

Andrea Uhlig

Pasternak - Studien II

Die Dimension des Weiblichen
im Schaffen Boris Leonidovic Pasternaks.
Inspirationsquellen, Erscheinungsformen
und Sinnkonzeptionen

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.

Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen

Reihe II

**Marburger Abhandlungen
zur Geschichte und Kultur Osteuropas**

Im Auftrag der Philipps-Universität Marburg
herausgegeben von
Reinhard Ibler und Stefan Plaggenborg

Band 39

Verlag Otto Sagner

München

Pasternak-Studien

II

Andrea Uhlig

**Die Dimension des Weiblichen im Schaffen
Boris Leonidovič Pasternaks.
Inspirationsquellen, Erscheinungsformen
und Sinnkonzeptionen**

Verlag Otto Sagner · München

2001



D4

ISBN 3-87690-795-0

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 2001
Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München
Druck Weihert-Druck GmbH, Darmstadt

Vorwort

Vorliegende Untersuchung wurde 2000 vom Fachbereich „Fremdsprachliche Philologien“ der Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen. Aufrichtig danken möchte ich in erster Linie den beiden Gutachtern, Herrn Prof. Dr. Reinhard Ibler, der diese Arbeit betreut und mich wissenschaftlich gefördert hat, und Herrn Prof. Dr. Helmut W. Schaller. Die Arbeit wurde durch ein Stipendium des Landes Sachsen-Anhalt unterstützt.

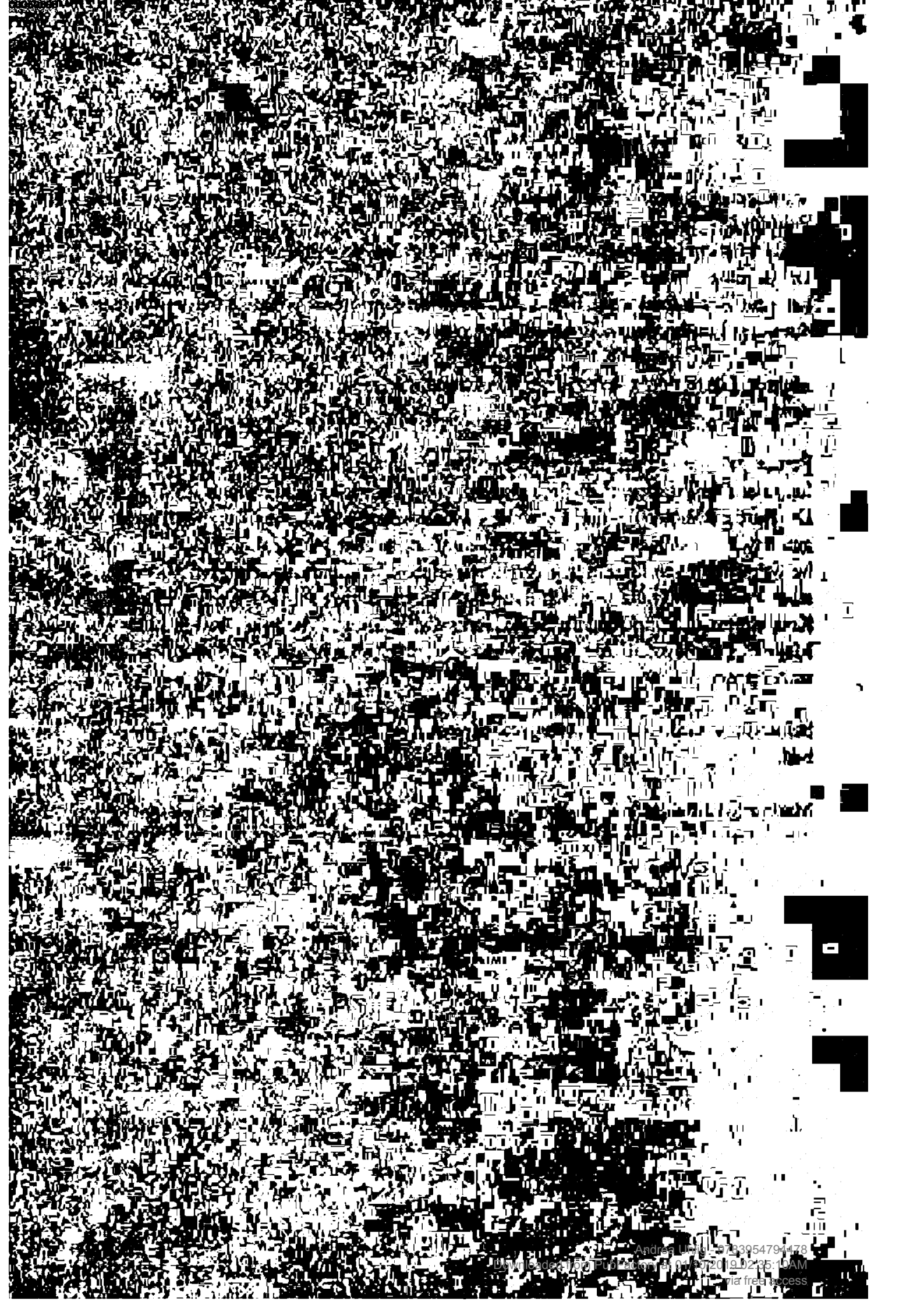
Meinen Eltern danke ich für die jahrelange materielle und persönliche Unterstützung.

Ferner möchte ich all jenen danken, die mir in irgendeiner Form bei der Erstellung der Dissertation behilflich waren. Mein hauptsächlichster Dank gebührt Frau Dr. Barbara Beyer für das Lesen des Manuskripts und die zahlreichen Anregungen sowie nicht zuletzt für ihren Beistand in ideeller Hinsicht. Für seine Akribie bei verschiedenen kleineren Korrekturen danke ich insbesondere Herrn Dr. Christian Prunitsch. Ganz herzlich danke ich Herrn Sergej A. Dorzweiler, Herrn Dr. Konstantin Ju. Lappo-Danilevskij, Herrn Dr. Andrej N. Sobolev und Frau Dr. Dr. Maja E. Soboleva für die Korrektur der russischsprachigen Zitate und der Übersetzungen.

Schließlich danke ich den Herausgebern der Reihe für die Aufnahme meiner Arbeit.

