite) Strophe wesentlich ist:

О, только б на песках меня
 Не подобрал никто, не отнял,
 И только об отнятии дня
 Под поцелуем пела отмель.
 (BP II, 203)

[O daß mich nur auf dem Sande
 Niemand einsammelte und wegnähme,
 Und daß nur vom Wegnehmen des Tages
 Während eines Kusses *die Sandbank sänge.*]

Indirekt handelt es sich dabei um einen Verweis auf das Leitmotiv des Wassers bzw. das des Meeres, wenn man bedenkt, daß der Gesang einer Sandbank im Grunde nur durch Wellen und Wind zustande kommen kann.

Auch in anderen frühen Gedichten Pasternaks spielt das Verb "pet'" (singen) oder dessen substantivierte Form "penie" (Singen) eine Rolle; in diesem Zusammenhang wäre etwa *Iz sueverija (Aus Aberglauben)*, geschrieben 1917, zu nennen, ein Werk, in dessen zweiter Strophe das Singen einer Tür beschrieben wird:

... И пенье дверя.
 (BP I, 125)

[... Und das Singen einer Tür.]

Eine fast gleiche Formulierung tritt auch in dem wesentlich später (1941) entstandenen Gedicht *Val's s čertovščinoj (Walzer mit Teufelei)* auf:

... пенье дверей...
 (BP II, 26)

[... Das Singen der Türen...]

Anhand solcher Beispiele, in denen Klänge genannt werden, die eindeutig in engem Bezug zur Musik stehen, läßt sich besonders gut nachweisen, daß in Pasternaks Schaffen - wie hier schon häufiger angesprochen - nahezu alle Laute, wie auch immer sie beschaffen sein mögen, als musikalisch angesehen werden. "Pen'e" (das Singen) wird wohl zwangsläufig vom Leser mit etwas Melodischem, Liedhaftem d.h. Musikalischem assoziiert. Darüberhinaus kann nur singen, wer oder was eine Stimme besitzt. Aus diesem Grunde wird zum einen auch der sicher nicht sehr harmonische Laut einer knarrenden, quiet-schenden usw. Tür als musikalischer Klang betrachtet, zum anderen wird die

Tür auf diese Weise verlebendigt, denn wenn sie singt, muß sie eine Stimme haben.

Im 1931 geschriebenen Gedicht *Opjat' Šopen ne iščet vygod... (Wieder sucht Chopin keine Vorteile...)* entsteht zunächst der Eindruck, hier sei von Singen und Gesang in anderer Weise die Rede, denn in der neunten Strophe wird in diesem Zusammenhang ein Friedhof ("pogost") erwähnt, so daß man etwa an Lieder anläßlich einer Beerdigung denken mag. Aus diesem Grunde erzielt der letzte Vers jener Strophe einen besonderen, weil unerwarteten, Effekt:

Подслушать пенье на погосте
Колес, и листьев, и костей.
(BP I, 363)

[Zu belauschen auf dem Kirchhof das Singen
Der Räder, und der Blätter, und der Knochen.]

Erst am Ende der Strophe wird also deutlich, um welche Art von Singen es handelt; es sind keineswegs Menschen, die sich zu einer Beerdigung zusammengefunden haben, sondern der vernommene Gesang geht von den Rädern, den Blättern und den Knochen der Begrabenen aus.

Auch weitere Klänge, welche in besonders engem Zusammenhang mit der Musik stehen, lassen sich insbesondere im Frühwerk Pasternaks finden. Ein Beispiel hierfür wäre das sehr frühe, 1913 entstandene Gedicht *Venecija (Venedig)*:

И пеной бешеных цветений,
И пеною взбешенных морд
Срывался в брезжущие тени
Руки не ведавший аккорд.
(BP II, 141)

[Und durch den Schaum rasenden Blühens
Und durch den Schaum rasender Mäuler
Stürzte in die flimmernden Schatten
Der Akkord, der keine Hand gekannt hatte.]

Dadurch, daß der Akkord "keine Hand gekannt hatte", wird angedeutet, er sei nicht durch ein Musikinstrument, das von einem Menschen gespielt wird, hervorgebracht worden. In diesem Gedicht wird der Akkord allerdings schon früher als Motiv eingeführt, wobei von seiner Einsamkeit die Rede ist:

Был громко одинок аккорд.
(BP II, 140)

[Der Akkord war laut einsam.]

Erwartet hätte man sicherlich die Schilderung eines Akkords, der laut ist, nicht aber "laut einsam". Indem die Beschreibung der Klangintensität (laut), die eigentlich adjektivisch ist, zu einem Adverb wird, das einem weiteren, den Klang interpretierenden Adjektiv beigefügt ist, entsteht der Eindruck, der Akkord sei ein Lebewesen, das Gefühle empfinden könne - hier die Einsamkeit - und von daher bewußt laut sei, um dieser Stimmung Ausdruck zu verleihen, um Hilfe zu rufen o.ä.

In der zweiten Strophe von *Venecija* tritt einmal mehr die bereits angesprochene und bei Pasternak häufig zu beobachtende Verschmelzung von visueller und akustischer Ebene zutage:

Висел созвучьем Скорпиона
Трезубец вымерших гитар...

[Es hing als Zusammenklang des Skorpions
Der Dreizack ausgestorbener Gitarren...]

Allerdings werden hier nicht nur verschiedene Wahrnehmungsarten mit einander verbunden, sondern auch die Subjekt-Objekt-Beziehungen vertauscht. Man kann sich das Sternbild des Skorpions als Dreizack vorstellen ("trezubec Skorpiona") und die von Gitarren erzeugten Laute als Zusammenklang ("sozvuč'e gitar"), in diesem Falle bliebe lediglich die Verschmelzung von visueller und akustischer Ebene, denn der Klang der Gitarren würde im Dreizack des Skorpions gleichsam sichtbar dargestellt. Die bewußte Vertauschung von Subjekten und dazugehörigen Objekten erschwert einerseits die Interpretation, eröffnet aber andererseits auch ganz neue Aspekte, wenn man etwa bedenkt, daß bestimmte Arten von Gitarren (Balalaikas, Mandolinen) eine dreieckige Form haben und daß ein Sternbild durch das Zusammenwirken, durch das gemeinsame Leuchten mehrerer Sterne zustande kommt. Die enge Verbindung zwischen Dreizack ("trezubec") und Zusammenklang ("sozvuč'e") tritt im

Russischen auch durch die an einen Binnenreim erinnernde Assonanz in den beiden Wörtern zutage, die vor allem durch den gleichlautenden betonten Vokal (*u*) hervorgerufen und durch den Konsonanten *z* sowie den unbetonten Vokal *e* unterstützt wird:

trezubec - sozvuč'e.

Erwähnenswert ist sicherlich noch, daß diese Besonderheit in einer späteren Fassung des Gedichtes von 1928 nicht mehr vorliegt. Dort lautet die entsprechende Stelle folgendermaßen:

Он [крик] вис трезубцем Скорпиона

[Er {der Schrei} hing als Dreizack des
Skorpions

Над гладью стихших мандолин...

Über der Wasserfläche der verstummen
Mandolinen...]

(BP I, 80)

Mit *Venecija (Venedig)* hat sich auch Plank beschäftigt, wobei unklar ist, auf welche der beiden Fassungen des Gedichtes er sich bezieht:

Pasternak's "Venice" seems to be "about" a single musicale chord which wants so badly persist that it becomes a spatial entity. It is, as he tells us, the water lights, fugitive like the chord from the anonymous guitar, that wanted longevity. An abstraction hangs on the end of an oar, and there are no streets or landmarks. The tourist will not find his Venice here.²³

Der Verweis auf die Gitarren läßt vermuten, Plank spreche von der Erstfassung des Gedichtes, da diese in der überarbeiteten Version zu Mandolinen werden. Er scheint seltsamerweise nicht zwischen Pasternak als Person und dem im Gedicht explizit vorhandenen lyrischen Ich zu unterscheiden ("as he tells us"). Die Musik ("muzyka") selbst erscheint in leitmotivischer Funktion erstmalig im 1923 geschriebenen und 1928 überarbeiteten längeren Gedicht *Vysokaja bolezn'* (*Hohe Krankheit*), in welchem sich die anaphorische Wendung "my byli muzy-

²³ Plank, Dale L.: *Pasternak's Lyric. A Study of Sound and Imagery*,
The Hague/Paris 1966, S. 10

koj (muzykoju)..." findet:

МЫ БЫЛИ МУЗЫКОЙ ВО ЛЬДУ.

[...]

**МЫ БЫЛИ МУЗЫКОЮ ЧАШЕК
УШЕДШИХ КУШАТЬ ЧАЙ ВО ТЬМУ**

**ГЛУХИХ ЛЕСОВ, КОСЫХ ЗАМАШЕК
И ТАЙН, НЕ ЛЬСТЯЩИХ НИКОМУ.**
(BP I, 242)

[Wir waren die Musik im Eis.

...

Wir waren die Musik der Tassen,
Die in die Dunkelheit gegangen waren, um Tee zu
trinken,

Der abgelegenen Wälder, der schiefen Kunstgriffe
Und der Geheimnisse, die niemandem schmeicheln.)

"Gluchie lesa" können im Russischen sowohl abgelegene als auch - wörtlich - "stimmlose", "taube" Wälder sein.

Auch in diesem Gedicht werden, wie oft bei Pasternak, Gegenstände verleben- digt, denn die Tassen gehen in die Dunkelheit, um Tee zu trinken, sie verselb- ständigen sich also gleichsam, werden unabhängig vom menschlichen Willen. In Pasternaks späteren Gedichten tritt das Motiv der Musik explizit seltener auf, es verschwindet jedoch nicht, wie beispielsweise das an anderer Stelle bereits analysierte Werk *Muzyka (Musik)* aus *Kogda razguljaetsja (Wenn es aufklart)* zu zeigen vermag.

f) Stimme

Im folgenden wird nun ein Sonderfall des Klangs zu untersuchen sein - die menschliche Stimme.

Hierbei fällt auf, daß dieses Motiv in der Lyrik Pasternaks nur relativ selten vorkommt, am häufigsten jedoch in frühen Gedichten. Nach 1949 tritt es explizit überhaupt nicht mehr auf.

Diese Tatsache scheint verwunderlich zu sein, weil, wie bereits ausgeführt, Pasternak in seiner Lyrik das romantische Modell der Einheit von original-schaffendem Künstler und Interpreten - wenn auch variiert - wiederaufgreift. Allerdings wird hierbei die Stimme (des Sängers) häufig durch Musikinstrumente ersetzt, wodurch sich teilweise erklären läßt, warum sie so selten erwähnt wird. Darüberhinaus muß man auch bedenken, daß in dieser Abhandlung das Motiv des Liedes, das selbstverständlich in engem Zusammenhang mit der Stimme steht, getrennt im folgenden Abschnitt behandelt wird. Diese Entscheidung wurde getroffen, weil nicht nur Menschen Lieder singen können, sondern z.B. auch Vögel.

Das wahrscheinlich früheste Gedicht Pasternaks, in welchem das Motiv der Stimme erscheint, ist *Lesnoe (Waldiges)* von 1913. Dort bezeichnet das lyrische Ich sich selbst immer wieder als "Gespräch unbekannter Münder" ("ust bezvestnych razgovor") u. dergl. Diese Behauptungen werden verstechnisch durch Anaphern wirkungsvoll hervorgehoben:

Я уст безвестных разговор... (1. Str., 1. V.)	[Ich bin das Gespräch unbekannter Münder...]
Я речь безгласного их края, Я их лесного слова дар. (2. Str., 3./4. V.)	[Ich bin die Rede ihres stimmlosen Gebietes, Ich bin die Gabe ihres Waldwortes.]
Блуждающий - я твой глагол. (3. Str., 4. V.)	[Irrender - ich bin dein Wort.]

Я - уст безвестных разговор,
 Я - столп дремучих диалектов.
 (5. Str., 3./4. V.; ВР II, 136)

[Ich bin das Gespräch unbekannter Mänder,
 Ich bin die Säule dichter Dialekte.]

Neben den die Aussage des Gedichtes unterstreichenden Anaphern mit "ja" (ich), meist am Versanfang, fällt die hohe, pathetische Stilebene der Sprache auf. So handelt es sich bei "usta" (Lippen, Mund) und bei "glagol" (Wort) um Kirchenslawismen, deren Verwendung zu Beginn des 20. Jahrhunderts sicherlich ungewöhnlicher war als etwa in der Romantik, die sich in bestimmten Kontexten und während der Blütezeit des "Vostočnyj stil'" (Orientalischen Stils) bewußt ihrer bediente, um bestimmte Effekte zu erzielen. Insofern könnte man *Lesnoe* mit der Romantik bzw. auch mit dem Symbolismus in Verbindung bringen, der ja zur Entstehungszeit des Gedichtes noch aktuell war. Dies steht durchaus im Einklang mit der Thematik des Werks; man könnte dieses Gedicht ohne Mühe als "autothematisch" bezeichnen, da es sich - obwohl "dunkel" und in gewissem Sinne hermetisch - sicherlich dahingehend interpretieren ließe, es thematisiere die Aufgabe des Dichters, Stimme dem Stimmlosen zu sein, d.h. demjenigen eine Stimme zu verleihen, für dasjenige zu sprechen, das nicht über die Fähigkeit zu reden verfügt. Dies gilt in erster Linie für Naturerscheinungen, im Falle von *Lesnoe* für den Wald. Indem der Dichter die Gabe des Wortes auf besondere Weise besitzt, wird ihm eine unwahrscheinliche Macht zuteil - die Macht, die schweigende Natur zu verlebendigen. So wird nun die pathetische Stilebene des Gedichtes *Lesnoe* verständlich, die sogar an Aussprüche des allmächtigen alttestamentarischen Gottes erinnern kann, denn gerade "glagol" bezeichnet ja das göttliche Wort im Gegensatz zu "slovo", dem menschlichen und damit viel unbedeutenderen Wort.

Zwei Jahre nach *Lesnoe* entstand das Gedicht *Raskovannyj golos* (*Die entfesselte Stimme*), ein Werk, in dem bereits durch den Titel die Macht dieser Stimme verdeutlicht wird. Trotzdem ist diesmal nicht von einer allgewaltigen, sondern

von einer kämpfenden Stimme die Rede, wobei ihr Kontrahent ein Schneesturm ist, dessen Brüllen - für den Leser sicherlich relativ unerwartet - mit dem Klang einer Laute verglichen wird:

И видеть, как в единоборстве
С метелью, с лютейшей из лютен,
Он - этот мой голос - на черствой
Узде выплывает из мутн...

(BP I, 94)

[Und sehen, wie im Zweikampf
Mit dem Schneesturm, der lautesten der Lauten,
Sie - diese meine Stimme - auf mürbem
Zügel aus der Trübe schwimmt...]

Bei "s ljutejšej iz ljuten" (der grausamsten der Lauten) handelt es sich um ein im Deutschen nicht wiederzugebendes Wortspiel, weil durch den Binnenreim *ljut-* unterstellt wird, das Adjektiv "ljutyj" (grausam) und das Substantiv "ljutnja" (Laute) seien sprachlich eng miteinander verwandt, was natürlich nicht zutreffend ist. Im Deutschen ließe sich ein ähnlicher Effekt mit "laut" und "Laute" erzielen. Wesentlich ist zweifellos, daß hier die Gewalt des Schneesturms auch durch Stilmittel der Lyrik hervorgehoben wird, während die menschliche Stimme, auch hier wieder ganz explizit die des lyrischen Ichs, tatsächlich noch "lauter" sein muß, um den Schneesturm zu übertönen. In diesem Gedicht erscheint die Stimme ebenfalls an exponierter Stelle, wenn auch diesmal weniger in verstechnischer als in syntaktischer Hinsicht; ihre Erwähnung geschieht in Parenthese, und sie wird nicht einfach als "meine Stimme" bezeichnet, sondern demonstrativ als "diese meine Stimme" ("этот мой голос"), wodurch ihre Bedeutung noch unterstrichen wird.

Die Beziehung zwischen lyrischem Ich und Natur wird in *Raskovannyj golos* also keineswegs als harmonisch geschildert; vielmehr ist von einem Kampf zwischen beiden die Rede, der auf stimmlicher Ebene ausgetragen wird.

Das Motiv der Stimme tritt außerdem im Zyklus *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*) im Gedicht *Dušnaja noč'* (*Schwüle Nacht*) auf. Zunächst erscheint es indirekt im letzten Vers der zweiten Strophe:

И в лихорадке бредил Бог.
(BP I, 142)

[Und im Fieberwahn lag Gott.]

Hier wird eine gänzlich hilflose Form des Sprechens geschildert, nämlich das Phantasieren im Fieber. Diese Hilflosigkeit wird noch unterstrichen, indem von Gott die Rede ist, der Halluzinationen in seinem Fieberwahn hat, und nicht etwa von einem Menschen, bei dem man diese Form der Hilflosigkeit eher erwarten und weniger beängstigend finden würde. Ab der vierten Strophe wird in *Dušnaja noč'* das Bild eines Gartens entworfen, der lebendig und angsteinflößend ist:

За ними в бегстве слепли следом
Косые капли. У плетня
Меж мокрых веток с ветром бледным

[Hinter ihnen sind erblindet
Die schiefen Tropfen. Am Zaun
War ein Streit im Gange zwischen den nassen
Zweigen
Und dem blassen Wind. Ich erstarrte. Über
mich!

Шел спор. Я замер. Про меня!

Ich fühlte, er würde ewig sein,
Der schreckliche, sprechende Garten.
Noch wurde ich von der Straße her hinter der
Rede
Der Büsche und Fensterläden - nicht
bemerkt;

Я чувствовал, он будет вечен,
Ужасный, говорящий сад.
Еще я с улицы за речью

Кустов и ставней - не замечен;

Wenn sie mich bemerken - gibt es kein
Zurück:
Für immer, für immer werden sie mich
beschwören.]

Заметят - некуда назад:

Навек, навек заговорят.

(BP I, 142 f.)

Es tritt zutage, daß hier nicht mehr von einem sprechenden Menschen die Rede ist, sondern es ist vielmehr der Garten, der eine Stimme besitzt und redet, während das lyrische Ich vor Angst sprachlos zu sein scheint und sich auf jeden Fall still verhält. Die Realitätsverhältnisse werden also genau umgedreht, und im Gegensatz zu einigen vorher angeführten Beispielen ist nun das lyrische Ich - der mit der Gabe der Rede versehene Mensch - ganz und gar hilflos, ja stumm, während die Natur allgewaltig zu sein scheint. Dem lyrischen Ich bleibt

nur noch die Fähigkeit zu hören und zu verstehen, doch die Worte, die es vernimmt, erfüllen es mit Angst. Es ist der Natur ausgeliefert, die offenbar über sein weiteres Schicksal streitet. Ohne Zweifel ist *Dušnaja noč'* (*Schwüle Nacht*) mit *Plačuščij sad* (*Der weinende Garten*), einem dem gleichen Zyklus angehörendem Gedicht, verwandt. Auch in *Plačuščij sad* wird der Garten verlebendigt, denn er weint, und er wird als schrecklich in seinem Weinen geschildert. Allerdings ist er einsam und still, er spricht nicht, sondern er lauscht angestrengt, ob er allein auf der Welt sei, wie bereits aus der ersten Strophe hervorgeht:

Ужасный! - Капнет и вслушивается,
 Все он ли один на свете
 Мнет ветку в окне, как кружевце,
 Или есть свидетель.
 (BP I, 121)

[Der Schreckliche! - Er wird tröpfeln und lauschen,
 Ob er immer noch allein auf der Welt
 Einen Zweig im Fenster zerknittert wie eine Spitze,
 Oder ob es einen Zeugen gibt.]

Zum letzten Mal erscheint das Motiv der Stimme explizit in ganz anderer Form in einem Gedicht völlig anderer Art, und zwar in *Durnye dni* (*Schlimme Tage*) aus den *Stichotvorenija Jurija Živago* (*Gedichte des Jurij Živago*). In diesem 1949 geschriebenen Werk wird der Palmsonntag, der Einzug Jesu in Jerusalem, beschrieben:

Когда на последней неделе
 Входил Он в Иерусалим,
 Осанны навстречу гремели,
 Бежали с ветвями за ним.
 (BP II, 82)

[Als Er in seiner letzten Woche
 Nach Jerusalem kam,
 Brüllten sie ihm Hosianna entgegen,
 Rannten mit Zweigen hinter ihm her.]

Hier ist von einer rufenden Menge die Rede, also von einer Vereinigung vieler Stimmen. Auf diese Weise wird offenbar, daß das Motiv der Stimme als solches in der Lyrik Pasternaks zwar vergleichsweise selten vorkommt, daß es aber in jedem Gedicht, in dem es auftritt, eine andere Funktion innehat, so daß es jeweils unterschiedlich interpretiert werden kann und muß.

g) Lied

Eng mit dem Motiv der Stimme verknüpft ist zweifelsohne das Motiv des Liedes, weil ein Lied ohne die Stimme, die es hervorbringt, kaum denkbar ist. Dennoch soll es hier eigenständig behandelt werden, da es einerseits von vornherein als besonders eng mit der Musik verbunden angesehen werden muß (das Lied ist ja eigentlich eine musikalische Form) und da es andererseits in der Lyrik als eine Art Leitmotiv spätestens seit der Romantik von großer Bedeutung ist. In diesem Zusammenhang wurde in *A.III* darauf hingewiesen, daß in jener literarischen Epoche Dichtung häufig regelrecht als Lied verstanden wurde, wobei einige Beispiele von mit *Pesnja (Lied)* oder *Romans (Romanze)* betitelten Gedichten aus dieser Zeit angeführt wurden.

Auch im lyrischen Schaffen Pasternaks tritt das Lied als Motiv an vielen Stellen auf, wobei einmal mehr das Frühwerk besonders berücksichtigt werden muß. Teilweise wird das Motiv in traditioneller Weise gebraucht, teilweise "verselbständigt" es sich jedoch auch. Hinsichtlich des Spätwerks könnte man die beiden Gedichte *Svad'ba (Hochzeit)*, geschrieben 1953, und *Veter (Wind)*, entstanden 1956, erwähnen, in welchen das Motiv des Liedes in traditioneller Weise vorliegt, wobei gerade in *Svad'ba* eine gewisse symbolistische Tendenz nicht zu leugnen ist, da dort das Lied in der dreizehnten Strophe im Zusammenhang mit dem Traum erscheint und schließlich als Taube gleichsam personifiziert wird:

... Только песня, только сон,
Только голубь сизый.
(BP II, 66)

[... Nur ein Lied, nur ein Traum,
Nur eine blaue Taube.]

Auch in *Veter (Wind)* aus *Kogda razguljaetsja (Wenn es aufklart)* ist implizit ein Bezug zum Symbolismus zu erkennen, da das vierteilige Gedicht den Untertitel *Četyre otryvka o Bloke (Vier Skizzen über Blok)* trägt. Damit wird

deutlich auf einen der führenden russischen Symbolisten, Aleksandr Blok, verwiesen. Das Motiv des Liedes tritt im dritten Teilgedicht von *Veter* auf, allerdings in einer sehr konkreten Art und Weise, indem sofort auch die Menschen genannt werden, welche die genannten Lieder hervorbringen, so daß man von keiner Verfremdung des Motives sprechen kann:

... О песни пололок и слуг!
(BP II, 108)

[... O Lieder der Jäterinnen und Diener!]

Alle anderen Gedichte, in denen das Lied als Motiv erscheint, gehören zu Pasternaks Frühwerk, allenfalls jedoch zu seiner mittleren Schaffensperiode, deren Vorhandensein ja umstritten ist.

Das Motiv des Liedes erscheint bei Pasternak sehr früh; es liegt bereits in einigen Gedichten vor, die in den heutigen Ausgaben keinem Zyklus mehr angehören und noch vor *Načal'naja pora (Anfangszeit)* verfaßt wurden. Dazu zählt beispielsweise *Ja v toške ob uterjannom zle... (Ich trauere um das verlorene Böse...)*, dessen Entstehungszeit auf zwischen 1910 und 1912 geschätzt wird. Dabei handelt es sich um ein Werk, in welchem das Motiv des Liedes eine gewisse Verselbständigung, auch Personifizierung, erfährt, denn es handelt unabhängig von dem, der oder das es hervorbringt, als sei es ein eigenständiges Lebewesen:

И о днях, о двоящихся днях,
Об оградах, подкошенных песней...
(BP II, 193)

[Und über die Tage, über die sich verdoppelnden Tage,
Über die Umzäunungen, die durch das Lied niedergemäht wurden...]

Eine ähnliche Verlebendigung und Verselbständigung des Motives findet auch in *Bescvemyj dožd'... kak gibnuščij patricij... (Farbloser Regen... wie ein zugrundegehender Patrizier...)* aus dem Jahre 1912 statt, in dem von einem Lied der Tropfen die Rede ist:

Да солнце... песнью капель
 без названия
 И плачем плит заплачено
 сторицей.
 (BP II, 198)

[Und die Sonne... ist durch das namenlose Lied
 der Tropfen
 Und durch das Weinen der Fliesen hundertfach
 bezahlt.]

In zwei weiteren 1912 entstandenen Gedichten kommt dem Motiv des Liedes ebenfalls große Bedeutung zu; in *Pust' daže smešany serdca...* (*Es mögen sogar die Herzen vermischt sein...*) ist recht allgemein von der Melodizität ("pevučest'") der Erde die Rede, wobei das russische Substantiv immerhin vom Verb "pet'" (singen) gebildet ist - ebenso wie "pesnja" (Lied). Dieses Beispiel gehört demnach sozusagen in den Grenzbereich zwischen den beiden Motiven Klang und Lied:

О, жутко женщиной идти!
 И знает этих шестивий участь
 Преображенная в пути
 Земли последняя певучесть.
 (BP II, 200)

[O, es ist unheimlich, als Frau zu gehen!
 Und das Schicksal dieses Gehens kennt
 Die auf dem Weg verwandelte
 Letzte Melodizität der Erde.]

In *Piazza S.Marco* wird demgegenüber eine ganz spezielle Form des Liedes thematisiert - das Wiegenlied:

Я лежу с моей жизнью неслышною,
 С облаками, которых не смять.
 Море встало и вышло, как мать,
 Колыбельная чья - уже лишняя.
 (BP II, 201)

[Ich liege mit meinem unhörbaren Leben,
 Mit den Wolken, die man nicht zerdrücken kann.
 Das Meer ist aufgestanden und hinausgegangen wie
 eine Mutter,
 Deren Wiegenlied - schon überflüssig ist.]

In diesem Gedicht werden verschiedene Leitmotive mit einander verknüpft, ähnlich wie etwa in *Veter (Wind)*, dem *Živago*-Gedicht Nr. 8, in welchem der über die Wasserfläche des Meeres streichende Wind ein Wiegenlied singt. Auch in *Piazza S.Marco* ist von einem Wiegenlied und in Verbindung damit vom Meer die Rede, das mit einer Mutter verglichen wird. Diese Symbolik entspricht in etwa dem im Zusammenhang mit dem Motiv des Wassers ange-

fürten Zitat aus einem Symbollexikon. Das Meer wird auch in diesem Gedicht als ursprüngliches, weibliches Element, sozusagen als Urmutter, gesehen, und die Aufgabe dieser Mutter ist es, dem lyrischen Ich ein Wiegenlied zu singen. Allerdings kommt sie dieser Aufgabe nicht nach; sie steht vielmehr auf und geht - wie das Meer sich bei Ebbe zurückzieht -, weil ihr Wiegenlied überflüssig geworden ist. Dies heißt mit anderen Worten, daß das lyrische Ich bereits schläft bzw. für schlafend gehalten wird, da es in Wirklichkeit ja beobachtet und beschreibt. Es macht also lediglich einen schlafenden Eindruck, so daß sich ein Wiegenlied zu erübrigen scheint. Der Eindruck des Schlafens entsteht, weil das lyrische Ich still ist, es beschreibt sich selbst als liegend "mit meinem unhörbaren Leben" ("s moej žizn'ju neslyšnoju"). In diesem Zusammenhang tritt erneut zutage, wie eng Laut und Leben mit einander verbunden sind: Lautäußerungen sind Lebensäußerungen.

In einem Gedicht aus dem Jahre 1913, *Serdca i sputniki (Herzen und Trabanten)*, tritt eine seltsame Gespaltenheit des lyrischen Ichs zutage:

Два голоса в песне, мы скажем:
"Нас двое: мы - Сердце и Спутник,
И надвое тот и другой."
(BP II, 150)

[Zwei Stimmen im Lied, sagen wir:
"Wir sind zwei: wir sind - Herz und Trabant,
Und zur Hälfte das eine und das andere.]

Hier scheint eine gewisse Verdoppelung und zugleich Spaltung des lyrischen Ichs in Herz und Trabant innerhalb des Liedes vorzuliegen (was auch immer man sich darunter vorzustellen hat); denkbar wäre auch eine Interpretation als eine Art Duett, in welchem der eine der beiden Partner den anderen besingt. Indessen lassen sich auch in der frühen Lyrik Pasternaks immer wieder Motive finden, welche mit dem Motiv des Liedes auf zunächst recht traditionell anmutende Weise verknüpft werden, so daß verfremdende Elemente erst "auf den zweiten Blick" sichtbar werden. Ein besonders geeignetes Beispiel ist in dieser Hinsicht sicherlich das 1915 geschriebene Gedicht *Écho*, das man in seiner

Gesamtheit zitieren muß, um die schrittweise erfolgende "Verselbständigung" des Liedes zu erfassen. Der Beginn des Gedichtes wirkt recht konventionell, indem die Motive Lied und Nachtigall gemeinsam auftreten, eine Verfahrensweise, die sofort die Romantik in Erinnerung ruft, in welcher das Motiv der Nachtigall als Symbol für den Dichter-Sänger besonders populär war:

Ночам соловьем обладать,

Что ведром полнодонным колодцам.

Не знаю я, звездная гладь
Из песни ли, в песню ли льется.

Но чем его песня полней,
Тем полночь над песнью просторней.

Тем глубже отдача корней,
Когда она бьется об корни.

И если березовых куп
Безвозгласно великолепье,
Мне кажется, бьется о сруб
Та песня железною цепью,

И каплет со стали тоска,
И ночь растекается в слякоть,
И ею следят с цветника

До самых закраинных пахот.
(BP I, 101)

[Die Nächte müßten über eine Nachtigall
verfügen,

Wie Brunnen mit gefültem Grund über einen
Eimer.

Ich weiß nicht, ob sich die Sternfläche
Aus einem Lied oder in ein Lied ergießt.

Doch je voller ihr Lied ist,
Desto weiträumiger ist die Mitternacht über
dem Lied.

Umso tiefer ist die Abgabe der Wurzeln,
Wenn sie gegen die Wurzeln schlägt.

Und wenn der Birkenwipfel
Größe ohne Laut ist,
Scheint mir, schlägt gegen das Abholzen
Jenes Lied mit eiserner Kette,

Und es tropft vom Stahl die Trauer,
Und die Nacht zerfließt in Matsch,
Und durch sie beobachtet man vom Blumen-
garten

Bis hin zum abgelegenen Ackerland.]

Hierbei handelt es sich sicherlich um ein nicht gerade leichtverständliches Gedicht, das durchaus hermetischen Charakter hat. Dennoch ruft es im Leser zweifellos eine Vielzahl von Assoziationen hervor, da es mit altbekannten, traditionellen Bildern gleichsam "spielt". Das Motiv der Nachtigall wurde in diesem Zusammenhang bereits erwähnt. Es wurde angedeutet, daß die "Verselbständigung" des Liedes hier schrittweise stattfindet. Darunter ist zu verstehen, daß es zunächst - in der ersten Strophe - vergleichsweise konventionell eingeführt wird. Seine Entstehung wird nicht direkt beschrieben, immerhin aber

werden Nachtigallen genannt, die ohne Schwierigkeiten als Urheber des Liedes angesehen werden können. Schon im dritten und vierten Vers dieser ersten Strophe erscheint jedoch ein gewisses "kosmisches" Element, das man allerdings ebenfalls noch im Zusammenhang mit der Romantik sehen könnte: das Lied wird zum Weltall, hier vertreten durch die Sterne, in Beziehung gesetzt. Es sind nun nicht mehr die Nachtigallen, die singen, sondern das vernommene Lied scheint vielmehr vom Universum selbst auszugehen. Zu Beginn der zweiten Strophe wird durch das Pronomen "ego" (sein) noch einmal auf die im Russischen männliche Nachtigall ("solovej") rückverwiesen, es handelt sich also doch eigentlich um ihr Lied ("ego pesnja"). Allerdings hat dieses Lied die Macht, die Natur zu beeinflussen, denn es erstreckt sich sowohl in die Höhe - die Mitternacht wird umso weiträumiger, je volltönender das Lied ist -, als auch in die Tiefe - es schlägt an die Wurzeln. Es läßt sich also behaupten, daß in den ersten beiden Strophen des Gedichtes die Verbindung zwischen dem Lied selbst und seinem Urheber zumindest ansatzweise gewahrt bleibt, eine Tatsache, die als traditionell eingestuft werden kann. In diesen ersten beiden Strophen wird das Substantiv "pesnja" (Lied) insgesamt viermal, also recht häufig, erwähnt, in den letzten beiden Strophen jedoch nur einmal. Es findet sich kein Verweis auf die Entstehung des Liedes mehr; vielmehr gewinnt es nun selbst im wahrsten Sinne des Wortes Gestalt - es wird zu einem Gegenstand, zu einer eisernen Kette ("Ta pesnja železnoju cep'ju"). Eine solche Kette ist einerseits zwar nicht lebendig, andererseits aber in gewisser Weise doch "mächtig", denn sie ist schwer und kann auch verletzen. Eine Verlebendigung dieser eisernen Kette findet sich in der vierten und letzten Strophe des Gedichtes, da dort im ersten Vers geschildert wird, daß von dem Stahl die Trauer, die Schwermut tropfe ("I kaplet so stali toska..."). Dies setzt eine Verlebendigung voraus, denn eine solche Beschreibung erweckt die Assoziation mit Tränen - als wohl der einzigen Art, in der Schwermut oder Trauer tropfen kann. Weinen

können aber nur Lebewesen, keine Gegenstände. Aus diesem Grunde läßt sich von einer Zweiteilung des Gedichtes in je zwei Strophen sprechen; im ersten Teil erscheint das Lied noch weitgehend auf traditionelle Weise, indem es als ein von seinem Urheber abhängiger Klang eingeführt wird, im zweiten Teil hingegen wird es in zwei Schritten zu einem selbständigen, eigenverantwortlich handelnden Wesen.

Das eben besprochene Gedicht *Écho* gehört dem Zyklus *Poverch bar'erov* (*Über den Barrieren*) an, und im folgenden Gedichtzyklus *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*), entstanden 1917, ist das Motiv des Liedes von noch größerer Bedeutung. Das ist nicht verwunderlich, wenn man auch in dieser Hinsicht die eindeutigen Bezüge dieses Zyklus zur Romantik bedenkt, die allein schon durch die Widmung "Posvjaščaetsja Lermontovu" (Lermontov gewidmet) zum Ausdruck kommen.

Eine kurze Erwähnung findet das Motiv des Liedes in *Složa vesla* (*Mit ruhenden Rudern*):

Этим в песне тешатся все. [Damit trösten sich doch im Lied alle.]
(BP I, 130)

Unklar bleibt, was mit "étim" (diesem) gemeint ist, wie auch das Bild des Ruhens der Ruder selbst, worauf sich dieser Vers bezieht, viel Raum für Interpretationen ließe. Immerhin läßt sich festhalten, daß hier vom Lied - und sicher auch vom Gedicht - sehr allgemein gesprochen wird, und es erscheint naheliegend, daß kein bestimmtes Lied gemeint ist, sondern das Lied an sich, als Gattung, als Ausdrucksform, durch die alle sich trösten.

Eine Personifizierung erfährt das Lied demgegenüber in *Opredelenie duši* (*Definition der Seele*) aus dem gleichen Zyklus:

О, не бойся, приросшая песнь!
(BP I, 134)

[O fürchte dich nicht, festgewachsenes Lied!]

Die Personifizierung findet hier auf die Weise statt, daß das Lied durch den Imperativ direkt angesprochen wird, als handele es sich bei ihm um ein lebendiges Wesen.

Eine ganz ähnliche Verlebendigung, oder zumindest Vergegenständlichung, Konkretisation, liegt beispielsweise auch im Gedicht *Ešče bolee dušnyj rassvet* (*Ein noch schwüleres Morgengrauen*) vor:

Я умолял приблизить час,
Когда за окнами у вас
Нагорным ледником
Бушует умывальный таз
И песни колотой куски...
(BP I, 143)

[Ich flehte, die Stunde näherzubringen,
Wenn hinter euren Fenstern
Als Gebirgsgletscher
Das Waschbecken rauscht
Und die Stücke des zerhackten Liedes...]

Im letzten zitierten Vers tritt die Vergegenständlichung des Liedes deutlich zutage, denn eigentlich handelt es sich ja bei einem Lied um etwas "Körperloses" insofern, daß es nur hörbar ist, es kann also nicht "zerhackt" werden. Allenfalls können die Töne des Liedes zerhackt werden, indem sie durch andere Laute überlagert werden - hier etwa durch das Rauschen des Wasserbeckens. Eine eindeutige Verlebendigung des Liedes liegt demgegenüber in *Imelos'* (*Man hatte*) in der letzten Strophe vor:

Как музыка: века в слезах,
А песнь не смеет плакать,
Тряслась, не прорываясь в ах! -
Коралловая мякоть.
(BP I, 158)

[Wie die Musik: Jahrhunderte in Tränen,
Doch das Lied wagt nicht zu weinen,
Es bebte, ohne daß ein "Ach" durchbrach! -
Das Weiche der Korallen.]

Die Personifizierung des Liedes liegt hier im zweiten Vers, denn die Aussage, es wage nicht zu weinen, unterstellt, daß es grundsätzlich in der Lage ist zu weinen, daß es also über eine Fähigkeit verfügt, die nur Menschen haben. Ein, wenn auch anders gearteter, Zusammenhang zwischen Lied und Leben

tritt beispielsweise im Gedicht *Vesna byla prosto toboj...* (*Der Frühling war einfach durch dich...*), entstanden 1917, zutage. Trotz des etwas irreführenden ersten Verses handelt es sich dabei um das vierte von fünf Herbstgedichten, die den Zyklus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*) abschließen. In der Schlußstrophe wird der Zusammenhang zwischen dem Lied des lyrischen Ichs und dem Leben deutlich:

Как с севера дует! Как шушло
Нахохлилась стужа! О вихрь,
Общупай все глубины и дупла,
Найди мою песню в живых!
(BP I, 200)

[Wie weht es von Norden! Wie mager
Hat sich die Kälte aufgeplustert! O Wirbelwind,
Befühle alle Tiefen und Höhlungen,
Finde mein Lied unter den Lebenden!]

Die Formulierung "mein Lied" ("moju pesnju") läßt darauf schließen, daß es sich beim lyrischen Ich um einen Künstler, einen Dichter (evtl. auch um einen Musiker) handelt, bei dem Resultat seiner Arbeit - dem Lied - aber um etwas, das für die Lebenden entstanden und bei den Lebenden zu Hause ist. In all der Vergänglichkeit, die man mit der thematisierten Jahreszeit, dem Herbst, assoziiert, bleibt das Lied am Leben und in der Welt der Lebenden; dem Vergehen ist es im Gegensatz zu den Menschen - und auch zum Dichter, der es schuf - nicht unterworfen.

Auf besondere Weise erscheint das Motiv des Liedes im Gedicht *Vysokaja bolezn'* (*Hohe Krankheit*), geschrieben 1923, überarbeitet 1928. Hier tritt es in sehr engem Zusammenhang mit dem dichterischen Schaffensprozeß auf, der als Krankheit, als eine Art epileptischer Anfall verstanden wird, der den Menschen einfach - d.h. unerwartet und ungewollt - überkommt. Lied und "Hohe Krankheit" sind eines:

Мне стыдно и день ото дня стыдней,

Что в век таких теней

Высокая одна болезнь

Еще зовется песнь.

(BP I, 239)

[Ich schäme mich und schäme mich von Tag
zu Tag mehr,

Daß im Zeitalter solcher Schatten

Eine Hohe Krankheit

Noch Lied genannt wird.]

Als letztes Beispiel für das Motiv des Liedes soll nun noch ein Gedicht angeführt werden, in welchem das Lied einmal mehr im Zusammenhang mit der Verlebendigung der Natur steht - *Ešče ne umolknul uprek...* (Noch ist der Vorwurf nicht verstummt...) aus dem Jahre 1931. In der zwölften Strophe dieses Werkes wird ein Wintertag beschrieben, der als abendliches Ritornell erklingt:

Короткий морозный денек
Вечерней звенел риторнелью.

(BP I, 370)

[Der kurze frostige Tag

Erklang als abendliches Ritornell.]

Die Verlebendigung der Natur liegt hier darin, daß ein Tag als solcher natürlich keine Laute von sich geben, nicht erklingen, nicht singen kann.

Ein Ritornell kann sowohl in Liedern als auch in Instrumentalformen vorkommen; es handelt sich dabei um eine refrainartige "Wiederkehr", d.h. allgemein ausgedrückt, um den Wiederholungsteil eines Musikstückes²⁴. Ein möglicher Bezug zur Dichtung wäre darin zu suchen, daß das Ritornell unter der Bezeichnung Refrain ähnlich wie in der Vokalmusik auch in der Lyrik vorkommt.

Anhand dieses letzten Beispieles tritt nochmals zutage, daß bei Pasternak wie auch im Symbolismus zwar häufiger Verfahrensweisen aus der Romantik aufgegriffen werden, so etwa das Motiv des Liedes als solches oder die Methode der Verlebendigung der Natur, daß diese jedoch mitunter insofern "verfremdet" werden, daß der Zusammenhang zwischen dem Laut und seiner

²⁴ Vgl. Lindlar, Heinrich (Hrsg.): *Meyers Handbuch über die Musik*, Mannheim/Wien/Zürich 1971, S. 101 und 110

Entstehung nicht mehr notwendigerweise ersichtlich ist. Dies trifft auch auf das letztgenannte Gedicht zu, denn der Tag selbst wird als klingend dargestellt, ohne daß unmittelbar offengelegt wird, woher das zu vernehmende Ritornell (allgemeiner: das Lied, der Klang) kommt.

Im folgenden letzten Abschnitt dieses Kapitels wird eine Sonderform des Klanges zu untersuchen sein, die ihm nur "auf den ersten Blick" entgegengesetzt zu sein scheint, in Wahrheit aber eng mit ihm verbunden ist - die Stille.

h) Stille

Es mag zunächst verwundern, in einem Kapitel, das der Untersuchung der Musik in Form literarischer Leitmotive im lyrischen Werk Pasternaks gewidmet ist, als letzten Abschnitt das Motiv der Stille zu analysieren, wenn man Stille als Lautlosigkeit, als völlige Abwesenheit jeglichen Klanges betrachtet. Allerdings kommt der Stille gerade als Voraussetzung für das Hörbarwerden jeglicher Musik sowie als deren Grundlage, aber auch als gewisser Kontrast zu ihr, große Bedeutung zu. So kann man im Hinblick auf ein Musikwerk durchaus die Meinung vertreten, besonders wichtig seien darin die Pausen, da sie dem Klang erst seine eigentliche Wirkung und Aussagekraft verleihen. Außerdem handelt es sich im Grunde auch um eine Aussage über den Klang, wenn in einem Gedicht ausdrücklich dessen Abwesenheit zur Sprache gebracht wird. Diese unterschiedlichen Schattierungen und Bedeutungsmöglichkeiten der Stille als Motiv treten auch in der Lyrik Pasternaks zutage. Die Stille gehört zu denjenigen Motiven, die in seinen Gedichten immer wieder - und unabhängig von ihrer Entstehungszeit - vorkommen; hier läßt sich kein großer Unterschied zwischen Früh- und Spätwerk feststellen, wenn man einmal von der Tatsache absieht, daß das lyrische Frühwerk ohnehin umfassender ist.

Eines der frühesten Gedichte Pasternaks, in welchen die Stille als Motiv eine bedeutende Funktion innehat, ist zweifellos *Mne snilas' osen' v polusvete stekol...* (*Mir träumte der Herbst im Halbdunkel des Fensterglases...*) aus *Načal'naja pora (Anfangszeit)*. Hierbei handelt es sich um ein sehr elegisches Werk, wobei dieser Eindruck zunächst schon allein durch das Versmaß, die getragenen wirkenden fünfhebigen Jamben, hervorgerufen und durch die Herbstthematik, das in der zweiten Strophe geschilderte Weinen des Septembers, in gewisser Weise bestätigt wird. In der dritten Strophe dann erhält das Werk die Dimension eines Liebesgedichtes, wobei die Emotionen sehr verhalten und

zurückgenommen wirken, da diese Liebe als eigentlich schon beendeter Traum geschildert wird. Das lyrische Du wird direkt angesprochen, und in diesem Zusammenhang tritt zweimalig das Motiv der Stille in den Verbformen auf:

Ты раньше всех, любимая, затихла.

[Du, Geliebte, bist früher als alle anderen still geworden,

А за тобой и самый сон умолк.

Und nach dir ist auch der Traum selbst verstummt.]

(BP II, 136)

Bei den eben zitierten Versen handelt es sich um die Erstfassung des Gedichtes aus dem Jahre 1913. Durch das zweimalige Auftreten der Stille in den Verben "zaticnut'" (still werden) und "umolknut'" (verstummen) kommt ihr eine besondere Bedeutung zu. Außerdem treten diese beiden Verben im vollendeten Aspekt auf, es ist also nicht von einer bereits lange andauernden Stille die Rede, sondern es wird vielmehr deren Einsetzen beschrieben. Pasternak hat dieses Gedicht 1928 einer Überarbeitung unterzogen. Damals erhielt das zunächst titellose Werk auch die Überschrift *Son (Traum)*. In dieser zweiten Fassung wurde das Verklingen der Töne und das nachfolgende Einsetzen der Stille noch deutlicher herausgearbeitet:

Вдруг, громкая, запнулась ты в стихла.

[Plötzlich, du Laute, stocktest du und wurdest still,

И сон, как отзвук колокола, смолк.

Und der Traum, wie der Widerhall einer Glocke, verstummte.]

(BP I, 77)

Hier wird geschildert, daß das Einsetzen der Stille jäh und unerwartet, "plötzlich" ("vdrug"), kommt, das lyrische Du war laut ("gromkaja") und stockte plötzlich ("zapnulas'"), so daß Stille eintrat. Aus diesem Grunde wirkt die zweite Fassung des Gedichtes gedrängter, dramatischer, weniger getragen als die Erstfassung. Das Einsetzen der Stille in diesem Herbstgedicht erfolgt ohne explizite Wertung seitens des lyrischen Ichs, doch könnte man aus der Herbst-

thematik und dem bereits erwähnten Weinen des Septembers, das zu Beginn geschildert wird, das Motiv hier als insofern negativ konnotiert ansehen, daß es mit Vergehen und Vergänglichkeit des Klangs und auch des Lebens zu tun hat. Diese Assoziationen werden allerdings verstärkt durch die zweite Fassung hervorgerufen, die, wie bereits erläutert, in gewissem Sinne vergleichsweise abrupt wirkt.

Im Zusammenhang mit Sterben und Tod steht die Stille auch im 1916 entstandenen Gedicht *Ballada (Ballade)*, wo sie als "Grabesstille" beschrieben wird:

Стояла тишь гробовая...
(BP II, 168)

[Es herrschte Grabesstille...]

Gleichzeitig wird in Pasternaks früher Lyrik die Stille aber auch mit positiven Konnotationen verbunden, wie etwa aus dem 1917 geschriebenen langen Gedicht *Nabroski k fantazii "Poëma o bližnem"* (*Skizzen zur Fantasie "Poem über das Nächste"*), genauer, aus dessen zweitem Teil hervorgeht:

... Как штиль плодоносен!
Как наливается тишь!
(BP II, 217)

[... Wie fruchtbringend ist die Flaute!
Wie saftig reift die Stille!]

Durch das Verb "nalivat'sja" (saftig werden) wird der Eindruck hervorgerufen, als handele es sich bei der Stille um eine Frucht, die heranreife, also in weitestem Sinne um etwas Lebendes, Wachsendes.

Weit stärker jedoch ist die Verlebendigung der Stille im 1917 geschriebenen Gedicht *Zvezdy letom (Die Sterne im Sommer)* aus dem Zyklus *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*), dessen zweite Strophe beginnt

Тишина - ты лучшее
Из всего, что слышал.
(BP I, 132)

[Stille - Du bist das Beste
Von allem, was ich je gehört habe.]

Die Verlebendigung der Stille kommt zustande, indem diese direkt angesprochen wird, als sei sie ein Mensch; außerdem ist an dieser Gedichtstelle der Widerspruch bemerkenswert, der entsteht, weil die Stille als etwas Hörbares beschrieben wird, während ihre Besonderheit doch gerade darin liegt, daß sie lautlos, nicht zu hören, ist. Anhand dieses Beispiels wird auch offenbar, daß in Pasternaks Schaffen das Motiv der Stille im wesentlichen durch zwei Substantive (nicht nur durch eines wie im Deutschen) vertreten ist, die allerdings vom selben Stamm gebildet sind: "tišina" und "tiš'". "Tiš'" - immerhin um zwei Silben kürzer - erscheint allerdings, wohl aus verstechnischen Gründen, entschieden häufiger.

Auffällig ist, daß in Pasternaks Lyrik das Motiv der Stille häufig in Herbst- bzw. Wintergedichten vorkommt, die in gewissem Sinne elegischen Charakter haben. In diesem Zusammenhang wurde bereits auf *Son (Traum)* eingegangen, doch könnte man auch die letzte Strophe aus *Davaj ronjat' slova... (Laß die Wörter fallen...)* aus dem Jahre 1917 anführen:

Не знаю, решена ль
Загадка зги загробной,
Но жизнь, как тишина
Осенняя - подробна.
(BP I, 157)

[Ich weiß nicht, ob das Rätsel
Der Finsternis hinter dem Grabe gelöst ist,
Doch das Leben ist wie die Stille
Des Herbstes - ausführlich.]

Dieses Gedicht gehört dem Teilzyklus *Posleslov'e (Nachwort)* aus *Sestra moja - žizn' (Meine Schwester - das Leben)* an, mit dem, wie bereits der Titel andeutet, diese Gedichtsammlung ausklingt. Eng verbunden mit ihm ist *Konec (Ende)*, das letzte Werk dieses Zyklus. Hier wird die Herbstthematik aus *Davaj ronjat' slova...* fortgeführt, vor allem, wenn man bedenkt, daß der August in Nordrußland teilweise bereits als Herbstmonat angesehen wird:

Листьям в августе, с астмой в каждом
атоме,
Снится тишь и темь. Вдруг бег пса
Пробуждает сад.
(BP I, 160)

[Den Blättern im Augsut, mit Asthma in
jedem Atom,
Träumt Stille und Dunkel. Plötzlich weckt
der Lauf eines Hundes
Den Garten auf.]

Ein Zusammenhang zwischen herbstlicher oder gar winterlicher Kälte und Stille tritt ferner in *Možet stat'sja tak...* (*Es kann sich so ereignen...*), entstanden 1918/1919, zutage:

Ночь тиха. Ясна и морозна ночь...
(BP I, 173)

[Die Nacht ist still. Klar und frostig ist die Nacht...]

Im Grunde läßt sich die Verbindung zwischen den Motiven des Herbstes und der Stille bei Pasternak bis ins Spätwerk verfolgen, wenn man auch das Gedicht *Tišina (Stille)* aus seinem letzten Zyklus *Kogda razguljaetsja (Wenn es aufklart)* als Herbstgedicht betrachtet. Es findet sich dort zwar kein direkter Verweis auf eine Jahreszeit, doch leitet es innerhalb von *Kogda razguljaetsja* zu den Herbstgedichten über. In *Tišina* wird die Stille als verzaubernde, magische Macht geschildert:

В лесу молчанье, тишина,
Как будто жизнь в глухой лоцине
Не солнцем заворожена,
А по совсем другой причине.
(BP II, 96)

[Im Wald ist Schweigen, Stille,
Als sei das Leben in der öden Talsenke
Nicht von der Sonne verzaubert,
Sondern aus einem ganz anderen Grund.]

Demgegenüber liegt die Stille nur in zwei Gedichten vor, die in engerem oder weiterem Sinne mit dem Frühling in Verbindung stehen, und beide gehören zum Zyklus *Stichotvorenija Jurija Živago (Gedichte des Jurij Živago)*; beim einen, dem späteren, 1949 entstandenen, handelt es sich um das erste *Magdalenen-Gedicht*:

Осталось несколько минут,
И тишь наступит гробовая...
(BP II, 83)

[Es blieben einige Minuten,
Bis die Grabesstille anbrechen würde...]

Aufschlußreicher bezüglich der Symbolik der Stille ist die letzte Strophe des *Živago*-Gedichtes *Na Strastnoj (In der Karwoche)*, geschrieben 1946:

Но в полночь смолкнут тварь
и плоть,
Заслышав слух весенний,
Что только-только распогодь -
Смерть можно будет побороть
Усиьем воскресенья.
(BP II, 58)

[Doch in der Mitternacht werden Geschöpfe und
Fleisch schweigen,
Wenn sie die Frühlingsbotschaft gehört haben,
Daß - warte, warte nur ein wenig -
Der Tod bezwungen werden kann
Durch die Anstrengung der Auferstehung.]

Hier wird nun die umfassendere Bedeutung der Stille offenbar, die über die elegische "Untermalung" von Herbstgedichten weit hinausreicht. In Pasternaks Lyrik ist dieses Motiv vielmehr eng verbunden mit der Thematik des Lebens und des Todes, und die Stille ist jener Bereich, der beide verbindet, in dem das Leben beginnt und in dem es endet. Die Stille ist der magische Ort der Verwandlung vom Leben zum Tod und vom Tod zum Leben. Die Stille kommt in den zitierten beiden religiösen *Živago*-Gedichten nach dem Leiden und Sterben Christi am Kreuz und auch vor der Auferstehung.

Eng verbunden sind bei Pasternak ferner die Motive des Todes und des Schlafes, welche beide aus naheliegenden Gründen ebenfalls mit der Stille verknüpft sind: wer schläft und wer tot ist - schweigt. Daher haftet der Stille etwas Geheimnisvolles, Magisches, Unheimliches, aber auch Faszinierendes an, denn sie ist rätselhaft wie der Tod und wie tiefer Schlaf, die gleichermaßen für Außenstehende, nicht unmittelbar Betroffene, unergründbar sind. In Pasternaks Lyrik tritt die Verwandtschaft der Stille mit dem Tod beispielsweise in der vierten Strophe von *Vysokaja bolezni' (Hohe Krankheit)* zutage:

... И сон застигнутой врасплох
 Земли похож был на родимчик,
 На смерть, на тишину кладбищ,
 На ту особенную тишь,
 Что спит, окутав округ целый,
 И, вздрагивая то и дело,
 Припомнить силится: "Что, бишь,
 Я только что сказать хотела?"

(BP I, 240)

[... Und der Traum der unerwartet erappten
 Erde ist Kinderkrämpfen ähnlich,
 Dem Tod, der Stille der Friedhöfe,
 Jener besonderen Stille,
 Die schläft und einen ganzen Umkreis umhüllt hat,
 Und, in einem fort, erzitternd,
 Sich zu erinnern bemüht: "Was wollte ich doch
 Gleich gerade sagen?"]

Zum Abschluß soll in diesem Zusammenhang eine Stelle aus der fünften Strophe von *Vtoraja ballada (Zweite Ballade)* zitiert werden, aus welcher ebenfalls der enge Zusammenhang zwischen Stille und Schlaf hervorgeht. Hier liegt die Besonderheit vor, daß das Gedicht selbst verlebendigt wird, denn ihm wird ein Wiegenlied gesungen, es wird zur Ruhe gebracht:

Спи, будь. Спи жизни ночью длинной,

Усни, баллада, спи, былина,
 Как только в раннем детстве спят.

(BP I, 350)

[Schlafe, Sage. Schlafe in der langen Nacht
 des Lebens,

Schlaf ein, Ballade, schlaf, Byline,
 Wie man nur in der frühen Kindheit schläft.]

Hieraus könnte man die Schlußfolgerung ableiten, Leben und Kunst - hier: Leben und Dichtung - schlössen einander aus. Man kann nicht gleichzeitig leben und schreiben. Wenn man lebt, "schläft" das Gedicht; es erwacht, wenn man sich vom Leben zurückzieht.

Wenn man nun den großen Komplex der hier analysierten literarischen Leitmotive hinsichtlich ihrer Bezüge zur Musik zusammenfassend betrachtet, muß zunächst nochmals auf die hier vorgenommene Zweiteilung in konkretere und abstraktere Motive hingewiesen werden, wobei es allerdings keine absolute Grenze zwischen beiden Bereichen gibt, wie insbesondere anhand des Motives des Klangs gezeigt wurde, denn gerade der Klang kann ja konkret z.B. in Verbindung mit dem Bild des Meeres auftreten, aber auch abstrakt insofern, daß sein Ursprung nicht offengelegt wird.

Hinsichtlich der konkreteren Bilder wurde zunächst auf das Nachtigallenmotiv eingegangen, das z.B. in den Gedichten *Marburg* (1916), *Opredelenie poëzii* (*Definition der Dichtkunst*; 1917) und *Opredelenie tvorčestva* (*Definition des Schaffens*; 1917) auftritt. Darin lassen sich noch Bezüge zur Romantik, dem "Vostočnyj stil" (Orientalischen Stil) und zu Puškin, etwa zu seinem Gedicht *Vinograd* (*Weintrauben*), erkennen. Das Ungewöhnliche in Pasternaks Lyrik liegt also weniger in den Bildern an sich als vielmehr in der von ihm verwendeten Lexik, zum Teil aber auch in der verfremdeten Darstellung der Motive; hierfür wäre die Verdoppelung der Nachtigall in *Opredelenie poëzii* ein Beispiel.

Auch andere Vögel, wie z.B. Hähne, erhalten die Funktion von "Klangkörpern", wobei im Gegensatz zur Romantik der Wohlklang ihres Singens nicht mehr entscheidend ist. Die übrigen auftretenden Tiere sind meist nur von Bedeutung für ein einziges Gedicht.

Häufig verschmelzen die visuelle und die akustische Ebene zu einer Einheit, so etwa in *Šestaja pastoral'naja* (*Sechste pastorale [Variation]*) aus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*), indem das Bild von Grillen gezeichnet wird, die mit den Augen zirpen.

Diese Besonderheit läßt sich auch in Zusammenhang mit dem Leitmotiv des Windes beobachten, den man hört, dessen Wirkungen man aber auch sieht, so etwa im frühen Gedicht *Ivaka*, in dem das zerrissene Spitzenkleid redseliger Bäume geschildert wird. Pasternak verwendet jenes Motiv gegen Anfang und gegen Ende seines dichterischen Schaffensweges, besonders jedoch im explizit auf Puškin verweisenden Zyklus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*), wo es bereits in *Tema* (*Thema*), dem ersten Gedicht, vorliegt.

In besonderer Weise durchzieht das mit dem Wind eng verbundene Motiv des Wassers Pasternaks lyrisches Gesamtwerk, das bereits ganz zu Beginn von *Načal'naja pora* (*Anfangszeit*), in *Fevral'. Dostat' černil i plakat!..* (*Februar.*

Zur Tinte greifen und weinen!..), zutage tritt. Von Bedeutung ist vor allem das auftauende, neu erfließende Wasser. Auch in diesem sehr widersprüchlichen Symbol offenbart sich die Musik als Lebensäußerung, als Gesamtheit aller Klänge, zum Teil eben gerade als ein Weinen. Die Verbindung zwischen der Musik und dem Rauschen des Meeres wird vor allem im Teilzyklus *Tema s variacijami* (*Thema mit Variationen*) aus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*) verdeutlicht, wobei die Anschauung bzw. Anhörung des Meeres inspirierend auf den Dichter wirkt, so daß schließlich der wie ein Musikwerk konzipierte Zyklus *Tema s variacijami* entsteht.

Bezüglich der abstrakteren Motive wurde vor allem auf den Klang ("zvuk") eingegangen, der im weiteren und engeren Sinne insofern mit der Musik verbunden ist, daß er, zumindest im Russischen, zunächst jeglichen Laut bezeichnet, darüber hinaus aber auch den musikalischen Laut. Unspezifische Klänge finden sich etwa in *Plačuščij sad* (*Der weinende Garten*; 1917).

Im Zusammenhang mit Naturerscheinungen werden etwa in *Step'* (*Steppe*) für Menschen typische Lautäußerungen genannt, so daß die Natur in gewissem Sinne verlebendigt erscheint.

In *Tak načinajut. Goda v dva...* (*So fangen sie an. Mit etwa zwei Jahren...*) wird hervorgehoben, daß die ersten Lautäußerungen eines Kindes musikalischer Natur seien, erst später entwickelt sich die Fähigkeit zu sprechen. Auf diese Weise wird die besondere Bedeutung der Musik für den Menschen betont: er ist viel enger mit ihr verbunden als mit der Sprache, denn sie begleitet ihn vom Anfang seines Lebens an, während sich Worte erst irgendwann aus dieser ursprünglichen Musik bilden.

In leitmotivischer Funktion erscheint die Musik selbst erstmalig im 1923 geschriebenen Gedicht *Vysokaja bolezn'* (*Hohe Krankheit*), letztmalig in *Muzyka* (*Musik*) von 1956.

Anschließend wurde eine Sonderform des Lautes - die menschliche Stimme -

betrachtet. Dabei wurde festgestellt, daß sich dieses Motiv in Pasternaks Lyrik recht widersprüchlich darstellt, wenn man etwa die Gedichte *Raskovannyj golos* (*Die entfesselte Stimme*) und *Dušnaja noč'* (*Schwüle Nacht*) mit einander vergleicht. Im ersteren Gedicht ist von der Macht, der Entfesselung der Stimme die Rede, die etwas bewirken kann, im letzteren hingegen von ihrem ohnmächtigen Schweigen angesichts einer übermächtigen Natur.

Teilweise wird das Motiv des Klanges bei Pasternak anders eingesetzt als beispielsweise in romantischen Gedichten, indem der Klang selbst und sein Ursprung nicht mehr unbedingt als Einheit gesehen werden. Dies wurde auch bezüglich des ursprünglich romantischen Motives des Liedes beobachtet, so etwa im Gedicht *Écho*. Hier treten zunächst die Motive Lied und Nachtigall gemeinsam auf (der Klang wird also in traditioneller Weise als abhängig von seinem Ursprung dargestellt). Danach folgt im Gedicht jedoch eine schrittweise Verselbständigung des Liedes, indem es zunächst zu einer eisernen Kette (zu einem Gegenstand) wird, die sich schließlich gewissermaßen verlebendigt, da sie weint. Am Ende ist also die Verbindung zwischen dem Lied und seinem Ursprung (der Nachtigallenkehle) aufgehoben.

Als letztes Motiv wurde die Stille betrachtet, die sowohl Kontrast zur Musik als auch deren grundlegende Voraussetzung ist. Der erste Aspekt tritt mehr in den beiden Fassungen des Herbstgedichtes *Son* (*Traum*) von 1913 bzw. 1928 zutage, da dort von abgebrochenen Klängen und auf einmal einsetzender Stille die Rede ist, der zweite hingegen wird mehr in *Zvezdy letom* (*Die Sterne im Sommer*) aus dem Jahre 1917 deutlich, indem in diesem Gedicht die direkt angesprochene und damit personifizierte Stille als etwas Hörbares, ja als Klang von ganz besonderem Wert charakterisiert wird.

3. Musik in Verbindung mit anderen Künsten

a) Musik und Tanz

In *A.II.* war im Zusammenhang mit theoretischen Überlegungen zum Musikalischen in der Dichtung auch von Žirmunskijs Auffassungen zur Entstehung der Lyrik als Kunstgattung die Rede, wie er sie in seinem Werk *Teorija sticha* (*Verstheorie*; Leningrad 1975) formuliert. Als die zwei wesentlichen Vorläufer der Lyrik nennt er dort zum einen das (Chor-)Lied ("chorovaja pesnja") und zum anderen den Reigentanz ("chorovod")¹. Während das Lied vor allem in der Romantik von großer Bedeutung als lyrische Kompositionsform, aber auch als Motiv war, sind die tänzerischen Elemente in der Dichtung meist weniger offensichtlich. Auf formaler Ebene lassen sie sich zuweilen bei der metrischen Analyse in Gestalt von dreisilbigen Versmaßen nachweisen; auf motivischer Ebene ist auffällig, daß der Tanz im Vergleich zum Lied bei weitem seltener auftritt. Da der Tanz jedoch zweifellos eine Kunstform ist, die in besonders engem Zusammenhang mit Bewegung steht und somit Klang (oder auch Stille in Form der Pantomime) sichtbar werden läßt, soll im folgenden untersucht werden, ob und wie er in Pasternaks Lyrik als Motiv erscheint.

In diesem Zusammenhang lassen sich einige Besonderheiten beobachten: zum einen erscheint der Tanz als eigenständiges Motiv, wenn man von einigen Gedichttiteln (vgl. *B.II.1.*) absieht, nur in drei Gedichten, wovon zwei dem Spätwerk zuzuordnen sind, zum anderen tritt gerade in *Vakchanalija* (*Bacchanal*) aus Pasternaks letztem Zyklus *Kogda razguľjaetsja* (*Wenn es aufklart*) die enge Verbindung zwischen Tanz und Schauspiel - beide sind darstellende Künste und finden auf einer Bühne oder dergleichen statt - zutage.

¹ Vgl. Žirmunskij, V.: *Teorija sticha*, Leningrad 1975, S. 16

Erstmalig findet sich das Motiv des Tanzes bei Pasternak in dem sehr frühen, wahrscheinlich 1911 entstandenen Gedicht *I byl rebenkom ja. Kogda zakat...* (*Und ich war ein Kind. Als der Sonnenuntergang...*), in dem der Tanz von Jäterinnen beschrieben wird:

Они от смирной православной пыли
Бессмертье танца шли освобождать.
(BP II, 192)

[Sie gingen, vom stillen orthodoxen Staub
Die Unsterblichkeit des Tanzes zu befreien.]

Auffallend ist, daß in Pasternaks frühen und mittleren Gedichtzyklen (das eben angeführte Werk gehört keinem Zyklus an) das Motiv des Tanzes explizit kein einziges Mal erscheint; Bewegung im Zusammenhang mit Klängen wird in der Regel vielmehr anhand der literarischen Leitmotive des Wassers und des Windes dargestellt. In den letzten beiden Gedichtzyklen, den *Stichorvorenija Jurija Živago* (*Gedichte des Jurij Živago*) und *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*), tritt das Motiv demgegenüber zweimal auf, wobei sich in diesen Fällen auch eine vielleicht nicht unwesentliche Verbindung zwischen dem Tanz als Motiv und der metrischen Gestaltung der betreffenden Gedichte feststellen läßt. Zunächst ist in diesem Zusammenhang auf das *Živago*-Gedicht Nr. 11, *Svad'ba* (*Hochzeit*), einzugehen, in welchem in den Strophen fünf bis sieben der Tanz einer Braut geschildert wird:

И опять, опять, опять
Говорок частушки
Прямо к спящим на кровать
Ворвался с пирушки.

[Und wieder, wieder, wieder
Brach das Gerede des Schlagers
Direkt zu den Schlafenden aufs Bett
Von der Party herein.]

А одна, как снег бела,
В шуме, свисте, гаме
Снова павой поплыла,
Поводя боками.

Aber allein, weiß wie Schnee,
Im Rauschen, Pfeifen, Lärmen
Schwamm sie von neuem als Pfau,
Sich in den Seiten wiegend.

Помавая головой
И рукою правой,
В плясовой по мостовой,
Павой, павой, павой.
(BP II, 65)

Sie schwenkte den Kopf
Und den rechten Arm
Im Tanz über das Pflaster,
Als Pfau, als Pfau, als Pfau.]

Auf motivischer Ebene lassen sich bereits hier gewisse Verbindungen zwischen Tanz und Schauspiel erkennen, die freilich innerhalb des Gedichtes nicht als solche offengelegt werden: es ertönt Musik, und die Braut tanzt zu dieser Musik wie auf einer Bühne - sie steht im Mittelpunkt, und alle sehen ihr zu. Ferner scheint sie durch ihr weißes Kleid gleichsam "kostümiert" und dadurch sowie durch den Tanz an sich auch verwandelt: sie erinnert an ein Pfauenweibchen, sie stellt also etwas dar, was nicht sie selbst ist.

Im Gegensatz zum anfänglich zitierten Beispiel verschmelzen hier motivische und verstechnische Ebene zu einer Einheit, da die soeben angeführten Strophen auch in formaler Hinsicht ganz besonders gestaltet sind. Ein besonderer Effekt wird beispielsweise - wenn auch auf den ersten Blick relativ unauffällig - durch das Versmaß, vier- und dreihebigen Trochäus im Wechsel, erzielt, denn durch das regelmäßig alternierende Metrum entsteht der Eindruck von Abwechslung, aber auch von Wiederholung, wie es für eine tänzerische Bewegung charakteristisch ist. Als Klimax können für Pasternak typische "Reihungen" (d.h. lediglich durch Kommata von einander getrennte Substantive) bzw. auch reine Wortwiederholungen betrachtet werden, so etwa "V šume, sviste, game" (6. Strophe) oder "opjat', opjat', opjat'" (5. Strophe). In diesem Fall ist nicht schwer einzusehen, warum auch eine Wortwiederholung die Funktion einer Klimax haben kann, da das mehrmalige "wieder" wie eine Steigerung bis fast zum Überdruß empfunden wird. Dementsprechend könnte man auch "Pavoj, pavoj, pavoj" (7. Strophe) als ein immer wiederholtes Sichdrehen im Tanz auffassen.

Deutlichere Zusammenhänge zwischen Tanz und Schauspiel liegen in *Vak-*

chanalija (Bacchanal) aus *Kogda razguljaetsja (Wenn es aufklart)* vor. "Tänzerischen" Charakter gewinnt das lange, aus acht Teilen bestehende Gedicht (mit Ausnahme des achten Teils) durch den vorherrschenden zweihebigen Anapäst, ein dreisilbiges Versmaß. In der zweiten Strophe des dritten Teils wird im Hinblick auf eine Aufführung der *Maria Stuart* erstmalig der Tanz explizit erwähnt:

Словно выбежав с танцев
И покинув их круг,
Королева шотландцев
Появляется вдруг.
(BP II, 118)

[Gleichsam ist sie von den Tänzen herausgelaufen
Und hat ihren Kreis verlassen -
Die Königin der Schotten
Erscheint plötzlich.]

Nach der Theateraufführung wird im Gedicht ein Fest geschildert, und auch in diesem Zusammenhang, zu Beginn des siebenten Teils, wird noch einmal ein Bezug zum Tanz hergestellt, indem sich unter den Gästen auch eine Tänzerin befindet:

Средь гостей танцовщица
Помирает с тоски.
Он с ней рядом садится,
Это ведь двойники.
(BP II, 123)

[Unter den Gästen stirbt die Tänzerin
Vor Sehnsucht.
Er setzt sich neben sie -
Das sind ja Doppelgänger.]

Durch das am Ende dieser Strophe eingeführte Doppelgängermotiv wird ein Bezug zum Symbolismus hergestellt, der allerdings im Gedicht von Anfang an implizit bereits vorhanden ist, indem sich verschiedene Realitätsebenen gegenseitig durchdringen bzw. vertauscht werden: die Theateraufführung erscheint als "Wahrheit", d.h. als tatsächliches, reales Leben, die Realität hingegen als Spiel. Auf diesen Aspekt wird im folgenden Abschnitt nochmals einzugehen sein. In den Strophen sechs bis acht jenes siebenten Teils wird das Spiel zwischen der Tänzerin und ihrem männlichen Pendant, die sich wie Spiegelbilder zueinander verhalten, fortgeführt:

И своей балерине,
 Перетянутой так,
 Точно стан на пружине,
 Он шнурует башмак.

Между ними особый
 Распорядок с утра,
 И теперь они оба
 Точно брат и сестра.

Перед нею в гостиной
 Не встает он с колен.
 На дела их картины
 Смотрят строго со стен.

[Und seiner Ballerina,
 Die so fest umwickelt ist,
 Wie eine Gestalt auf einer Sprungfeder,
 Schnürt er den Schuh.

Zwischen ihnen ist
 Eine besondere Ordnung seit dem Morgen,
 Und jetzt sind sie beide
 Wie Bruder und Schwester.

Vor ihr im Wohnzimmer
 Erhebt er sich nicht von seinen Knien.
 Auf ihr Tun blicken die Bilder
 Streng von den Wänden.]

Im letzten der zitierten Verse wird durch die Erwähnung der an den Wänden hängenden Gemälde auch die bildende Kunst mit einbezogen. Hinsichtlich des Motives des Tanzes, das hier mit dem des Schauspiels untrennbar verknüpft ist, fällt auf, daß zwar eine Tänzerin mehrfach genannt wird, daß sie aber eben nicht tanzt, sondern sich - in der Theateraufführung - aus dem Kreis der Tanzenden gelöst hat oder aber - beim anschließenden Fest - schwermütig dasitzt, wobei im ersten Fall Bewegung noch vorhanden ist (Maria Stuart bleibt aktiv), während im zweiten Fall die aktive Rolle mit einer passiven vertauscht wird. Den aktiven Part übernimmt hier der männliche Doppelgänger, der ansonsten nicht näher charakterisiert wird.

b) Musik und Schauspiel

Von der besonderen Bedeutung von *Vakchanalija* (*Bacchanal*) hinsichtlich der motivischen Verschmelzung verschiedener Kunstformen innerhalb des Gedichtes war bereits die Rede; während bisher das Hauptaugenmerk auf das Motiv des Tanzes gerichtet wurde, das freilich kaum von dem des Schauspiels zu trennen ist, soll nun das letztgenannte näher analysiert werden.

Im Gedicht wird eine Aufführung von Schillers Drama *Maria Stuart* geschildert, das Pasternak selbst ins Russische übersetzt hatte. Seine Fassung des Werkes wurde im Frühjahr 1957 aufgeführt². Selbstverständlich kann diese Tatsache allenfalls die Bedeutung einer mehr oder weniger interessanten Zusatzinformation haben; für die Rezeption des Gedichtes ist sie ohne jeden Belang. Daß *Vakchanalija* mit Sicherheit nicht die "reale" Theateraufführung von *Maria Stuart* zum Thema hat, ließe sich unter Umständen schon allein anhand der geschilderten Jahreszeit - einem Winterabend mit Schneesturm, Dunkelheit und Kerzenlicht - begründen. Von der im weiteren Verlauf des Gedichtes erfolgenden Vertauschung der Realitätsebenen, so daß die Theateraufführung als das "wirkliche" Leben erscheint, war bereits die Rede.

Hinsichtlich des Zusammenhangs der Musik mit Dichtung und Schauspiel stellt das Gedicht *Vakchanalija* wohl zweifellos ein nahezu einzigartiges Dokument innerhalb der Lyrik Pasternaks dar, wobei hervorzuheben ist, daß dieser Zusammenhang hier weniger durch bestimmte literarische Motive und mehr durch Formmittel dargestellt wird, so daß sich erneut begründen läßt, wie unhaltbar bei der Gedichtanalyse eine absolute Trennung in formale und bildliche Ebene eigentlich ist: beide schaffen allein in ihrem Zusammenwirken ein Gedicht. Dies tritt in *Vakchanalija* vor allem im sehr stark von der Lautinstru-

² Vgl. Pasternak, Boris: *Stichotvorenija i poëmy v dvuch tomach, tom vtoroj*, Leningrad 1990, S. 328

mentierung geprägten vierten Teil zutage, der auf diese Weise eine fast ekstatische Wirkung - weniger auf den Leser als vielmehr auf den Hörer - hervorzurufen vermag, weil das Gedicht hier aufgrund der besonderen Lautwiederholungen eine Art Eigendynamik erlangt:

**То же бешенство риска,
Та же радость и боль
Слыши роль и артистку,
И артистку и роль.**

**[Die gleiche Tollheit des Risikos,
Die gleiche Freude und der gleiche Schmerz
Ließen DIE ROLLE UND DIE KÜNSTLERIN
DIE KÜNSTLERIN UND DIE ROLLE verschmelzen.**

[...]

...

**Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река,**

**Wieviel Kühnheit braucht man,
Um jahrhundertlang zu spielen,
Wie die Abgründe spielen,
Wie der Fluß spielt,**

**Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено,**

**Wie die Edelsteine spielen,
Wie der Wein spielt,
Wie es einem ohne Weigerung zu spielen
Manchmal bestimmt ist,**

**Как игралось подростку...
(BP II, 120 f.)**

Wie den Heranwachsenden das Spielen ankam...]