Marburg, 12.02.2001

Andrea Uhlig



Inhalt

Vorwort

1.	<i>Einleitung</i>	9
2.	<i>Die Sophiologie in der frühen Schaffensphase</i>	23
2.1.	Die sophiologischen Komponenten in der Gnosis.....	23
2.2.	Die sophiologischen Komponenten in der Mystik Jakob Böhmes.....	25
2.3.	Die Sophiologie Vladimir Solov'evs.....	28
2.4.	Die Bedeutung der Sophiologie im russischen Symbolismus.....	32
2.5.	Die Funktion der Sophiologie in der avantgardistischen Poetik Pasternaks.....	37
2.5.1.	Der sophiologische Hintergrund in den theoretischen Schriften zur Ästhetik und Poetik.....	37
2.5.2.	Das Verhältnis von Sophiologie und poetischen Prinzipien.....	48
2.5.3.	Die musikalische Komponente der Sophiologie.....	59
2.5.4.	Geistes- und kulturgeschichtliche Implikationen.....	69
2.6.	Textanalysen.....	75
2.6.1.	<i>Bliznec v tučach</i> (1913).....	76
2.6.2.	<i>Poverch bar'erov</i> (1917).....	89
2.6.3.	<i>Sestra moja - žizn'</i> (1922).....	103
2.6.4.	<i>Vozdušnye puti</i> (1924).....	116
3.	<i>„Sophia“ vs. „gefallene Frau“ in der mittleren Schaffensphase</i>	125
3.1.	Der Topos der „gefallenen Frau“ in der Literatur.....	125
3.2.	Die Problematik von autobiographischem Impuls und literarischer Konzeption des Weiblichen.....	127
3.3.	Die Funktion des Motivs der „gefallenen Frau“ in der Auseinandersetzung Pasternaks mit der frühen Schaffensphase.....	134
3.3.1.	Die Umwertung des Musikalischen durch das Motiv der „gefallenen Frau“.....	153
3.3.2.	Die Transformation der geistes- und kulturgeschichtlichen Implikationen durch das Motiv der „gefallenen Frau“.....	158

3.4.	Textanalysen.....	165
3.4.1.	<i>Načal'naja pora</i> (1929).....	165
3.4.2.	<i>Poverch bar'erov</i> (1929).....	172
3.4.3.	<i>Povest'</i> (1929).....	177
3.4.4.	<i>Spektorskij</i> (1931).....	188
3.4.5.	<i>Vtoroe roždenie</i> (1932).....	198
4.	<i>Die Synthese von „Sophia“ und „gefallener Frau“ in der späten Schaffensphase</i>	207
4.1.	„Maria Magdalena“ als Modell der Synthese.....	207
4.2.	Die Umdeutung der diachronen Opposition von „Sophia“ und „gefallener Frau“.....	208
4.2.1.	Die Synthese des Idealen und Alltäglichen im Musikali- schen.....	223
4.2.2.	Die geistes- und kulturgeschichtlichen Implikationen der Ver- flechtung von „Sophia“ und „gefallener Frau“.....	230
4.3.	Textanalysen.....	234
4.3.1.	<i>Poverch bar'erov</i> (1945).....	234
4.3.2.	<i>Doktor Živago</i> (1956).....	240
5.	<i>Zusammenfassung</i>	291
	<i>Bibliographie</i>	297

1. Einleitung

Als ideelles Prinzip nahm die Dimension des Weiblichen nicht nur innerhalb zahlreicher Mythen¹ und philosophischer oder psychologischer Modelle, man denke etwa an die Anima-Psychologie Carl Gustav Jungs (1875-1961), zu allen Zeiten einen bedeutenden Stellenwert ein, sondern sie verfügt auch über eine breite Tradition in den europäischen bzw. slavischen Literaturen. So verschieden die Denkweisen des altgriechischen Philosophen Platon (427-347 v.u.Z.), der unterschiedlichen gnostischen Lehren, des deutschen Barockmystikers Jakob Böhme (1575-1624) oder des russischen Religionsphilosophen Vladimir S. Solov'ev (1853-1900) sein mögen, so ist ihnen doch die Grundhaltung gemeinsam, das Weibliche, ob im negativen oder positiven Sinn, als eine Kraft zu begreifen, die mit dem Dualismus von Geist und Materie in Beziehung steht. Im Zusammenhang mit den Stilprinzipien der jeweiligen Epoche ästhetisch funktionalisiert, haben derartige philosophische Ideen, die ihrerseits teils auch geistes- und kulturgeschichtliche Implikationen² aufweisen, Eingang in die Literatur gefunden und dort, je nachdem ob der geistige oder körperliche Aspekt betont wurde, zur Ausbildung von entsprechenden Topoi geführt. Bezogen auf die deutsche Literatur, findet die Vergöttlichung des Weiblichen ihren Ausdruck etwa in der Renaissance, der Romantik oder der Klassik wie in Friedrich Schillers (1759-1805) „schöner Seele“ oder dem „Ewig-Weiblichen“ im Schaffen Johann Wolfgang von Goethes (1749-1832) (vgl. Althoff 1991; Dumont 1996; Scholz 1992), während die „femme fatale“ als Verkehrung der idealistischen Werte von Romantik und Klassik in der „schwarzen Romantik“ und nachromantischen Literatur an Bedeutung gewinnt (vgl. Hilmes 1990). Analoge Tendenzen, auf die in den betreffenden Teilkapiteln hingewiesen wird und hier nicht eigens eingegangen werden soll, lassen sich auch für den Bereich der russischen Literatur ausmachen. Erwähnt seien hier vorab lediglich die berühmten Frauengestalten Ivan S. Turgenevs (1818-1883), der beispielsweise in *Otcy i deti* (1862) den zwischen Humanismus und Nihilismus bestehenden Grundkonflikt des Werks größtenteils auf

¹ Zu nennen wären hier die Universal-Religion der „Großen Mutter“, die Muttergöttin Maya aus der indischen Mythologie, welche sich in ihren unterschiedlichen Aspekten in den drei androgynen Gestalten Brahma (Schöpfer der Welt), Vischnu (Erhalter der Welt) und Shiva (Zerstörer der Welt) manifestiert - zum androgynen Götterpaar Shiva/Shakti vgl. Zimmer 1984:152ff. -, der chinesische yin-yang-Kreis, welcher die harmonische Wechselbeziehung zwischen dem weiblichen und männlichen Prinzip symbolisiert, oder die in der ägyptischen Mythologie in der thebanischen Göttin Mut verkörperte Allmutterchaft (vgl. Bock 1988:128-134).

² Wie in der Philosophie erfolgt auch in der Literatur in kulturgeschichtlicher Hinsicht häufig eine Gleichsetzung von Weiblichkeit und Revolution aufgrund ihres Charakters als Naturphänomen. Das Weibliche kann beispielsweise Utopien eines besseren Seins verkörpern oder etwa als zerstörerische Kraft den Sinn von Revolutionen überhaupt in Frage stellen (vgl. Gruber 1992:319; Streisand 1992:327ff.).

der Gegenüberstellung der weiblichen Idealfigur, Katja, und der in der Odincova verkörperten „femme fatale“ aufbaut (vgl. Heldt 1987:21).

In dem umrissenen geistesgeschichtlichen und literarischen Kontext ist auch das Denken und Schaffen Boris Pasternaks (1890 - 1960) verwurzelt, bei dem nicht zuletzt aufgrund seines Philosophiestudiums und der vielfältigen Beziehungen seiner Familie zur deutschen und europäischen Kultur diesbezüglich ein beachtlicher Hintergrund vermutet werden darf. Die vorliegende Untersuchung setzt sich daher das Ziel, die Entwicklung von Pasternaks Weiblichkeitskonzeption, dessen Werk grundlegend von deren vielschichtigen und in mancher Hinsicht widersprüchlichen Sinnbezügen bestimmt ist, von der frühen Lyrik bis zum Roman *Doktor Živago* (1956) nachzuzeichnen.

Für das Schaffen Pasternaks sind insbesondere die literarischen Topoi des „Ewig-Weiblichen“³ und der „gefallenen Frau“ maßgeblich, wie sie sich einerseits bei Goethe und in der russischen Literatur, namentlich im Werk Aleksandr A. Bloks (1880-1921) sowie der russischen Symbolisten überhaupt, und andererseits bei Fedor M. Dostoevskij (1821-1881) manifestieren. Überdies haben neben den philosophischen und literarischen Traditionszusammenhängen jedoch auch die oft komplizierten Beziehungen zu Frauen aus seiner Umgebung auf die immense Ausprägung dieser ideellen Kategorie im Denken Pasternaks Einfluß genommen. Abgesehen von den Ehefrauen, Elena und Zinaida Pasternak, den Schwestern, Marina I. Cvetaeva (1892-1941) und der späteren Geliebten, Ol’ga Ivinskaja, üben dabei die Mutter, Rozalija Pasternak, und die Cousine, Ol’ga Frejdenberg, eine erhebliche Wirkung auf die Geisteshaltung des Dichters aus. Bereits in den Briefen an Ol’ga Frejdenberg aus dem Jahre 1910 bemerken wir, daß Pasternak, wenn er an ihr „männliche“ Charakterzüge auszumachen meint, die seinen eigenen „weiblichen“ zuwiderlaufen, die Erkenntnis des Gegengeschlechtlichen in sich selbst als etwas, das es zu überwinden gilt, negativ konnotiert (vgl. Greber 1992a:382). Als Beispiel sei der Brief an Ol’ga Frejdenberg vom 23.7.1910 angeführt, in dem er ihr einen seiner ersten literarischen Versuche, „Das Märchen von der Stadtgrenze“, anvertraut:

³ Hinweise auf den damit zusammenhängenden Topos der „Sophia“ bei Pasternak finden sich bislang ausgesprochen selten (vgl. Faryno 1992:109; Poplujko-Anatol’eva 1962:65). Manchmal wird auf einzelne sophiologische Motive eingegangen, die aber nicht explizit mit der Sophiologie in Zusammenhang gebracht werden (vgl. Aucouturier 1992:113f.). Ausgenommen sei an dieser Stelle die Arbeit R. Vogts, der im Rahmen seiner Untersuchung zur typologischen Ähnlichkeit zwischen dem dichterischen Weltmodell Pasternaks und Leibniz’ philosophischem Weltmodell, der Monadologie, die Sophiologie als ständig präsente prätextuelle Dimension des symbolistischen Dualismus herausstellt, der von Pasternak in einem monistischen Weltmodell überwunden werde (vgl. Vogt 1997). Dabei werden allerdings an den Texten *Detstvo Ljuvers* (*Ljuvers Kindheit*; 1918) und *Doktor Živago*, die ihm als Analysegrundlage dienen und zudem verschiedenen Schaffensperioden entstammen, die grundlegenden Transformationen im diachronen Werkkontext zu wenig berücksichtigt.

Мне совсем нестерпимо, когда я вспоминаю о том, что, подавленный этой посвященностью, принадлежностью к жизни, приходящей за высшей темой, своеобразно посвященной городу и природе - всему, я в этом чувстве также женственен, т.е. зависим, как и ты; и что ты в нем также деятельна, сознательна и лирически-мужественна, как я. (A:15; Auflösung der Siglen siehe hier und im folgenden Bibliographie)

Völlig unerträglich ist mir, wenn ich an das niederdrückende Gefühl denke, einem Leben zugeeignet und eigen zu sein, welches den höheren Gegenstand einfordert und seinerseits der Stadt, der Natur, also Allem zugeeignet ist - völlig unerträglich ist mir dann, daß ich in diesem Gefühl ebenso weiblich, das heißt abhängig, bin wie Du und daß Du in ihm ebenso tätig, bewußt und lyrisch-männhaft bist wie ich. (A:24f.)