Es wurde versucht, die wesentlichsten Lautwiederholungen graphisch auf unterschiedliche Weise hervorzuheben. In der ersten Strophe fällt zunächst der Parallelismus ("To že / Ta že") auf, weiterhin der nachfolgende Chiasmus ("... rol' i artistku, / I artistku i rol'"). Beide - Schauspielerin und Rolle - werden also innerhalb des Gedichtes im buchstäblichen Sinne miteinander "verknüpft". In den Strophen drei bis fünf sind die Wortwiederholungen mit dem Verb "igrat'" bzw. die Anaphern "Kak igrajut / igraet / igrat' / igralos'" wesentlich, wobei sich hier gleichzeitig eine Klimax beobachten läßt: das Verb "igrat'" (spielen) wird zuerst im Infinitiv und unpersönlich eingeführt (es ist nicht klar, wer spielt), anschließend jedoch erscheint es gleichsam konkretisiert im Zusammenhang mit verschiedenen "spielenden" Substantiven, die alle aus dem Bereich der Natur genommen sind: "ovragi" (Schluchten), "reka" (Fluß),

"almazy" (Edelsteine), "vino" (Wein). Diese Reihe endet, wie sie begann - mit einer Abstrahierung, die sozusagen den Höhepunkt der Klimax darstellt und die vorausgegangenen Beispiele gleichsam erklärt: "Kak igrat' bez otkaza / Inogda suždeno..." (Wie es einem ohne Weigerung zu spielen / Manchmal bestimmt ist...). Der erste Vers der nachfolgenden fünften und letzten Strophe jenes vierten Gedichtteils ist deutlich schwächer, die Klimax verebbt gewissermaßen: "Kak igralos' podrostku..." (Wie den Heranwachsenden das Spielen ankam...). Das Ende der vierten Strophe als Höhe- und Scheitelpunkt ist auch deswegen so zentral, weil spätestens hier das Spielen nicht mehr als freiwillige Handlung erscheint, im Gegenteil, es ist einem "bestimmt", man muß es tun und hat keine Möglichkeit, sich zu weigern. Dies scheint in deutlichem Widerspruch zur Wortbedeutung von "igrat'" (spielen) zu stehen, das man gemeinhin als freiwilligen, unterhaltsamen Zeitvertreib zumeist eines Kindes auffaßt, als eine Tätigkeit also, die mit großer Leichtigkeit ausgeübt wird. In *Vakchanalija* wird das Spielen im Gegensatz dazu als etwas Lebensnotwendiges, aber auch Lebensgefährliches dargestellt, fast als eine Sucht. Es geschieht nicht freiwillig, und schon gar nicht zum Zeitvertreib, sondern man wird dazu gezwungen. Es wurde herausgearbeitet, daß die Musikalität dieser Gedichtstelle in erster Linie durch die lautliche Instrumentierung - verbunden mit dem "tänzerischen" Versmaß, zweihebigen Anapäst - zustande kommt, weniger hingegen durch entsprechende Motive. Auch auf bildlicher Ebene bietet das Gedicht jedoch eine Fülle von Interpretationsmöglichkeiten, vor allem, wenn man sich die vorangegangenen Kapitel in Erinnerung ruft, welche der Darstellung von Klängen durch literarische Leitmotive gewidmet waren. Es wurde bereits erwähnt, daß jene Motive allesamt aus dem Bereich der Natur genommen sind, so daß man in gewisser Hinsicht von romantischen Einflüssen auf das Gedicht sprechen könnte, da in jener Epoche ja Natureindrücke die Voraussetzung, den Impuls, für das Schaffen von Kunst bildeten. Zweimal

findet sich das Motiv des Wassers, einmal in Gestalt des Flusses, das zweite Mal in Form des Weines. Beide können auf verschiedene Art und Weise "spielen": ein Fluß "spielt", indem er sich bewegt (so spricht man etwa auch im Deutschen vom Spiel der Wellen) und in der Bewegung klingt. Auch Wein bewegt sich und klingt im Laufe seiner Entstehung (die Trauben werden ausgepreßt, in Fässer gefüllt usw.), man kann sich aber davon abgesehen auch das Spiel der Farben im Glas vorstellen, wie etwa beim Fluß das Spiel des Lichts auf den Wellen. Hier werden also visuelle und akustische Ebene wieder einmal mit einander vereint, wobei die entscheidende Gemeinsamkeit zwischen Fluß und Wein sicherlich die Flüssigkeit und Bewegungsfähigkeit darstellt. Edelsteine ("almazy") und Schluchten ("ovragi") sind dagegen statisch und werden vom Menschen vor allem visuell wahrgenommen, wobei Edelsteine wie Wein und Wasser farbig bzw. durchsichtig sind, sie scheinen im Licht zu "spielen". Schluchten variieren ihr Erscheinungsbild vornehmlich durch ihre Formen, sind jedoch zum Teil erstarrtes Meer, erstarrte Bewegung.

Entscheidend ist in jedem Falle, daß das menschliche "Spielen" aufgrund einer Inspiration durch die Natur erfolgt und daß es ambivalent ist, wie bereits in der ersten Strophe dieses vierten Teils deutlich wird: es beinhaltet die Tollkühnheit des Risikos und sowohl Freude als auch Schmerz. Der Ausgang ist ungewiß. Durch bestimmte literarische Motive, vor allem aber aufgrund seiner formalen Gestaltungsmöglichkeiten wie z.B. Metrik und Stilfiguren wird das Gedicht hier gleichsam zum Mittler zwischen Musik und darstellender Kunst. Gemeinsam ist Musik und Schauspiel die Eigenschaft der Bewegung, die im vorliegenden Fall durch das Spielen symbolisiert wird.

Die Ambivalenz der Kunst am Beispiel des Schauspiels, die dadurch zustande kommt, daß Kunst einerseits Leben "abbildet" bzw. in irgendeiner Weise darstellt, andererseits aber dem, der sie schafft, das Äußerste abverlangt und insofern "lebensgefährlich" ist, tritt auch im ersten der *Živago*-Gedichte,

Gamlet (Hamlet), zutage. Durch das in der Sekundärliteratur immer wieder hervorgehobene sogenannte "molenie o čaše" (wörtl. "das Flehen um den Kelch") in der zweiten Strophe erhält das Werk eine religiöse Konnotation, die es mit dem letzten der fünfundzwanzig *Gedichte des Jurij Živago, Gefsimanskij sad (Der Garten Gethsemane)*, verbindet ³. Dieser Aspekt ist in Shakespeares Drama *Hamlet* im Grunde nicht oder doch nur höchst andeutungsweise vorhanden, da dort der melancholische und am Ende wahnsinnige dänische Prinz ja eben nicht imstande ist, das an seinem Vater begangene Unrecht zu sühnen; sein Wunsch nach Gerechtigkeit durch Rache führt im Gegenteil nur zu neuem Unrecht und am Ende zur Katastrophe. Hamlet ist seiner "Rolle" also nicht gewachsen; eine Parallele zu Christus könnte man eventuell am Ende des ersten Aufzuges erkennen, wo Hamlet sagt:

[...] Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram,
Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam! ⁴

Entscheidend in Pasternaks Gedicht ist sicherlich einmal mehr die Verschmelzung verschiedener Realitätsebenen, denn die Theateraufführung des *Hamlet* und das tatsächliche Leben werden (natürlich nur innerhalb der Fiktionalität des Gedichtes) eins. So ist nicht klar, wer hier als lyrisches Ich spricht: Shakespeares Figur des Hamlet oder aber der Schauspieler, der Interpret, der dessen Rolle übernommen hat und damit an seine künstlerischen Grenzen stößt. Nach dem "molenie o čaše" in der zweiten Strophe wird auch in der dritten Strophe Gott direkt angesprochen und gebeten, das lyrische Ich dieses eine Mal von der ihm zugedachten Rolle zu befreien:

³ Vgl. Rževskij, L.: "Jazyk i stil' romana B.L. Pasternaka 'Doktor Živago'"; in: *Sbornik statej, posvjaščennych tvorčestvu B.L. Pasternaka*, München 1962, S. 115-189; hier S. 168

⁴ Shakespeare, William: *Hamlet*, übersetzt von A.W. Schlegel, Stuttgart 1993, S. 30

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.
(BP II, 56)

[Ich liebe deine eigensinnige Absicht
Und bin einverstanden, diese Rolle zu spielen.
Aber jetzt geschieht ein anderes Drama,
Und so gib mir für dieses Mal frei.]

Anhand dieser Strophe läßt sich die "Doppelbödigkeit" des Gedichtes besonders gut zeigen: es ist also nicht nur von der Aufführung des *Hamlet* die Rede, sondern auch noch von einem anderen Drama, das sich gleichzeitig abspielt. Die Bitten des lyrischen Ich, das gleichsam zwei Rollen zu erfüllen und zu meistern hat, bleiben allerdings erfolglos: es muß die ihm zugedachte Rolle annehmen, es gibt kein Zurück und kein Sichweigern:

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить - не поле перейти.

[Doch die Abfolge der Akte ist durchdacht,
Und unausweichlich ist das Ende des Weges.
Ich bin allein, alles versinkt in Pharisäertum.
Das Leben zu durchleben - ist nicht über ein
Feld zu gehen.]

Der letzte Vers zitiert ein russisches Sprichwort, das meist mit "Das Leben ist kein Kinderspiel" übersetzt wird. In der letzten Strophe wird somit deutlich, daß die Aufführung des *Hamlet* im Grunde nur ein Gleichnis darstellt für die "Aufführung des Lebens", in der jeder für sich selbst zu bestehen hat und in der eigentlich auch jeder allein ist. Diesem späten Gedicht Pasternaks wurden immer wieder Bezüge zum Symbolismus nachgesagt, die sich vor allem in der Darstellung des Lebens als Schauspiel finden lassen; so verweist etwa Rževskij an bereits angegebener Stelle auf das gleichnamige Werk Bloks. Eine Verwandtschaft von Pasternaks *Gamlet* mit dem Symbolismus stellt auch Borowsky fest⁵. Nachdem nun die Beziehungen des Gedichtes zu dem vorher analysierten Werk *Vakchanalija* ausführlich herausgearbeitet wurden, bleibt nun natürlich die hier relevanteste Frage nach dem Bezug zur Musik zu untersuchen. In

⁵ Vgl. Borowsky, Kay: *Kunst und Leben. Die Ästhetik Boris Pasternaks*, Hildesheim/New York 1976, S. 67

dieser Hinsicht fällt sofort auf, daß sich *Gamlet* hier wesentlich von *Vakchana-lija* unterscheidet. Während in letztgenanntem Werk die Verbindung zur Musik vor allem in der verstechnisch wie auch motivisch dargestellten Bewegung lag, wirkt *Gamlet* im Gegensatz dazu sozusagen wie eine musikalische Pause, wie ein Innehalten in der Stille, in weitgehender Lautlosigkeit. In diesem Zusammenhang ist vor allem die erste Strophe wesentlich:

Гул затих. Я вышел на подмости.

[Der Lärm ist verstummt. Ich bin auf die Bühne hinausgetreten.]

Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.

Ich habe mich an den Türpfosten gelehnt
Und fasse im fernen Widerhall auf,
Was in meinem Zeitalter geschieht.]

(BP II, 56)

Das lyrische Ich ist von Stille umgeben; jeglicher Lärm in der Nähe ist verstummt. Auch das lyrische Ich selbst schweigt, ist gleichsam passiv, hält inne und lauscht auf das Wesentliche, das als ein ferner Widerhall zu ihm dringt. Die es umgebende Stille ermöglicht ihm erst, diese Klänge zu vernehmen und zu deuten. Insofern erscheint auch in diesem Gedicht die Stille als jene Voraussetzung, die für das Hören der eigentlichen Musik unabdingbar ist. Auch Borowsky hat auf den Abstand des Künstlers, in dem er einen Dichter vermutet, zu den Menschen und vor allem zum Zeitgeschehen hingewiesen, der ihn letztendlich dazu befähigt, das Entscheidende heraushören zu können ⁶.

Das Hamletmotiv tritt in Pasternaks Lyrik bereits in früher entstandenen Gedichten auf, so z.B. in *Brjusovu (An Brjusov)* von 1923. Ungleich wesentlicher ist hier jedoch zweifellos das 1917 entstandene Werk *Uroki anglijskogo (Englischstunden)*, das dem Zyklus *Sestra moja - žizn' (Meine Schwester - das Leben)* angehört, weil es in einem deutlicheren Zusammenhang mit der Musik steht.

⁶ Vgl. Borowsky, Kay: *Kunst und Leben*, ebd.

Liedhaften Charakter auf verstechnischer Ebene gewinnt das Gedicht zunächst durch den von der ersten bis zur vierten Strophe jeweils refrainartig wiederholten ersten Vers

Когда случилось петь...
(BP I, 133)

[Als zu singen widerfuhr...]

Hierbei fällt der vollendete Aspekt "slučilos'" auf: es ist also nicht von einem mehrmaligen Singen, sondern von einem einmaligen und daher außergewöhnlichen Vorfall die Rede. Am Versende wird jeweils gesagt, wer singt, und durch diese Wortstellung wird der Name der Singenden jeweils besonders hervorgehoben:

Когда случилось петь Дездемоне...

(1./2. Strophe)

Когда случилось петь Офелии...

(3./4. Strophe)

Die fünfte Strophe, die über keinen solchen Refrain mehr verfügt, erscheint demgegenüber von den vorangehenden abgesetzt wie eine Conclusio. In den ersten vier Strophen werden zwei Heldinnen aus zwei Dramen Shakespeares genannt - zum einen Desdemona aus *Othello*, zum anderen Ophelia aus *Hamlet*. Das Gedicht Pasternaks selbst gibt im zweiten Vers der ersten Strophe, der refrainartig als zweiter Vers der dritten Strophe nochmals erscheint und sich somit je einmal auf Desdemona und Ophelia bezieht, den Grund ihres Singens an:

А жить так мало оставалось...

[Und zu leben so wenig Zeit blieb...]

Beide singen also kurz vor ihrem Tode. Im Hinblick auf Desdemona wird in der ersten Strophe sogar das Thema ihres Liedes bekanntgegeben:

Не по любви, своей звезде, она -
По иве, иве разрыдалась.

[Nicht über die Liebe, ihren Stern -
Über die Weide, die Weide schluchzte sie.]

Mit diesem Lied und dem Symbol der Weide hat sich A. Meyer in ihrer Abhandlung *"Sestra moja - žizn'"* von Boris Pasternak befaßt:

Desdemonas Lied (*Othello*, Akt 4, Szene 5) - sie singt es unmittelbar bevor Othello nach Hause kommt und sie umbringt - handelt von einem unglücklichen Mädchen, das an einem Fluß unter einem Baum sitzt und darüber klagt, daß sie verlassen wurde. Der Refrain davon lautet 'singt Weide, grüne Weide'. Nach der englischen Volksliedtradition ist Weide das Trauerlaub für unglücklich Liebende. Dieses Lied kennt Desdemona von einer Dienerin ihrer Mutter, die es sang, als sie starb.

Ophelia singt, als ihr Vater erschlagen ist, in der Wahnsinnszene (*Hamlet*, Akt 4, Szene 7) ein Lied über Tod und Grablegung eines geliebten Menschen.⁷

In Shakespeares *Othello* tritt das Lied von der Weide an späterer Stelle noch ein weiteres Mal auf, als am Ende des 5. Aufzugs nach Desdemonas Tod ihre Dienerin Emilia Othello die Wahrheit über die Intrige gegen ihre Herrin erzählt. Ihr Mann Jago, der Rädelsführer des ganzen, ersticht sie, und sterbend spricht nun auch sie vom Lied der Weide, das sie von Desdemona gehört hat⁸. Das Lied von der Weide als Sinnbild der Trauer und des Todes gleichermaßen wird also gewissermaßen immer weitergegeben von einer Sterbenden zur nächsten, so daß sich seine symbolhafte Wirkung noch erhöht. Auch in Zusammenhang mit Ophelias Tod wird eine Weide erwähnt, obgleich nicht in dem Lied, das sie singt: durch den Tod ihres Vaters, von Hamlet umgebracht, wird sie wahnsinnig und ertrinkt schließlich singend im Bach bei einer Weide, wobei

⁷ Meyer, Angelika: *"Sestra moja - žizn'"* von Boris Pasternak. *Analyse und Interpretation*, München 1967, S. 140 f.

⁸ Vgl. Shakespeare, William: *Othello*, übersetzt von Wolf Heinrich Graf Baudissin, Stuttgart 1993, S. 104

unklar bleibt, ob sie Selbstmord begangen hat. Beide, Ophelia wie Desdemona, sterben schuldlos, und insofern ist vielleicht die im *Herder-Lexikon Symbole* beschriebene weitergehende Symbolbedeutung der Weide nicht ganz unwesentlich:

Weide, Baum oder Strauch, galt in der Antike als unfruchtbar u. begegnet mit Bezug darauf, auch noch im MA, manchmal als Symbol der Keuschheit. Da man ihr unerschöpflich stets neue Zweige abschneiden kann, wurde sie mit der Bibel als nie versiegende Weisheitsquelle verglichen. - Dem Volksglauben nach kann die W. durch Zauber stellvertretend Krankheiten aufnehmen; sie soll ein bevorzugter Aufenthaltsort v. Geistern u. Hexen sein; am Palmsonntag geweihte W. n. z. weige galten als Schutz vor Blitz, Unwetter u. bösen Einflüssen. - Die *Trauerweide* ist wegen ihrer an rinnende Tränenströme erinnernden erdwärts geneigten Gestalt oft ein Symbol der Totenklage.⁹

Eine weitere Interpretationsmöglichkeit bietet ferner die zweite Strophe des Gedichtes, vor allem wenn man bedenkt, daß es dem Lermontov gewidmeten Zyklus *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*) angehört:

Когда случилось петь Дездемоне
И голос завела, крепясь,

Про черный день чернейший демон ей

Псалом плакучих русл припас.
(BP I, 133)

[Als Desdemona zu singen widerfuhr
Und sie die Stimme erhob ohne den Mut zu
verlieren,
Hielt für sie der schwärzeste Dämon über den
schwarzen Tag
Einen Psalm der weinenden Flußbette bereit.]

In dieser Strophe wird Shakespeares Drama *Othello* mit Lermontovs Poem *Demon* gleichsam verschmolzen: Auch Othello haftet etwas Dämonisches an, wenn er vor Eifersucht rast, das Dämonische liegt jedoch nicht nur in seinem leidenschaftlichen Wesen, sondern auch - und zunächst sichtbarer - rein äußerlich in seiner Erscheinung: er ist schwarz und wirkt auf die Venezianer daher fremdartig, auch unheimlich. Es erscheint unfaßbar, daß Desdemona ihn liebt. Im Grunde ist Othello ähnlich einsam wie der Dämon in Lermontovs Poem, in dem ebenfalls Lieder von großer Bedeutung sind: Im vorletzten (XV.) Kapitel

⁹ Oesterreicher-Mellwo, Marianne (Hrsg.): *Herder-Lexikon Symbole*, Freiburg/Basel/Wien²1994, S. 180

des ersten Teils singt der Dämon Tamara ein Lied, das sie in großer Verwirrung zurückläßt; im VII. Kapitel des zweiten Teils hingegen hört der Dämon das Lied Tamaras, das ihn fast dem Bösen abschwören und ihn zum ersten Mal in seinem Leben weinen läßt ¹⁰. Wie Desdemona und Ophelia in Shakespeares Dramen geht jedoch auch Tamara letztendlich an der Liebe des Dämons zugrunde. Die vor dem Sterben gesungenen Lieder haben zwar die Macht, sich den Zuhörern ins Gedächtnis einzuprägen und sie in gewissem Sinne zu ergreifen, sie können die sich in allen drei Fällen bereits abzeichnende Katastrophe jedoch nicht abwenden.

In Pasternaks Gedicht *Uroki anglijskogo (Englischstunden)* liegt, wie gezeigt wurde, die Verbindung zur Musik sowohl auf formal-verstechnischer als auch auf motivischer Ebene, da das Werk einerseits vor allem durch die beiden Refraine sehr "durchkomponiert" erscheint, andererseits aber auch durch die Motive des Liedes, der Weide, des Wassers, des Dämons, der Farbe Schwarz und der drei Frauengestalten (wobei Tamara nicht namentlich genannt wird, sondern gleichsam in Desdemona aufgeht), eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten und intertextuellen Bezügen eröffnet.

¹⁰ Vgl. Lermontov, Michail: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach, tom vtoroj*, Moskva 1986, S. 55 bzw. S. 60

c) Musik und bildende Kunst

Vor allem in *B.II.2.*, dem der Darstellung von Musik bzw. Klang in Form literarischer Leitmotive in der Lyrik Pasternaks gewidmeten Kapitel, wurde zu zeigen versucht, wie sehr in seinen Gedichten häufig die visuelle und die akustische Ebene mit einander verschmelzen. Für die Einheit von sichtbaren und hörbaren Eindrücken bzw. Wahrnehmungen in seinem Werk wurde eine Fülle von Beispielen angeführt, so daß an dieser Stelle hierauf verzichtet werden kann. Allerdings mag es in diesem Zusammenhang vielleicht verwundern, daß die bildende Kunst als solche in seiner Dichtung nur wenig Beachtung gefunden hat; eine explizite Verbindung von Schauspielkunst und Malerei findet sich immerhin im Gedicht *Mejerchol'dam (Für die Meierholds)*, das 1928 entstand und dem Zyklus *Stichi raznych let (Gedichte aus verschiedenen Jahren)* angehört. Das Werk, geschrieben für einen Theaterregisseur und dessen Frau, steht innerhalb des Zyklus in einer Reihe von Widmungsgedichten vor allem an andere Lyriker. Wenn man die erste und die letzte Strophe von *Mejerchol'dam* betrachtet, tritt zwar einerseits besonders deutlich der schon angesprochene Zusammenhang zwischen Schauspiel und bildender Kunst zutage, der in vieler Hinsicht offensichtlich ist (man denke etwa an Bühnenbilder und Masken), andererseits aber steht das Gedicht auch in einem allgemeineren Bezug zu Kunst überhaupt, wenn man sich etwa die erste Strophe vergegenwärtigt, deren zweiter Vers ähnlich lautet wie der Beginn des achtzehn Jahre später entstandenen *Gamlet (Hamlet)*:

Гул отхлынул и сплыл, и заглох.

[Der Lärm ebte ab und schwamm fort und verstummte.]

(BP I, 205)

Während hier das allmähliche Einsetzen der Stille geschildert wird, die das Aufführen des Theaterstücks erst ermöglicht, ist die entsprechende Aussage im

ersten Vers des *Gamlet* viel kürzer, denn sie besteht nicht aus einem Substantiv und drei nachfolgenden Verben, die alle das Stillwerden im Saal beschreiben, sondern nur aus Substantiv und einem Verb:

Гул затих.

(BP II, 56)

[Der Lärm ist verstummt.]

Die Verbindung zwischen Schauspielkunst und bildender Kunst tritt demgegenüber in der neunten und letzten Strophe des Gedichtes *Mejerchol'dam* zutage:

Той же пьесой неповторимой,
Точно запахом краски, дыша,
Вы всего себя стерли для грима.
Имя этому гриму - душа.

(BP I, 206)

[Durch dasselbe unwiederholbare Stück,
Gleichsam durch den Duft der Farben, atmend
Habt ihr euch selbst ganz abgerieben für die Maske.
Der Name dieser Maske - ist Seele.]

Der Bezug zwischen Theater und Malerei kommt durch die Erwähnung der Farbe ("kraska") und der Maske ("grim") zustande. "P'esa" entspricht in etwa dem deutschen Substantiv "Stück", da es sich dabei gleichermaßen um ein Theater- als auch um ein Musikstück handeln kann, wobei letztere Bedeutung im Hinblick auf das hier behandelte Gedicht zugegebenermaßen unwahrscheinlich ist. Einen symbolistischen Zug gewinnt das Werk durch den letzten Vers, da dort einmal mehr die Realitätsverhältnisse umgekehrt werden: die Maske erscheint als das eigentliche; sie ist nicht mehr etwas Äußerliches, um die Seele zu verdecken, sondern sie selbst wird zur Seele. Damit würde sich die in diesem Zusammenhang sicherlich zu weit führende Frage stellen, was demzufolge von einem Menschen ohne Maske noch übrigbliebe.

Ein deutlicherer und weniger weit hergeholter direkter Bezug zwischen Musik und bildender Kunst findet sich im 1931 geschriebenen Gedicht *Godami kogdanibud' v zale koncertnoj...* (Mit den Jahren irgendwann einmal im Konzertsaal...) aus dem Zyklus *Vtoroe roždenie* (Zweite Geburt). In diesem Werk, das sich auf Brahms' Intermezzo op. 115 bezieht (vgl. BP I, 354), erscheint die

Malerei allerdings nur sehr am Rande gleichsam als eine Assoziation, die in der Phantasie des lyrischen Ich durch das Spiel der Pianistin hervorgerufen wird:

Художница пачкала красками траву...

[Die Künstlerin bekleckerte das Gras mit
Farben...]

(BP I, 104)

Das Substantiv "chudožnica" (Künstlerin) ist ähnlich unspezifisch wie das deutsche Äquivalent, indem es nicht angibt, welcher Art die von ihr ausgeübte Kunst ist. Betrachtet man den zitierten Vers für sich allein, so gewinnt man den Eindruck, als sei die Rede von einer Malerin, interpretiert man jedoch das Gedicht als Ganzes, so kann es sich nur um eine Pianistin handeln, die jenes Brahms-Intermezzo spielt und in den vorangehenden Strophen ebenfalls als "chudožnica" bezeichnet wird. Ihre Wiedergabe des Musikstücks bewirkt in der Phantasie des lyrischen Ich eine Reihe von Assoziationen: es sieht gewissermaßen verschiedene "Bilder" vor seinem inneren Auge. Auf diese Weise entsteht ein Zusammenhang zwischen dem soeben behandelten Gedicht und dem 1915 entstandenen *Improvizacija (Improvisation)* aus *Poverch bar'erov (Über den Barrieren)*, wobei der wesentlichste Unterschied zwischen beiden Werken wohl darin bestehen dürfte, daß in *Improvizacija* Komponist, Interpret und Zuhörer identisch sind, während es sich in *Godami kogda-nibud' v zale koncertnoj...* um drei verschiedene Personen handelt - um den Komponisten Brahms, die Pianistin (Interpreten) und das lyrische Ich, das die gehörten und in seiner Phantasie als Bilder gesehenen Klänge in Worte übersetzt. Wesentlich ist auch, daß die Perspektive des Gedichtes jeweils eine andere ist, denn *Godami kogda-nibud' v zale koncertnoj...* ist durch den vollendeten Aspekt des Verbs ("sygrajut"; "man wird spielen") auf die Zukunft hin ausgerichtet, es handelt sich also um eine Vorstellung des lyrischen Ichs, die sich seiner Überzeugung nach

irgendwann einmal bewahrheiten wird, während *Improvizacija* demgegenüber im Präteritum geschrieben ist und daher von einem Ereignis erzählt, das bereits stattgefunden hat. Die entscheidende Gemeinsamkeit aber besteht darin, daß auch in *Improvizacija* durch die Klänge ein Bild bzw. eine Reihe sich entwickelnder und verändernder Bilder geschaffen wird, die sozusagen vor dem "inneren Auge" sichtbar werden, ohne daß jedoch in *Improvizacija* die Malerei explizit genannt würde; die Verbindung zwischen beiden Künsten wird allein durch die Art der Darstellung von Klängen deutlich. Nicht ganz unwesentlich ist vielleicht auch, daß sich diese Entwicklung vom Klang zum Bild bzw. die Assoziation von Klängen mit Bildern in der Phantasie des Interpreten/Hörers in *Improvizacija* schrittweise vollzieht: während in der ersten Strophe das lyrische Ich noch dreimal, davon zweimal in betonter Stellung am Versanfang, vorhanden ist -

Я клавишей стаю кормил с руки...

(BP I, 104)

[Ich habe den Vogelschwarm der Tasten aus meiner Hand gefüttert...]

und

Я вытянул руки, я стал на носки...

[Ich habe die Arme ausgestreckt, ich habe mich auf die Zehenspitzen gestellt...] -

verschwindet es ab der zweiten Strophe nahezu völlig, so daß die Schilderung des Klavierspiels zurück- und die dadurch geschaffenen "Bilder" gleichsam unabhängig von ihrem Ursprung hervortreten:

И было темно. И это был пруд
И волны. - И птиц из породы люблю вас,

Казалось, скорей умертвят, чем умрут
Крикливые, черные, крепкие клювы.

[Und es war dunkel. Und dies war ein Teich
Und Wellen. - Und von den Vögeln aus der
Gattung ich liebe euch,

Schien es, würden eher töten als sterben
Die schreienden, schwarzen, kräftigen
Schnäbel.]

Während in dieser zweiten Strophe die Tasten des Klaviers, nun verwandelt in schreiende Vögel, wenigstens implizit noch sehr gegenwärtig sind, wird in der dritten Strophe das in der Phantasie sichtbare, durch die Klänge erzeugte Bild noch deutlicher ausgearbeitet, indem die visuellen Elemente (das Motiv des Teiches ["prud"] mit den Wellen ["volny"], den Seerosen ["kubyški"] und dem Kahn ["lodka"] sowie das Motiv der Nacht ["noč'"]) weiterentwickelt werden und die akustischen (symbolisiert durch das Vogelmotiv) zurücktreten:

И это был пруд. И было темно.
Пылали кубышки с полуночным дегтем.

[Und dies war ein Teich. Und es war dunkel.
Es loderten die Seerosen mit mitternäch-
lichem Teer.

И было волною обглодано дно
У лодки. И грызлись птицы у локтя.

Und von der Welle war benagt der Boden
Des Kahns. Und es bissen sich die Vögel am
Ellenbogen.]

Beide Strophen sind durch den fast gleichlautenden ersten Vers (die Motive des Teiches ["prud"] und des Dunkels ["temno"] werden lediglich vertauscht) eng mit einander verbunden, während jedoch in der zweiten Strophe die Schilderung der Vögel ganze drei Verse einnimmt, wird in der dritten Strophe vor allem das Bild des Teiches herausgearbeitet, wobei die Vögel nur noch im vierten Vers Erwähnung finden.

Nun sollen noch zwei späte Gedichte Pasternaks angeführt werden, in denen Musik und bildende Kunst mittels der Möglichkeiten der Dichtung auf unterschiedliche Weise zu einander in Beziehung gesetzt werden. Beim ersten dieser Gedichte handelt es sich um *Zimnjaja noč'* (*Winternacht*) aus den *Stichotvorenija Jurija Živago* (*Gedichte des Jurij Živago*), in dem die Musik im Gegensatz zur bildenden Kunst nicht explizit genannt wird.

Im Hinblick auf den Zusammenhang zwischen Tonkunst und Malerei läßt sich in diesem Gedicht im Grunde mit den in *Vakchanalija* (*Bacchanal*) hinsichtlich der Beziehung zwischen Musik und Schauspiel getroffenen Beobachtungen Vergleichbares feststellen: die Musikalisierung erfolgt auch in *Zimnjaja noč'*

(Winternacht) vornehmlich auf verstechnischer Ebene, wobei zweifellos der am Ende der ersten, dritten, sechsten und achten Strophe auftretende Refrain von besonderer Bedeutung ist:

Свеча горела на столе,
Свеча горела.
(BP II, 71 f.)

[Die Kerze brannte auf dem Tisch,
Die Kerze brannte.]

Daß durch diese besondere Form der Lautwiederholung ein Gedicht musikalisiert wird, ist nicht schwer einzusehen, wenn man bedenkt, daß der Refrain ursprünglich ein Stilmittel des Strophenliedes, vor allem auch des strophischen Volksliedes, war und im Leser bzw. Hörer daher sofort Assoziationen mit etwas Liedhaftem hervorruft. Auf motivischer Ebene hingegen ist das Gedicht zunächst von vollkommener Stille geprägt; der einzige Aspekt in dieser Hinsicht, den man noch entfernt mit Musik oder mit Tanz in Verbindung bringen könnte, ist der der Bewegung; in der "Außenwelt" vollzieht sich der Tanz der Schneeflocken und das Wehen des Windes, in der "Innenwelt" - dem stillen, vom Kerzenlicht erhellten Zimmer - fließt das mit Tränen assoziierte Wachs der brennenden Kerze auf das Kleid, und aus einer Ecke wird die Flamme von einem Windhauch getroffen. Der einzige eindeutig erwähnte Laut findet sich in der fünften Strophe:

И падали два башмачка
Со стужом на пол.

[Und es fielen zwei kleine Schuhe
Polternd auf den Boden.]

Dennoch scheinen in der vorhergehenden vierten Strophe zwei Menschen (man ahnt, daß es zwei sein müssen, obwohl es im Gedicht nicht ausdrücklich gesagt wird, denn es handelt sich ja um ein Liebesgedicht) zu einer unhörbaren Musik zu tanzen: die vom Kerzenlicht erleuchtete Zimmerdecke wird zur Bühne, auf der die sich vereinigenden Schatten zweier Liebender sichtbar werden, als handele es sich um einen Tanz oder ein Schauspiel:

На озаренный потолок
 Ложились тени,
 Скрещенья рук, скрещенья ног,
 Судьбы скрещенья.

[Auf die erleuchtete Zimmerdecke
 Legten sich Schatten,
 Verschränkungen der Arme, Verschränkungen der
 Beine,
 Verschränkungen des Schicksals.]

In diesem Zusammenhang hat Obolenskij *Zimnjaja noč'* (*Winternacht*) als Verschmelzung von Leidenschaft ("strast'") und Zurückhaltung ("sderžanost'") bezeichnet ¹¹. Um diese Begriffe zu verdeutlichen, wurde versucht, die Ambivalenz des Gedichtes durch die obige Interpretation hervorzuheben.

Der draußen tobende Schneesturm und das Zimmer mit der brennenden Kerze sind durch das Fensterglas von einander getrennt, und der im Russischen weibliche Schneesturm ("metel'") wird gleichsam als bildende Künstlerin dargestellt, die mit den Flocken Skulpturen schafft:

Метель лепила на стекле
 Кружки и стрелы.
 (BP II, 71)

[Der Schneesturm modellierte auf dem Fensterglas
 Kreise und Pfeile.]

Die Natur, in diesem Falle der Schneesturm, wird also verlebendigt dargestellt: sie ist es, die Kunst hervorbringt, wenn auch die Bedeutung dieser Kreise und Pfeile nicht eindeutig zu entschlüsseln sein dürfte.

Eine leichter zu erkennende Verschmelzung zwischen Musik und bildender Kunst findet sich im 1956 entstandenen *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*), dem Titelgedicht des gleichnamigen Zyklus. In diesem Falle liegen die Bezüge rein auf motivischer Ebene: in den Strophen vier bis sechs wird das grüne Laubwerk eines Waldes, in dem sich das lyrische Ich aufhält, mit der Glasmalerei auf Kirchenfenstern verglichen. Die Weite der Erde erscheint dem lyrischen Ich wie das Innere einer Kathedrale, und von ferne meint es in manchen Augenblicken den Widerhall eines Chores zu vernehmen, so daß bildende

¹¹ Vgl. Obolenskij, D.D.: *"Stichi doktora Živago"*; in: *Sbornik statej, posvyščennyh tvorčestvu B.L. Pasternaka*, München 1962, S. 103-119; hier S. 106

Kunst (die bemalten Fenster der Kirche, die Architektur der Kathedrale) und Musik (das Echo des singenden Chores) zu einer Einheit werden, obgleich die nur von ferne vernommenen Töne weniger klar vorstellbar wirken als die aus der bildenden Kunst genommenen Vergleiche:

Стихает ветер, даль расчиств.
Разлило солнце по земле.
Просвечивает зелень листьев,
Как живопись в цветном стекле.

[Es legt sich der Wind, der die Weite gereinigt hat.
Die Sonne ist über die Erde ausgegossen.
Es schimmert das Grün der Blätter durch
Wie die Malerei auf buntem Glas.]

В церковной росписи оконниц
Так в вечность смотрят изнутри
В мерцающих венцах бессонниц
Святые, схимники, цари.

In den Kirchenfresken der Fensterrahmen
Blicken so in die Ewigkeit von innen
Mit den schimmernden Kronen der Schlaflosigkeiten
Heilige, Mönche und Zaren.

Как будто внутренность собора -
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.
(BP II, 99 f.)

Als ob das Innere einer Kathedrale
Die Weite der Erde sei, und durch das Fenster
Ist mir den fernen Widerhall eines Chores
Zu hören manchmal gegeben.]

Hierbei vollzieht sich eine Entwicklung, denn am Ende der vierten Strophe wird zunächst ein buntbemaltes Fenster geschildert, in der fünften Strophe werden die Fresken des Fensterrahmens einbezogen, von denen aus die Heiligen in die Ewigkeit blicken (so daß bereits hier eine andere Dimension angedeutet wird), und in der sechsten Strophe schließlich wird der gesamte Innenraum einer Kathedrale als Symbol für die Weite der Erde angesprochen. Man könnte also sagen, daß innerhalb des Gedichtes die Blickrichtung vom Detail hin zum Ganzen geht. In der abschließenden siebenten Strophe wird sogar noch das Weltall in der Klimax des ersten Verses einbezogen ("Priroda, mir, tajnik vselennoj..." [Natur, Welt, Versteck des Weltalls...]).