Als Ort des Klassischen, Rationalen repräsentiert der Wohnort der Frejdenberg, Petersburg, für Pasternak einen Gegenort zu seiner Heimatstadt Moskau, die für ihn demgegenüber das Archaische, Emotionale versinnbildlicht. Da Ol'ga Frejdenberg seine „lyrischen Ergüsse“ ablehnt, unternimmt Pasternak mit der Aufnahme des Philosophiestudiums - was aus seiner Sicht eine Art „Disziplinarmaßnahme“ darstellt - den Versuch einer Anpassung an das Klassische, Rationale, Männliche,⁴ so daß die Oppositionspaare Frejdenberg/Pasternak, Peters-

⁴ Vgl. den Brief an Aleksandr L. Štich vom 8. Juli 1912: „Как же увеличивается досада, когда... Марбург... Коген... 1912... Я с рефератом в Марбурге для Когена...- когда, говорю я, это сочетание входит в непредвиденную - запоздавшую связь с... августом 1910... в Спасском... после Петербурга... с проектом коренного ‚самоперевоспитания‘ для сближения с классическим миром Оли и ее отца etc. Отдаление от романтизма и творческой и вновь творческой фантастики - объективация и строгая дисциплина - начались для меня с того комичного решения. Это была ошибка! Ты ждешь разъяснений. Связь между этими двумя моментами создает письмо из Франкфурта, пущенное мне в спину. Оно от Оли, той Оли Фрейденберг, и приходит в Марбург в день первого реферата. [...] Боже, если бы она мне все это сказала тогда; если бы я не считал, что предстоит дисциплинарная обработка - в которой погубило все - в целях уподобления - классическому и рациональному;“ (B:58f.; „Es ist ärgerlich. Doch wie ärgerlich erst, wenn man bedenkt... Marburg... Cohen... 1912... ich und mein Referat für Cohen in Marburg... wenn man bedenkt, sage ich, daß diese Reihe eine unvorhersehbare, verspätete Verbindung erfährt... mit dem August im Jahre 1910... in Spasskoje... nach meinem Aufenthalt in Petersburg... mit dem Projekt einer grundsätzlichen ‚Umerziehung meines Selbst‘ zugunsten einer Annäherung an die klassische Welt Oljas und ihres Vaters etc. Die Verdrängung des Romantischen und der schöpferischen und nochmals schöpferischen Phantastik, die Objektivierung und strenge Disziplin begannen für mich mit dieser lächerlichen Entscheidung. Das war ein Fehler! Du erwartest eine Aufklärung. Den Zusammenhang zwischen den beiden Momenten bildet der Brief aus Frankfurt, der mir in den Rücken gestoßen wurde. Er kommt von Olja, jener Olja Frejdenberg, und zwar nach Marburg am Tag meines ersten Referats. [...] Mein Gott, wenn sie mir all das nur damals schon gesagt hätte; wenn ich doch nicht angenommen hätte, daß ich eine strenge Revision vornehmen müßte, in der alles unterging, zugunsten einer Anpassung an das Klassische und Rationale“; E:113f.) Eine ähnliche Bewertung erfahren diese Vorgänge von Pasternak im Brief an O. Frejdenberg vom 30.6.1912: „Мне досадно, Оля, что ты так неосторожно запоздала со своим письмом; оно должно было прийти в августе 1910 года. [...] твоего же письма из Франкфурта не было тогда. И вот я решил перевоспитать свое сознание, - [...] - для того, чтобы быть ближе ‚Петербургу‘. - Правда, цель эта держалась недолго, но первые дисциплинарные приемы мои определили

burg/Moskau, Philosophie/Literatur mit der Dichotomie männlich/weiblich verbunden werden können (vgl. Greber 1992a:382). Die Beweggründe für eine derartige Problematisierung des Weiblichen sind m.E. unter anderem in einem komplizierten Mutter-Sohn-Verhältnis zu suchen.⁵ Zeit seines Lebens ist das Mutterbild Pasternaks durch übermäßige Idealisierungstendenzen gekennzeichnet, innerhalb derer gleichzeitig ein geheimer Apotropäismus - man idealisiert, um Furcht zu bannen - zu spüren ist:

И тут начинается мое несчастье: я вижу тебя, папа, твой безусловный, абсолютный, классически и непримиримо творческий дух, то образцовое в тебе, что мы всегда называли вечно молодым у тебя. Я вижу тебя с этим страшным значеньем *бессмертия* и себя как поколение, т.е. противоречие; как оспаривание тебя с этими вечными вечерами!! А с мамой еще труднее!! Она совсем как-то скорбно, жертвенно и безгласно поникает... как мать „взрослого сына“; а за ней эта ее властная царственная душа музыки и опять этот язык бессмертия - нечеловеческий. (B:38)

[...], und hier beginnt mein Unglück: ich sehe Dich, Papa, Deine bedingungslose, absolute, klassisch unbeirrbar, künstlerische Ausstrahlung, das Beispielgebende in Dir, das, was wir immer das ewig Junge an Dir nannten. Ich sehe Dich mit dieser furchterregenden Bedeutung von Unsterblichkeit. Und mich selbst als Nachfolgegeneration, d.h. als Widerspruch; als Ringen um Dich mit diesen ewigen Abenden!! Und mit Mama ist es noch schwieriger!! Sie welkt schmerz erfüllt, sich opfernd und wortlos gänzlich dahin..., als Mutter eines ‚erwachsenen Sohnes‘; hinter ihr aber dieses mächtige, majestätische Wesen der Musik und wieder diese Sprache der Unsterblichkeit - eine übermenschliche Sprache. (E:52)

для меня целое направление работы над собой. Являлись иные цели: люди, которые тоже были, как и ‚Петербург‘, классичнее, законченнее, определеннее меня... И вот я попросту отрицал всю эту чашу в себе, которая бродила и требовала выражения [...]“ (A:48; „Es ärgert mich, Olja, daß Du Dich mit Deinem Brief so fahrlässig verspätet hast; er hätte im August 1910 eintreffen müssen. [...]; Deinen Brief aus Frankfurt gab es noch nicht. Und da beschloß ich, mein Bewußtsein umzuerziehen [...] - in der Absicht, ‚Petersburg‘ näher zu sein. Dieses Ziel hielt sich zwar nicht lange, aber meine ersten Disziplinarmaßnahmen lenkten die Arbeit an mir selbst gleich in eine ganz neue Richtung. Dann tauchten andere Ziele auf, Menschen, die - ebenso wie ‚Petersburg‘ - klassischer, vollendeter, fester umrissen waren als ich... Und da negierte ich einfach dieses ganze Brodeln in mir, das zum Ausdruck drängte [...]“; A:66f.) Vgl. ebenfalls den Brief an A. Štich vom 17.7.1912: „Господи - мне не хорошо. Я ставлю крест над философией. [...] У меня нет будущего. Я могу сказать цельнее и ближе к действительности: весь мир, из которого я вышел, все, что есть женственного, - исключено для меня.“ (B:64; „Mein Gott, mir geht es nicht gut. Ich mache ein Kreuz über die Philosophie. [...] Ich habe keine Zukunft. Ich kann es noch direkter und näher an der Realität ausdrücken: die gesamte Welt, aus der ich hervorgegangen bin, alles Weibliche, ist für mich nicht zugänglich.“; E:127)

⁵ Auf die Bedeutung der Mutter im Denken Pasternaks wurde speziell von M. Cvetaeva hingewiesen. Vgl. ihren Brief an R.M. Rilke vom 9.5.1916: „Den Boris kenn ich sehr wenig und liebe ihn wie man nur Nie-gesehene (schon gewesene oder noch kommende: nach-kommende) Nie-gesehene oder Nie-gewesene liebt. Er ist nicht so jung - 33, glaub ich, doch knabenhaft. Seinem Vater gleicht er nicht mit der mindesten Augenwimper (das beste, was ein Sohn thun kann. Ich glaub nur an Muttersöhne. Sie sind auch ein Muttersohn. Ein Mann nach der weiblichen Linie darum so reich. (Zwiefaltigkeit).“ (C:107)

Als am Beginn seiner Karriere stehender Musiker konnte Pasternak der künstlerischen Vollkommenheit seiner Mutter nicht gerecht werden, so daß sie sich in seiner Wahrnehmung zu einer recht bedrohlichen Übermacht entwickelte.⁶ Im Gegensatz zu ihm selbst verfügte sie nämlich über das absolute Gehör⁷ (vgl. Pasternak 1989:110). Erst die erneute Hinwendung zur Literatur und damit das literarische Schaffen der Frühphase gibt das Bemühen um eine Vermittlung zwischen den Elementen der Dichotomie weiblich/männlich zu erkennen.⁸

Angesichts der außerordentlichen Relevanz, welche die Kategorie des Weiblichen im Denken und im künstlerischen Werk des Autors besitzt, ist es erstaunlich, daß diese Problematik in der Pasternak-Forschung bislang generell unterschätzt und bestenfalls noch am Rande berücksichtigt wurde. Selbst M. Sendich, der sich mit einer Reihe von bibliographischen Arbeiten um die Pasternak-Forschung verdient gemacht hat (vgl. Sendich 1980; 1990; 1991), erwähnt diesen Aspekt in seiner Analyse zur Pasternak-Kritik, welche die Jahre 1914-1990 umfaßt, bis auf den flüchtigen Hinweis auf das Doppelbild der Frau (vgl. Sendich 1991:142) und die Lara-Gestalt (vgl. Sendich 1991:154f.) nicht. Einzeluntersuchungen, die sich ausschließlich dem Weiblichen widmen, finden sich auffallend selten. Im Kontext mit anderen Problemstellungen zumeist berührt die bisherige Pasternak-Forschung zu dieser Thematik folgende Fragen:

1) die biographischen Parallelen,

⁶ Nicht nur das Verhältnis zur Mutter spielt in dieser Beziehung eine Rolle, sondern auch das Eltern-Kind-Verhältnis an sich: Da auf ihn seitens der Eltern alle Hoffnungen gesetzt wurden, lastete auf Pasternak als Erstgeborenem ein starker Erwartungsdruck (vgl. Pasternak 1989:16).

⁷ Vgl. auch den Brief an M. Cvetaeva vom 20.4.1926, in dem Pasternak seine Hochachtung vor der künstlerischen Leistung der Mutter zum Ausdruck bringt: „Вчера я прочел в твоей анкете о матери. Все это удивительно! Моя в 12 лет играла концерт Шопена, и кажется, Рубинштейн дирижировал. Или присутствовал на концерте в Петербургской консерватории. Но не в этом дело. Когда она кончила, он поднял девочку над оркестром на руки и, расцеловав, обратился к залу (была репетиция, слушали музыканты) со словами: ‚Вот как это надо играть‘. Ее звали Кауфман, она ученица Лешетицкого. Она жива. Я, верно, в нее. Она воплощение скромности, в ней ни следа вундеркинства, все отдала мужу, детям, нам. [...] Всю жизнь я ее помню грустной и любящей.“ (B:186; „Gestern las ich Deinen Fragebogen. Was Du von Deiner Mutter schreibst, das alles ist so wunderbar! Meine Mutter spielte mit 12 Jahren ein Chopin-Konzert im Petersburger Konservatorium. Ich glaube, Rubinstein dirigierte. Vielleicht war er aber auch nur anwesend. Das ist nebensächlich. Jedenfalls als sie geendet hatte, hob er das kleine Mädchen hoch, küßte es und sagte zum Publikum gewandt: ‚So muß man spielen.‘ Sie hieß Kaufmann, war Schülerin von Leschetitzkij. Sie lebt noch. Ich glaube an sie. Sie ist die verkörperte Bescheidenheit, nichts von Wunderkindertum, alles gab sie ihrem Mann, ihren Kindern, uns. [...] So lange ich denken kann, kenne ich sie bekümmert und liebend.“; C:88)

⁸ Dies wird vor allem im Briefwechsel mit M. Cvetaeva aus dem Jahr 1926 deutlich. Das eigene Gegengeschlechtliche erfährt in der Projektion auf M. Cvetaeva eine positive Bewertung. Vgl. etwa den Brief vom 20.4.1926, in dem er in ihr den Urgrund des Lebens wahrnimmt (C:90), den Brief vom 5.5.1926, in dem sich das Gefühl, „von innen ringsum von [ihr; A.U.] benannt“ zu sein, bemerkbar macht (C:94), oder den Brief vom 1.7.1926 mit den Verweisen auf den Uradam und den Gedanken der All-Einheit (C:192f.).

- 2) spezielle Analysen zu den weiblichen Figuren des *Živago*-Romans,
- 3) das Doppelbild der Frau sowie
- 4) die Evolution der Lara-Gestalt.