Im Gegensatz zu den recht gegenständlich wirkenden Vergleichen aus der bildenden Kunst scheint die Musik einer anderen Dimension anzugehören: sie ist durch das Fenster zu hören, wobei dieses auch im soeben behandelten Gedicht - wie oft bei Pasternak - eine Grenze, wenn auch eine in vieler Hin-

sicht durchsichtige, darstellt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß in Pasternaks Lyrik die Musik als zentrales Motiv häufig gemeinsam mit anderen Künsten Erwähnung findet. Im einzelnen wurde festgestellt, daß das Motiv des Tanzes allerdings nur in drei Gedichten explizit erscheint, wobei zwei dem Spätwerk des Dichters zuzuordnen sind. In der mittleren Schaffensperiode fehlt der Tanz als Motiv völlig; Bewegung wird hier vielmehr durch die Leitmotive des Wassers und des Windes dargestellt. Verbindungen zwischen Tanz und Schauspiel lassen sich etwa in den Gedichten *Svad'ba (Hochzeit)* und *Vakchanalija (Bacchanal)* feststellen, wobei in dieser Hinsicht vor allem auch die verstechnische Ebene von Bedeutung ist. Im Hinblick auf die Bezüge der Musik zu anderen Kunstformen ist gerade *Vakchanalija* ohne Zweifel ein besonders wesentliches Beispiel in der Lyrik Pasternaks, da hier die Musik in engem Zusammenhang mit dem Tanz, vor allem aber auch mit dem Schauspiel steht, indem eine Aufführung von Schillers Drama *Maria Stuart* geschildert wird. Allerdings findet hier eine Vertauschung der Realitätsebenen im symbolistischen Sinne statt: die Theateraufführung erscheint als wirkliches Leben. Die Musik hingegen ist in *Vakchanalija* weniger als Motiv oder gar als Thema von Bedeutung; die "Musikalisierung" des Textes vollzieht sich vielmehr im wesentlichen auf der verstechnischen bzw. phonetischen Ebene durch besondere lyrische Stilmittel (z.B. auffällige Parallelismen und Chiasmen) sowie durch die Lautinstrumentierung etwa des vierten Teils. In enger Beziehung zu *Vakchanalija* steht das Gedicht *Gamlet (Hamlet)*, in dem ebenfalls verschiedene Realitätsebenen mit einander verschmelzen. Hier tritt die Ambivalenz der Kunst deutlich zutage: einerseits stellt sie Leben dar bzw. bildet es ab, andererseits verlangt sie von dem, der sich ihr widmet, äußerste Hingabe, so daß sie in gewissem Sinne "lebensgefährlich" ist. Im Gegensatz zu *Vakchanalija* wirkt *Gamlet* jedoch wie eine musikalische Pause, ein Innehalten in der Stille, in fast

völliger Lautlosigkeit. Diese Stille ermöglicht dem Künstler, das Wesentliche ungestört hören zu können, das wie ein ferner Widerhall an sein Ohr dringt. Auf diesen Aspekt hat z.B. auch Borowsky hingewiesen ¹². In engem Zusammenhang zu *Gamlet* steht das frühe Gedicht *Uroki anglijskogo (Englischstunden)*, indem über das Ophelia-Motiv ein Bezug zu *Hamlet* hergestellt wird. Ferner wird auch Desdemona direkt genannt, wodurch darüberhinaus eine Verbindung zu einem anderen Drama Shakespeares, *Othello*, entsteht. In diesem Gedicht erscheint die Musik vor allem als Motiv, da auf das einmalige Singen von Ophelia und Desdemona jeweils kurz vor ihrem Tod bezuggenommen wird. Darüberhinaus wirkt das Gedicht jedoch durch die vielen Refraine sehr liedhaft, ja geradezu "durchkomponiert", so daß sich Bezüge zur Musik sowohl auf verstechnischer als auch auf motivischer Ebene finden lassen. Häufig wurde in dieser Untersuchung die in vielen Gedichten Pasternaks vorliegende Verschmelzung von visueller und akustischer Ebene gezeigt; daß die bildende Kunst als solche in seiner Lyrik nur wenig Beachtung gefunden hat, mag daher etwas verwundern. Einen allgemeineren Bezug zur Kunst insgesamt kann man immerhin etwa in *Mejerchol'dam (Für die Mejerchol'ds)* feststellen, während eine deutlichere Verbindung zwischen Malerei und Musik z.B. in *Godami kogda-nibud' v zale koncertnoj... (Mit den Jahren irgendwann einmal im Konzertsaal..)* erkennbar ist, da sich dieses Werk explizit auf Brahms' Intermezzo op. 115 bezieht, wobei die Malerei gleichsam als Assoziation erscheint, die im lyrischen Ich durch das Spiel der Pianistin hervorgerufen wird. Das lyrische Ich sieht sozusagen eine Reihe von Bildern vor seinem inneren Auge, so daß ein Bezug zum Gedicht *Improvizacija (Improvisation)* entsteht, wobei im letztgenannten Werk die akustische Ebene (die Schilderung des Spiels des Pianisten) immer mehr zurücktritt und die durch die Improvisa-

¹² Vgl. Borowsky, Kay: *Kunst und Leben. Die Ästhetik Boris Pasternaks*, Hildesheim/New York 1976, S. 67

tion im lyrischen Ich hervorgerufenen "Bilder", die es gleichsam innerlich sehr plastisch "sieht", immer mehr an Bedeutung gewinnen. Zusammenhänge zwischen Musik und bildender Kunst in Pasternaks Spätwerk liegen etwa in *Zimnjaja noč'* (*Winternacht*) aus den *Živago*-Gedichten vor, wo die Musik im Gegensatz zur bildenden Kunst allerdings nicht explizit genannt wird; die Musikalisierung des Textes erfolgt hier vornehmlich auf verstechnischer Ebene, vor allem durch den Refrain am Ende der ersten, dritten, sechsten und achten Strophe. In *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*), dem Titelgedicht des gleichnamigen Zyklus, vollzieht sich die Musikalisierung demgegenüber rein auf motivischer Ebene: das Laub des Waldes wird mit der Glasmalerei auf Kirchenfenstern verglichen, das lyrische Ich meint in einer Kathedrale zu sein und von ferne einen Chor zu vernehmen.

Abschließend läßt sich feststellen, daß in Pasternaks Lyrik sicherlich gerade die Bezüge zwischen Musik und Schauspiel besonders deutlich hervortreten, während Verbindungen zu anderen Künsten - insbesondere zur Malerei - oft nicht direkt als solche benannt werden, sondern sich vielmehr meist durch bestimmte Verfahrensweisen, wie vor allem durch die Verknüpfung von visueller und akustischer Ebene innerhalb der Gedichte, erkennen lassen.

4. Die Musik als Bestandteil der dichterischen Inspiration

Wenn man diejenigen Gedichte Pasternaks untersucht, in denen die Musik zum Element der dichterischen Inspiration wird, so fällt auf, daß die in dieser Hinsicht besonders relevanten Werke fast ausnahmslos seinem Frühwerk zuzuordnen sind. Es handelt sich dabei im einzelnen um *Opredelenie poëzii* (*Definition der Dichtkunst*) und *Opredelenie tvorčestva* (*Definition des Schaffens*) aus dem Zyklus *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*), zwei beinahe nebeneinander angesiedelte Gedichte, um den Teilzyklus *Tema s variacijami* (*Thema mit Variationen*) aus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*), das Gedicht *Poëzija* (*Dichtung*) aus demselben Zyklus sowie schließlich um *Krasavica moja, vsja stat'...* (*Meine Schöne, deine ganze Figur...*) aus *Vtoroe roždenie* (*Zweite Geburt*), einem Zyklus, den z.B. J.R. Döring Pasternaks mittlerer Schaffensperiode zurechnet, deren Existenz strittig ist. Der Titel dieses Gedichtzyklus, der in deutscher Übersetzung *Zweite Geburt* lautet, scheint jedoch für eine solche Ansicht zu sprechen.

Jedenfalls bleibt festzuhalten, daß keines der genannten Gedichte zu Pasternaks Spätwerk gehört, obwohl die Musik als zentrales Motiv durchaus auch noch in den letzten Gedichtzyklen zu finden ist. Das Gedicht *Vo vsem mne chočetsja dojtj...* (*In allen Dingen möchte ich...*) aus *Kogda razguljaetsja* (*Wenn es aufklart*) beispielsweise beschreibt einen Zusammenhang zwischen Musik und Dichtung anderer Art, indem gerade die Grenzen dichterischer, sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten im Vergleich zur Kraft musikalischer Ausdrucksmittel, als deren Beispiel Kompositionen von Chopin angeführt werden, zutage treten. Insofern kann hier nicht von der Musik als Bestandteil der dichterischen Inspiration gesprochen werden, da sie diese ja eher hemmt. In Pasternaks Frühwerk hingegen wird die Beziehung zwischen beiden Künsten anders dargestellt, wobei sich hier in vielen Fällen eine Verschmelzung von verstechnischer und

motivischer Ebene beobachten läßt; die Musikalisierung der betreffenden Texte wird zumeist durch die besondere Ausarbeitung beider Bereiche erzielt, wobei allerdings gerade die verstechnische Ebene oft von großer Bedeutung ist. Dies soll im folgenden anhand der bereits erwähnten Gedichte deutlicher aufgezeigt werden.

a) *Opredelenie poëzii (Definition der Dichtkunst)*

Opredelenie poëzii gehört, genau wie *Opredelenie tvorčestva (Definition des Schaffens)*, innerhalb von *Sestra moja - žizn' (Meine Schwester - das Leben)* zum Teilzyklus *Zanjat'e filosofiej (Beschäftigung mit der Philosophie)*. Der Titel des Gedichtes, korrespondierend mit dem des Teilzyklus, der mit *Opredelenie poëzii* beginnt, läßt eine "wissenschaftlich korrekte" Definition erwarten - dessen, was Dichtung eigentlich sei. Die lange Reihe der Anaphern mit "ëto" (das ist) in den ersten beiden Strophen scheint dieser Erwartung gerecht werden zu wollen. Durch den jeweils nachfolgenden Gedankenstrich, der im Russischen in elliptischen Sätzen mit "ëto" eigentlich unüblich ist, wird die Bedeutung des nun folgenden gewissermaßen noch unterstrichen, es erhält ein besonderes Gewicht. Umso überraschender wirken die nachfolgenden Beispiele dessen, was Dichtung ist, da in ihnen häufig eigentlich unvereinbare Lexeme, die aufgrund ihrer Semantik nicht kombinierbar sind und daher im normalen Sprachgebrauch nie zusammen auftreten, als "Definitionen" eingesetzt werden. Daraus ergibt sich, daß diese Beispiele auf den Leser bzw. Hörer unverständlich wirken; er kann mit ihnen zunächst nichts anfangen, da er wohl die Bedeutung der einzelnen Lexeme versteht, nicht aber deren Kombination. So kann er sich etwa gleich im ersten Vers des Gedichtes unter einem "kruto nalivšijsja svist" (prall saftig gewordenen Pfiff) nichts vorstellen.

"Unphilosophisch" ist jedoch nicht nur die Art dieser Beispiele, die zumindest anfangs und ohne näheres Nachdenken nicht als solche empfunden werden, sondern - im strengen Sinne - auch die Tatsache, daß lediglich Beispiele angeführt werden, obwohl sie, die man anführt, um eine Sache zu erklären, noch keine allgemeingültige Definition darstellen. Sie können in ihrer Gesamtheit allenfalls die Grundlage zur Formulierung einer solchen bilden.

Bevor im folgenden auf das eigentlich hier relevante Thema - die Beziehung

zwischen Musik und Dichtung - näher eingegangen werden soll, wobei der Versuch notwendig sein wird, die im Gedicht gegebenen "Beispiele" zu "dechiffrieren", ist zunächst darauf hinzuweisen, daß neben A. Meyer, aus deren Arbeit z.B. bereits im Zusammenhang mit dem Nachtigallenmotiv in *Opredele-
nie poëzii* (vgl. B.II.2.a) zitiert wurde, auch D.L. Plank dieses Gedicht untersucht hat. Er kommt u.a. zu dem Ergebnis, die lange Reihe der Anaphern mit "ëto" sei insofern ungewöhnlich, da das - nicht explizit erscheinende - lyrische Ich in bezug auf die auch im Russischen weibliche Dichtung ("poëzija") nicht das feminine Personalpronomen "ona" (sie) verwendet habe:

Poetry is not a voice, but an ear. It is characteristic of Pasternak to leave the poet out of his *Definition of Poetry*, a short poem from *My Sister Life*, which will do quite well to demonstrate the poetics of the sponge [...].

An intimidating definition indeed: the long string of *ëto*'s seems to give us something technical - like a set of simultaneous equations. This is a capricious place to start, but the questions bob up: are there enough for a solution? are they consistent? On our first trip through this poem, we will probably take it as a responsible definition, whose terms are better defined than the *definiendum*, "poetry". We will be allowing latitude to the poet's allegorical habits and so will assume that the demonstrative pronouns, *ëto*, will all refer to the *definiendum*, "poetry", and that the right hand side of the "equations" are metaphors. Then doubts will arise. We will remember that this syntax is usually reserved for cataloging different objects and distinguishing between them, and that the poet might after all have used the unambiguous personal pronoun *ona* ("it") instead of *ëto*. We begin to suspect a definition by negations, a list of things poetry is not.

[...] the poem is made up a list of heavily qualified nouns, few of which are very clear in their reference. Furthermore, there is hardly a word that is free of ambiguity. ¹

Trotz der von Plank festgestellten sicher nicht unwesentlichen Beobachtungen hinsichtlich der rechten Seite der "Gleichungen", wie er sie nennt, ist seine Schlußfolgerung, es handele sich möglicherweise um Beispiele dessen, was Dichtung nicht ist, nicht sehr überzeugend. Die - anzweifelbare - Begründung mit der Wahl des Demonstrativ- statt des Personalpronomens dürfte hierfür kaum ausreichend sein. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang nur auf Achmatovas berühmtes Gedicht *Pro stichi* (*Über die Verse*), das lexikalisch/-

¹ Plank, Dale L.: *Pasternak's Lyric. A Study of Sound and Imagery*,
The Hague/Paris 1966, S. 44 ff.

syntaktisch ungleich leichter verständlich ist, sich aber ebenfalls - in ganz ähnlicher Funktion - Anaphern auf "éto" mit nachfolgendem Gedankenstrich bedient. Nachvollziehbar ist allerdings, daß durch die Ersetzung des Personalpronomens durch das Demonstrativpronomen "éto", also das "hinweisende" Pronomen, eine gewisse Distanz zum Gegenstand der Beschreibung entsteht. Während es sich beim Titel des Gedichtes "Opredelenie..." (Definition...) durchaus noch um eine "wissenschaftlich korrekte" Ausdrucksweise handelt, welche in dieser Formulierung auch etwa über einem philosophischen Aufsatz, der einer Definition von Dichtung gewidmet wäre, stehen könnte, weichen die folgenden Beispiele, wie bereits angesprochen, schon allein durch die Tatsache, daß sie Beispiele - gleich welcher Art - sind, von der philosophischen Methodik ab. Infolgedessen kann man in bezug auf *Opredelenie poëzii* zunächst feststellen, daß die hier proklamierte Verbindung zur Philosophie sicherlich problematisch und ambivalent ist. Weiterhin problematisch ist ohne Zweifel auch die Art der Beispiele, die zunächst schlicht und einfach unverständlich wirken. Handelt es sich bei ihnen aber deswegen um Definitionsversuche dessen, was Dichtung nicht ist? Hat es der Leser bzw. Hörer nicht vielmehr mit Reihen ungewöhnlich mit einander verbundener Bilder zu tun, mit Assoziationen, die kaldeidoskopartig in vielen Variationen auf einander folgen und, jede für sich genommen, durchaus in einer engen Verbindung zu lyrischen Leitmotiven und zur Musik stehen? Bevor nun die sehr komplexe Bildlichkeit des Gedichtes, die häufig mit Lautvorstellungen operiert, näher analysiert werden soll, muß hervorgehoben werden, daß *Opredelenie poëzii* Bezüge zur Musik auf zwei Ebenen aufweist - der verstechnischen und der bildlichen. Zunächst fällt in *Opredelenie poëzii* die besondere prosodische Gestaltung des Gedichtes auf, die vor allem durch die vielen Gedankenstriche - nicht nur nach "éto" - zustande kommt und den Rezitierenden immer wieder zum Innehalten zwingt. Man kann dieses Gedicht nicht anders als getragen lesen, und die große Bedeutung gerade

der Pausen in Musikwerken ist unbestritten, denn durch dieses Wechselspiel zwischen Klang und Stille erhält ersterer ein besonderes Gewicht.

In bezug auf *Opredelenie poëzii* wurde bereits auf die relativ ungewöhnlichen Gedankenstriche jeweils nach "ëto" eingegangen, jedoch finden sie sich nicht nur dort, sondern beispielsweise in der zweiten Strophe auch an anderer Stelle innerhalb des dritten Verses:

Это - с пультов и флейт - Фигаро [Dies ist - von den Pulten und Flöten - Figaro]
(BP I, 133 f.)

Dieser Vers ist auch der einzige des Gedichtes mit echtem Enjambement, da hier Subjekt und Prädikat durch die Versgrenze auseinandergerissen werden:

Низвергается... [Stürzt nieder...]

Demnach entwickelt das Werk hier eine besondere Spannung, eine besondere Dynamik.

Auch das in allen anderen Versen vorliegende Zusammenfallen zwischen den Grenzen semantischer Einheiten und den Versgrenzen hat seine Auswirkung auf die Intonation, da es eine ruhige, getragene Rezitationsweise unterstützt.

Ohne Gedankenstrich kommt lediglich die dritte Strophe aus. In der abschließenden vierten Strophe hingegen finden sich zwei - im ersten und im letzten Vers:

Площе досок в воде - духота. [Flacher als die Bretter im Wasser - ist die Schwüle.]

Ан вселенная - место глухое. [Doch das Weltall - ist ein tauber Ort.]

Diese Gedankenstriche wirken im Russischen zunächst nicht so auffällig wie jene nach "ëto", das Besondere liegt daher vor allem in ihrer Häufung. Großes Gewicht erhalten dadurch die beiden letzten Worte des Gedichtes "mesto

gluchoe", die von dem Vorhergehenden gleichsam abgesetzt werden. Ungewöhnlich wirkt der letzte Vers ferner durch die der Umgangssprache zugerechnete und leicht veraltet erscheinende Partikel "an" (doch). Dieser Schlußvers des Gedichtes ist durch seine Struktur darüberhinaus ein eindrucksvolles Beispiel für die grundsätzliche Einheit zwischen verstechnischer und bildlicher Ebene in der Lyrik: die Motivik des Gedichtes, die an dieser Stelle das Weltall als tauben Ort darstellt, wird durch das prosodische Element des Gedankenstrichs noch klarer, noch eindringlicher, so daß die Struktur des Verses seine Aussagekraft verstärkt und es zu einem "Augenblick enttäuschter Erwartung" kommt. Das Weltall ist eben kein riesiger Klangkörper, der Laute aufnimmt und echoartig zurückwirft, die Dichtung, der Klang, verhallt ungehört, verschwindet in der grenzenlosen Weite des Kosmos, es bleibt nichts zurück, es kommt keine Antwort - der Versuch der Dichtung zu kommunizieren, bleibt erfolglos, ohne Widerhall.

Bezüglich der Bildlichkeit von *Opredelenie poëzii (Definition der Dichtkunst)* fällt auf, daß sehr viele der verwendeten Motive im Zusammenhang mit Klängen bzw. allgemeiner mit Lautäußerungen stehen. Hierbei ist vor allem die erste Strophe erwähnenswert, in der sich die direkt oder indirekt Laute bezeichnenden Substantive "svist" (Pfiff), "ščelkan'e" (Schnalzen) und "solovej" (Nachtigall) finden. Der Bezug des letztgenannten Bildes, dessen der Nachtigall bzw. des Duells zwischen zweien solcher Vögel, zu Musik und Dichtung ist evident, da die Nachtigall seit der Antike als Symbol des Dichter-Sängers galt. Darauf hat auch A. Meyer an bereits im Zusammenhang mit dem Vogelmotiv in Pasternaks Lyrik zitierter Stelle hingewiesen. "Ščelkan'e" kann im Russischen mehrere Bedeutungen haben, indem es - vom vermutlich onomatopoetischen Verb "ščelkat'" gebildet - zunächst einfach "Schnalzen" im ganz allgemeinen Sinne meint, darüberhinaus aber auch den Nachtigallengesang bezeichnet. Unter "ščelkan'e" kann also sowohl ein musikalischer, wohltönender

Klang wie auch eine nicht besonders melodische Lautäußerung verstanden werden. Insofern steht "ščelkan'e" semantisch (wie auch im Text) sozusagen zwischen "svist" und "solovej", da "svist", vor allem in Verbindung mit "kruto nalivšijsja" (prall saftig geworden), kaum als musikalisch empfunden werden dürfte. In der zweiten Strophe erscheinen wiederum Motive, die mit der Musik in Verbindung stehen - "pul'ty" (Notenpulte), "flejty" (Flöten) und der Name Figaro, der etwa an Mozarts Oper *Figaros Hochzeit* denken ließe. Die dritte Strophe kommt gänzlich ohne Verweise auf die Musik aus, in der vierten Strophe hingegen wird in bezug auf die Sterne eine - eigentlich menschliche - Lautäußerung genannt, wodurch die Himmelskörper personifiziert werden:

ЭТИМ ЗВЕЗДАМ К ЛИЦУ Б ХОХОТАТЬ...

[Diesen Sternen stünde es gut zu Gesicht zu lachen...]

Die Personifizierung der Sterne kommt einerseits durch die den Menschen vorbehaltene Lautäußerung zustande (nur sie können lachen), andererseits aber zusätzlich durch die im Russischen wie auch im Deutschen idiomatische Wendung "k licu" (zu Gesicht), die natürlich indirekt unterstellt, daß Sterne ein solches hätten.

Die eben aufgeführten im Gedicht erwähnten Lautäußerungen erscheinen gleichsam wie das Thema in einem Musikstück, wobei es allerdings - wie etwa im Satz einer Sonate oder einer Symphonie - noch ein zweites Thema zu geben scheint, dem nicht weniger Bedeutung zukommt als dem erstgenannten. Dabei handelt es sich um das Leitmotiv des Wassers, dessen große Bedeutung für Musik und Dichtung bereits herausgearbeitet wurde (vgl. *B.II.2.d*). Dieses Leitmotiv ist im vorliegenden Gedicht - wie oft bei Pasternak - in einem etwas weiter gefaßten Sinne zu verstehen, in dem es zunächst einmal alles mit einbezieht, was flüssig ist. So ist die Bedeutung gerade des fließenden Wassers in *Opredelenie poëzii* offensichtlich: Im Grunde wird das Motiv des Wassers

schon im ersten Vers der ersten Strophe eingeführt, obgleich man an dieser Stelle vielleicht noch versucht sein mag, darüber hinwegzulesen:

Это - круто налившийся свист...

[Das ist - ein prall saftig gewordener Pfiff...]

Im soeben zitierten Beispiel wird der "Überraschungseffekt" beim Leser dadurch hervorgerufen, daß man nach "kruto nalivšijsja" (prall saftig geworden bzw. prall hineingeflossen) etwa das Substantiv "plod" (Frucht) erwarten würde, nicht aber "svist" (Pfiff). In bezug auf solche "Störungen lexikalischer Solidaritäten" bzw. semantische Brüche generell im Werk Pasternaks sei auf U. Steltner's Aufsatz "'Fevral'" oder 'Novelevskaja premija'" verwiesen².

Im zweiten und dritten Vers der ersten Strophe von *Opredelenie poëzii* tritt Wasser in seiner gefrorenen Form, d.h. als Eis, auf, wobei im zweiten Vers der Zustand des Gefrorenenseins anhand von kleinen Eisschollen ("l'dinki") beschrieben wird, während im dritten Vers der Vorgang des Gefrierens geschildert wird, indem die Nacht ein Blatt gefrieren läßt ("noč', ledenjaščaja list"). Hierbei handelt es sich also um die negative Variante des Motives des fließenden Wassers, denn seine Fähigkeit, sich zu bewegen, ist nunmehr aufgehoben. Beide Aspekte treten auch in der zweiten Strophe des Gedichtes auf; zunächst ist im zweiten Vers von den "Tränen des Weltalls" ("slezy vselennoj") die Rede, wobei Tränen in gewisser Weise ebenfalls eine Form des fließenden Wassers darstellen, während im dritten bzw. vierten Vers "Figaro / Als Hagel auf das Blumenbeet niederstürzt" ("Figaro / Nizvergaetsja gradom na grjadku"). Hagel hat sowohl mit fließendem als auch mit gefrorenem Wasser zu tun,

² Vgl. Steltner, Ulrich: "'Fevral'" oder 'Nobelevskaja premija'? Ein subjektiver Diskussionsbeitrag zur Objektivierung von Pasternaks Kunst"; in: *Pasternak-Studien I. Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongreß 1991 in Marburg*, hrsgg. von Sergej Dorzweiler und Hans-Bernd Harder unter Mitarbeit von Susanne Grotzer, München 1993, S. 173-181

denn er strömt nieder wie Regen, besteht aber im Gegensatz zu diesem aus gefrorenen Tropfen, aus Körnern.

Die dritte Strophe führt eine andere Variante des Motives des Wassers innerhalb des Gedichtes ein, indem offenbar zwischen fließendem und "stehendem" Wasser nicht mehr unterschieden wird:

Все, что ночи так важно сыскать

[Alles, was der Nacht so wichtig ist auf-
zufinden

На глубоких купаленных доньях,
И звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.

Auf den tiefen Gründen des Schwimmbades,
Um den Stern bis zur Reuse zu tragen
Auf den bebenden nassen Handflächen.]

Im Hinblick auf das Motiv des Wassers fällt in dieser syntaktisch seltsam elliptisch gebildeten Strophe zunächst im zweiten Vers das Schwimmbad auf, der Boden der Bassins, auf denen die Nacht etwas sucht. Wenn man bedenkt, daß es sich bei Schwimmbecken um eine Art künstlich angelegter "Teiche" handelt, so läßt sich eher an nicht fließendes Wasser denken, wobei allerdings fraglich ist, ob hier das Motiv des Wassers nicht sozusagen ex negativo genannt wird, denn wenn der Boden der Bassins abgesucht wird, wurde das Wasser vorher wahrscheinlich abgelassen, es ist also nicht vorhanden, es ist abgeflossen. Die Tiefe eines Schwimmbeckens erkennt man ja eigentlich auch erst dann, wenn sich kein Wasser darin befindet.

In der vierten und letzten Strophe des Gedichtes liegt das Motiv des Wassers im ersten Vers nochmals vor:

Площе досок в воде - духота.

[Flacher als Bretter im Wasser - ist die Schwüle.]

Auch an dieser Stelle wirkt der Vergleich der Schwüle mit im Wasser liegenden Brettern nahezu unverständlich, denn erstens ist Schwüle im Gegensatz zu Brettern nicht sichtbar (allenfalls ihre Auswirkungen auf Natur und Mensch), und zweitens sind zwar Bretter an sich flach, wenn sie aber im Wasser liegen

und ganz davon bedeckt sind, erscheinen sie dem Betrachter, der sie durch die Wasserfläche hindurch sieht, eher wellenförmig: ihre Konturen wirken undeutlich und eben nicht mehr flach, ihre Formen scheinen sich im Wasser zu verändern. Darüberhinaus ist es möglich (wenn auch nicht zwingend), Bretter im Wasser als störendes Element zu interpretieren, denn eigentlich haben sie dort wenig zu suchen. Diese "Störung" wird im zweiten Vers dieser letzten Strophe mittels anderer Bilder fortgeführt, denn das Himmelszelt in seiner Weite ist eben nicht als solches wahrzunehmen:

Небосвод завалился ольхою.

[Das Himmelszelt ist wie eine Erle eingestürzt.]

Möglich wäre auch eine anderslautende Übersetzung: "Das Himmelszelt ist durch eine Erle versperrt." Entscheidend ist auf jeden Fall, daß dem Betrachter der Blick auf den Himmel irgendwie verschlossen ist, so wie im vorhergehenden Vers der Blick auf das Wasser "gestört" wird. Wenn man auf diese Weise argumentiert, scheint nun der Schlußvers des Gedichtes durchaus in gewissem Sinne logisch nachvollziehbar zu sein: in den ersten beiden Versen dieser Strophe wird durch lyrische Bilder zum Ausdruck gebracht, daß die Anschauung und Wahrnehmung bestimmter für die dichterische Inspiration seit der Romantik zweifellos wichtiger Naturerscheinungen - Wasser und Himmel - irgendwie "gestört" wird, indem Bretter im Wasser liegen bzw. die Weite des Himmels von einer Erle beeinträchtigt wird. Dadurch erscheinen diese Natureindrücke gleichsam verzerrt, als ob sie die Kommunikation des nicht explizit genannten lyrischen Ich mit der Welt - dem Weltall - letztlich verhinderten. "Unharmonische" Eindrücke können schließlich nicht im Gedicht "harmonischen" Ausdruck finden. Es scheint folglich, daß dem lyrischen Ich - dem Dichter - der Blick auf das Große und Ganze versperrt sei; zugänglich und offenbar sind ihm lediglich die in den ersten beiden Strophen von *Opredelenie poëzii* genannten "kleinen Dinge", die eigentlich Auswirkungen von etwas

Größerem sind, das wohl undefinierbar bleibt. So wird beispielsweise nicht klar, woher jener seltsame Pfiff in der ersten Strophe kommt, entscheidend ist lediglich sein Vorhandensein an sich, das irgendwie beschrieben werden kann, nicht sein Ursprung, und ähnlich verhält es sich mit dem Schnalzen der kleinen Eisschollen, dem Duell zweier Nachtigallen sowie der süßen, taubgewordenen Erbse. Nur zweimal finden sich in den ersten beiden Strophen Verweise auf den Ursprung der geschilderten Erscheinungen, auf etwas Größeres, das sozusagen hinter ihnen steht und sie hervorbringt. Zum einen handelt es sich dabei im dritten Vers der ersten Strophen um die "Nacht, die das Blatt vereisen läßt" ("noč', ledenjaščaja list"), zum anderen im zweiten Vers der zweiten Strophe um die "Tränen des Weltalls in den Schoten/Schulterblättern" ("slezy vseleňnoj v lopatkach"). Auch hier fällt jedoch auf, daß schwer faßbare Phänomene wie Nacht und vor allem Weltall anhand dessen beschrieben werden, was sie hervorbringen (Eis bzw. Tränen/Tau) - anhand ihrer Auswirkungen auf die kleine Welt des Menschen. Insofern bringt das Gedicht *Opredelenie poëzii* die Inspiration des Dichters und deren Grenzen gleichermaßen zur Sprache. Offensichtlich muß ein Dichter jemand sein, der sehr gut beobachten kann, denn natürlich werden all die zum Teil mehrfach in diesem Abschnitt der Untersuchung angeführten poetischen Bilder bzw. Motive erst dann zu Dichtung, wenn sie wahrgenommen werden und jemand sie mittels sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten festhält und im wahrsten Sinne des Wortes "beschreibt". Ein noch so eigenartiger Pfiff kann nicht Dichtung werden, wenn er ungehört verhallt, und die Tränen des Weltalls auf den Pflanzen werden nicht zu einem Kunstwerk, wenn niemand sie sieht. Die Aufgabe des Dichters besteht also in *Opredelenie poëzii* offensichtlich darin, das Gehörte und Gesehene durch die Sprache zu bewahren, ihm seine Flüchtigkeit zu nehmen, es zunächst zu benennen, es dann aber auch zu interpretieren, denn einen Pfiff als prall und saftig zu beschreiben, stellt bereits eine eindeutige und persönliche Interpreta-

tion dar, ebenso wie im Tau Tränen des Weltalls zu sehen. Beim Erkennen der Dinge sind dem Dichter jedoch offenbar relativ enge Grenzen gesetzt, denn er nimmt Erscheinungen wahr, die Auswirkungen von etwas Größerem sind, worauf ihm der Blick allerdings versperrt ist. Vor allem aber hat er sich mit der Tatsache abzufinden, daß der Klang - und auch sein Schaffen ist in erster Linie Klang - in der Regel ungehört verhallt (vgl. Schlußvers).

b) *Opredelenie tvorčestva (Definition des Schaffens)*

In engem Zusammenhang mit dem soeben besprochenen Gedicht *Opredelenie poëzii (Definition der Dichtkunst)* steht zweifellos *Opredelenie tvorčestva (Definition des Schaffens)*. Davon kann aus mehreren Gründen von vornherein ausgegangen werden, denn erstens korrespondieren die beiden Werke schon durch die ähnlich lautenden Titel eindeutig miteinander und auch mit dem innerhalb des Zyklus zwischen ihnen stehenden Gedicht *Opredelenie duši (Definition der Seele)*, und zweitens sind sie im Gesamtzyklus *Sestra moja - žizn' (Meine Schwester - das Leben)* in unmittelbarer Nähe zueinander angesiedelt, indem sie zum Teilzyklus *Zanjat'e filosofiej (Beschäftigung mit der Philosophie)* gehören, der mit *Opredelenie poëzii* eröffnet wird. Darauf folgen dann die Gedichte *Opredelenie duši, Bolezni zemli (Krankheiten der Erde)* und *Opredelenie tvorčestva*.

Einige der im vorhergehenden Abschnitt im Hinblick auf *Opredelenie poëzii* getroffenen Feststellungen sind auch für *Opredelenie tvorčestva* gültig, so etwa die Schwierigkeit, die verwendeten poetischen Bilder zu dechiffrieren, vor allem aber der "Augenblick enttäuschter Erwartung", hervorgerufen durch die Erkenntnis, daß es sich hier eben nicht um die im Titel genannte philosophisch-wissenschaftlich "korrekte" Definition dessen handelt, was Dichtung ("poëzija") bzw. künstlerisches Schaffen ("tvorčestvo") sei. Allerdings wurde dieses Gedicht im Vergleich zu *Opredelenie poëzii* in der Sekundärliteratur kaum behandelt, vielleicht deshalb, weil *Opredelenie tvorčestva* tatsächlich in gewissem Sinne weniger "interessant" wirkt, zum einen, da der Begriff "tvorčestvo" (künstlerisches Schaffen) sehr allgemein ist, und zum anderen, da das Verfahren, auf die Ankündigung einer Definition ("opredelenie") eben nicht eine solche folgen zu lassen, im Falle von *Opredelenie tvorčestva* nicht mehr neu ist. Der Leser bzw. Hörer - der Interpret - kennt es schon aus den beiden

vorangehenden Gedichten *Opredelenie poëzii* und *Opredelenie duši*, so daß *Opredelenie tvorčestva*, in dem es bereits zum drittenmal angewandt wird, keinen so starken Effekt mehr ausübt: der "Augenblick enttäuschter Erwartung" muß beim Rezipienten zwangsläufig schwächer ausfallen, wenn er bereits zum drittenmal ausgelöst wird. Dies könnten Gründe für die auffällige Vernachlässigung von *Opredelenie tvorčestva* gegenüber *Opredelenie poëzii* seitens der Literaturwissenschaft sein. (Auf *Opredelenie duši* soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden, da die Bezüge zur dichterischen Inspiration hier, zumindest im Titel, nicht zwingend gegeben sind.)

Betrachtet man die erste Strophe von *Opredelenie tvorčestva*, so fällt zunächst auf, daß von einem nicht näher definierten "ono" (es) die Rede ist:

Разметав отвороты рубашки,
 Вослосато, как торс у Бетховена,
 Накрывает ладонью, как шапки,
 Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно.
 (BP I, 135)

[Mit auseinandergeschlagenem Hemdkragen,
 Haargig, wie der Torso Beethovens,
 Bedeckt mit der Hand, wie Schachfiguren,
 Traum, Gewissen, Nacht und Liebe - es.]

Dieses "ono" wirkt durch seine exponierte Stellung am Ende der Strophe besonders bedeutsam: die gesamte Strophe bewegt sich semantisch darauf zu, wobei das Pronomen metrisch allerdings in unbetonter Position steht, unmittelbar nach der letzten Hebung (es handelt sich um dreihebigen Anapäst mit daktylischer Kadenz), so daß die Strophe verstechnisch gesehen gleichsam damit ausklingt. Dadurch wird die Wahrscheinlichkeit noch größer, es einfach zu überlesen oder zu überhören; in jedem Falle aber schließt sich nach der Lektüre notgedrungen die Frage an: "was?" Das Gedicht als solches gibt darüber keinen Aufschluß, allenfalls der Titel, denn mit *Opredelenie tvorčestva* liegen im Russischen zwei neutrale Substantive vor, wobei aus Gründen der Logik von einem Bezug von "ono" (es) auf "tvorčestvo" (Schaffen) ausgegangen werden muß. Dies wirkt zunächst unerwartet, weil aus der eben zitier-

ten ersten Strophe des Gedichtes klar hervorgeht, daß "tvorčestvo", ein eigentlich abstraktes Substantiv, hier konkretisiert, ja sogar personifiziert wird, denn es trägt ein Hemd mit weit geöffnetem Kragen, was normalerweise nur ein Mensch tut, und es bedeckt etwas mit seiner Handfläche. Im letzten Vers der ersten Strophe wird aufgezählt, was Tvorčestvo, das Schaffen, mit seinen Händen zudeckt: "Traum" ("son"), "Gewissen" ("sovest"), "Nacht" ("noč") und "Liebe" ("ljubov"). Diese, zum Teil ebenfalls abstrakten, Substantive, werden konkretisiert, indem sie mit Schachfiguren verglichen werden. Im Sinne romantischer Dichtung konkret ist im Grunde nur die Nacht, die oft in leitmotivischer Funktion auftritt und vor deren Hintergrund meist Sehnsüchte (Träume), Stimmungen, Gedanken und gefühlsmäßige Zustände (z.B. Liebe) der Menschen thematisiert werden. Bei Pasternak wird Tvorčestvo (Schaffen) in ähnlicher Weise personifiziert wie in romantischen Gedichten etwa Muse oder auch Dichtung (vgl. z.B. Puškins Werk *Rifma, zvučnaja podruga... [Reim, klingende Freundin...]*). Dieses Verfahren ist also im Grunde alles andere als neu; als neu und typisch für Pasternak kann allerdings der Vergleich mit einem Schachspiel angesehen werden, der beispielsweise in ähnlicher Weise auch im Gedicht *Marburg* vorhanden ist, mit dem der *Sestra moja - žizn' (Meine Schwester - das Leben)* vorangehende Zyklus *Poverch bar'erov (Über den Barrieren)* endet. In der zweiten Strophe wird der Vergleich mit einem Schachspiel fortgeführt, allerdings wird der Gegner von Tvorčestvo nicht genannt; es werden vielmehr verschiedene Schachfiguren erwähnt, mit denen es (Tvorčestvo) offenbar nach Belieben umgeht, die Figuren scheinen ihm ausgeliefert zu sein. Von einem Mitspieler ist, wie gesagt, an keiner Stelle die Rede, so daß der Eindruck entsteht, es gebe keinen. Das Spiel findet also nicht zwischen zwei Partnern statt, sondern es gibt nur einen Spieler - der demzufolge nur gewinnen, nicht aber verlieren kann -, und infolgedessen müssen auch die Regeln des Schachspiels nicht mehr beachtet werden: Tvorčestvo spielt mit den Figuren,

die ihm völlig ausgeliefert sind.