1) Es handelt sich um Studien, die sich vorwiegend mit der Rekonstruktion biographischer Prototypen beschäftigen,⁹ wobei die größte Aufmerksamkeit den Figuren der Tonja und der Lara aus *Doktor Živago* zukommt. Während man die Lara-Gestalt vornehmlich mit Ol'ga Ivinskaja¹⁰, Zinaida Pasternak¹¹ und teilweise auch mit Elena Vinograd¹² assoziiert, wird die Tonja-Gestalt eher zur ersten Frau des Dichters, Evgenija Pasternak¹³, in Beziehung gesetzt. Kaum Beachtung finden in diesem Zusammenhang die Jugendliebe Pasternaks, Ida Vysockaja (vgl. Pasternak 1989:156; Pasternak, El. 1993:104), Nadežda Sinjakova (vgl. Pasternak 1989:296), eine der fünf Sinjakov-Schwwestern, die im Kreis mit Pasternak befreundeter Dichter wie Nikolaj N. Aseev (1889-1963) und Sergej P. Bobrov (1889-1971) verkehrten, oder die Dichterin Larisa M. Rejsner (1895-1926) (vgl. Ammon 1958/59:76ff.). Die genannten Lücken, welche auch von der vorliegenden Studie nicht geschlossen werden können, zeugen jedoch schon allein in der Behandlung des biographischen Hintergrunds von einer gewissen Einseitigkeit,

⁹ Hierzu sind auch die autobiographischen Werke wichtiger Frauen im Leben Pasternaks zu rechnen wie die Memoiren der ehemaligen Geliebten Pasternaks, Ol'ga Ivinskajas, *V plenu vremeni. Gody s Borisom Pasternakom* und der zweiten Frau des Dichters, Zinaida, *Vospominanija*, in denen die Verfasserinnen, jeweils die eigene Persönlichkeit als Vorbild für die Konzeption der Lara-Gestalt hervorzuheben versuchen.

Vielfach setzen gerade auch umfangreichere Überblicksdarstellungen die im Werk des Dichters dargestellten Frauengestalten zu realen weiblichen Personen aus seiner Umgebung in Beziehung: Vgl. Aucouturier 1965:122; Birkmann 1974:111; Mallac 1981:195f.; Gifford 1977:214.

¹⁰ Die Bedeutung Ol'ga Ivinskajas für die literarische Konzeption der Lara-Gestalt wird in erster Linie in der Verhaftung der Ivinskaja im Jahr 1949 und deren Lagerhaft gesehen, was in die Gestalt Nuancen von Märtyrertum eingebracht habe und das Ende der Heldin bestimme (vgl. Pasternak, El. 1993:103; vgl. Pasternak 1989:605; vgl. de Mallac 1981:201).

¹¹ Analogien werden häufig sowohl zwischen dem Aufenthalt Pasternaks mit Zinaida Nejgauz im Kaukasus nach der Trennung des Dichters von Evgenija Pasternak und der im Roman beschriebenen Zeit Laras und *Živagos* in Varykino gezogen (vgl. Pasternak, El. 1993:102; Döring 1973:117), als auch zwischen der Affäre Zinaidas zu ihrem Cousin N. Militinskij und der Erniedrigung Laras durch Komarovskij wahrgenommen (vgl. Pasternak 1989:594; Pasternak, Z. 1990:133,137; Pasternak, El. 1993:102; Döring 1973:98).

¹² Züge Elena Vinograds seien vor allem in den ihr gewidmeten Zyklus *Sestra moja - žizn'* (*Meine Schwester - das Leben*; 1922) eingeflossen (vgl. Pasternak, El. 1990:159; Pasternak 1989:297ff.), wobei man über das für diesen Zyklus typische Motiv des Gewitters Parallelen zum nächtlichen Gewitter nach der Abreise Laras aus Meljuseevo im Roman zu erkennen meint (vgl. Pasternak, El. 1990:160; Pasternak 1989:305). Daneben dient als Argument für die Analogisierung der Lara-Gestalt und Elena Vinograd auch die Beziehung, die sie im Alter von 16 Jahren zu ihrem Cousin A. Štich unterhielt (vgl. Pasternak, El. 1990:162).

¹³ Die Trennung *Živagos* von Tonja und deren Abreise ins Ausland entspreche den Ereignissen des Jahres 1931, als Evgenija Pasternak ihren Mann verläßt und nach Berlin geht (vgl. Pasternak, El. 1993:102). Auch die Rückenverletzung der Mutter Evgenijas, welche sie sich beim Sturz von einem Schrank zuzog, wird mit der Figur Anna Gromekos im Roman verbunden (vgl. Pasternak 1989:456).

die sich gleichermaßen im Umgang mit den weiteren angeführten Aspekten bemerkbar macht. Versuche, die Lara-Gestalt¹⁴ oder die Figur Marija Il'inas (vgl. Flejšman 1981:164; Polivanov 1992:55) aus der Verserzählung *Spektorskij* (1931) mit Marina Cvetaeva zu vergleichen, gehen zwar über den rein biographischen Rahmen hinaus, erschöpfen sich aber in der ausnahmslosen Auflistung literarischer Bezüge, ohne sie in irgendeiner Weise für das Werk des Dichters zu funktionalisieren.

2) Im Mittelpunkt zahlreicher Einzeluntersuchungen stehen konventionelle Figurenanalysen zu den Frauengestalten im Roman *Doktor Živago*, insbesondere den beiden Protagonistinnen Tonja und Lara. Die weiblichen Figuren der übrigen Erzählprosa sowie das Prinzip des Weiblichen in der Lyrik¹⁵ wurden hingegen - mit Ausnahme der Ženja-Gestalt aus *Detstvo Ljuvers* - von der Forschung so gut wie nicht wahrgenommen (vgl. Greber 1989:18ff.; Greber 1992; Chalacin'ska-Verteljak 1993; Grob 1994:299ff.). Während die Tonja-Gestalt in ihrer Festlegung auf Haus, Familie und Kinder häufig ganz allgemein auf das Merkmal der Mutterschaft reduziert wird (vgl. Mežakov-Korjakin 1962:84f.; Clowes 1990:324), worin oft Anklänge an die weiblichen Figuren Lev N. Tolstojs (1828-1910) gesehen werden (vgl. Mežakov-Korjakin 1962:84; Jackson 1960:113; Clowes 1990:323f.), stellt sich die einer geistigen Entwicklung unterliegende Lara-Gestalt mit ihren vielfältigen religiösen (vgl. Clowes 1990:328; Rowland 1960) und kulturgeschichtlichen (vgl. Masing-Delic 1989; Jackson 1960:112; Clowes 1990:326; Rowland 1960:493; Sinjavskij 1989:363) Implikationen viel

¹⁴ Neben der Aufzählung solcher biographischen Details wie der Tatsache, daß S. Efron wie Antipov als Freiwilliger an die Front geht, wird von K.M. Polivanov unter anderem im Zusammenhang mit der Charakterisierung von Laras Wohnung als Labyrinth auf den Lieblingsmythos der Cvetaeva, den Ariadnemythos, hingewiesen (vgl. Polivanov 1992:54), aber nicht mit der Konzeption des Weiblichen in der frühen Schaffensphase bei Pasternak zusammengebracht, der dieser mythologische Stoff in seiner Grundintention doch zu entsprechen scheint. Vgl. auch Gul' 1958:116, der die Parallelen zwischen der Lara-Gestalt und Marina Cvetaeva vor allem an der Redeweise auszumachen meint.