In der dritten Strophe wird das Bild des Schachspiels nicht mehr weitergeführt, vielleicht könnte man aber auch sagen, es werde nun das Geschehen auf dem Schachbrett selbst dargestellt, sozusagen aus der Sicht der Schachfiguren (der Betroffenen), während in den ersten beiden Strophen von demjenigen die Rede war, der spielt und alles in Bewegung setzt. Die dritte Strophe greift für Liebeslyrik charakteristische Motive und Symbole auf, wodurch die in der ersten Strophe bereits eingeführte Liebesthematik ausgearbeitet wird. Bei diesen Motiven handelt es sich zunächst um den Garten ("sad"), der besonders im Symbolismus eine wunderschöne, von der "Realität" abgeschlossene Welt versinnbildlicht (vgl. z.B. Aleksandr Bloks Poem *Solov'inyj sad [Der Nachtigallengarten]*). Die Sterne ("zvezdy") in Verbindung mit Lautäußerungen, die sie von sich geben ("razachalis'"), und die Nachtigall ("solovej") erinnern an *Opredelenie poëzii (Definition der Dichtkunst)*, obwohl dort zwei solcher Vögel Erwähnung fanden. Auch in *Opredelenie tvorčestva (Definition des Schaffens)* gibt es jedoch ein Gegenüber für die Nachtigall - die Weinrebe ("loza"). Hierbei handelt es sich ebenfalls um ein für Liebeslyrik traditionelles und sehr altes Motiv, das in Rußland vor allem während des sog. "Vostočnyj stil" (des "Orientalischen Stils") um 1825 bedeutsam war. Bei Puškin liegt es beispielsweise im Gedicht *Vinograd (Weintrauben)* vor, wo es im Gegensatz zur Rose, die für äußerliche und damit vergängliche Reize steht, innere Schönheit versinnbildlicht. Das Motiv der Nachtigall ist, wie hier schon mehrfach angesprochen, ein aus antiker orientalischer Liebeslyrik stammendes Symbol für den Dichter bzw. für den Liebenden, der eine schöne Frau besingt. In bezug auf das Gedicht *Opredelenie tvorčestva* bedarf es dieser Erklärung eigentlich gar nicht, da die Symbolbedeutung beider Motive - "solovej" und "loza" - im Werk selbst offengelegt wird:

Соловьём над лозою Изольды
Захлебнулась Тристанова захолодь.

[Als Nachtigall über der Weinrebe Isoldes
Erstickte Tristans Frösteln.]

Im Gedicht selbst wird also die Nachtigall auf Tristan bezogen, während die Weinrebe zu Isolde in Beziehung gesetzt wird. Die beiden Namen stellen einen eindeutigen Verweis auf Wagners Oper *Tristan und Isolde* dar, in der die beiden Liebenden an einander zugrunde gehen.

Diese weitgehend konventionellen Motive werden allerdings teilweise "modern" verfremdet, so kommen die Sterne etwa aus dem Keller, vom Eis her ("[...] gde iz pogreba, so l'du, / Zvezdy blagouchanno razachalis"). Die vierte Strophe stellt innerhalb des Gedichtes offenbar eine gewisse Wendung dar:

И сады, и пруды, и ограды,

{Und die Gärten, die Teiche, die
Umzäunungen,

И кипящее белыми воплями

Und das von weißem Klagegeschrei
brodelnde

Мирозданье - лишь страсти разряды,

Weltgebäude - sind nur Entladungen der
Leidenschaft,

Человеческим сердцем накопленной.

Die vom menschlichen Herzen angefüllt ist.]

Zunächst wird das Motiv des Gartens wiederaufgenommen, das nun im Zusammenhang mit Teichen ("prudy") und Umzäunungen ("ogrody") genannt wird, so daß das für Pasternaks Schaffen so wesentliche Motiv des Wassers zumindest andeutungsweise auch in diesem Gedicht vorhanden ist. Durch die Erwähnung von Umzäunungen ("ogrody") erscheinen die Gärten noch mehr als besondere, in sich abgeschlossene Welt. Im zweiten Vers liegt einmal mehr in einem Gedicht Pasternaks eine Verschmelzung von akustischer und visueller Ebene vor ("belymi vopljami"), denn Klagegeschrei kann normalerweise nicht weiß sein, allenfalls hell (im Sinne von "grell" ["jarko"]) aufgrund der Vieldeutigkeit dieses Adjektivs, das sowohl zur Beschreibung von Tönen als auch von Farben dienen kann. Wesentlich für die Interpretation des Gedichtes scheinen jedoch vor allem die letzten anderthalb Verse zu sein, in denen zum Ausdruck

gebracht wird, wodurch die Welt eigentlich erst zur Welt wird, was sie mit Leben erfüllt - die Leidenschaft der Menschen, die Empfindungen, die sie äußern.

Auf diese Weise tritt nun in *Opredelenie tvorčestva (Definition des Schaffens)* eine eigenartige Ambivalenz zutage; das Gedicht ist hinsichtlich seiner Thematik jedoch nicht widersprüchlich, denn das in den ersten Strophen Gesagte wird durch die letzte Strophe nicht ungültig: die Menschen, auch der hier durch die Nachtigall symbolisierte Dichter bzw. Sänger (also verallgemeinernd - der Künstler), sind etwas unterworfen, das größer ist als sie selbst und die Geschehnisse in ihrem Leben scheinbar willkürlich bestimmt. Dieses Etwas wird in der ersten Strophe des Gedichtes "es" ("ono") genannt, im Gedichtstitel "Tvorčestvo" (Schaffen). Die Menschen werden mit Figuren auf einem Schachbrett verglichen, die dem Spieler - der keinen Gegenspieler hat - ausgeliefert sind. Sie haben im Grunde keine Möglichkeit, ihr Leben selbst zu bestimmen und dem ihnen zugewiesenen Schicksal aus dem Weg zu gehen. Sie müssen sich fügen, selbst wenn sie an manchen extremen Erfahrungen sogar zugrunde gehen. Allerdings haben sie eine Stimme und können so ihren Empfindungen, ihrer Klage, Ausdruck verleihen. Diese Stimme ist es auch, die das schweigende Weltall mit Leben erfüllt. Insofern steht *Opredelenie tvorčestva (Definition des Schaffens)* in einem gewissen Gegensatz zu *Opredelenie poézii (Definition der Dichtkunst)*, da im erstgenannten Gedicht ja im Unterschied zum letztgenannten der menschlichen Stimme, der Stimme des Dichters, im Grunde große Macht zugebilligt wird: sie ist es, die das Weltgebäude belebt, die ihm sozusagen eine Seele verleiht, so daß es alles andere als ein "tauber Ort" ist.

c) *Tema s variacijami (Thema mit Variationen)*

In diesem Kapitel nimmt *Tema s variacijami (Thema mit Variationen)* ohne Zweifel eine gewisse Sonderstellung ein, weil es sich dabei nicht um ein einzelnes Werk handelt, sondern vielmehr um einen Teilzyklus von *Temy i variacii (Themen und Variationen)*. Schon allein aus der Bezeichnung dieses Teilzyklus geht jedoch hervor, daß die zu ihm gehörenden Gedichte in enger Beziehung zu einander stehen und daher nur schwer (oder überhaupt nicht) ganz getrennt von einander analysiert werden können: die nachfolgenden Gedichte verhalten sich zum ersten wie Variationen zu einem Thema. Außerdem wird durch den Titel *Tema s variacijami* auch eine eindeutige Verbindung zu Musikwerken geschaffen, da er z.B. als musikalische Gattungsbezeichnung existiert und überhaupt die Begriffe "Thema" und "Variation" - zumindest wenn beide zusammen genannt werden - aus der Musik stammen.

An dieser Stelle sollen zunächst zur nochmaligen Verdeutlichung die Definitionen von Motiv, Thema und Variation aus Ziegenrückers *Allgemeiner Musiklehre* in weiten Teilen zitiert werden, obwohl eine Bestimmung zumindest von Thema und Motiv im Hinblick auf das Musikwerk bereits in anderem Zusammenhang angeführt wurde (vgl. *B.II.2.c*):

Hören wir eine Melodie oder überblicken wir sie im Notenbild, so fällt uns eine gewisse Gliederung, ein planvoller Bau auf: Einem musikalischen Gedanken wird ein anderer entgegengestellt, der erste wiederholt usw. Damit haben wir ein dialektisches Begriffspaar von grundlegender Bedeutung für die Formgestaltung aller Musik kennengelernt - *Gegensätzlichkeit* und *Wiederholung*.

Beschäftigen wir uns jedoch zunächst mit dem kleinsten Baustein, dem *Motiv*. Es stellt eine unverwechselbare, charakteristische, musikalisch sinnvolle Einheit dar. Aus ihm entwickelt sich das weitere Geschehen [...].

Im Motiv kann das Melodische, das Harmonische, aber auch das Rhythmische überwiegen. Ein Intervallsprung oder eine zufällige Tonfolge ergeben jedoch noch kein Motiv. Erst die rhythmisch-metrische Ordnung und die harmonische Bindung lassen den Fortgang erkennen. [...]

Das Motiv kann aus 2 gleichen, ähnlichen oder gegensätzlichen *Teilmotiven* bestehen. [...]

Das Motiv drängt zur Weiterführung [...].³

³ Ziegenrücken, Wieland: *Allgemeine Musiklehre*, Mainz/München 1993, S. 140 f.

Das Thema und sein Verhältnis zum Motiv wird folgendermaßen charakterisiert:

Das *Thema* (griech. = das Gesetzte, das Hingestellte) bildet den musikalischen Grundgedanken der Komposition und enthält das Material für den weiteren Verlauf (Durchführungstechnik). Es kann aus einem oder mehreren Motiven bestehen und selbst erstes Ergebnis motivischer Entwicklung sein. Das Thema bleibt meist 'offen' (oft fällt es sogar schwer, seinen Abschluß eindeutig festzulegen) und fordert Weiterführung (thematische Arbeit). Gestalt und Anzahl der Themen, die einem Werk zugrunde liegen, sind unterschiedlich und hängen insbesondere vom inhaltlichen Anliegen, der Form, der Gattung und dem geplanten Umfang ab. Fugen haben meist nur ein Thema, der Sonatenhauptsatz dagegen lebt von 2 gegensätzlichen Themen. ⁴

Während zwischen Thema und Motiv zwar zweifelsohne ein Zusammenhang besteht, können beide offensichtlich durchaus auch von einander abgegrenzt werden. Selbst wenn die Übergänge zwischen ihnen fließend sind, so sind beide Begriffe trotzdem im Grunde nicht identisch, indem das Thema auf dem Motiv (oder auf mehreren) aufbaut. Indem es verschiedene Motive mit einander verknüpft, erscheinen diese in einem größeren Zusammenhang. Ein deutliches Abhängigkeitsverhältnis besteht demgegenüber offenbar zwischen Thema und Variation. Ziegenrucker definiert "Variation" als

Veränderung bzw. Abwandlung eines Themas durch Umspielen (Figural-Var.) oder neues, ausdrucksveränderndes Gestalten (Charakter-Var.); Variieren ist in allen musikalischen Bereichen ein grundlegendes Gestaltungsmittel. ⁵

Die Abhängigkeit besteht darin, daß der Begriff der Variation einzig und allein in Verbindung mit dem des Themas auftreten kann; eine Variation ist demzufolge nichts wirklich Eigenständiges, sozusagen ein neues Thema, sondern der Bezug zum ursprünglichen Thema, aus dem sie sich entwickelt, bleibt immer gewahrt.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß schon allein der Titel dieses Teilzyk-

⁴ Ebd., S. 151

⁵ Ebd., S. 217

lus von *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*) auf deutliche Bezüge zur Musik verweist. Diese Verbindungen werden noch deutlicher, wenn man die betreffenden Gedichte, angefangen mit *Tema* (*Thema*), hinsichtlich ihrer Struktur analysiert.

Tatsächlich scheint das Gedicht *Tema* aus zwei Themen (im musikalischen Sinne) zu bestehen, obwohl eine - begründete - Entscheidung, welches von ihnen das erste und welches das zweite Thema darstellt, schwerfallen mag. Sie dürfte auch davon abhängen, ob man das dem Teilzyklus voranstehende Motto Apollon Grigor'evs bei der Analyse von *Tema* mit einbezieht oder nicht. Die Feststellung, im Gedicht *Tema* zwei Themen (statt einem, wie es der Titel nahelegt) zu vermuten, mag zunächst verwundern. Man könnte, um einen solchen - vielleicht scheinbaren - Widerspruch zu vermeiden, versuchen, nur ein Thema, das dann aus zwei gegensätzlichen Motiven bestünde, darin zu erkennen. Eine solche Ansicht stünde auch im Einklang mit der oben zitierten Definition des Themas in der Musik. Das Thema in Pasternaks Gedicht wäre somit zweiteilig, wobei der erste Teil durch das Motto von Grigor'ev eingeführt würde und zunächst vielleicht ganz allgemein mit "Wüste" umschrieben werden könnte. Den zweiten Teil des Themas würden entsprechend dieser Sichtweise die ersten eineinhalb Verse des Gedichtes *Tema* bilden:

Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа.

[Fels und Sturm. Fels und Regenmantel und Hut.

Скала и - Пушкин.

Fels und - Puškin.]

(BP I, 166)

Hierbei tritt jedoch sofort ein Problem zutage: die soeben zitierten eineinhalb Verse lassen sich in noch kleinere, in sich abgeschlossene Teile zergliedern, denn syntaktisch bestehen sie aus drei jeweils durch einen Punkt von einander abgesetzte Einheiten, welche semantischen Sinneinheiten entsprechen. Die kleinste in sich abgeschlossene musikalische Einheit jedoch ist das Motiv, so

daß man hier wohl besser von einem aus drei Motiven bestehenden, von einem dreigliedrigen Thema sprechen sollte. Die syntaktische Struktur der betreffenden Gedichtstelle spricht eindeutig für eine solche Betrachtungsweise. Hinzu kommt außerdem, daß das erwähnte Grigor'ev-Motto nicht dem Gedicht *Tema*, sondern vielmehr dem gesamten Teilzyklus *Tema s variacijami* vorangestellt ist, wodurch sich rechtfertigen läßt, es bei der Analyse von *Tema* zunächst einmal weniger zu beachten. Daher werden im folgenden die eben zitierten ersten eineinhalb Verse des Gedichtes als sein eigentliches Thema betrachtet. Hierbei fällt auf, daß es, wie bereits angedeutet, sowohl syntaktisch als auch semantisch als solches zu erkennen ist. Die dreigliedrige syntaktische Ebene, verbunden mit Laut- bzw. Wortwiederholungen ("skala"), versucht die Konstruktion eines Themas entsprechend der Möglichkeiten des Musikwerks in der Sprache nachzugestalten. Das Thema setzt sich in diesem Fall aus drei Motiven zusammen, die etwas gemeinsam haben ("skala"), sich entwickeln und miteinander verbunden werden:

1. "Skala i štorm."
2. "Skala i plašč i šljapa."
3. "Skala i - Puškin."

Wesentlich ist auch, daß diese Gedichtstelle, die, wie bereits zu zeigen versucht wurde, sehr stark durch syntaktische und phonetische Mittel geprägt ist, die semantische Ebene der Sprache nicht weniger einbezieht, denn das nach der Zäsur im zweiten Vers folgende Substantiv, der Name Puškin, steht zum vorangehenden nur in einer deutlichen Beziehung, wenn man ihn versteht, d.h. wenn man beispielsweise weiß, daß Puškin Dichter war und das Meer in etlichen seiner Werke vorkommt (etwa im *Mednyj vsadnik* [dem *Ehernen Reiter*] oder im Gedicht *K morju* [An das Meer]). Berücksichtigt man nur die phonetische Ebene, kann man mit "Puškin" sozusagen nichts anfangen, phonetisch gesehen scheint er nicht unbedingt zum vorhergehenden zu passen (al-

lerdings sind die am Ende der ersten Strophe bzw. im fünften Vers der zweiten Strophe auftretenden Substantive "pustynja" ["Wüste"] bzw. "pučina" ["Strudel"] auch durch die Lautwiederholung auf "Puškin" bezogen). Trotzdem tritt an dieser Stelle der semantische Aspekt, den der Leser bzw. Hörer eines Sprachkunstwerks natürlich immer - auch unbewußt - mitberücksichtigt, in den Vordergrund, und das Gedicht *Tema* setzt sich dadurch schon nach eineinhalb Versen eindeutig von einem Musikwerk - trotz aller Gemeinsamkeiten - ab. Auch das folgende wird nur durch die semantische Komponente der Sprache, die immer wesentlicher wird, verständlich, denn das, wenn man so will, zweite Thema, welches aus dem Grigor'ev-Motto gebildet wird, ist syntaktisch und phonetisch ungleich weniger durchstrukturiert, obwohl auch hier Wortwiederholungen auftreten wie z.B. "sfinks" (Sphinx). Diese Wiederholung ist allerdings nicht so deutlich zu erkennen, weil sie über das ganze Gedicht verteilt an scheinbar zufällig gewählten Stellen, die einmal sogar weit auseinanderliegen (V. 3, 17, 20,), erscheint. Daher kann man behaupten, daß das Erkennen des zweiten Themas sich vor allem über diese semantische Komponente der Sprache vollzieht. Phonetik und Syntax stehen demgegenüber mehr im Hintergrund. Ferner kann man Substantive wie z.B. "peski" (Sandflächen), "pustynja" (Wüste) und "chamit" (Chamit) in der ersten Strophe nur aufgrund der jeweiligen Wortbedeutung dem Motto von Grigor'ev zuordnen.

Das erste Thema erscheint im Gegensatz dazu auch im weiteren Verlauf der Strophen als "geordneter", "durchkomponierter". Verschiedene seiner Teile werden im Gedicht *Tema* immer wieder aufgenommen: so endet die erste Strophe mit dem ersten Motiv des ursprünglichen Themas "Skala i štorm". Im zehnten Vers der zweiten Strophe werden die ersten beiden Motive wiederholt: "Skala i štorm. Skala i plašč i šljapa." Im ersten Vers der vierten und letzten Strophe erscheint nochmals das erste Motiv: "Skala i štorm."

Unmittelbar im Anschluß an diese Fragmente des ersten Themas werden dann

Teile des Grigor'ev-Mottos gebracht, wobei allerdings vor allem die Wortwiederholung "sfinks" auch phonetisch auf dieses Motto rückverweist, fast alle anderen Bezüge darauf - wie etwa die im Gedicht geschilderte Wüstenlandschaft - erschließen sich allein über die semantische Ebene.

Dies läßt sich gut an den entsprechenden Beispielen verdeutlichen, wobei die vorangestellten Ziffern die jeweilige Strophe bezeichnen:

- | | | |
|----|--|--|
| 1. | <p>Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа.
 Скала и - Пушкин. Тот, кто и сейчас,
 Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе
 Не нашу дичь...</p> | <p>[Fels und Sturm. Fels und Regenmantel und Hut.
 Fels und - Puškin. Jener, der auch jetzt
 Mit geschlossenen Augen steht und in der Sphinx
 Nicht unser Wild sieht...]</p> |
| 2. | <p>Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа.
 На сфинксовых губах - соленый вкус
 Туманностей...</p> | <p>[Fels und Sturm. Fels und Regenmantel und Hut.
 Auf den Lippen der Sphinx - der salzige Geschmack
 Der Nebelhaftigkeiten...]</p> |
| 4. | <p>Скала и шторм и - скрытый ото всех
 Нескромных - самый странный,
 самый тихий,
 Играющий с эпохи Псамметеха
 Углами скулы пустыни детский смех...</p> | <p>[Fels und Sturm und - verborgen vor allen
 Unbescheidenen - das seltsamste,
 das stillste,
 Das seit Psammetichs Epoche mit den Kiefer-
 Ecken der Wüste spielende Kinderlachen...]</p> |

Hinsichtlich des letzten zitierten Beispiels sei an dieser Stelle auf die Abhandlung von E. Dal' *Nekotorye osobennosti zvukovykh povtorov Borisa Pasternaka* (Einige Besonderheiten der Lautwiederholungen Boris Pasternaks, Göteborg 1978) verwiesen, in der die besondere lautliche Gestaltung dieser Gedichtstelle analysiert wird (S. 107). Die Verfasserin hebt hierbei besonders die phonetische Korrespondenz zwischen "samyj tichij" und "Psammeticha" hervor. In semantischer Hinsicht fällt zweifellos die Gegensätzlichkeit der beiden Themen auf: einer Schilderung des Meeres wird eine Wüstenlandschaft gegen-

übergestellt. Hierbei wird allerdings das Meer nicht direkt genannt, sondern mittels anderer Substantive (z.B. "skala" [Fels], "šstorm" [Sturm], "obryv" [Abgrund], "mys" [Vorgebirge], "kosa" [Landzunge], "mel'" [Sandbank], "pučina" [Strudel], "šum" [Rauschen], "pena" [Schaum], "prijboj" [Brandung]) umschrieben, so daß der Eindruck einer Küstenlandschaft im Norden entsteht. Die Wüste ("pustynja") wird demgegenüber namentlich erwähnt (vgl. 1. Str. 8. V., 4. Str. 4. V.). Die beiden Themen oder Motivkomplexe unterscheiden sich also wesentlich hinsichtlich ihrer Bildlichkeit, mehr noch, sie sind geradezu als konträr zu einander anzusehen, denn während das Meer bzw. die Küstenlandschaft als rauh, geprägt von Wind und Regen, und schroff (durch die Klippen) dargestellt wird, handelt es sich bei der Wüste um eine sehr warme Gegend, in der das Wasser völlig fehlt. Wüsten bilden sich ja vor allem auch durch Wassermangel. Allerdings kann man bei genauerer Betrachtung noch einen weiteren wichtigen Unterschied zwischen beiden Motivkomplexen feststellen: die Küstenlandschaft und das Meer sind nicht lautlos, im Gegenteil, es ist ausdrücklich vom Rauschen ("šum") des Wassers die Rede (2. Str. 5. V.). Auch kann man sich schwer vorstellen, daß der Sturm ("šstorm"), der an gleicher Stelle genannt wird, lautlos weht, denn ein starker Wind ist immer mit Geräuschen verbunden; nicht umsonst spricht man z.B. im Deutschen vom "Heulen des Windes". Die Wüstenlandschaft hingegen ist ganz von Stille geprägt; dies wird einerseits durch das Grigor'ev-Motto deutlich, andererseits aber auch durch das letzte zitierte Beispiel aus dem Gedicht *Tema*. So sind bei näherem Hinsehen das Motto und das Gedicht auch noch durch eine zweite, freilich weniger deutliche, Wortwiederholung mit einander verbunden. Im Motto wird der Aspekt der Lautlosigkeit, der für die Landschaft des alten Ägyptens charakteristisch ist, durch mindestens zwei Adjektive zum Ausdruck gebracht:

... Вы не видали их,
Египта древнего живущих изваяний,
С очами *тихими*, недвижных и *немых*,
С челом, сияющим от царственных
венчаний.

.....
Но вы не зрели их, не видели меж нами

И теми сфинксами таинственную связь.

{... Ihr habt sie nicht gesehen,
Des alten Ägyptens lebende Standbilder,
Mit *stillen* Augen, bewegungslos und *stumm*,
Mit einer von Kaiserkrönungen strah-
lenden Stirn.

.....
Doch ihr habt sie nicht erblickt, ihr habt
nicht zwischen uns
Und jenen Sphinxen das geheimnisvolle Band
gesehen.]

Das erste der im obigen Zitat kursiv hervorgehobenen Adjektive ("tichimi") bezieht sich auf die Augen jener altägyptischen Standbilder, das zweite ("nemych") auf die Statuen als ganzes, welche als Verkörperung der Weisheit gelten, obwohl - oder gerade weil - sie stumm sind. In bestimmtem Sinne könnte man hier auch das dazwischenstehende Adjektiv "nedvižnych" miteinbeziehen, wenn man Stille als gänzlichliches Fehlen von Bewegung versteht.

Im Motto wird auch von einer Verbindung "zwischen uns" ("mež nami"), d.h. den Menschen schlechthin und den Sphinxen des alten Ägyptens, gesprochen, die allerdings offenbar für die meisten nicht zu erkennen ist und damit für gewöhnlich unentdeckt bleibt.

Auffallend sind eher die Gegensätze zwischen beiden Welten, die in Pasternaks Gedicht *Tema* durch die unterschiedlichen Landschaftsschilderungen (Meer und Wüste) sozusagen bildlich verdeutlicht werden. Diese beiden Komponenten des Gedichts wurden bisher als zwei Themen (im musikalischen Sinne) betrachtet, da das Werk durch seine Struktur fast wie die Imitation eines Musikstücks - etwa eines Sonatensatzes, der grundsätzlich aus zwei Themen besteht - wirkt, oder aber zumindest starke Bezüge zu musikalischen Gesetzmäßigkeiten aufweist. In literaturwissenschaftlicher Hinsicht sollte man vielleicht eher von zwei Motivkomplexen sprechen, wenn man um eine grundsätzliche Abgrenzung der beiden Termini "Thema" und "Motiv" bemüht ist. Spätestens an dieser Stelle tritt sicherlich die oft verwirrende Handhabung solcher Begriffe zutage, die

sowohl in der Musik als auch in der Literaturwissenschaft existieren, aber nun einmal in beiden Disziplinen nicht gleichbedeutend sind. Besonders bei der Analyse eines Gedichtes wie *Tema*, das sehr einem Musikwerk angenähert ist, wird daher eine sehr klare und verständliche Ausdrucksweise erforderlich, um mögliche Mißverständnisse zu vermeiden. Daher sei nun noch einmal kurz das wesentliche der bisherigen Untersuchung zusammengefaßt:

Aufgrund des Titels des Teilzyklus *Tema s variacijami* (*Thema mit Variationen*) sowie des Titels seines ersten Gedichtes *Tema* (*Thema*) wurde von einer besonders engen Beziehung zur Musik ausgegangen. Deshalb wurde zunächst auch versucht, musikalische Strukturen in *Tema* herauszuarbeiten und zu verdeutlichen, daß sich dieses Gedicht aus zwei Themen (im musikalischen Sinne) zusammensetzt, die ihrerseits aus verschiedenen Motiven (wiederum im musikalischen Sinne) bestehen. Dies wurde vor allem anhand der Struktur des ersten Themas gezeigt. Gleichzeitig wurde aber auch darauf hingewiesen, wodurch sich *Tema* trotz aller Ähnlichkeiten letztendlich doch eindeutig von einem Musikwerk unterscheidet: beide Themen, vor allem jedoch das zweite, das weniger von verstechnischen und phonetischen Mitteln geprägt ist als das erste, sind nur aufgrund der semantischen Komponente der Sprache als in sich abgeschlossene Gedanken zu erkennen. Eine solche semantische Ebene fehlt der Musik. Dadurch trat auch zutage, daß es offensichtlich nicht möglich ist, ein Gedicht zu schreiben, das ganz und gar mit einem Musikwerk identisch wäre, weil die jeweiligen Wortbedeutungen vom Leser bzw. Hörer immer mitempfunden werden und immer (sei es auch unbewußt) in ihm präsent sind.

Dennoch handelt es sich hier im Grunde um ein Zwischenergebnis, denn bisher war nur von den beiden unterschiedlichen, ja gegensätzlichen Motivkomplexen "Meer" und "Wüste" im Gedicht *Tema* die Rede. Daher wäre nun noch die Frage zu stellen, was diesen beiden Bereichen gemeinsam ist und ob es nicht außer der geradezu unvereinbar wirkenden Gegensätzlichkeit nicht doch noch

eine andere Beziehung, einen anderen Zusammenhang zwischen ihnen gibt. Es ist klar, daß eine solche, zunächst hypothetische, Beziehung nur durch eine Entschlüsselung der Semantik zu finden sein kann. Daher gilt es nun, der Frage nach dem Thema des Gedichtes - im literaturwissenschaftlichen Sinne - auf den Grund zu gehen. Mit anderen Worten ist nach demjenigen Element im Gedicht *Tema* zu suchen, das die beiden zunächst geradezu widersprüchlich wirkenden Motivkomplexe "Meer" und "Wüste" verbindet. Genannt wird es bereits ganz zu Anfang des Werkes, am Ende der ersten eineinhalb Verse, die in der vorliegenden Arbeit als motivische Einheit betrachtet wurden:

Скала в шторм. Скала в плащ в шляпа.
Скала в - *Пушкин*.

Durch die vorausgehende, durch den Gedankenstrich kenntlich gemachte deutliche Zäsur wird die Bedeutung des nachfolgenden Substantivs, des Namens Puškin, zusätzlich hervorgehoben. Puškin ist es also, der die gegensätzlichen Motivkomplexe des Meeres und der Wüste in seinem Schaffen vereinigt. Tatsächlich spielen beide Bereiche in seiner Lyrik eine große Rolle, es handelt sich dabei um für seine Dichtung zentrale Leitmotive. In diesem Zusammenhang sei hier nur etwa an das Gedicht *K morju (An das Meer)* oder an das Poem *Mednyj vsadnik (Der eiserne Reiter)* erinnert. Das Motiv der Wüste ist demgegenüber von besonderer Bedeutung beispielsweise im Gedicht *Prorok (Der Prophet)*. Wenn man versucht, diese beiden für die Dichtung ganz allgemein wichtigen Motive hinsichtlich ihrer Semantik und ihres unbestrittenen Symbolgehaltes zu entschlüsseln, fällt einem auf, daß sie nicht nur gegensätzlich sind, sondern auch eine Reihe von Eigenschaften gemeinsam haben. Die wesentlichste Gemeinsamkeit ist sicherlich der Eindruck grenzenloser Weite, den beide vermitteln. Nach romantischer Kunstauffassung, wie sie etwa in den erwähnten Puškin-Gedichten zutage tritt, haben beide Motive bezüglich

des Betrachters, der sich dort aufhält und in ihrer Anschauung begriffen ist, auch die Empfindung von völliger Einsamkeit gemein, die sie in ihm in gleicher Weise auslösen. Einsamkeit ist dabei als ein ambivalentes Gefühl zu verstehen, das sowohl positive als auch negative Konnotationen haben kann. Gemeint ist beispielsweise die Einsamkeit des Betrachters bei Caspar David Friedrich, der vom Kreidefelsen auf Rügen zum Meer hinabblickt oder jene des Mönches am Meer. Dabei handelt es sich zweifellos um eine für den Menschen und sein Leben positive Einsamkeit, um ein Alleinsein, das ihm hilft, über sich und sein Dasein nachzudenken und auf diese Weise zu Einsichten zu gelangen. Die Einsamkeit, welche der Mensch in jener Anschauung des Meeres gewinnt, führt ihn hin zu Philosophie und Kunst, sie ist eine inspirierende Kraft. In der russischen Literatur gewann das Bild des Meeres vor allem in der Romantik an Bedeutung - es wurde zu einem Leitmotiv auch der russischen Lyriker dieser Epoche, so etwa Puškins und Lermontovs. Während das Meer hier - und vor allem auch in den oben erwähnten Werken Puškins *K morju* und *Mednyj vsadnik* - zwar einerseits ganz in jenem Sinne als freies Element gesehen wird, das wie kaum ein anderes den Dichter inspiriert, bleibt doch andererseits seine Ambivalenz immer gegenwärtig. Weitere Beispiele wären etwa die Gedichte *Parus (Das Segel)* von Lermontov und in besonderem Maße Puškins *Pogaslo dnevnoe svetilo... (Erloschen ist der Tagesstern...)* von 1820, das die russische Romantik im eigentlichen Sinne einleitete. Hier ist das Anlangen des Reisenden am rettenden Ufer nach der Fahrt über das Meer, das ihn gleichermaßen anzieht wie auch ängstigt, keineswegs sicher. Diese Widersprüchlichkeit des Meeres als Motiv blieb nicht auf die russische Romantik beschränkt. Aus der deutschen Lyrik wäre hier beispielsweise Bettina von Arnims *Seelied* zu nennen, aus der italienischen etwa Leopardis *L'infinito (Das Unendliche)*, wo ebenfalls die Möglichkeit des Schiffbruchs, des Untergangs, miteinbezogen wird. Ähnlich ambivalent wie das Motiv des Meeres ist auch das der Wüste,

das in Pasternaks Gedicht *Tema* zu ersterem in Beziehung gesetzt wird. Auch dieses sehr alte, schon aus der Bibel bekannte Motiv besitzt symbolische Bedeutung, wie wieder einmal das *Herder-Lexikon Symbole* verdeutlicht:

[Die] Wüste [ist ein] ambivalentes Symbol mit negativen u. positiven Aspekten. Im Islam erscheint sie zumeist im negativen Sinne als Ort der Verirrung. - In den Upanischaden begegnet die W[üste] gelegentl. als Sinnbild für die undifferenzierte Ureinheit jenseits der Scheinwelt alles Seienden. - Die Bibel erwähnt die W[üste] einerseits im Zshg. mit Verlassenheit u. Gottferne sowie als Ort, an dem die Dämonen wohnen; andererseits ist sie jedoch auch der Ort, an dem sich Gott in besonderer Intensität zeigen kann (z.B. die Feuer- u. Wolkensäule, die dem Volk Israel in der W[üste] voranzieht; Johannes der Täufer kündigt den bevorstehenden Messias in der W[üste] an). Auch in Zshg. mit Eremitenlegenden taucht die W[üste] oft zugleich in doppeltem Sinne auf: einmal als Ort der Versuchung durch Dämonen usw. (z.B. hl. Antonius), andererseits als Ort der Meditation u. Gottnähe. ⁶

In Puškins Gedicht *Prorok (Der Prophet)* beispielsweise erscheint die Wüste vor allem als Ort der Inspiration: ein sechsflügeliger Seraph verleiht dem hilflosen, verdurstenden Menschen die Gabe des Wortes und macht ihn zum Dichter. Allerdings bleibt auch hier der gefährvolle, lebensbedrohende Aspekt des Motives der Wüste erhalten, denn das lyrische Ich ist vollkommen ausgezehrt und geht an Wassermangel fast zugrunde.

Aus all dem bisher Gesagten wird deutlich, daß das Thema (im literaturwissenschaftlichen Sinne) des Teilzyklus *Tema s variacijami (Thema mit Variationen)* Puškin ist - und darüberhinaus Dichter und Dichten an sich, wofür Puškin sozusagen das Paradebeispiel darstellt. Diese Schlußfolgerung läßt sich mit Fug und Recht ziehen, wenn man schließlich den Gesamtzyklus *Temy i variacii (Themen und Variationen)* in die Überlegung mit einbezieht, denn in anderen seiner sechs Teile finden sich durchaus auch Hinweise auf andere Dichter bzw. deren Werke. Dies wird bereits offenbar, wenn man allein die Gedichttitel betrachtet, denn im ersten Teilzyklus *Pjat' povestej (Fünf Erzählungen)* sind

⁶ Oesterreicher-Mellwo, Marianne (Hrsg.): *Herder-Lexikon Symbole*, Freiburg/Basel/Wien ²1994, S. 185

Werke enthalten, die mit *Margarita (Margarete)*, *Mefistofel' (Mephisto)* und *Šekspir (Shakespeare)* überschrieben sind. Der letztgenannte Titel bedarf keiner Erläuterung, bei den ersten beiden handelt es sich um klare Verweise auf Goethes *Faust*. Auffällig ist in gewissem Sinne, daß es sich sowohl bei Puškin als auch bei Goethe und Shakespeare sozusagen um die Nationaldichter verschiedener Länder handelt - sie alle hatten jeweils für die Literatur Rußlands, Deutschlands und Englands eine ähnlich zentrale und wegweisende Bedeutung. Erwähnenswert ist sicher auch, daß der Titel des ersten Gedichtes in *Pjat' povestej* - das Gedicht, mit dem der gesamte Zyklus *Temy i variacii* beginnt - *Vdochnovenie (Inspiration)* lautet. Darüberhinaus finden sich besonders im letzten Teilzyklus *Neskučnyj sad (Der unlangweilige Garten)* Werke mit verwandten Titeln; so verweist etwa *Son v letnjuju noč' (Ein Sommernachtstraum)* wiederum auf Shakespeare bzw. auf die Vertonung des Schauspiels von Mendelssohn (ebenfalls einem Romantiker), während beispielsweise *Poëzija (Dichtung)* vor Augen führt, daß der Gedichtzyklus *Temy i variacii* nicht nur auf konkrete Dichter und deren Werke Bezugnimmt, sondern auch das Dichten selbst thematisiert, wofür tatsächlich existente Persönlichkeiten und deren Schaffen im Grunde lediglich Beispiele darstellen.

Durch diese beiden Eigenschaften - die Bezugnahme auf andere Dichter bzw. auf die Dichtung als solche sowie die Untergliederung in verschiedene Teilzyklen - ist *Temy i variacii (Themen und Variationen)* mit dem im Gesamtwerk Pasternaks vorangehenden Zyklus *Sestra moja - žizn' (Meine Schwester - das Leben)*, der explizit Lermontov gewidmet ist, verwandt. Auch dort wird darüberhinaus in ähnlicher Weise die Dichtung selbst thematisiert, wie etwa aus den in diesem Kapitel bereits besprochenen Werken *Opredelenie poëzii (Definition der Dichtkunst)* und *Opredelenie tvorčestva (Definition des Schaffens)* hervorgeht. Hinsichtlich des eher formalen Aspekts der Gliederung der Zyklen in einzelne Teile ist zu bemerken, daß eine solche in den ersten beiden -

Načal'naja pora (Anfangszeit) und *Poverch bar'erov* (Über den Barrieren) - nicht vorgenommen wurde; sie liegt erstmalig in *Sestra moja - žizn'*, gefolgt von *Temy i variacii*, vor. Sie findet sich später noch in *Stichi raznych let* (Gedichte aus verschiedenen Jahren) - dort in sehr abgeschwächter Form - sowie in *Na rannich poezdach* (In den Frühzügen). In Pasternaks lyrischem Spätwerk ist sie nicht mehr vorhanden.

An das nun ausführlich analysierte Gedicht *Tema* schließen sich sechs Variationen an, die insgesamt den Teilzyklus *Tema s variacijami* (Thema mit Variationen) bilden. Die erste von ihnen trägt den Titel *Original'naja* (Original-/Variation)), die zweite ist mit *Podražatel'naja* (Imitierende) überschrieben. Die folgenden vier Variationen sind in den heutigen Pasternak-Ausgaben titellos; ursprünglich waren sie jedoch mit *Makrokosmičeskaja* (Makrokosmische), *Dramatičeskaja* (Dramatische), *Patetičeskaja* (Pathetische) und *Pastoral'naja* (Pastorale) überschrieben (vgl. BP I, 469 f.). Aufgrund der jeweiligen Titel verwies die fünfte Variation auf Čajkovskijs fünfte Symphonie, die *Pathétique*, die sechste Variation auf Beethovens sechste Symphonie, die sogenannte *Pastorale*.

Die erste Variation, *Original'naja*, greift zunächst den Motivkomplex des Meeres wieder auf und entwickelt ihn weiter, "variiert" ihn. In der ersten Strophe erscheinen Fragmente des ursprünglichen ersten "musikalischen Themas": "skaly" (Felsen) und "šstorm" (Sturm). Ein erster Hinweis auf das Grigor'ev-Motto erscheint indirekt am Ende der vierten Strophe mit "pesok" (Sand), denn dabei handelt es sich um etwas der Küste als auch der Wüste Gemeinsames: beide Landschaften sind sehr sandreich. Der erste direkte Verweis auf Puškin liegt in dieser ersten Variation im zweiten Vers der fünften Strophe vor:

Что дал царскосельский лицей?
(BP I, 167)

[Was hat das Lyzeum von Carskoe Selo gebracht?]

Dabei handelt es sich zunächst um einen biographischen Hinweis, da Puškin als Schüler das Lyzeum von Carskoe Selo besuchte. Gleichzeitig werden jedoch auch die Gedichte, die in dieser Zeit (zwischen 1813 und 1817) entstanden, in ihrer Gesamtheit als früheste Schaffensperiode des Dichters betrachtet.

In den letzten beiden Versen der fünften Strophe sowie in der sechsten Strophe dieser ersten Variation wird die motivische Dualität aus *Tema* wiederaufgenommen, wobei anfangs allerdings lediglich der Motivkomplex des Meeres behandelt wird, das in enger Beziehung zur Entstehung von Gedichten steht:

Два бога прощались до завтра,
Два моря менялись в лице:

[Zwei Götter verabschiedeten sich bis morgen,
Zwei Meere veränderten sich im Gesicht:

Стихия свободной стихии
С свободной стихией стиха.

Das Element des freien Elementes
Mit dem freien Element des Verses.]

Auch an dieser Stelle fällt wieder einmal auf, wie verstechnische bzw. phonetische Gestaltung der betreffenden Verse mit ihrer Bildlichkeit und ihrer Aussage Hand in Hand gehen; in diesem Zusammenhang wären etwa die Anapher in den letzten beiden Versen der fünften Strophe ("dva") und besonders die Wortwiederholungen bzw. -spiele in den ersten beiden Versen der sechsten Strophe zu nennen:

Стихия свободной стихии
С свободной стихией стиха.

"Stichija" (Element) und "stich" (Vers) werden durch dieses unübersetzbare Wortspiel derart zu einander in Beziehung gesetzt, daß der Eindruck entsteht, sie seien etymologisch eng mit einander verwandt. Tatsächlich handelt es sich bei beiden russischen Substantiven um Lehnwörter aus dem Griechischen, wobei "stichija" sich von "stoicheion" herleitet, das "Buchstabe", aber auch "Grundstoff", "Element", "Prinzip" bedeutet. "Stich" bildete sich demgegenüber aus "stichos" ("Reihe", "Linie", aber auch "Vers", "Zeile"). Inwieweit

diese griechischen Substantive ihrerseits auf einen möglicherweise gemeinsamen Ursprung zurückgehen, konnte nicht geklärt werden ⁷. In Pasternaks erster Variation zu *Tema* wird jedoch der Eindruck hervorgerufen, als seien "stichija" und "stich" im Grunde bedeutungsgleich und nur durch das Genus unterschieden. Dem Substantiv "stichija" wird das Adjektiv "svobodnaja" zugeordnet, es handelt sich demnach nicht um irgendein Element, sondern um das "freie Element", das seit Puškin in der russischen Lyrik als Beiname und Charakteristikum des Meeres aufgefaßt wird. Zweifellos handelt es sich bei den eben zitierten Versen um eine deutliche Anspielung auf Puškins berühmtes, 1824 entstandenes Gedicht *K morju (An das Meer)*. Dieses Werk seinerseits weist Anspielungen auf den Tod Byrons auf, der in der elften Strophe als "pevec morja" (Sänger des Meeres) bezeichnet wird; namentlich genannt wird in der neunten Strophe Napoleon, der am Meer zugrunde ging. Im Hinblick auf die Motivik von Pasternaks Teilzyklus *Tema s variacijami* wesentlicher scheint jedoch die Tatsache zu sein, daß das Meer bei Puškin gleich zu Beginn personifiziert und als "svobodnaja stichija" (freies Element) bezeichnet wird:

ПРОЩАЙ, СВОБОДНАЯ СТЕХИЯ! ⁸ [Leb wohl, du freies Element!]

Pasternaks Gedicht nimmt also wörtlich auf diese Stelle bei Puškin Bezug. Zwar wird in seiner ersten Variation, *Original'naja*, das Meer - bzw. die Meere, denn es sind deren zwei - nicht unmittelbar angesprochen, doch eine Personifizierung liegt auch hier vor, wenn davon die Rede ist, die beiden Meere hätten sich "im Gesicht verändert" ("menjalis' v lice").

⁷ Vgl. Menge, Hermann: *Langenscheidts Taschenwörterbuch Altgriechisch. Erster Teil: Altgriechisch-Deutsch*, Berlin/München/Wien/Zürich ⁴²1985, S. 408.

Vgl. Vasmer, Max: *Russisches Etymologisches Wörterbuch. Dritter Band*, Heidelberg 1958, S. 15

⁸ Puškin, Aleksandr S.: *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach, tom vtoroj. Stichotvorenija 1820-1826*, Moskva-Leningrad 1949, S. 195

Aufschlußreich ist außerdem, daß in Puškins Gedicht *K morju* in der achten Strophe Meer und Wüste identisch werden:

Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил.⁹

[Ein Gegenstand in deiner Wüste
Würde meine Seele tief verwundern.]

Hier wird auch deutlich, daß "Wüste" im Deutschen und "pustynja" im Russischen nicht unbedingt ganz dasselbe bedeuten, denn das russische Substantiv steht ja in enger Beziehung zum Adjektiv "pustoj" (leer), so daß mit "pustynja" ganz einfach eine grenzenlose, aber eben absolut "leere" Weite gemeint sein kann, und diese Eigenschaft haben Meer und Wüste sicherlich in ähnlicher Weise. Zu Beginn der neunten Strophe wird das Motiv des Felsens genannt, das im Hinblick auf Pasternaks Teilzyklus allerdings eher für das erste Gedicht, *Tema*, von Bedeutung sein dürfte:

Одна скала, гробница славы...

[Ein Fels, die Grabstätte des Ruhmes...]

In der ersten Variation, *Original'naja*, werden im Gegensatz dazu im ersten Vers mehrere Felsen ("skal") genannt, allerdings wird die Beziehung zu Puškins Gedicht *K morju* eben erst in dieser ersten Variation eindeutig, und zwar durch den bereits zitierten Beginn der sechsten Strophe ("Stichija svobodnoj stichii..."). Das Motiv des Felsens allein wäre zu allgemein, um einen intertextuellen Bezug zwischen zwei Gedichten zweifelsfrei festzustellen.

Ein nicht sehr deutlicher Hinweis auf die in *Tema* genannte Wüste ("pustynja") findet sich lediglich in den letzten beiden Versen der ersten Variation, in denen die bereits angesprochene, in der fünften Strophe eingeführte Dualität fortgeführt und nun auch auf Landschaften bezogen wird:

⁹ Ebd., S. 196

Два дня в двух мирах, два ландшафта,

[Zwei Tage in zwei Welten, zwei Land-
schaften,

Две древние драмы с двух сцен.
(BP I, 167)

Zwei alte Dramen von zwei Bühnen.]

Auch in der zweiten Variation, *Podražatel'naja (Imitierende)*, herrscht der Motivkomplex des Meeres vor. Die ersten beiden Verse der ersten Strophe zitieren wörtlich den Anfang von Puškins Poem *Mednyj vsadnik (Der eherne Reiter)*:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн.¹⁰

[Am Ufer der öden Wellen
Stand er, von erhabenen Gedanken erfüllt.]

Aufgrund der Berühmtheit dieser Verse kann man davon ausgehen, daß ein russischer Leser sie sofort als eindeutigen Verweis auf Puškin erkennt.

In der zweiten Strophe dieser sehr langen zweiten Variation (die erste Strophe besteht aus sieben Versen; die zweite und die dritte Strophe haben je zweiunddreißig Verse) findet sich im achten und neunten Vers ein Hinweis auf Puškins Versroman *Evgenij Onegin (Eugen Onegin)*, wobei hier allerdings kein unmittelbares Zitat aus dem Text vorliegt - im Vergleich zum ersteren Beispiel handelt es sich also um eine weniger deutliche Anspielung:

... Его роман
Вставал из мглы...
(BP I, 168)

[... Sein Roman
Erhob sich aus dem Nebel...]

Diese zweite Strophe ist innerhalb des Gedichtes vor allem deshalb von großer Bedeutung, weil eigentlich erst in ihr durch die Schilderung der Entstehung des Versromans *Evgenij Onegin* zutage tritt, wer hier, in der fast narrative Strukturen aufweisenden zweiten Variation, sozusagen der "Held" ist. Zwar besitzt das

¹⁰ Vgl. Puškin, A.S.: *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach, tom čertyj. Poëmy, skazki*, Moskva-Leningrad 1949, S. 378

Gedicht keine eigentliche Handlung, äußerlich gesehen ereignet sich wenig, doch "erzählt" es von einem Menschen, der in die Betrachtung des Meeres versunken ist, dabei aber nicht immer an der selben Stelle stehen bleibt wie etwa Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer*, sondern einen längeren Weg zurücklegt. Dies wird allerdings erst im Verlauf des Gedichtes deutlich, das mit einem statischen Moment einsetzt (vgl. die bereits zitierten ersten beiden Verse). Daß sich die mit dem Personalpronomen "on" (er) bezeichnete Person, von welcher berichtet wird und in welcher der Leser aufgrund der erwähnten Anspielungen auf spezielle Werke Puškin erkennt, in Wahrheit nicht unmittelbar am Meer aufhält, sondern sich vielmehr auf einer Klippe befindet und von dort hinabblickt, tritt erst in der zweiten Strophe zutage. Hier findet sich im fünfzehnten bzw. im zweiundzwanzigsten und dreiundzwanzigsten Vers eine anaphorische Wendung, die nicht sofort auffällt, weil sie ursprünglich einen ganzen Vers einnimmt, bei der Wiederholung jedoch durch Enjambement gespalten wird:

Был дик открывшийся с обрыва
Бескрайний вид...

[...]

... Был дик

Открывшийся с обрыва сектор
Земного шара...

[Wild war der von der Klippe aus eröffnete
Grenzenlose Blick...

...

... Wild war

Der von der Klippe aus eröffnete Sektor
Der Erdkugel...]

In den letzten beiden Versen der zweiten Strophe klingt diese sehr ausgedehnte anaphorische Wendung durch abschließende Wortwiederholungen gleichsam aus:

На редкость *дик*, на восхищенье
Был вольный этот *вид* суров.

[*Wild* wie selten etwas und entzückend *rauh*
War dieser freie *Blick*.]

Diese Perspektive erinnert trotz der "modernen", dem 20. Jahrhundert angemessenen Lexik sehr stark an romantische Naturdarstellungen, wie sie im

Bereich der Malerei etwa bei Caspar David Friedrich Ausdruck gefunden haben, so z.B. im *Kreidefelsen auf Rügen*.

In der dritten Strophe dann folgt der Abstieg des Spaziergängers hinunter zum Meer, wie gleich aus dem ersten Vers hervorgeht:

Он стал спускаться.

[Er begann abzusteigen.]

In den folgenden Versen wird genau die Landschaft mit den an der Küste wachsenden Pflanzen geschildert, in die sich der Wanderer nun begibt, wobei im sechsten Vers der Gegensatz zwischen wasserreichem und trockenem Gebiet (Meer - Wüste) zumindest ansatzweise vorhanden ist, indem die Wüste hier durch die Steppe ersetzt wird:

И вихрь степной свистел в ушах.

[Und der Steppenwind piff in seinen Ohren.]

Beide Gebiete haben durch ihre Weite und Grenzenlosigkeit den Wind gemeinsam, der sowohl über das Meer als auch über die Steppe bzw. die Wüste ungehindert wehen kann.

Als der Wanderer schließlich am Ufer des Meeres angekommen ist, gewinnt das Motiv des Wassers zusätzlich an Bedeutung, wobei die Phase der Bewegung - das Zurücklegen des Weges von der Klippe hinab zum Meer - in Ruhe mündet, denn der Spaziergänger ist nun an seinem Ziel angekommen:

Он сел на камень.

(BP I, 169)

[Er setzte sich auf einen Stein.]

Die folgenden dreieinhalb Verse verdeutlichen das Ziel dieser Wanderschaft:

... Ни одна
Черта не выдала волнения,
С каким он погрузился в чтение
Евангелия морского дна.

[... Nicht eine
Linie verriet die Erregung,
Mit der er sich ins Lesen
Des Evangeliums des Meeresgrundes vertiefte.]

Das Meer in seiner Tiefe wird für den Wandernden zur Offenbarung, zur Quelle der Erkenntnis und der Inspiration. Das Meer spiegelt sich in seiner Seele wider, wenn auch nicht auf seinem Gesicht, denn das russische Substantiv "volnenie" (Aufregung, Erregung) ist ja mit "volna" (Welle) verwandt bzw. daraus entstanden. Infolgedessen kann man in dieser zweiten Variation, *Podražatel'naja (Imitierende)*, durchaus eine gewisse Entwicklung von einem Punkt A ausgehend hin zu einem Punkt B erkennen, denn anfangs sieht der "Held" (Puškin) das Meer von seiner Klippe aus sozusagen nur von weitem, und er macht sich auf einen an äußeren Ereignissen armen, an inneren Ereignissen aber umso reicheren Weg, der ihn schließlich ans Ziel führt. Er erreicht das Meer und versteht, in ihm zu lesen und seine Botschaft zu verstehen. Dieser Weg mit den Symbolen der Klippe und des Meeres als Anfangspunkt und Ziel versinnbildlicht seinerseits die Entwicklung des Menschen und des Künstlers, er steht für das Leben. Wie dieses nicht ohne Probleme und Konflikte ist, so kann auch der Weg vom Wanderer nicht ohne Schwierigkeiten zurückgelegt werden, wobei hierfür Symbole aus der Pflanzenwelt eingesetzt werden; der Wanderer beginnt seinen Abstieg hin zum Meer, aber

... Молочай,
Полынь и дрок за набалдашник
Цеплялись, затрудняя шаг.
(BP I, 168)

[... Wolfsmilch,
Wermut und Ginster verhedderten sich
Am Knauf und hemmten seinen Schritt.]

Um hinsichtlich ihrer Symbolik eindeutig festgelegte und damit geradezu emblematische Motive handelt es sich insbesondere bei Ginster und Wermut. Zur besseren Verdeutlichung soll auch an dieser Stelle noch einmal aus dem *Herder-Lexikon Symbole* zitiert werden:

Ginster [ist ein] strauchartiger Schmetterlingsblüter mit gelben oder weißen Blüten. Der stacheltragende G[inster] ist ein Sinnbild für die Sünde des Menschen, deretwegen dieser seinen Acker voller Dornen u[nd] Disteln bestellen muß; außerdem ist er ein Symbol für das stellvertretende Leiden Christi (verschiedentl[ich] unter den Marterwerkzeugen dargestellt), damit zugleich aber

auch ein Erlösungssymbol (wie die Distel). ¹¹

Noch bekannter ist allgemein die symbolische Bedeutung des Wermuts, vor allem sicher auch aufgrund des bitteren Geschmacks dieser Pflanze:

[Der] Wermut [ist eine] Beifuß-Art, [ein] bis 1 m hoher Korbblüter, [eine] Gewürz- u[nd] Heilpflanze aus den wärmeren Gebieten Eurasiens; ihr bitterer Geschmack machte sie zum Symbol des Schmerzes u[nd] der Bitternis. ¹²

Durch die Symbolik der erwähnten Pflanzen wird also die Annahme bestätigt, es handele sich bei diesem Weg um ein Sinnbild für die Entwicklung des Menschen und Künstlers, um einen Reifungsprozeß hin zu wahrer Erkenntnis, für die in jener zweiten Variation das Bild des Meeres steht, das wie ein Buch - ja wie die Bibel, die Heilige Schrift - zu lesen ist.

In diesem durch seine gewisse narrative Struktur einem Poem angenäherten Gedicht wird der Dichter Puškin selbst zum Gegenstand eines fiktionalen Textes; statt der Urheber eines solchen zu sein, wird er selbst zum "Handlungsträger", zur Figur im Werk eines anderen Dichters. Dadurch erscheint nun auch das Zitat aus dem *Mednyj vsadnik (Ehernen Reiter)* in den ersten beiden Versen in einem ganz neuen Kontext: Während sich diese Verse ursprünglich, d.h. in Puškins Poem, auf den russischen Zaren Peter I. beziehen, stehen sie in Pasternaks Gedicht im Gegensatz dazu in Zusammenhang mit Puškin selbst, d.h. natürlich nicht mit der real existierenden Dichterpersönlichkeit, sondern mit der fiktiven Figur, zu der er in Pasternaks zweiter Variation wird. Insofern stellt *Podražatel'naja (Imitierende)* nicht nur eine Variation zum Gedicht *Tema (Thema)* innerhalb des Teilzyklus *Tema s variacijami (Thema mit Variationen)* dar, sondern in gewissem Sinne auch eine Puškin-Imitation, so

¹¹ Oesterreicher-Mellwo, Marianne (Hrsg.): *Herder-Lexikon Symbole*, Freiburg/Basel/Wien ²1994, S. 61 f.

¹² Ebd., S. 183

daß der Titel, der ins Deutsche übersetzt *Imitierende* lautet, nun verständlicher wirkt.

In der folgenden dritten Variation, die in den heutigen Pasternak-Ausgaben titellos ist (ihre ursprüngliche Bezeichnung war *Makrokosmičeskaja [Makrokosmische]*), werden die zentralen Motive des Meeres und der Wüste mit einander verbunden. Dies tritt schon in der hinsichtlich ihrer Lautstruktur ungewöhnlich reich instrumentierten ersten Strophe vor Augen:

<u>Мчалісь</u> звезды. В море	[Es rasten die Sterne dahin. Im Meer wuschen sich
<u>мылись</u> мысы.	die Vorgebirge.
Слепла соль. И слезы высыхали.	Es erblindete das Salz. Und die Tränen trockneten
	aus.
Были темны спальня. <u>Мчалісь</u>	Die Schlafzimmer waren dunkel. Es rasten die
<u>мысли</u> ,	Gedanken dahin,
И прислушивался сфинкс	Und die Sphinx lauschte der Sahara.]
к Сахаре.	
(BP I, 169)	

Einige der wesentlichsten Lautwiederholungen wurden hier graphisch hervorgehoben. Sie stehen in engem Zusammenhang mit der Thematik des Gedichtes, indem sie diese an verschiedenen Stellen unterstreichen und die Aussagekraft erhöhen. Durch die Lautwiederholung "my-" und die Wortwiederholung "mčalis" werden einerseits Sterne und Gedanken, andererseits aber die vom Meer umspülten Vorgebirge und die Gedanken zu einander in Beziehung gesetzt: durch die Naturbetrachtung - durch die Anschauung der Weite des Himmels und des Meeres - sowie durch die belebende Kraft des Wassers entstehen Gedanken.

Eine ähnliche phonetische, aber darüber hinausgehend auch thematische Beziehung liegt ferner im zweiten Vers dieser ersten Strophe vor:

<u>Слепла</u> соль. И <u>слезы</u> высыхали.	[Das Salz erblindete. Und die Tränen trockneten
	aus.]

Dem Salz wird eine ebenso lebensspendende Bedeutung nachgesagt wie dem Wasser:

[Das] Salz [war] wegen seiner lebenswichtigen Bedeutung u[nd] wegen seiner Seltenheit in früheren Zeiten v[on] hohem Wert. Galt häufig als Symbol für Lebenskraft u[nd] als unheilabwehrend. Da es oft durch Verdunstung aus Wasser gewonnen wird, sah man in ihm gelegent[lich] auch das Sinnbild einer Verbindung v[on] Wasser u[nd] Feuer.¹³

Die Lautwiederholung "s-" für sich genommen bereitet sozusagen schon auf den letzten Vers der ersten Strophe vor:

И прислушивался сфинкс к Сахаре.

[Und die Sphinx lauschte der Sahara.]

Auf diese Weise werden Meer- und Wüstenthematik auch durch phonetische Besonderheiten mit einander verbunden.

Mit der Struktur dieser dritten Variation hat sich z.B. B. Zelinsky in seinem Werk *Russische Romantik* beschäftigt, wobei er zunächst auf den auffallenden Bezug des Gedichtes zu Puškin eingeht und es vergleichend zusammen mit *Mne groznyj angel liry ne vručal...* (*Mir hat der bedrohliche Engel keine Leier in die Hand gegeben...*) von Vinokurov analysiert. Davon ausgehend erläutert er sodann die besondere "Kompositionstechnik" von *Mčalis' zvezdy...* (*Es rasten die Sterne dahin...*), der auch er große Bedeutung für die Vermittlung der Aussage beimißt:

Eine gebildete Konzentriertheit und Gefügtheit entsteht, die vor allem durch drei Formmomente erreicht wird. Da ist einmal die kurze und parataktische Syntax. Nur in drei Fällen überspringt der syntaktische Bogen die Zeile, um in der Mitte oder am Schluß der folgenden zu enden. Sonst endet mit dem Vers auch der Satz (I.4; II.4; III.1), oder ein Vers enthält sogar zwei Sätze, die dann, ihr Hauptsatzgepräge unterstreichend, nur aus Subjekt und Prädikat, höchstens noch um eine Ortsbestimmung erweitert, bestehen (I.1, 2,3; III.2). Da ist zweitens die Wort- und Satzwiederholung. Das Eingangswort *mčalis'* kehrt ausgangs der dritten Zeile in gleicher syntaktisch-grammatischer Stellung wieder, um durch seine Wiederkehr den Zusammenhalt der Strophe vom Klang her zu verstärken und durch seine Koppelung mit verschiedenen Subjekten, erst *zvezdy*, dann *mysli*, auf

¹³ Oesterreicher-Mellwo, Marianne (Hrsg.): *Herder-Lexikon Symbole*, Freiburg/Basel/Wien 1994, S. 136

die gedichtbestimmende Dialektik einer Simultaneität von Zusammengehörigkeit und Gegensätzlichkeit der Außen- und Innenwelt hinzuweisen. Einheitstiftend wirkt auch die Aufnahme des Satzes *plyli sveči* und der Wörter *more* und *vy(pro)sychar'*. Während der aufgenommene Satz im Hinblick auf das Ganze eine innere Klammer herstellt, verbinden die aufgenommenen Wörter die strophischen Extreme. Schließlich ist da noch die Alliteration, die als eine auf die einzellautliche Ebene verlagerte Entsprechung zu der Wort- und Satz wiederholung verstanden werden kann. Nach einem typisch Pasternakschen Verfahren ist das Gedicht auf zwei Grundkonsonanten hin instrumentiert. Diese Instrumentierung ist so durchgeführt, daß die Konsonanten *m* und *s* den Eingang, der eine die erste, der andere die zweite Verszeile, und zwar beide als Anlaut, völlig beherrschen und daß sie von der dritten Zeile an gemeinsam und nun weniger gehäuft auftreten, um im Fortgang auch in der Innenstellung des Wortes eine klangwirksame Rolle zu spielen.¹⁴

Das Wechselspiel verschiedener Teilaspekte der beiden Motivkomplexe "Meer" und "Wüste" wird in der zweiten Strophe fortgeführt, indem immer wieder Wasser und Dürre, Erfließen und Erstarren zu einander in Beziehung gesetzt werden:

Плыли свечи. И казалось, стынет
Кровь колосса. Заплывали губы

[Es flossen die Kerzen. Und es schien, daß
Das Blut des Kolosses erstarre. Es erflossen die
Lippen

Голубой улыбкою пустыни.
(BP I, 169)

Durch das blaue Lächeln der Wüste.]

Im ersten Vers fließt das Wachs der Kerzen, während im Gegensatz dazu "das Blut des Kolosses erstarrt". Im zweiten und dritten Vers wird das Lächeln der Wüste als blau beschrieben, es hat also die Farbe des Meeres, und die Lippen werden davon zum Fließen gebracht. "Plyli sveči" (es flossen die Kerzen) erscheint als anaphorische Wendung nochmals im dritten Vers der dritten Strophe als Sinnbild für eine durchwachte (durchschriebene) Nacht und den bald anbrechenden Tag, auf den im vierten und letzten Vers eindeutiger verwiesen wird. Zu einer ähnlichen Deutung kommt auch Zelinsky:

Die Entstehung des Gedichts im Gedicht ist in einen genau bezeichneten zeitlichen Rahmen eingelassen, der sich, den unmittelbaren Anfang und das unmittelbare Ende bildend, zugleich als ein Sinnrahmen um das Ganze legt. Die Sterne, von denen der Eingangsvers spricht, signalisieren Nacht, was im dritten Vers durch den Hinweis auf die dunklen Schlafzimmer atmosphärisch

¹⁴ Zelinsky, Bodo: *Russische Romantik*, Köln/Wien 1975, S. 35 f.

aufgenommen und bestätigt wird. Das werdende Gebilde ist eine Nachterscheinung; sein Fertigsein fällt mit dem Ende der Nacht, dem Übergang des Dunklen ins Helle zusammen. Nur zu dieser Zeit schafft der Schaffende. Die tropfenden Kerzen, die im Gegensatz zu der Dunkelheit der Räume stehen, in denen die Menschen ruhen, bezeugen nach außen hin sein Wachsein, ein Wachsein im körperlichen, vor allem aber im geistigen Sinn. Letzteres drückt das Bild der jagenden Gedanken aus, das seinerseits in Entsprechung zu dem der jagenden Sterne steht. Innen und außen stimmen während der Schaffensnacht überein. Die Übereinstimmung bedeutet eine Gleichsetzung von Natur- und Dichterkraft. Diese verstärkt sich, wenn die innere, die menschliche Bewegtheit auch in den anderen äußeren Erscheinungen wiederkehrt: in den Bewegungen des Meeres und des Windes [...]. Um Bewegung im Sinne des Übergangs von einem Zustand in einen anderen, um Zustandsveränderung also, geht es auch in den Eingangsbildern vom Erblindenden des Salzes und vom Trocknen der Tränen. Aber hier ist, dem Anfangen entsprechend, der Wechsel von der Außen- zur Innenwelt gemeint. Schöpferischwerden heißt auch noch bei Pasternak völliges Zurücktreten des Menschlichen, heißt Verwandlung [...]. Das erblindete Salz, in dem sich die Tränen schon ankünden, und die getrockneten Tränen, in denen das Salz noch nachklingt, weisen auf diese Veränderung des bisherigen Zustandes. [...] Die Sahara, der Schauplatz des zu schreibenden Gedichts, auf den der Dichter mit innerem Auge blickt und auf dem er als Sphinx anwesend ist, spiegelt sich so auf seinen Lippen, wie sie sich auf den Lippen der Sphinx, diesem Sinnbild des rätselhaft-übermenschlichen Teil seines Seins, spiegelt: als "blaues Lächeln". Die in dem metaphorischen Blau ausgedrückte Ferne und Unendlichkeit des Wüstenhaften haben den Dichter vorübergehend in Besitz genommen, sind zu einem sichtbaren Aspekt seiner selbst geworden.¹⁵

Im ersten Vers der dritten Strophe wird ein Bezug zwischen Meer und Wüste wiederum auf phonetischer Ebene durch Lautwiederholungen auf *m*, *-ro-* bzw. *-or-* hergestellt, wobei die Wüste ("pustynja") hier durch den Ländernamen "Marokko" ersetzt wird:

Море тронул ветерок с Марокко.
(BP I, 169)

[Das Meer berührte ein Windhauch aus Marokko.]

In den letzten beiden Versen wird durch die Nennung des Gedichttitels *Prorok* (*Der Prophet*) einmal mehr auf ein Werk Puškins angespielt:

[...] Черновик "Пророка"
Просыхал [...]

[... Das Manuskript des "Propheten"
Trocknete...]

Daher scheint vieles für Zelinskys Deutung dieser dritten Variation Pasternaks aus *Tema s variacijami* (*Thema mit Variationen*) zu sprechen:

¹⁵ Zelinsky, Bodo: *Russische Romantik*, Köln/Wien 1975, S. 36 f.

Die Eigenart von Pasternaks "Mčalis' zvezdy" besteht darin, sich von hinten aufzuschlüsseln, durch die beiden Schlußverse das Naturgedicht als Gleichnis eines menschlichen Vorgangs lesbar zu machen: "Das Konzept des 'Propheten'/Trocknete, und am Ganges dämmerte der Tag." Der "Prophet" - das ist das gleichnamige berühmte Gedicht, das "Trocknen" - die Zeit der Beendigung. Pasternaks Thema ist also die Herstellung des Puškischen "Prorok" und darüber hinaus der schöpferische Akt überhaupt.¹⁶

Auf diese Weise wird die zentrale Bedeutung der dritten Variation *Mčalis' zvezdy*... (*Es rasten die Sterne...*) für den Teilzyklus *Tema s variacijami* offenbar. Wie für intertextuelle Bezüge überhaupt, so gilt selbstverständlich auch hier, daß vom Leser ein bestimmter Horizont vorausgesetzt wird, ohne den es ihm nicht möglich ist, die engen Verbindungen des Textes zu anderen Texten - in diesem Falle zu Werken Puškins - zu erkennen. Dabei ist die "Weite" dieses Horizontes (d.h. die vorausgesetzte Belesenheit des Rezipienten) nicht immer gleich. Während beispielsweise im ersten Gedicht, *Tema*, der Puškin-Bezug sehr leicht zu finden ist, da nicht primär auf konkrete Werke des Dichters verwiesen wird, sondern dieser selbst namentlich genannt wird (vgl. 1. Str. 2. V.), wird es im Verlauf der Variationen zunehmend schwieriger, die diversen Anspielungen auf seine Gedichte, Poeme usw. zu entschlüsseln. In *Tema* sowie der ersten Variation, *Original'naja*, ist es außerdem nicht besonders schwierig, vor allem im Meer, welches hier als zentrales Motiv erscheint, auch ein Leitmotiv in der Lyrik Puškins zu erkennen. Es wird hier also nicht die Lektüre ganz spezieller Werke vorausgesetzt, da dieses Motiv in unzähligen seiner Gedichte vorkommt (was natürlich auch für eine Reihe anderer, allerdings fast nur späterer, russischer Dichter gilt). So kann diese Bezüge zu Puškin jeder nachvollziehen, der auch nur irgendetwas von ihm gelesen und sich ein wenig mit der russischen Romantik beschäftigt hat.

Auf ein konkretes Werk von Puškin wird eindeutig erstmalig zu Beginn der zweiten Variation, *Podražatel'naja (Imitierende)*, verwiesen, indem diese mit

¹⁶ Zelinsky, Bodo: *Russische Romantik*, Köln/Wien 1975, S. 36

den ersten Versen aus dem Poem *Mednyj vsadnik (Der eiserne Reiter)* einsetzt. Immerhin kann die Bekanntheit dieses Poems zumindest für Russen vorausgesetzt werden, da es sich dabei um eines der in Rußland berühmtesten literarischen Werke überhaupt handelt. Wenigstens ein einigermaßen gebildeter russischer Leser stellt demnach bei der Lektüre von *Podražatel'naja* mit hoher Wahrscheinlichkeit sofort den Bezug zu Puškin her. Weniger augenfällig dürfte der bereits angesprochene veränderte Kontext sein: das Zitat bezieht sich nicht mehr auf Zar Peter I., sondern auf Puškin selbst. Noch unauffälliger ist die Anspielung auf den Versroman *Evgenij Onegin* in der zweiten Strophe ("Ego roman" ["Sein Roman"]). In der soeben analysierten dritten Variation schließlich wird in der letzten Strophe immerhin der Titel eines berühmten Puškin-Gedichtes, *Prorok (Der Prophet)*, direkt genannt, dessen Kenntnis beim gebildeten russischen Rezipienten vorausgesetzt werden kann, ebenso wie die des *Onegin*, sofern er über diese fast versteckte Anspielung nicht etwa hinwegliest. Wesentlich komplizierter verhält es sich beispielsweise mit der folgenden vierten Variation, in deren erster Strophe mit Aleko und Zemfira in Puškins Poem *Cygany (Die Zigeuner)* auftretende Personen genannt werden. Bei "Chaldeja" (3. Str. 1.V.) handelt es sich um ein Gebiet im südlichen Mesopotamien, von wo angeblich die Zigeuner herkommen. Auf diese Weise wird vom Leser eine ziemlich genaue Kenntnis des betreffenden Poems vorausgesetzt, denn wenn er sich beispielsweise an die Namen der Helden nicht mehr erinnert, versteht er die Anspielungen nicht. Ein weiterer Hinweis auf Zigeuner findet sich lediglich noch im dritten Vers der zweiten Strophe, da mit "tabor" ein Zigeunerlager bezeichnet wird. In der vierten Strophe findet sich eine weitere relativ verschlüsselte Allusion auf ein anderes Werk Puškins: durch "skopeczvezdočet" (sterndeutender Eunuche) wird auf *Skazka o zolotom petuške (Das Märchen vom goldenen Hahn)* angespielt (vgl. BP I, 470). Dieser Verweis erscheint durch das Substantiv "evnuch" (Eunuche) nochmals im ersten Vers

der fünften Strophe. Durch die Nennung verschiedener Namen ("Chaldeja" [3. Str. 1.V.], "sirijec" [Syrier; 4. Str. 1.V.]) wird eine heiße, eine orientalische Landschaft suggeriert, so daß man sagen kann, in dieser vierten Variation werde in gewissem Sinne die Wüstenthematik fortgeführt, ohne daß allerdings das Motiv der Wüste unmittelbar aufgenommen würde.

In der fünften Variation wird zunächst in der ersten Strophe mit "cyganskich krasok" (Zigeunerfarben) die Zigeunerthematik fortgeführt, während im weiteren Verlauf der Motivkomplex des Meeres immer mehr in den Vordergrund rückt. Ab der dritten Strophe werden mit der Schilderung eines Sturmes an der Küste Elemente aus *Tema* wiederaufgenommen:

Там мрело море. Берега
Гремели, осыпался гравий.
(BP I, 171)

[Dort schimmerte das Meer. Die Ufer
Dröhnten, Kies verstreute sich.]

In dieser fünften Variation wird im Unterschied zu den vorhergehenden nicht auf bestimmte Werke Puškins verwiesen; durch die Erwähnung des Ortes Šabo (4. Str. 1. V.) und der Festung Kagul (5. Str. 3. V.) wird vielmehr ein Bezug zum Leben des Dichters hergestellt, der sich dort im Dezember 1821 aufhielt (vgl. BP I, 470). Hier dürfte der Puškin-Bezug auch für russische Leser sehr schwer zu entschlüsseln sein, denn eine genaue Kenntnis seiner Biographie wird vorausgesetzt.

In der abschließenden sechsten Variation fehlen explizite Hinweise auf Puškin völlig.

Statt dessen wird, wenn auch in veränderter Form, der Motivkomplex der Wüste ein letztes Mal aufgegriffen, wobei die Wüste durch die Steppe ersetzt und das Motiv des Meeres gänzlich ausgespart wird. Allerdings ist in Pasternaks lyrischem Werk die Steppe nicht ein derart trockener und wasserarmer Ort wie die Wüste, wie etwa aus dem Titelgedicht des Zyklus *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*), *Sestra moja - žizn' i segodnja v razlive...*

(*Meine Schwester - das Leben und heute in einer Überschwemmung...*), hervorgeht, da dort am Ende das Herz in Form von Wasser in die Steppe fließt (vgl. BP I, 121). Jedenfalls wird das Wasser jedoch in der sechsten und letzten Variation nicht ausdrücklich genannt. Daraus ergibt sich mit anderen Worten, daß diese Variation mit den vorhergehenden und auch mit *Tema* zunächst nur lose verbunden zu sein scheint, denn einer der beiden für den Teilzyklus wesentlichen Motivkomplexe - der des Meeres - fehlt, wie gesagt, völlig, und der zweite - der der Wüste - erfährt zumindest eine Veränderung, denn Steppe und Wüste mögen als Motive zwar mehr oder weniger eng mit einander verwandt sein, dasselbe sind sie aber nun einmal nicht. Im Gegensatz zur Wüste verfügt die Steppe auch nicht über eine allgemein bekannte und von allen assoziierte, d.h. emblematische, Symbolbedeutung. Insofern scheint sich die Frage zu stellen, in welcher Beziehung die sechste Variation zu den vorhergehenden steht, und ob eine solche überhaupt vorliegt.

Eine Antwort ist möglicherweise darin zu suchen, daß diese sechste Variation, die in den heutigen Pasternak-Ausgabe keinen Titel mehr trägt, früher mit *Pastoral'naja (Pastorale)* überschrieben war (vgl. BP I, 470). Durch diese Bezeichnung war ursprünglich ein eindeutiger Verweis auf Beethovens sechste Symphonie mit dem Beinamen *Pastorale* gegeben. Diese sechste Symphonie F-Dur, op. 68, entstanden 1808, besteht aus vier Sätzen, und im Hinblick auf Pasternaks sechste Variation dürfte besonders der letzte Satz von Bedeutung sein, worauf im folgenden noch näher eingegangen wird. Obwohl es sich bei Beethovens *Pastorale* noch nicht um Programmusik im eigentlichen Sinne handelt (diese entstand erst im Verlauf der Romantik), ist seine sechste Symphonie doch manchmal dem Malen in Tönen angenähert. So geben etwa bestimmte Musikinstrumente Vogelrufe wieder. Eine gewisse "Semantisierung" erfährt das Musikwerk jedoch vor allem dadurch, daß der Komponist den Überschriften der einzelnen Sätze Erläuterungen beigefügt hat:

1. *Allegro ma non troppo* ("Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande")
2. *Andante molto mosso* ("Szene am Bach")
3. *Allegro* ("Lustiges Zusammensein der Landleute") mit Überleitungsteil ("Gewitter, Sturm")
4. *Allegretto* ("Hirtengesang. Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm")¹⁷.