¹⁵ Zu nennen wären hier vor allem Arbeiten, deren Augenmerk sich primär auf andere Gegenstände richtet und den Aspekt des Weiblichen am Rande behandelt: Livingstone 1993, Döring 1973 oder Al'fonsov 1990, der im Vergleich zu A. Bloks Sicht auf das Weibliche in seiner traditionell-idealen Ausprägungsform hinsichtlich Vladimir V. Majakovskij (1893-1930) und B. Pasternak grundsätzliche Abweichungen von diesem Schema konstatiert: Auf den Einfluß Anna A. Achmatovas (1889-1966) zurückgeführt, deren Liebeslyrik sich durch psychologischen Realismus ohne mystische Elemente und Genauigkeit im poetischen Stil auszeichne, machen sich bei Majakovskij und Pasternak Züge eines weiblichen Umgangs mit dieser Problematik bemerkbar (vgl. Al'fonsov 1990:124ff.). Ausgenommen sei Tiernan O'Connor 1989, die sich mit den Faust-Referenzen in *Sestra moja - žizn'* unter dem Aspekt des „Ewig-Weiblichen“ beschäftigt, das seine Verkörperung in der Helena-Gestalt findet. Der Beitrag beschränkt sich aber - ohne dies kritisieren zu wollen - auf die Untersuchung einzelner Gedichte, so daß übergreifende Sinnzusammenhänge etwa im Hinblick auf die Funktion dieses Paradigmas innerhalb des gesamten Zyklus nicht entstehen. Vgl. auch Harris, die ausgehend von *Sestra moja - žizn'* das als weiblich charakterisierte Bild des Lebens bis zum Roman verfolgt, aber die grundlegenden Veränderungen vernachlässigt, die sich in den einzelnen Schaffensphasen vollziehen (Harris 1974).

komplexer dar¹⁶ (vgl. Mežakov-Korjakin 1962:85f.; Clowes 1990:327). Das Interesse an der Marina-Gestalt, soweit sie überhaupt in die Betrachtungen einfließt, erschöpft sich in ihrer Kontrastierung zu den beiden anderen weiblichen Figuren, von denen sie sich als „Frau aus dem Volk“ durch ihre soziale Herkunft unterscheidet (vgl. Mežakov-Korjakin 1962:92; Clowes 1990:329), wobei allerdings die Bestimmung ihrer Funktion vage bleibt.

3) Gemeinhin geht die Forschung von einem Doppelbild der Frau (vgl. Döring 1973:97f.; Greber 1989:203; Harris 1974:399) im Schaffen Pasternaks aus, das mit der Opposition „ehrbare“ vs. „gefallene“ Frau korrelierbar ist. Teils aus biographischen Details abgeleitet, die mit der Sicht Pasternaks auf seine erste und zweite Frau zusammenhängen, werden hierbei aber die ästhetischen und poetologischen Implikationen der zwei sich in der ideellen Kategorie des Weiblichen überschneidenden Kodes kaum erfaßt.¹⁷ Die Bedeutung der einzelnen Komponenten der Dichotomie für das poetische System des Autors ist jedoch erst aus dem generell eher vernachlässigten diachronen Werkbezug heraus auf angemessene Weise zu bestimmen: An Umbrüche in den poetischen Vorstellungen Pasternaks gebunden, zeichnet sich diese Dichotomie indes erst in der mittleren Schaffensphase ab.

4) Nur beiläufig und ohne genauere Begründung nehmen einige Untersuchungen eine Evolutionslinie an, welche zur Lara-Gestalt im Roman *Doktor Živago* hinführt. Die Ursprünge lägen in der Erzählung *Detstvo Ljuvers* (vgl. Mežakov-Korjakin 1962:85; Aleksandrova 1962:194; Pasternak, El. 1990:164; Harris 1974:395ff.) und setzten sich über *Vozdušnye puti* (*Luftwege*; 1924), *Spektorskij* (vgl. Harris 1974:399), *Povest'* (vgl. Aleksandrova 1962:195; Harris 1974:407) und *Zapiski Patrika* (*Aufzeichnungen Patricks*; 1936) fort (vgl. Pikač 1990:168ff.; Birkmann 1974:106; Harris 1974:389ff.; Sinjavskij 1989:366). Zwar deutet sich auf diese Weise ein diachroner Blickwinkel an, doch bleiben auch hier die grundlegenden bedeutungsmäßigen Transformationen unberücksichtigt, welche die Anlagen zu dieser Figur in den zu verschiedenen Schaffensphasen zählenden Werken durchlaufen.

¹⁶ Vgl. in diesem Zusammenhang etwa die m.E. recht vereinfachende Interpretation der Lara-Gestalt von Magidoff als Art „Super-Komplex“, der in sich rekurrente Bilder wie das der Eberesche, Licht, Luft, Wasser, Rußland vereinigt, die in den Werken vor dem Roman *Doktor Živago* nur in ihrer Isolation existierten (vgl. Magidoff 1968:85).

¹⁷ Döring konstatiert zwar die Korrelation des ersten Frauentyps mit der frühen Schaffensphase und des zweiten mit den neuen poetischen Intentionen (vgl. Döring 1973:97ff.), begründet dies aber - was ja auch die Zielstellungen ihrer einer ganz anderen Thematik gewidmeten Arbeit nicht erfordern - etwa durch die Heranziehung der für die Frühphase typischen Topoi des Weiblichen nicht näher. Auch Greber geht in ihren Ausführungen zu *Povest'* (*Erzählung*; 1929) nicht weiter, als aus einem teils ideologiekritischen, feministischen Blickwinkel zu bemerken, daß die intertextuell kumulierten Topoi und Gegentopoi durch intra- wie intertextuelle Verfahren aufgebrochen werden, indem das Muster der „tugendhaften Frau“ ambivalente Züge annimmt und dasjenige der „gefallenen Frau“ differenziert wird (vgl. Greber 1989:203). So würde die angeführte Opposition von Pasternak als solche in Frage gestellt (vgl. Greber 1989:206).