Durch diese sprachlichen Erläuterungen zu den einzelnen Sätzen wird also versucht, der Musik als eigentlich nichtsemantischer Kunstform bestimmte semantische Eigenschaften zu verleihen. Schon durch den Komponisten Beethoven wird die sechste Symphonie auf diese Weise in eine gewisse Nähe zur Sprache gerückt.

Es wurde bereits angedeutet, daß im Hinblick auf Pasternaks sechste Variation vor allem der letzte Satz von Beethovens *Pastorale* wesentlich sein dürfte, und diese Behauptung kann begründet werden, wenn man sich nochmals die "Untertitel" der einzelnen Sätze der Symphonie vergegenwärtigt. Es tritt zutage, daß der dritte Satz mit der Darstellung eines Gewitters und eines Sturmes endet, worauf der vierte Satz dann die Erleichterung und Heiterkeit nach dem glücklich überstandenen Unwetter ausdrücken soll. Auch in Pasternaks Teilzyklus *Tema s variacijami* (*Thema mit Variationen*) ist der Sturm im Zusammenhang mit dem Motivkomplex des Meeres ein wesentliches Element, das - im musikalischen Sinne - als ein Motiv des ersten Themas betrachtet werden kann. Schon im ersten Vers der ersten Strophe von *Tema* tritt es, wie bereits zitiert, erstmalig auf. Auch in der ersten und zweiten Variation liegt dieses Motiv teils unmittelbar, teils durch die entsprechenden Landschaftsschilderungen, wiederholt vor:

¹⁷ Vgl. Lindlar, Heinrich (Hrsg.): *Meyers Handbuch über die Musik*, Mannheim/Wien/Zürich 1971, S. 454

1. *Тема:*

Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа. [Fels und *Sturm*. Fels und Regenmantel und Hut.
 Скала и - Пушкин. Fels und - Puškin.]
 (BP I, 166)

2. *Original'naja (Originalvariation):*

Где грохот разостланных гроз... [Wo das Tosen ausgebreiteter *Gewitter*...]
 (BP I, 167)

2. *Podražatel'naja (Imitierende):*

Был бешен шквал... [Die *Bö* war wütend...]
 И вихрь степной свистел в ушах. [Und der *Steppenwind* piff in den Ohren.]
 (BP I, 168)

Schon in der zweiten Variation erscheint also, wenn auch halb versteckt, erstmalig das Motiv der Steppe.

Im Grunde ist auch in der dritten Variation vom Wind die Rede, wenngleich es sich nun nicht mehr um jenen am Meer, sondern um eine bestimmte Art des Wüstenwindes, den Samum, handelt:

Шел самум. [Es wehte der *Samum*.]
 (BP I, 169)

Im vorhergehenden Vers wird der Sturm am Meer durch einen leichten Windhauch ersetzt:

Море тронул ветерок с Марокко. [Das Meer berührte ein *Windhauch* aus Marokko.]

Eigentlich wird das Motiv des Windes nur in der vierten Variation gänzlich ausgespart, in der nachfolgenden fünften jedoch erscheint es von neuem in Gestalt des Sturmes am Meer, also sozusagen "in voller Wucht":

И шквал за Шабо бушевал... [Und die *Bö* wütete hinter Šabo...]
 (BP I, 171)

И шторма тошнота крепчала...

[Und die Übelkeit des *Sturmes* wurde stärker...]

Infolgedessen kann man sagen, daß das Motiv des Windes - fast immer im Zusammenhang mit dem Motivkomplex des Meeres - von großer Bedeutung für den Teilzyklus *Tema s variacijami* ist. Der Wind wird in verschiedenen Variationen erwähnt, meist jedoch als Sturm dargestellt. Daher wird nun auch klarer, welche Funktion der sechsten und letzten Variation zukommt: in ihr wird die heitere Abenddämmerung in der Steppe geschildert, während die Natur zu klingen anfängt, so daß eine besonders enge Beziehung dieser Variation gerade zum letzten Satz von Beethovens *Pastorale* zu bestehen scheint, wie bereits aus der ersten Strophe hervorgeht:

В степи оладевал закат,
И вслушивался в звон уздечек,
В акцент звонков и языка

[In der Steppe erkaltete der Sonnenuntergang,
Und in den Klang der Zaumzeuge,
In den Akzent der Glöckchen und der Zunge hörte
sich

Мечтательный, как ночь,
кузнечик.

Die wie die Nacht verträumte Grille ein.]

In der zweiten Strophe wird der Wind als gebändigt geschildert:

Стреноженный и сонный ветер.

[Der an den Beinen zusammengebundene und
schläfrige Wind.]

Der Wind wird durch das ihm zugeordnete Adjektiv "sonnyj" (schläfrig) und das Partizip ("strenožennyj") personifiziert oder zumindest verlebendigt. "Strenožennyj" bezeichnet den Vorgang des Zusammenbindens der beiden Vorderbeine mit einem Hinterbein bzw. nur das Zusammenbinden der Vorderbeine, um Tieren die Möglichkeit zum Davonlaufen zu nehmen.

Der Wind kann sich in Pasternaks sechster und abschließender Variation also nur noch langsam und gemächlich fortbewegen, zudem ist er schläfrig, und im allgemeinen, weniger poetischen Sprachgebrauch würde man wohl sagen, er flau ab. So klingt auch der Teilzyklus *Tema s variacijami* (*Thema mit Varia-*

tionen) ähnlich ruhig aus wie Beethovens *Pastorale*.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß *Tema s variacijami* hinsichtlich seiner Struktur und Motivik (und damit auch seiner Interpretierbarkeit) derart komplex ist, weil dieser Teilzyklus aus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*) einerseits ein Musikwerk, eben ein "Thema mit Variationen", auf sprachlicher Ebene zu imitieren versucht, andererseits aber doch Sprachkunstwerk bleibt und damit auch den Gesetzen der Sprache (d.h. insbesondere ihrer Semantizität) unterworfen ist. Insofern kann die Nachahmung eines Musikwerkes nur unvollkommen sein. Dies hat Konsequenzen für die Analyse und Interpretation des Teilzyklus: es wurde gezeigt, daß das Eröffnungsgedicht *Tema* (*Thema*) wie ein nach dem Sonatenhauptsatz konzipiertes Musikstück aus zwei "Themen" (im musikalischen Sinne) besteht, die sich ihrerseits aus mehreren Motiven zusammensetzen und als zwei Motivkomplexe - "Wüste" ("pustynja") und "Meer" ("more") - stichwortartig charakterisieren lassen. Diese beiden "musikalischen Themen" werden in den Variationen wieder aufgenommen. Daneben liegt jedoch auch ein Thema im literaturwissenschaftlichen Sinne vor, das von den vorher erwähnten streng unterschieden werden muß, da es sich nicht anhand der speziellen Struktur des Teilzyklus erkennen, sondern sich nur über die semantische Ebene der Sprache entschlüsseln läßt. Unter diesem Thema wurde zunächst Puškin verstanden, in dessen Schaffen die Leitmotive des Meeres und der Wüste gleichermaßen von Bedeutung sind, in einem weiteren Sinne jedoch auch das Dichtersein im allgemeinen, wofür Puškin gewissermaßen ein besonders geeigneter Repräsentant ist. Er fungiert sozusagen als Beispiel für das Dichtersein an sich.

Abschließend soll noch darauf hingewiesen werden, daß die Konzeption von Gedichten ähnlich Musikwerken zugleich tradiert und ungewöhnlich ist. Einerseits wurden besonders in der Romantik bzw. unter ihrem Einfluß viele Gedichte in der Form von Strophenliedern geschrieben (vgl. *A.III.*), andererseits

ist eine der Sonatenform angenäherte Struktur, wie sie besonders in *Tema* vorliegt, relativ unüblich, obwohl es ähnliche Versuche z.B. im Symbolismus gegeben hat. Ein Beispiel hierfür wären etwa Andrej Belyjs *Simfonii (Symphonien)*, in denen allerdings nicht nur eine Synthese von Musik und Dichtung, sondern auch von Lyrik und Prosa angestrebt wird.

d) *Poézija (Dichtung)*

Neben *Tema s variacijami (Thema mit Variationen)* enthält der Zyklus *Temy i variacii (Themen und Variationen)* noch ein weiteres Werk, in dem die Musik als Bestandteil der dichterischen Inspiration aufgefaßt wird, wobei es sich diesmal um ein einzelnes Gedicht handelt, das den Titel *Poézija (Dichtung)* trägt. Es gehört zum Teilzyklus *Neskučnyj sad (Unlangweiliger Garten)*. Schon aus dem Titel dieses 1922 entstandenen Gedichtes geht hervor, daß es die Dichtung selbst thematisiert (und somit autothematisch ist), eine Beobachtung, die sicherlich auf viele Gedichte Pasternaks zutrifft. Daher scheint sich ein Zitat Al'fonsovs, das er nicht mit konkreten Beispielen belegt, besonders auch auf *Poézija* zu beziehen:

[...] die Lyrik [Pasternaks] ist reich nicht an Themen, in gewisser Hinsicht ist sie ihr eigenes Thema [...].¹⁸

Immer wieder haben sich die Dichter - und natürlich in hohem Maße auch Pasternak - mit der Frage auseinandergesetzt, was Dichten und Dichtung eigentlich sei, so daß man tatsächlich sagen kann, es handele sich dabei um ein zentrales Thema der Lyrik überhaupt. Hinsichtlich Pasternak soll hier auf die Anführung weiterer Beispiele verzichtet werden, weil sich dieses Kapitel der vorliegenden Arbeit insgesamt ausschließlich mit solchen Gedichten beschäftigt, so daß es genügt, auf die vorangegangenen Abschnitte zu verweisen. Wie zum Teil auch aus *A. III* deutlich wird, befaßte sich in Rußland als erste literarische Epoche die Romantik tiefergehend mit der Frage nach dem Dichtersein sowie mit der Bedeutung der Musik für die dichterische Inspiration (vgl. etwa die mit *Pevec [Der Sänger]*, *Romans [Romanze]* usw. betitelten Gedichte Žukovskijs

¹⁸ Al'fonsov, V.: *Poézija Borisa Pasternaka*, Leningrad 1990, S. 144

oder Puškins berühmten *Prorok* (*Der Prophet*), und gerade romantische Vorstellungen sind es auch, von denen in Pasternaks *Poëzija* (*Dichtung*) Abstand genommen wird. Dies geschieht vor allem dadurch, daß der Dichtung abgesprochen wird, sie habe irgendetwas mit Wohlklang im romantischen Sinne zu tun; schon in der ersten Strophe wird eine Lautäußerung genannt ("prochri-
pev" [mit rauher Stimme gesprochen]), die wenig mit Gesang oder Musik zu tun zu haben scheint. Daß ein Dichter das, was er zu sagen hat, nicht etwa singt, sondern mit rauhem Halse sozusagen gerade noch hervorbringen kann, wäre in der Romantik unvorstellbar gewesen. In *A. III* wurde anhand von Beispielen romantischer Lyrik auch die große Bedeutung des Refrains aufgezeigt, die in verstechnischer Hinsicht fast als ein Kennzeichen jener literarischen Epoche gelten kann. Dies jedoch soll für die Dichtung, wie sie in *Poëzija* geschildert wird, gerade nicht charakteristisch sein, wie aus dem letzten Vers der ersten Strophe hervorgeht:

Ты - пригород, а не припев.
(BP I, 196)

[Du bist ein Vorort, kein Refrain.]

Auch in der zweiten Strophe wird (im dritten Vers) eine Lautäußerung erwähnt, die sicherlich nicht als besonders melodisch empfunden werden kann:

Где тучи стоны выпускают...

[Wo die Gewitterwolken Seufzer ausstoßen...]

In der dritten Strophe wird nochmals betont, die Dichtung habe nichts Liedhaftes an sich, und jene, die von den Bahnhöfen nach Hause gehen, tun dies bestürzt, aber nicht mit einem Lied auf den Lippen:

Ползут с вокзалов восвояси
Не с песней, а оторопев.
(BP I, 197)

[Sie kriechen von den Bahnhöfen nach Hause
Nicht mit einem Lied, sondern bestürzt.]

Allerdings weist das Gedicht trotz aller Distanz zu romantischen Kunst- und

Musikauffassungen auch Bezüge zu jener Epoche auf, die vor allem in der Verlebendigung der Naturerscheinungen zutage treten: wenn Wolken seufzen können, so bedeutet dies, daß sie als Lebewesen, personifiziert, aufgefaßt werden. Wie in der Romantik werden also auch hier die in der Lyrik geschilderten Eindrücke durch die Wahrnehmung von Naturerscheinungen gewonnen, die personifizierte Natur bleibt inspirierende Kraft.

Dies wird in den letzten beiden Strophen des Gedichtes *Poëzija* noch deutlicher, da dort einmal mehr vor allem das Wasser als regelrechte Inspirationsquelle dargestellt wird:

Отростки ливня грянут в гроздьях

И долго, долго до зари
Кропают с кровель свой акростих,

Пуская в рифму пузыри.

[Die Keimlinge des Regengusses verschmutzen in den Weintrauben,
Und lange, lange vor dem Dämmerchein
Lassen sie von den Dächern ihr Akrostichon
tropfen
Und Blasen sich reimen.]

Das Herabtropfen des Wassers, das ja ebenfalls mit Lautäußerungen verbunden ist, auch wenn dies hier nicht ausdrücklich erwähnt wird, erscheint als das Urbild jeglicher Poesie, so daß an diesem Beispiel erneut offenbar wird, welche große Bedeutung im lyrischen Schaffen Pasternaks dem Wasser als lebensspendender und Kunst hervorbringender Kraft zukommt. Die Beziehung zwischen dem fließenden Wasser, den herabfallenden Tropfen, und der Dichtung wird in der letzten Strophe des Gedichtes deutlich:

Поэзия, когда под краном
Пустой, как цинк ведра, трюизм,
То и тогда струя сохранна,
Тетрадь подставлена - струись!

[Dichtung, wenn unter dem Wasserhahn
Ein wie das Zink des Eimers leerer Gemeinplatz ist,
So bleibt auch dann der Wasserstrahl unversehrt,
Das Heft ist daruntergestellt - ströme!]

An dieser Stelle werden, wie häufiger bei Pasternak (vor allem im Frühwerk) zu beobachten, lexikalische Einheiten durchbrochen, denn dem normalen Sprachgebrauch zufolge müßte der vierte Vers natürlich lauten: Vedro pod-

stavleno... (Der Eimer ist daruntergestellt...).

Die Beziehung zwischen den beobachteten Naturerscheinungen und dem Entstehen von Dichtung ist also derjenigen zwischen einem Wasserstrahl und dem Eimer, in den er sich ergießt, vergleichbar; das Heft des Dichters wird gleichsam zum Gefäß, in dem er seine Eindrücke bewahrt, die im wesentlichen aus der Natur - bzw. aus dem Leben, wofür das Wasser ein uraltes Symbol darstellt (vgl. *B.II.2.d*) - genommen werden.

e) *Krasavica moja, vsja stat'...* (*Meine Schöne, deine ganze Figur...*)

In *Poëzija (Dichtung)* wurde die Lyrik nur in einem indirekten Verhältnis zur Musik dargestellt, indem sie zwar eindeutig mit Klängen - wenn auch eher mit unmelodischen als mit melodischen - in Verbindung steht, dies aber Klänge sind, welche die Natur gewissermaßen selbst hervorbringt, wie etwa das Geräusch fallender Tropfen. In *Krasavica moja, vsja stat'...* (*Meine Schöne, deine ganze Figur...*), einem 1931 entstandenen Gedicht aus *Vtoroe roždenie (Zweite Geburt)*, liegt im Gegensatz dazu ein viel engerer Bezug zur Musik im herkömmlichen Sinne vor, welcher bereits in der ersten Strophe offengelegt wird:

Красавица моя, вся стать,
Вся суть твоя мне по сердцу,

Вся рвется музыкаю стать,
И вся на рифмы просится.

(BP I, 359)

[Meine Schöne, deine ganze Figur,
Dein ganzes Wesen ist so recht nach meinem
Herzen,

Es will unbedingt ganz zu Musik werden
Und bietet sich ganz für Reime an.]

Im dritten und vierten Vers erscheinen Musik und Reime (also Dichtung) als einander benachbarte, wenn nicht gar identische Begriffe: das Wesen der angesprochenen schönen Frau, des lyrischen Du, will gleichermaßen durch Reime und durch Klänge festgehalten werden. Durch diese Art der Darstellung scheint es keine wirkliche Grenze zwischen den beiden Kunstgattungen Musik und Dichtung zu geben, beide sind Teile, gleichsam Variationen, der einen Kunst. Gleichzeitig verdeutlicht diese erste Strophe auch das Inspirationserlebnis des Dichters, des lyrischen Ich, durch die Betrachtung einer schönen Frau, die gleichermaßen Geliebte wie auch Muse oder gar personifizierte Dichtung selbst sein kann, denn durch den Kontakt zu ihr wird das lyrische Ich zu seiner künstlerischen Tätigkeit veranlaßt.

Al'fonsov, der das Gedicht analysiert hat, spricht von einem "fast liedhaften

Beginn", der anschließend zu eher spekulativen Betrachtungen verändert werde. Wesentlich für den gesamten Ton des Werkes sei jedoch die an ein Gespräch angenäherte Ausdrucksweise, die das ganze Gedicht umfasse ¹⁹. Als Beispiele für die sich aus dem liedhaften Anfang entwickelnde philosophische Gedankenführung nennt er die zweite und dritte Strophe, in denen wieder einmal der Frage nachgegangen wird, was der Reim (der hier als *pars pro toto* für das Gedicht als ganzes stehen dürfte), eigentlich ist bzw. was er nicht ist:

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

[Und der Reim - ist keine Wiederholung von Zeilen,
Sondern eine Garderobenummer,
Ein Gutschein für einen Platz an den Säulen
Zum Lärm der Wurzeln und Schöße jenseits des
Grabes.]

Al'fonsov interpretiert diese dritte Strophe folgendermaßen:

[...] durch die Garderobe, in den Konzertsaal mit seinen Säulen, zur Macht der Musik. Was ist hier die Hauptsache? Die unerwartete gegenständliche Grundlage (das Konzert)? Das Bild der Musik (der "Lärm jenseits des Grabes..."), welches die dichte, unenträtselbare Tiefe des Seins eröffnet? Vielleicht die Musik des Gedichtes selbst? - Das Gedicht rollt und schillert in seinen Lauten: *r-l-n*. [...] "Musik" und "Reim" sind im semantischen System des Gedichtes untrennbar verbunden, doch sie sind nicht ein und dasselbe. Die "Musik", die nur am Anfang genannt wird, ist auch weiterhin präsent irgendwo in der Tiefe als Bild einer hohen, fast kirchenartigen Bedeutung. Doch der "Reim" ist allgegenwärtig, gleichermaßen in erhabenen und untergeordneten Rollen [...]. ²⁰

Die Ansicht, Musik und Reim seien in diesem Gedicht verschiedene, wenn auch irgendwie mit einander verbundene Dinge, kann sicherlich angezweifelt werden. Es ist zutreffend, daß die Musik ("muzyka") nur ein einziges Mal direkt genannt wird - im dritten Vers der ersten Strophe -, während der Reim ("rifma") tatsächlich relativ oft erwähnt wird und auf diese Weise das gesamte Gedicht durchzieht. Allerdings läßt sich sicherlich nicht zweifelsfrei nachweisen, daß mit "zagrobnyj gul" (dem "Lärm jenseits des Grabes") die Musik

¹⁹ Vgl. Al'fonsov, V.: *Poëzija Borisa Pasternaka*, Leningrad 1990, S. 164 ff.

²⁰ Al'fonsov, ebd., S. 164 ff.

bildlich dargestellt werde. Man könnte möglicherweise eine gewisse Verbindung zu *Duša* (Seele) aus dem Gedichtzyklus *Kogda razguljaetsja* (Wenn es aufklart) und dadurch zu einer Art "ewigen Musik des Werdens und Vergehens" sehen, beweisbar ist dies jedoch nicht.

Gerade durch die anaphorische Wendung im ersten Vers der dritten und der fünften Strophe, die hier ja die Wiederholung einer Verszeile ist - "I rifma (-) ne vtoren'e strok..." (Und der Reim ist keine Wiederholung von Zeilen...) - wird dem Reim eine hohe Bedeutung zugebilligt, denn er ist sozusagen die Eintrittskarte für das Schauspiel des ewigen Werdens und Vergehens, er führt den Menschen bis an die Fragen nach den Grenzen des Lebens (vgl. 3. Strophe). Diese grenzüberschreitende Eigenschaft des Reims wird beispielsweise auch in den ersten beiden Versen der fünften Strophe hervorgehoben:

И рифма не вторенье строк,
Но вход и пропуск за порог...

(BP I, 360)

[Und der Reim ist keine Wiederholung von Zeilen,
Sondern Eingang und Durchlaß hinter die
Schwelle...]

In der vorangehenden vierten Strophe wird die Inspirationsquelle für das Reimen genannt:

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

[Und in den Reimen atmet jene Liebe,
Die man hier nur mit Mühe erträgt,
Vor der man die Augenbrauen zusammenzieht
Und die Nasenwurzel in Falten legt.]

Zum Reimen veranlaßt wird man also durch die Liebe, allerdings durch eine Art von Liebe, die kaum auszuhalten und im Urteil anderer Leute vielleicht sogar moralisch nicht einwandfrei ist (warum sollten sie sonst das Gesicht verziehen). Wie auch immer, eine untergeordnete Rolle des Reims gegenüber der Musik, wie sie Al'fonsov teilweise sieht, scheint nicht festzustellen zu sein. Vielmehr tritt die enge Beziehung zwischen beiden in der sechsten Strophe

nochmals vor Augen, indem zunächst durch die Anapher "Krasavica moja..." (Meine Schöne...) und die folgende Verschränkung von "sut'" (Wesen) und "stat'" (Figur) auch auf verstechnischer Ebene ein eindeutiger Bezug zur ersten Strophe hergestellt wird:

Красавица моя, вся суть,
Вся стать твоя, красавица,
Спирает грудь и тянет в путь.

И тянет петь и - нравится.

[Meine Schöne, dein ganzes Wesen,
Deine ganze Figur, du Schöne,
Pressen die Brust zusammen und lassen mich
fortziehen.

Und lassen mich singen und - gefallen mir.]

Auch am Beispiel dieser Strophe könnte man Al'fonsov dahingehend widersprechen, daß seiner Auffassung nach die Musik nur ein einziges Mal in der ersten Strophe genannt wird, denn in der soeben zitierten sechsten Strophe findet sich ja im letzten Vers das Verb "pet'" (singen), und der enge Bezug zwischen Singen und Musik muß wohl nicht näher erörtert werden, da er offensichtlich ist. Darüberhinaus läßt sich "singen" ("pet'") nicht nur auf die Musik, sondern - zumindest nach der Kunstauffassung der Romantik - ohne Schwierigkeiten auch auf Dichtung beziehen, da man Gedichte damals als Lieder, die von einem Sänger vorgetragen wurden, verstand (vgl. *A. III.*). An dieser Stelle werden also Musik und Dichtung innerhalb von Pasternaks Gedicht gewissermaßen eins.

Die Einheit aller Kunstgattungen als Teile der einen Kunst wird in der abschließenden siebten Strophe deutlich, indem der antike griechische Bildhauer Poliklet erwähnt wird, der ebenfalls schon jene schöne Frau angebetet hat:

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

[Dich hat Poliklet angebetet.
Deine Gesetze sind erlassen.
Deine Gesetze sind in den Fernen der Jahre.
Du bist mir bekannt seit langer Zeit.]

Durch diese letzte Strophe erscheint es naheliegend, im als schöne Frau dargestellten lyrischen Du weniger eine konkrete Person und mehr eine Idealvor-

stellung bzw. die Muse selbst zu sehen, die den Künstler gelegentlich besucht und deren Gesetzen er unterworfen ist, denn es ist wenig wahrscheinlich, daß Statuen der Antike und ein Gedicht des Zwanzigsten Jahrhunderts sich wirklich auf dieselbe real existierende Frau beziehen können. Gemeint ist sicherlich eher das den Künstler inspirierende Idealbild, das immer Ideal und zu allen Zeiten als Inspirationsquelle gegenwärtig bleibt, unabhängig davon, in welchem "Modell" es sich im konkreten Einzelfall verkörpert. Die Annäherung an dieses Ideal, der Versuch, es im Kunstwerk vollendet widerzuspiegeln, ist das Ziel des Künstlers, und nur so kann das lyrische Ich im letzten Vers des Gedichtes sagen:

ТЫ МНЕ ЗНАКОМА ИЗДАВНА.

[Du bist mir bekannt seit langer Zeit.]

Aufgrund der durchgeführten Interpretation des Gedichtes scheint es nun möglich zu sein, abschließend einen anderen Unterschied zwischen "Musik" ("muzyka") und "Reim" ("rifma") festzustellen: die Musik stellt das Wesen der Kunst im allgemeinen dar, während es sich beim Reim demgegenüber um ein Bild für das Schaffen eines einzelnen konkreten Kunstwerks handelt: in jedem einzelnen Werk müssen Reime von neuem gefunden werden, und es sind nicht dieselben Reime, in ihrer Gesamtheit jedoch bilden sie die Musik.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Musik als Inspirationsquelle für das Entstehen von Dichtung vor allem in Pasternaks früher und mittlerer Schaffensperiode von Bedeutung ist. Als Motiv an sich ist sie zwar auch noch im Spätwerk häufig vorhanden, wird dort aber meistens als der Dichtung überlegen angesehen (vgl. z.B. *Vo vsem mne chočetsja dojtj... [In allen Dingen möchte ich...]* aus *Kogda razguljaetsja [Wenn es aufklart]*). Die Musik als entscheidender Aspekt von Dichtung tritt beispielsweise in *Opredelenie poëzii (Definition der Dichtkunst)* und *Opredelenie tvorčestva (Definition des Schaffens)*, beide aus dem Gedichtzyklus *Sestra moja - žizn' (Meine Schwester - das*

Leben), zutage. Dies geschieht vor allem durch die Erwähnung verschiedener Substantive und Verben, welche lautbezeichnend sind (wie z.B. "svist" [Pfiff], "ščelkan'e" [Schmalzen bzw. Nachtigallenschlagen]), wobei entscheidend ist, daß diese im Gegensatz zur romantischen Kunstauffassung durchaus nicht immer wohlklingend sein müssen: Klang in allen seinen Ausprägungen ist wichtig für das Entstehen von Dichtung. Hierbei werden allerdings auch in der Lyrik tradierte Bilder, wie das Nachtigallenmotiv, übernommen.

Einen Sonderfall hinsichtlich der Bedeutung der Musik für die dichterische Inspiration stellt der wie ein Musikwerk konzipierte und durchstrukturierte Teilzyklus *Tema s variacijami* (*Thema mit Variationen*) aus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*) dar: hier liegen einerseits Bezüge zwischen Musik und Dichtung auf motivischer Ebene vor, die vor allem auf dem Gegensatz zwischen dem (klingenden) Meer und der (stillen) Wüste beruhen, wobei als Synthese dieser antithetischen Motivkomplexe das dichterische Werk Puškins herangezogen wird; andererseits ist aber durch die besondere Struktur des Werkes auch die Verbindung zu kompositorischen Gesetzmäßigkeiten der Musik (wie dem aus zwei Themen bestehenden Sonatensatz) besonders eng. Man kann demnach sagen, auch auf verstechnischer Ebene sei jener Teilzyklus von der Musik inspiriert, da er z.B. den Aufbau eines Sonatensatzes (soweit das innerhalb der Grenzen der Sprache möglich ist) imitiert.

Eine Distanzierung von romantischen Auffassungen wird in *Poézija* (*Dichtung*), ebenfalls aus dem Zyklus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*), versucht, indem explizit auch so unartikulierte Lautäußerungen wie "chrip" (Krächzen) und "ston" (Stöhnen) als Eigenschaften von Dichtung angeführt werden. Besondere Bedeutung für die dichterische Inspiration kommt allerdings dem Fallen und Klingen der Wassertropfen zu, die in der Dichtung wie in einem Eimer aufgefangen werden.

Krasavica moja, vsja stat' (*Meine Schöne, deine ganze Figur...*) aus *Vtoroe*

roždenie (*Zweite Geburt*) steht demgegenüber in einem engeren Bezug zur Musik im herkömmlichen Sinne, indem zunächst "Musik" ("muzyka") und "Reim" ("rifma") zueinander in Beziehung gesetzt werden. Der Dichter, der, wie sich später herausstellt, den Künstler ganz allgemein und zu allen Zeiten versinnbildlicht, wird durch die Betrachtung einer schönen Frau inspiriert, die weniger als real existierende Person denn als Muse bzw. als personifizierte Dichtung selbst anzusehen ist. Sie verkörpert ein Idealbild, dessen vollkommene Darstellung das Ziel des Künstlers während seines ganzen Lebens ist. Die Musik erscheint hierbei als das Wesen der Kunst schlechthin, der Reim (als *pars pro toto* für das Gedicht) ist ihre Realisierung im konkreten Einzelfall.

C. SCHLUß

Zusammenfassung der Ergebnisse

Vor der Erörterung des eigentlichen Themas, des musikalischen Elements in der Lyrik Pasternaks, wurden in der vorliegenden Arbeit zunächst theoretische Überlegungen zum Musikalischen in der Dichtung angestellt (A.II.). Hierbei wurden unter Berücksichtigung der vorhandenen Literatur Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Musik und Dichtung als benachbarten Künsten herausgearbeitet. Es wurde festgestellt, daß es kaum Abhandlungen zu dieser Problematik in ihrer Gesamtheit gibt; vielmehr werden in einigen grundlegenden und für die Lyriktheorie unverzichtbaren Werken jeweils verschiedene ihrer Teilaspekte angesprochen. In diesem Zusammenhang sind im einzelnen V. Žirmunskijs *Teorija sticha* (*Verstheorie*, Leningrad 1975), B. Tomaševskijs *O stiche* (*Über den Vers*, München 1970), J. Levýs *Iskusstvo perevoda* (*Die Kunst der Übersetzung*, dt. *Die literarische Übersetzung*, Moskva 1974) und B. Ėjchenbaums *Melodika russkogo liričeskogo sticha* (*Die Melodik des russischen lyrischen Verses*, Peterburg 1922) zu nennen. Ėjchenbaum versteht die Melodik der Dichtung als Intonationssystem und begründet die enge Verwandtschaft zwischen Musik und Dichtung vor allem mit der von Novalis stark beeinflussten Philosophie der russischen Romantiker ¹. Tomaševskij befaßt sich mehr mit der kleinsten Einheit von Sprache und Musik, dem "zvuk" (Laut, Klang, Ton), wobei er im Hinblick auf den Sprachlaut seine phonetische und seine semantische Komponente betont ². Auf letztere Eigenschaft, die nur der Sprachlaut

¹ Vgl. Ėjchenbaum, B.: *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, Peterburg 1922, S. 23 f.

² Vgl. Tomaševskij, B.: *O stiche*, München 1970, S. 39

besitzt, verweist auch Žirmunskij. Er betont darüberhinaus noch andere Unterschiede zwischen Musik und Dichtung, die seiner Auffassung nach beide musische Künste - im Gegensatz zu darstellenden - sind: beim sprachlichen Laut sind Tonhöhe und -dauer nicht absolut, z.B. durch Intervalle, Notenschrift und dergleichen, sondern nur relativ (d.h. durch ihren Bezug auf vorhergehende und nachfolgende Wörter bzw. Silben) geregelt ³. Dagegen betont z.B. Th. Georgiades gerade die Eindeutigkeit und Bestimmtheit, die jedem einzelnen sprachlichen Laut durch die Artikulation im Gegensatz zum einzelnen musikalischen Laut eigen ist. Dieser - der Ton - wird nur als Intervall, als Relation zwischen *zwei* Tönen, erfaßt. Ferner kann selbst eine einzige Wortsilbe, ja sogar ein einziger sprachlicher Laut im Unterschied zum musikalischen Ton bereits eine bedeutungstragende Einheit sein ⁴. Auf diese Besonderheit des Sprachlautes hat z.B. auch Scher hingewiesen ⁵. Zu betonen ist außerdem, daß nicht alle Forscher dem musikalischen Laut im Unterschied zum Sprachlaut die *Semantizität* mit einer solchen Entschiedenheit absprechen, wie dies die russischen Formalisten getan haben. So sieht M. Brown in den "symbolischen Motiven" ("symbolic motifs") eines Musikwerkes Wörtern oder sprachlichen Sätzen vergleichbare Einheiten ⁶. Adorno schreibt der Musik Sprachähnlichkeit zu, eine Bedeutungsebene, ein "Meinen", sei auch für sie charakteristisch ⁷.

³ Vgl. Žirmunskij, V.: *Teorija sticha*, Leningrad 1975, S. 12 ff.

⁴ Vgl. Georgiades, Th.G.: *Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos*, Göttingen 1985, S. 20 f.

⁵ Vgl. Scher, Steven Paul: *Verbal Music in German Literature*, New Haven and London (Yale University Press) 1968, S. 4

⁶ Brown, Marshall: "*Origins of modernism: musical structures and narrative forms*"; in: Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Music and text: critical inquiries*, Cambridge/New York u.a. 1992, S. 75-92; hier: S. 76

⁷ Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt a.M. 1978, S. 650

R. Ingarden weist in seiner Abhandlung *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen 1972) darauf hin, daß man nicht vom Verhältnis zwischen Musik und Dichtung im allgemeinen sprechen kann, da jede Sprache ihrer Natur gemäß ihre eigenen Möglichkeiten hat, die ihr innewohnende Musikalität in Dichtung umzusetzen⁸. Dies gilt auch für jeden Dialekt, ja sogar jeden einzelnen Menschen und seine individuelle "Sprache".

Dichtung und Musik waren seit altersher eng mit einander verbunden, da die Lyrik nach Žirmunskij aus Chorlied und Reigentanz hervorgegangen ist⁹. Beide Künste sind auf das Vortragen bzw. Hören hin ausgerichtet, wobei die schriftliche Fixierung im Grunde nur als "Gedächtnisstütze" für ursprünglich improvisierten Klang dient. Auf allgemeinsten Ebene lassen sich Musik und Dichtung gleich definieren: beide Künste sind eine organisierte Abfolge genau festgelegter Klänge. "Klang" (zvuk) bedeutet in Musik und Dichtung allerdings jeweils nicht dasselbe: in der Musik ist ein Ton (Laut) bzw. ein Zusammenklang, ein Akkord, immer durch seine Höhe und meistens auch durch seine Dauer eindeutig definiert, in der Lyrik hingegen wird er durch seine Artikulationsweise bestimmt, wobei mit der phonetischen die semantische Komponente untrennbar verbunden ist.

Neben diesen Bezügen, die in erster Linie die Sprache als "Rohmaterial" der Dichtung betreffen, ist natürlich auch die große Bedeutung der Musik als Leitmotiv in der Lyrik vom 19. Jahrhundert an zu nennen.

Von der Entwicklung der Musik als einem zentralen Motiv in der russischen Lyrik kann man seit der Romantik sprechen (A.III). Hierauf verweist Ejchenbaum, indem er die Bedeutung der von Novalis getroffenen Unterscheidung zwischen "Laut" und "Gesang" für die russische Lyrik dieser literarischen

⁸ Vgl. Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1972, S. 49

⁹ Vgl. Žirmunskij, V.: *Teorija sticha*, Leningrad 1975, S. 16

Epoche hervorhebt ¹⁰. Einer der ersten russischen Dichter, der die Musik in seinen Werken thematisierte, war Žukovskij; dies geht schon aus vielen Titeln seiner Gedichte hervor, die z.B. mit *Pesnja (Lied)* überschrieben sind oder den Untertitel *Romans (Romanze)* tragen. Häufig verschmelzen Sänger und Dichter zu einer Person. Dies gilt auch noch für den frühen Puškin, wie etwa sein im Stile Žukovskijs verfaßtes Gedicht *Pevec (Der Sänger)* verdeutlicht. Auf verstechnischer Ebene ist hierbei der Refrain von besonderer Bedeutung, der sich auch noch bei Lermontov, so etwa in *Kazač'ja kobyel'naja pesnja (Wiegenlied der Kosaken)*, findet. Wesentlich ist hierbei auch, daß sich die russische Lyrik dieser Zeit nicht auf ein im Lande selbst gewachsenes philosophisches Fundament stützte, das die Einheit aller Künste proklamierte, wie es z.B. in Deutschland bei Novalis der Fall war. Die deutsche idealistische Philosophie, z.B. Fichte und Schelling, wurde lediglich mehr oder weniger passiv - etwa im Kreis der "Ljubomudry" - rezipiert. Der Eindruck der Einheit aller Künste entsteht daher vielmehr durch die Art und Weise der Verwendung der Musik als Leitmotiv, so vor allem durch die Gleichsetzung von Sänger und Dichter.

Eine "abstraktere" Verwendung der Musik als Leitmotiv findet sich im Symbolismus, wobei Fet eine wichtige Vermittlerfunktion zukommt; in seiner frühen Lyrik greift er noch verstärkt auf "romantisch-konkrete" Darstellungen der Musik, so etwa durch das Nachtigallen-Motiv, zurück, während er in seinen späten Gedichten, so etwa in *Quasi una fantasia*, schon auf den Symbolismus vorausweist (vgl. A. III). Der wesentlichste Unterschied zwischen Symbolismus und Romantik im Hinblick auf das Leitmotiv der Musik besteht darin, daß nun auch starke "Dissonanzen" durchaus als musikalisch angesehen werden, nicht mehr der Wohlklang ist das alleinige Ziel der Lyrik, sondern der

¹⁰ Vgl. Eichenbaum, B.: *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, Peterburg 1922, S. 21

Klang ist nun zweckgebunden und beschreibend. Auch kann im Symbolismus der Klang unabhängig von seinem Ursprung existieren, wie etwa aus Brjusovs Gedicht *Tvorčestvo (Schaffen)* hervorgeht. Dies hängt eng mit der symbolistischen Kunstauffassung zusammen, welche die Wechselbeziehungen zwischen allem Existierenden betont und dabei auch von anderen Sphären als der rein "gegenständlichen" ausgeht. In gewissem Sinne nahmen aber auch die Symbolisten die Idee vom Gesamtkunstwerk wieder auf; zu Vorbildern für dieses Konzept wurden sowohl der mittelalterliche Minnesänger Heinrich von Ofterdingen als auch insbesondere der antike Orpheus, der häufig die lebensspendende, belebende und befreiende Kunst versinnbildlicht. Vor allem in den ästhetischen Schriften von Ivanov und Belyj ist der Orpheus-Mythos von zentraler Bedeutung. Andrej Belyj führt Musik und Dichtung auf einen gemeinsamen Ursprung - das Lied - zurück; der Mensch wird zum Minnesänger seines eigenen Lebens, und Kunst ist insofern existentielle Lebensäußerung. Er fordert ein musikalisches Programm des Lebens ¹¹.

Bei Pasternak läßt sich in bezug auf die Verwendung der Musik als Leitmotiv in der Dichtung eine gewisse Wandlung beobachten: während im Frühwerk, so z.B. in *Improvizacija (Improvisation)*, dem Künstler durchaus eine etwa Fets *Quasi una fantasia* vergleichbare Macht zugebilligt wird, sich seine eigene Welt zu schaffen, erkennt er im Spätwerk, beispielsweise in *Vo vsem mne chočetsja dojtj (In allen Dingen möchte ich...)* die eigenen Grenzen, wobei der Vergleich zwischen Dichtung und Musik eindeutig zugunsten der letzteren, deren Ausdrucksmöglichkeiten "unmittelbarer" sind, entschieden wird.

Der erste Hauptteil (*B.I*) war der Untersuchung der stilistischen Aspekte des Klanglichen in der Lyrik Pasternaks gewidmet. Hinsichtlich der lyrischen Formmittel wurden vor allem in bezug auf Metrik und Reimtechnik beträcht-

¹¹ Vgl. Belyj, Andrej: *Simvolizm kak miroponimanie*, Moskva 1994, S. 176 f. und Ivanov, Vjačeslav: *Lik i ličiny Rossii*, Moskva 1995, S. 176

liche Unterschiede zwischen Früh- und Spätwerk festgestellt, wobei allerdings nicht von einem "Bruch", sondern von einer allmählichen Entwicklung zu sprechen ist. Im Gegensatz zu den frühen, "experimentierfreudigen" Zyklen wird später das einmal gewählte Metrum im allgemeinen "korrekt" durchgehalten; dies gilt insbesondere für die *Stichotvorenija Jurija Živago (Gedichte des Jurij Živago)* und *Kogda razguljaetsja (Wenn es aufklart)*, die hier unter dem Spätwerk Pasternaks verstanden werden. Hinsichtlich der Reime ist zu bemerken, daß in seiner gesamten Lyrik die Kreuzreime eindeutig überwiegen, die allerdings im Frühwerk häufig an der Grenze zur Assonanz angesiedelt sind, während für die letzten Zyklen vergleichsweise reine Reime charakteristisch sind. Vierzeilige Strophenformen liegen mit Abstand am häufigsten vor, wobei Gedichte mit mehr als sechs Strophen etwa ein Drittel des lyrischen Gesamtwerks von Pasternak bilden.

Bezüglich der Lautwiederholungen ("zvukovye povtory") bei Pasternak wurde auf Elena Dal's Abhandlung *Nekotorye osobennosti zvukovyh povtorov Borisa Pasternaka (Einige Besonderheiten der Lautwiederholungen Boris Pasternaks, Göteborg [Diss.] 1978)* verwiesen. Die Verfasserin kommt zum Ergebnis, daß Lautwiederholungen in den späteren Zyklen - ab *Vtoroe roždenie (Zweite Geburt)* - immer seltener und einfacher werden. Allerdings werden die einzelnen Lautwiederholungsketten ("zvukopovtornye cepi") länger. Große Bedeutung für die Bildung solcher Ketten kommt ihren Untersuchungen zufolge dem unter Betonung stehenden Vokal zu; anders konstruierte Ketten liegen demgegenüber wesentlich seltener vor und sind auch kürzer. Nicht selten sind ganze Strophen in der Lyrik Pasternaks auf einem betonten Vokal, dem sog. "Grundton" ("osnovnoj ton") aufgebaut, der eine gewisse "Musikalisierung" der betreffenden Texte bewirkt.

Hinsichtlich der onomatopoetischen Elemente ist eine Vereinfachung zum Spätwerk hin nur sehr bedingt festzustellen; einige Onomatopoeica durchziehen

Pasternaks gesamte Lyrik, so etwa "kap-", wodurch das Geräusch fallender Tropfen imitiert wird (mit Ausnahme von *Kogda razguljaetsja* [Wenn es aufklart]), und, vor allem, "šum" (Rauschen, Lärm). Bei Pasternak werden dadurch häufig das Wehen des Windes und das Rauschen des Wassers bezeichnet. "Šum" liegt bei Pasternak von allen Onomatopoeica mit Abstand am häufigsten vor; besonders viele verschiedene Lautmalereien hingegen finden sich in seinem schon durch den Titel eng mit der Musik verbundenen Zyklus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*).

Im zweiten Hauptteil (B.II) wurden Musik und Dichtung als zentrale Motive in der Lyrik Pasternaks untersucht. Hinsichtlich der dort erwähnten Namen von Komponisten, Interpreten und Musikstücken ist die große Bedeutung Chopins zu betonen. Damit eng verbunden ist die Frage nach der Entstehung von Kunst, die in Pasternaks Lyrik immer wieder am Beispiel der Klavierimprovisation erörtert wird. Auch in Pasternaks Werk werden produzierender und reproduzierender Künstler als eine Person gesehen, da der Komponist zugleich Interpret ist. Insofern handelt es sich im Grunde um eine Variation des romantischen Modells vom Dichter als Sänger, so daß die Unterschiede zwischen produzierender und reproduzierender Kunst aufgehoben werden. Bezüglich der Musikinstrumente wurde dementsprechend festgestellt, daß sehr viele nur von punktueller Relevanz für einzelne Gedichte Pasternaks sind, wobei es sich jedoch mit dem Klavier grundlegend anders verhält, da ihm in Verbindung mit dem Komponisten Chopin ohne Zweifel textübergreifende Bedeutung zukommt. In Pasternaks Lyrik finden sich insgesamt neun Gedichttitel, die in Verbindung zur Musik stehen, doch nur zwei von ihnen - *Tišina* (*Stille*) und *Muzyka* (*Musik*) - gehören zu seinem Spätwerk. Bei *Appassionata* und, mit Einschränkungen, auch bei *Écho* kann man von intersemiotischen Übersetzungen sprechen, wodurch sich eine Beziehung zu Fets *Quasi una fantasia* ergibt.

Im folgenden wurde Musik, dargestellt in Form literarischer Leitmotive,

analysiert, wobei gerade die Untersuchung der Motivik der Gedichte Pasternaks und ihrer Bezüge zur Musik ein ganz zentrales Anliegen der vorliegenden Arbeit war.

Hierbei wurde im einzelnen auf die literarischen Leitmotive Vögel, (andere) Tiere, Wind, Wasser, Klang, Stimme, Lied und Stille eingegangen, wobei zunächst eine Zweiteilung in konkretere und abstraktere Motive (jeweils vier) vorgenommen wurde, obwohl es keine absolute Grenze zwischen beiden Bereichen geben kann. Hinsichtlich der konkreteren Motive wurde dem Nachtigallen-Motiv besondere Beachtung zuteil, das bei Pasternak etwa in *Opredele-nie poëzii (Definition der Dichtkunst)* und *Opredelenie tvorčestva (Definition des Schaffens)* aus *Sestra moja - žizn' (Meine Schwester - das Leben)* vorliegt und noch Puškinbezüge erkennen läßt. Hierbei wurde festgestellt, daß es meist nicht die Motive selbst sind, die Pasternaks Lyrik als ungewöhnlich erscheinen lassen, sondern vielmehr die ungewöhnliche Lexik bzw. die Verfremdung mancher Motive, so etwa die Verdopplung der Nachtigall in *Opredelenie poëzii*. Häufig verschmilzt Sichtbares mit Hörbarem zu einer Einheit, so etwa im Zusammenhang mit dem Leitmotiv des Windes (vgl. z.B. das Gedicht *Ivaka*). Von besonderer Bedeutung für Pasternaks Lyrik ist ohne Zweifel das Motiv des Wassers, das häufig als Auftauen und neues Erfließen - als Er-wachen zu neuem Leben - dargestellt wird. In diesem Zusammenhang sind auch Weinen und Tränen zu sehen. Auch auf diese Weise offenbart sich die Musik als Lebensäußerung, als Gesamtheit aller Klänge, die das Onomatopoeticum "šum" in sich zu vereinen vermag. Die Verbindung zwischen der Musik und dem Rauschen des Meeres wird vor allem im Teilzyklus *Tema s variacijami (Thema mit Variationen)* aus *Temy i variacii (Themen und Variationen)* verdeutlicht, wobei die Anschauung bzw. die Anhörung des Meeres inspirierend auf den (fiktionalen) Dichter wirkt, so daß schließlich der wie ein Musikwerk konzipierte Zyklus *Tema s variacijami* entsteht.

Bezüglich der abstrakteren Motive wurde vor allem auf den Klang (zvuk) eingegangen, der im Russischen zunächst jeden Laut, darüberhinaus aber auch den musikalischen Laut bezeichnen kann. In *Tak načínajut. Goda v dva...* (*Sofangen sie an. Mit etwa zwei Jahren...*) aus *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*) wird hervorgehoben, die ersten Lautäußerungen eines Kindes seien musikalischer Natur, so daß die enge Beziehung des Menschen zur Musik unterstrichen wird. Daher erscheint die menschliche Stimme letztendlich als Sonderform des Lautes.

Teilweise wird das Motiv des Klanges bei Pasternak anders eingesetzt als beispielsweise in romantischen Gedichten, indem der Klang selbst und sein Ursprung nicht mehr unbedingt als Einheit aufgefaßt werden. Bezüglich des ursprünglich romantischen Motives des Liedes wurde dies z.B. im Gedicht *Écho* beobachtet. Als letztes Motiv wurde die Stille als Kontrast zur Musik, aber auch als deren Voraussetzung betrachtet, wobei ersterer Aspekt bei Pasternak vor allem im Gedicht *Son* (*Traum*), letzterer eher in *Zvezdy letom* (*Die Sterne im Sommer*) zutage tritt. Insgesamt sollte verdeutlicht werden, daß alle diese Motive, die in der russischen Lyrik eine lange, bis zur Romantik zurückreichende Tradition als literarische Leitmotive haben, in enger Beziehung zu Klanglichem und damit zur Musik stehen, selbst wenn man versucht sein mag, sie teilweise - wie z.B. das Wasser - zunächst eher als "Bilder" zu betrachten. Im Anschluß wurde die Musik in Verbindung mit Tanz, Schauspiel und bildender Kunst in der Lyrik Pasternaks untersucht. Hierbei wurde festgestellt, daß der Tanz als Motiv nur in drei Gedichten, wobei zwei zum Spätwerk gehören, vorliegt und auch die Malerei explizit nur sehr selten Erwähnung findet; indirekte Bezüge, die vor allem durch die Verschmelzung von visueller und akustischer Ebene zustande kommen, wurden z.B. in *Godami kogda-nibud' v zale koncertnoj...* (*Mit den Jahren irgendwann einmal im Konzertsaal...*), in *Improvizacija* (*Improvisation*) und im *Živago*-Gedicht *Zimnjaja noč'* (*Winter-*

nacht) beobachtet. Im Vergleich zu den Gedichten *Vakchanalija (Bacchanal)* und *Gamlet (Hamlet)*, in denen die Musik als Motiv zugunsten des Schauspiels zurücktritt und eher auf verstechnischer Ebene vorhanden ist, wird z. B. in *Uroki anglijskogo (Englischstunden)* auch über die motivische Ebene ein Bezug zwischen beiden Künsten hergestellt, indem das Singen von Ophelia und Desdemona jeweils unmittelbar vor ihrem Tod direkt erwähnt wird. Insgesamt ließ sich feststellen, daß die Zusammenhänge zwischen Musik und Schauspiel in Pasternaks Lyrik von allen genannten am deutlichsten ausgearbeitet sind.

Abschließend wurde die Bedeutung der Musik für die dichterische Inspiration anhand von Pasternaks Lyrik untersucht. Zunächst wurde festgestellt, daß diese Thematik fast ausnahmslos auf das Frühwerk beschränkt ist, wobei die beiden Gedichtzyklen *Sestra moja - žizn' (Meine Schwester - das Leben)* und *Temy i variacii (Themen und Variationen)* besonders zentral sind, denn fast alle gewählten Beispiele - *Opredelenie poëzii (Definition der Dichtkunst)*, *Opredelenie tvorčestva (Definition des Schaffens)*, *Tema s variacijami (Thema mit Variationen)* und *Poëzija (Dichtung)* gehören zu ihnen. Nur *Krasavica moja, vsja stat'... (Meine Schöne, deine ganze Figur...)* stammt aus *Vtoroe roždenie (Zweite Geburt)*. Zwar findet sich das Leitmotiv der Musik auch noch in Pasternaks Spätwerk, wie die Gedichte *Vo vsem mne chočestsja dojtii... (In allen Dingen möchte ich...)* und *Muzyka (Musik)*, beide aus *Kogda razguljaetsja (Wenn es aufklart)*, vor Augen führen, aber sie steht hier insofern in negativem Zusammenhang mit der dichterischen Inspiration, daß sie diese eher zu hemmen scheint: die Dichtung wird nun als der Musik unterlegen dargestellt.

Einen Sonderfall in Pasternaks Lyrik stellt in diesem Zusammenhang sicherlich der Teilzyklus *Tema s variacijami (Thema mit Variationen)* aus *Temy i variacii* dar, weil es sich hier nicht um ein einzelnes Gedicht, sondern um sieben miteinander verbundene Werke (das Thema und sechs Variationen) handelt, die auch durch ihre Struktur einem Musikwerk angenähert sind. Soweit dies in

einem an die Semantik des Wortes gebundenen Sprachkunstwerk überhaupt möglich ist, werden Gesetzmäßigkeiten des Sonatensatzes imitiert, doch auch motivische Bezüge zur Musik liegen vor, so im Titel sowie in den beiden gegensätzlichen Motivkomplexen (klingendes) Meer und (stille) Wüste, welche der explizit genannte Puškin in seinem Werk zur Synthese führt.

Aus dieser Zusammenfassung der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit lassen sich einige Schlußfolgerungen ziehen:

1. Bei der Frage nach den Verbindungen und den Unterschieden zwischen Musik und Dichtung handelt es sich um eine für die Definition von Lyrik ganz allgemein wesentliche Problematik, die noch nicht genügend erforscht wurde, wie sich z.B. daran zeigt, daß in vieler Hinsicht noch immer keine einheitliche Terminologie existiert. Dies gilt vor allem für in beiden Künsten verwendete Begriffe wie "Rhythmus", "Motiv", "Thema" u.a., die aber in Musik und Dichtung keineswegs gleichbedeutend sind.

2. Generell lassen sich die Bezüge lyrischer Texte zur Musik auf zwei Ebenen untersuchen - der verstechnisch-stilistischen (meist als "formale" Ebene bezeichnet) und der motivischen.

Zur ersten gehören neben Metrik, Reim und Strophenformen, also jenen Gegebenheiten, durch die sich die (traditionelle) Lyrik von der "Nichtlyrik" abgrenzt, auch Verfahren einer besonderen Koppelung von Laut und Bedeutung, wie sie sich insbesondere in Lautwiederholungen ("zvukovye povtory") und onomatopoetischen Elementen zeigen.

Zu dieser ersten Ebene würde auch die Musikwerken angenäherte Struktur lyrischer Texte, in Verbindung mit speziellen Intonationsmustern, gehören; dieser Punkt wurde z.T. in *A.III.* in bezug auf Strophenlieder und in *B.II.4.c.* im Hinblick auf *Tema s variacijami* mitangesprochen. Da zur Romantik in dieser Hinsicht bereits ausführlich gearbeitet wurde, z.B. von Eichenbaum, und sich bei Pasternak nur in *Tema s variacijami* eine solche seinen Werken gele-

gentlich unterstellte Struktur eindeutig nachweisen läßt, wurde diesem Thema hier kein eigenes Kapitel gewidmet.

Die zweite große Ebene bilden literarische Leitmotive, die in Verbindung zu Lautäußerungen, Klängen und damit zur Musik stehen.

Diese Leitmotive wurden in der gesamten späteren russischen Lyrik - bis weit ins 20. Jahrhundert hinein und über den Symbolismus hinaus - von der Romantik übernommen, die für die Herausbildung der russischen Lyrik eine ähnlich zentrale Bedeutung hatte wie in Deutschland die Klassik. Zum Teil sind die betreffenden Motive (wie das der Nachtigall) viel älter, so daß man von ihrer "Wiederentdeckung" in der Romantik sprechen kann.

3. Jede Untersuchung der Musik als Leitmotiv in der russischen Lyrik - auch in der Lyrik Pasternaks - wird daher irgendwann wieder bei der Romantik ankommen, und so ist es mit Sicherheit kein Zufall, daß romantische Motive, besonders aber das Thema der Musik als Bestandteil der dichterischen Inspiration bei Pasternak vor allem in den beiden auf Lermontov bzw. Puškin bezugnehmenden *Zyklen Sestra moja - žizn' (Meine Schwester - das Leben)* und *Temy i variacii (Themen und Variationen)* vorliegen. Die Bedeutung der Romantik für Pasternaks Schaffen ist sporadisch schon seit den Sechziger Jahren untersucht worden, doch sind diese Bezüge noch immer zu wenig bekannt bzw. anerkannt. Einen wichtigen Beitrag leistet daher sicherlich die 1997 erschienene Dissertation von Karen Evans-Romaine, die sich zwar vor allem mit Einflüssen der *deutschen* Romantik auf Pasternak befaßt, aber z.B. auch die große Bedeutung Afanasij Fets für seine Lyrik hervorhebt ¹².

4. Zwischen den im Hinblick auf die Musikalität von Gedichten zu untersuchenden beiden Ebenen, der verstechnisch-stilistischen (formalen) und der motivischen, gibt es keine absolute Grenze, und es darf keinesfalls der Ein-

¹² Vgl. Evans-Romaine, Karen: *Boris Pasternak and the Tradition of German Romanticism*, München 1997, S. 5 f. und 8 f.

druck entstehen, als ob beide nichts mit einander zu tun hätten. Im Gegenteil: beide zusammen bewirken die Musikalisierung der Sprache, wobei manchmal die eine, manchmal die andere Komponente überwiegen kann.

So sollte die Gliederung der vorliegenden Arbeit in zwei Hauptteile im Grunde nur dazu dienen, erst einmal die Existenz jener beiden Ebenen zu formulieren und zu begründen.

Im Grunde verhält es sich hier in größerem Maßstab ähnlich wie mit dem Sprachlaut, der zu Beginn dieser Abhandlung im Gegensatz zum musikalischen Laut definiert wurde: er besteht ebenfalls aus zwei Komponenten, entsprechend der Definition Tomaševskijs aus der phonetischen und der semantischen, die sich zwar bestimmen und analysieren lassen, aber letztendlich untrennbar zusammenwirken, so daß man sich diesen Doppelcharakter des sprachlichen Lauts erst bewußt machen muß.

So gelangen auch verstechnisch-stilistische und motivische Ebene im Gedicht - spätestens beim Vortragen bzw. Hören - zur Synthese.

ANHANG

Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur

a) Werke von Boris Pasternak

- Pasternak, Boris: *"Chopin"*, deutsch von Rolf-Dietrich Keil; in:
Orlowa, Raissa/Kopelew, Lew: *Boris Pasternak*, Stuttgart 1986,
S. 51-57
- Pasternak, Boris: *Doktor Schiwago*, Frankfurt a.M. 1986
- Pasternak, Boris: *Stichotvorenija i poëmy v dvuch tomach, tom pervyj*,
Leningrad 1990
- Pasternak, Boris: *Stichotvorenija i poëmy v dvuch tomach, tom vtoroj*,
Leningrad 1990
- Pasternak, Boris: *Wenn es aufklart. Gedichte 1956-1959*. Übersetzt von
Rolf-Dietrich Keil, Frankfurt a.M. 1988

b) Weitere Primärliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Musikalische Schriften I-III. Klangfiguren (I), Quasi una
fantasia (II), Musikalische Schriften (III) [= Gesammelte Schriften,
Band 16]*, Frankfurt a.M. 1978
- Bal'mont, Konstantin D.: *Gde moj dom*, Moskva 1992
- Bal'mont, K.: *Poëzija kak volšebstvo*, Letchworth 1973
- Belyj, Andrej: *Simvolizm kak miroponimanie*, Moskva 1994

- Biblija. Knigi svjaščennogo pisanija vetchogo i novogo zaveta*, tom 1,
Leningrad 1990
- Blok, Alexander: *Gedichte. Stichotvorenija*. Übersetzt von Adrian Wanner,
Frankfurt a.M. 1990
- Brjusov, Valerij: *Sobranie sočinenij v semi tomach, tom šestoj. Stat'i i recenzii
1893-1924. Iz knigi "Dalekie i blizkie", Miscellanea*, Moskva 1975
- Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach
der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart 1972
- Ebert, Christa (Hrsg.): *Gamajun, kündender Vogel. Gedichte des russischen
Symbolismus*, Leipzig 1992
- Ėfron, Ariadna: *Briefe an Pasternak. Aus der Verbannung 1948-1957*,
Frankfurt a.M. 1986
- Fet, A.A.: *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad 1959
- Frühwald, Wolfgang (Hrsg.): *Gedichte der Romantik*, Stuttgart 1989
- Gumilev, N.: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach, tom četvertyj*,
Vašington 1968
- Herder, Johann Gottfried: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*,
Stuttgart 1993
- Huxley, Aldous: *Texts & Pretexts. An Anthology with Commentaries*,
London 1993
- Ivanov, Vjačeslav: *Lik i ličiny Rossii. Ėstetika i literaturnaja teorija*,
Moskva 1995
- Jaspers, Karl: *Was ist Philosophie?*, München 1986
- Lermontov, Michail: "... *Schenk mir doch des Tages Glanz...*". *Ausgewählte
Gedichte*. Aus dem Russischen übersetzt von Christine Fischer,
Frankfurt a.M. 1991
- Lermontov, Michail: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach, tom vtoroj*,
Moskva 1986

- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, Stuttgart 1993
- Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, Stuttgart 1993
- Puschkin, Alexander: *Gesammelte Werke in sechs Bänden, hrsgg. von Harald Raab. Erster Band. Gedichte*, Frankfurt a.M. 1973
- Puškin, A.S.: *Izbrannoe*, Moskva 1993
- Puškin, A.S.: *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach, tom I*, Moskva-Leningrad 1949
- Puškin, A.S.: *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach, tom II*, Moskva-Leningrad 1949
- Puškin, A.S.: *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach, tom IV*, Moskva-Leningrad 1949
- Rilke, Rainer Maria: *Die Gedichte*, Frankfurt a.M. ³1987
- Shakespeare, William: *Hamlet*, übersetzt von A.W. Schlegel, Stuttgart 1993
- Shakespeare, William: *Othello*, übersetzt von Wolf Heinrich Graf Baudissin, Stuttgart 1993

2. Sekundärliteratur

a) Nachschlagewerke

- Lindlar, Heinrich (Hrsg.): *Meyers Handbuch über die Musik*, Mannheim/Wien/Zürich ⁴1971
- Menge, Hermann: *Langenscheidts Taschenwörterbuch Altgriechisch*, Berlin/München/Wien/Zürich ⁴²1985
- Oesterreicher-Mellwo, Marianne (Hrsg.): *Herder-Lexikon Symbole*, Freiburg/Basel/Wien ²1994
- Ožegov, S.I.: *Slovar' russkogo jazyka*, Moskva 1988

Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka v semnadcati tomach, izd. Institutom russkogo jazyka Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad 1950-1965

Vasmer, Max: *Russisches Etymologisches Wörterbuch, Band 1-3*, Heidelberg 1953-1958

Ziegenrücker, Wieland: *Allgemeine Musiklehre*, Mainz/München ¹⁵1993

b) Abhandlungen zu Kunst, Literatur- und Sprachwissenschaft (allgemein)

Brown, Marshall: "Origins of modernism: musical structures and narrative forms"; in: Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Music and text: critical inquiries*, Cambridge/New York u.a. 1992, S. 75-92

Čeremisina, N.V.: *Russkaja intonacija: poëzija, proza, razgovornaja reč'*, Moskva 1989

Ėjchenbaum, B.: *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, Peterburg 1922

France, Peter: *Poets of modern Russia*, Cambridge 1982

Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart 1978

Geismeyer, Willi: *Caspar David Friedrich*, Leipzig ⁵1990

Georgiades, Thrasybulos G.: *Nennen und Erklängen. Die Zeit als Logos*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Irmgard Bengen. Mit einem Geleitwort von Hans-Georg Gadamer, Göttingen 1985

Härtling, Peter: *Das wandernde Wasser. Musik und Poesie der Romantik*, Stuttgart 1994

Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen ⁴1972

Ingarden, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968

Jablonowski, Irene: "Kolokol - Zur Glocke in der neueren russischen Literatur"; in: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Heidelberg 1986, S. 170-202

- Langer, Gurdrun: *Kunst - Wissenschaft - Utopie. Die "Überwindung der Kulturkrise" bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*, Frankfurt a.M. 1990
- Levý, Jiří: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt a.M./Bonn 1969
- Levyj, Irži [Levý, Jiří]: *Iskusstvo perevoda*, Moskva 1974
- Mönckeberg, V.: *Der Klangleib der Dichtung*, Hamburg 1946
- Pfeiffer, J.: *Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde. Ein phänomenologischer Versuch*, Halle/Saale 1931
- Rapackaja, L.A.: *Iskusstvo serebrjanogo veka*, Moskva 1996
- Scher, Steven Paul: *Verbal Music in German Literature*, New Haven and London (Yale University Press) 1968
- Schmid, Ulrich: *Fedor Sologub. Werk und Kontext*, Bern/Berlin u.a. (Diss.) 1995
- Siegmann, F.: *Die Musik im Leben und Schaffen der russischen Romantiker*, Berlin 1954
- Tomaševskij, B.: *O stiche*, München 1970
- Wais, Kurt: "Symbiose der Künste: Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst"; in: Weisstein, Ulrich (Hrsg.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1992, S. 34-53
- Warren, Austin/Wellek, René: *Theorie der Literatur*, Bad Homburg v.d.H. 1959
- Wellek, Albert: *Witz - Lyrik - Sprache. Beiträge zur Literatur- und Sprachtheorie mit einem Anhang über den Fortschritt der Wissenschaft*, Bern/München 1970
- West, James: *Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the*

Russian symbolist aesthetic, London 1970

Zelinsky, Bodo: *Russische Romantik*, Köln/Wien 1975

Žirmunskij, V.: *Teorija sticha*, Leningrad 1975

c) Abhandlungen zu Pasternak

Al'fonsov, V.: *Poézija Borisa Pasternaka*, Leningrad 1990

Borowsky, Kay: *Kunst und Leben. Die Ästhetik Boris Pasternaks*,
Hildesheim/New York 1976

Dal', Elena: *Nekotorye osobennosti zvukovyh povtorov Borisa Pasternaka*,
Göteborg (Diss. 1978)

Döring, Johanna Renate: *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934*,
München 1973

Evans-Romaine, Karen: *Boris Pasternak and the Tradition of German
Romanticism*, München 1997

Gaumnitz, Hella: *Die Gedichte des Doktor Živago*, Tübingen (Diss.) 1969

Gifford, Henry: *Pasternak. A critical Study*, Cambridge 1977

Gladkov, Aleksandr: *Vstreči s Pasternakom*, Paris 1973

Harer, Klaus: "Boris Pasternak und die Musik"; in: Dorzweiler, Sergej/Lauer,
Bernhard/Linke, Katharina (Hrsg.): *Boris Pasternak und
Deutschland, Brüder Grimm-Museum Kassel*, Kassel 1992,
S. 17-24

Mallac, Guy de: *Boris Pasternak. His Life and Art*, Norman 1981

Meyer, Angelika: "Sestra moja - žizn" von Boris Pasternak. *Analyse und
Interpretation*, München 1987

Obolenskij, D.D.: "Stichi doktora Živago"; in: *Sbornik statej, posvjaščennyh
tvorčestvu B.L. Pasternaka*, München 1962

Orlowa, Raissa/Kopelew, Lew: *Boris Pasternak*, Stuttgart 1986

Payne, Robert: *The Three Worlds of Boris Pasternak*, London 1962

Plank, Dale L.: *Pasternak's Lyric. A Study of Sound and Imagery*,
The Hague/Paris 1966

Rževskij, L.: "Jazyk i stil' romana B.L. Pasternaka 'Doktor Živago'"; in:
Sbornik statej, posvjaščennych tvorčestvu B.L. Pasternaka,
München 1962

Steltner, Ulrich: "'Fevral'" oder 'Nobelevskaja premija'? Ein subjektiver
Diskussionsbeitrag zur Objektivierung von Pasternaks Kunst"; in:
Pasternak-Studien I. Beiträge zum Internationalen Pasternak-
Kongreß 1991 in Marburg, hrsgg. von Sergej Dorzweiler und
Hans-Bernd Harder unter Mitarbeit von Susanne Grotzer,
München 1993, S. 173-181

Terras, Victor: "'Im Walde' - Goethe und Pasternak"; in: *Die Welt der Slaven.*
Vierteljahrsschrift für Slavistik, Jahrgang XVI, Wiesbaden 1971,
S. 283-288

Vukanovič, E.I.: *Zvukovaja faktura stichotvorenij sbornika "Sestra moja -*
žizn'" B.L. Pasternaka, Lansing 1971

Žolkovskij, A.K.: "Mesto okna v poétičeskom mire Pasternaka"; in: *Russian*
Literature, Special Issue Boris Pasternak, Amsterdam 1978,
Nr. 1

Verzeichnis der in der Arbeit analysierten Gedichte Boris Pasternaks

<i>Бабье лето</i>	S. 94, 205	
<i>Баллада</i>	S. 66, 105, 197, 233	
<i>Белая ночь</i>	S. 143	
<i>Бесцветный дождь... как гибнущий патриций...</i>	S. 221 f.	
<i>Бетховен мостовых</i>	S. 112 f., 131 f.	
<i>Больной следит...</i>	S. 162 f., 199 f.	
<i>В больнице</i>	S. 95	
<i>В пучинах собственного чада...</i>	S. 117	
<i>В степи охладевал закат...</i>	S. 156 ff.	i- 100
<i>Вакханалия</i>	S. 244 f., 246 ff.	
<i>Вальс с чертовщиной</i>	S. 101, 132 f., 210	
<i>Венеция</i>	S. 119 f., 211 ff.	
<i>Весеннею порою льда...</i>	S. 174 f.	
<i>Весенняя распутица</i>	S. 209	
<i>Весна была просто тобой...</i>	S. 228	
<i>Весна в лесу</i>	S. 145	
<i>Ветер</i>	S. 68, 167 ff.	
<i>Ветер (Четыре отрывка о Блоке)</i>	S. 95, 220 f.	
<i>Во всем мне хочется дойти...</i>	S. 43 f.	
<i>Волны</i>	S. 88 f., 93, 185 f.	
<i>Все сбылось</i>	S. 99	
<i>Вторая баллада</i>	S. 93, 97, 110, 237	
<i>Высокая болезнь</i>	S. 202, 213 f., 228 f., 236 f.	
<i>Гамлет</i>	S. 250 ff., 258	
<i>Годами когда-нибудь в зале концертной...</i>	S. 109, 258 f.	
<i>Город</i>	S. 178	
<i>Давай ронять слова...</i>	S. 234	
<i>Дождь</i>	S. 119, 177 f.	
<i>Дрозды</i>	S. 144 f.	
<i>Душная ночь</i>	S. 217 ff.	
<i>Еще более душный рассвет</i>	S. 61 f., 227	
<i>Еще не умолкнул упрек...</i>	S. 229	
<i>За поворотом</i>	S. 99	
<i>Звезды летом</i>	S. 233 f.	
<i>Зверинец</i>	S. 154 f.	
<i>Земля</i>	S. 97 f.	
<i>Зима</i>	S. 188 f.	

<i>Зимняя ночь</i>	S. 56, 164 ff., 261 ff.
<i>Золотая осень</i>	S. 69, 206
<i>И был ребенком я. Когда закат...</i>	S. 242
<i>Имелось</i>	S. 227
<i>Импровизация</i>	S. 36 f., 50, 260 f.
<i>Иней</i>	S. 51 f.
<i>Из поэмы</i>	S. 122 f., 194
<i>Из суеверья</i>	S. 210
<i>Июльская гроза</i>	S. 192 f.
<i>Карусель</i>	S. 163 f.
<i>Когда разгуляется</i>	S. 204, 263 ff.
<i>Конец</i>	S. 76 f.
<i>Красавица моя, вся статья...</i>	S. 326 ff.
<i>Ледоход</i>	S. 173
<i>Лесное</i>	S. 89, 215 f.
<i>Лето</i>	S. 156, 198 f.
<i>Любка</i>	S. 118
<i>Магдалина I</i>	S. 235 f.
<i>Марбург</i>	S. 138 f.
<i>Маргарита</i>	S. 142
<i>Март</i>	S. 97, 173
<i>Мейерхольдам</i>	S. 257 f.
<i>Может статься так, может иначе...</i>	S. 96, 235
<i>Музыка</i>	S. 94 f., 111 f., 117
<i>На пароходе</i>	S. 194
<i>На Страстной</i>	S. 203, 236
<i>Наброски к фантазии</i>	
<i>"Поэма о ближнем"</i>	S. 233
<i>Наша гроза</i>	S. 198
<i>Немолчный плеск солей...</i>	S. 178 f., 180 f.
<i>Образец</i>	S. 63, 120 f.
<i>Определение души</i>	S. 226 f.
<i>Определение поэзии</i>	S. 139 ff., 195 f., 270 ff.
<i>Определение творчества</i>	S. 141, 281 ff.
<i>Опять весна</i>	S. 179 f.
<i>Опять Шопен не ищет выгод...</i>	S. 106 f., 211
<i>Осенний лес</i>	S. 146 ff.
<i>Осень</i>	S. 94, 200 f.
<i>От тебя все мысли отвлеку...</i>	S. 100, 197
<i>Отплытие</i>	S. 97 f.
<i>Ошившая фреска</i>	S. 202

<i>Памяти демона</i>	S. 121 f.
<i>Плачущий сад</i>	S. 60 f., 175 ff., 193, 219
<i>Поездка</i>	S. 70 f.
<i>После перерыва</i>	S. 100 f.
<i>Послесловье</i>	S. 234 f.
<i>Поэзия</i>	S. 322 ff.
<i>Пусть даже смешаны сердца...</i>	S. 222
<i>Разлука</i>	S. 186 f.
<i>Разочаровалась? Ты думала - в мире нам...</i>	S. 151
<i>Раскованный голос</i>	S. 59, 216 f.
<i>Рождественская звезда</i>	S. 166 f.
<i>Рослый стрелок, осторожный охотник...</i>	S. 206
<i>Рудник</i>	S. 201
<i>Свадьба</i>	S. 94, 122, 205 f., 220, 242 f.
<i>Сердца и спутники</i>	S. 223
<i>Сестра моя.- жизнь и сегодня в разливе...</i>	S. 198
<i>Сказка</i>	S. 207
<i>Скрипка Паганини</i>	S. 128 ff., 187 f.
<i>Сложь весла</i>	S. 226
<i>Смелость</i>	S. 163
<i>Сон</i>	S. 116 f., 231 ff.
<i>Сон в летнюю ночь</i>	S. 105 f.
<i>Степь</i>	S. 194 f.
<i>Счастье</i>	S. 96, 175
<i>Так начинают. Года в два...</i>	S. 98
<i>Тема с вариациями</i>	S. 63 ff., 161 f., 183 ff., 196 f., 287 ff.
<i>Тишина</i>	S. 133 f., 235
<i>Трава и камни</i>	S. 69
<i>Три варианта</i>	S. 153
<i>Уроки английского</i>	S. 252 ff.
<i>Февраль. Достать чернил и плакать...</i>	S. 172 f.
<i>Шекспир</i>	S. 199
<i>Эхо</i>	S. 51, 60, 124 f., 223 ff.
<i>Я в тоске об утерянном зле...</i>	S. 221
<i>Я видел, чем Тифлис...</i>	S. 67
<i>Я найден у истоков щек...</i>	S. 206 f., 209 f.
<i>Я рос. Меня, как Ганимеда...</i>	S. 150

Январь 1919 года
Appassionata
Piazza S. Marco

S. 100
S. 125 ff.
S. 222

INHALT

<i>Dank</i>	5
A. EINLEITUNG	7
I. Vorbemerkung	7
II. Theoretische Überlegungen zum Musikalischen in der Dichtung	9
III. Die Entwicklung des Leitmotivs der Musik in der russischen Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts	25
B. DIE BEDEUTUNG DER MUSIK IN PASTERNAKS LYRIK	46
I. Die stilistischen Aspekte des Klanglichen	46
1. <i>Aus den Formmitteln der Lyrik</i> (Metrik, Reim- und Strophenformen)	46
2. <i>Aus der Koppelung von Laut und Bedeutung</i>	83
a) Lautwiederholungen ("zvukovye povtory")	83
b) Onomatopoetische Elemente	92
II. Musik und Dichtung als zentrale Motive bei Pasternak	103
1. <i>"Reale" Musikgeschichte in Pasternaks Werk</i>	103
2. <i>Musik, dargestellt in Form literarischer Leitmotive</i>	136
a) Vögel	136
b) andere Tiere	153

c) Wind	159
d) Wasser	170
e) Klang	190
f) Stimme	215
g) Lied	220
h) Stille	231
3. <i>Musik in Verbindung mit anderen Künsten</i>	241
a) Musik und Tanz	241
b) Musik und Schauspiel	246
c) Musik und bildende Kunst	257
4. <i>Die Musik als Bestandteil der dichterischen Inspiration</i>	268
a) <i>Opredelenie poëzii (Definition der Dichtkunst)</i>	270
b) <i>Opredelenie tvorčestva (Definition des Schaffens)</i>	281
c) <i>Tema s variacijami (Thema mit Variationen)</i>	287
d) <i>Poëzija (Dichtung)</i>	322
e) <i>Krasavica moja, vsja star'... (Meine Schöne, deine ganze Figur...)</i>	326
C. SCHLUß	333
Zusammenfassung der Ergebnisse	333
ANHANG	346
Literaturverzeichnis	346
Verzeichnis der in der Arbeit analysierten Gedichte Boris Pasternaks	353