Wie aus den vorangegangenen Ausführungen ersichtlich geworden ist, betrachten die wenigen Einzeluntersuchungen, die das Weibliche als alleinigen Gegenstand behandeln, diese Kategorie zumeist isoliert und lassen ihre Position und vor allem ihre Funktion innerhalb der Struktur des literarischen Werks weitgehend außer acht. Diese Hinweise sollen nicht so sehr als Kritik verstanden werden - im Rahmen einzelner Aufsätze kann kaum mehr erbracht werden -, sondern vielmehr verdeutlichen, daß eine systematische Untersuchung der Dimension des Weiblichen durchaus einen gewinnbringenden Beitrag zur weiteren Erschließung des Œuvres leisten kann.

In der vorliegenden Studie wird versucht, unter Einbeziehung der relevanten philosophischen, theologischen und künstlerischen Inspirationsquellen die semantische Konstitution von Pasternaks Weiblichkeitskonzeption im gesamten Œuvre unter textstrukturellen und -funktionalen Gesichtspunkten herauszuarbeiten. Gemäß den theoretischen Ansätzen Jan Mukařovskýs und Miroslav Červenkas zum Bedeutungsaufbau des literarischen Werks wird die Kategorie des Weiblichen dabei als semantischer Komplex höherer Ordnung erfaßt, der sich aus niedrigeren Einheiten wie phonologischen, morphologischen, syntaktischen oder motivischen zusammensetzt, innerhalb des literarischen Einzel- wie Gesamtwerks Relationen zu anderen Bedeutungskomplexen aufweist und bestimmte Funktionen im Bedeutungsaufbau des Werks erfüllt. Was Mukařovský in *Der Strukturalismus in der Ästhetik und in der Literaturwissenschaft* (1940) bereits andeutet:

Die Kunst erscheint als Zeichen nicht nur im Verhältnis zur äußeren Welt, sondern auch in der *Komposition der künstlerischen Struktur an sich*: es wurde schon angedeutet, daß jedes Element eines Kunstwerks Träger einer bestimmten Teilbedeutung ist; die Summe dieser Teilbedeutungen, die sich fortschreitend zu höheren Einheiten ordnen, ist das Werk als Gesamtkomplex der Bedeutungen.¹⁸ (Mukařovský 1967:23)

formuliert Červenka später präziser:

Jeder beliebige Bedeutungskomplex im Werk ist aus irgendwelchen niedrigen Einheiten konstituiert. Diese können ihrerseits aus Einheiten einer um einen Grad niedrigeren Ord-

¹⁸ Vgl. in *Die Ästhetik der Sprache*: „Das, wodurch sich die Dichtersprache in ästhetischer Hinsicht besonders auszeichnet, ist eine andere Sache: das dichterische Werk bildet nämlich eine komplizierte, aber einheitliche ästhetische Struktur, zu deren Bestandteilen alle seine Komponenten, aktualisierte wie nichtaktualisierte, und deren wechselseitige Beziehung werden. Dadurch unterscheidet sich das dichterische Werk von jeder beliebigen mitteilenden Äußerung, in der stets nur die aktualisierten Elemente ästhetisch relevant sind. Die Vorherrschaft der ästhetischen Funktion in der Dichtersprache beruht also im Unterschied zur Mitteilungssprache auf der ästhetischen Relevanz der Äußerung als einer Ganzheit. Da es eine Struktur ist, eine unteilbare Ganzheit also, erscheint das dichterische Werk als *ästhetischer Wert*, als komplexe Erscheinung, die gleichzeitig einzigartig und gesetzmäßig ist. Seine Einzigartigkeit ist gerade durch die Unteilbarkeit der Komposition gegeben, seine Gesetzmäßigkeit aber durch das Ausbalancieren der Beziehungen zwischen den Komponenten;“ (Mukařovský 1974:136f.)

nung zusammengesetzt sein, oder es können dies weiter nicht zerlegbare Bedeutungselemente sein. (Červenka:1978:66)

und betont hierbei den Hierarchiecharakter des Bedeutungsaufbaus¹⁹:

Die Gesamtbedeutung des Werkes kann also nicht der Komplex einer großen ‚Menge‘ nebeneinander aufgeschichteter Elemente sein. Die Varietät des Werkes ist nicht so sehr eine ‚fächerförmige‘ Gliederung von Grundbestandteilen ‚nebeneinander‘ als vielmehr eine Tiefengliederung der Eigenschaften der hierarchisierten Struktur, die von der Spannung zwischen den verschiedenen Ebenen erfaßt wird, die wiederum gemeinsam einen nach vielen Richtungen führenden und gleichzeitig einheitlichen energetischen Strom bilden, ein Bündel wechselseitiger Motivationen. (Červenka 1978:52)

Als hierarchisch übergeordneten Punkt im Bedeutungsaufbau des Werks nimmt Červenka das sogenannte „Werksubjekt“ an:

Im Anschluß an die Ergebnisse dieser Arbeiten können wir sagen, daß die Bedeutung, das Bezeichnete, das ‚signifié‘ des literarischen Werkes als eines ganzheitlichen Zeichens die Persönlichkeit ist. Die Hauptursache dieser Eingrenzung sehen wir darin, daß die Persönlichkeit als Bedeutungskorrelat des Werkes ermöglicht, nichts von dessen innerem Reichtum und seiner Mannigfaltigkeit zu eliminieren. Jeder beliebige Teilkomplex von Bedeutungen ist, ob durch Vermittlung übergeordneter ganzer Komplexe oder direkt, an der Konstitution dieses hierarchisch höchsten Komplexes beteiligt. [...] Gleichzeitig wollen wir, wie wir dies schon einleitend getan haben, das Subjekt des Werkes so scharf wie möglich gegen die reale psychologische Person des Autors abgrenzen. Die durch das Werk konstituierte Persönlichkeit kann nichts anderes sein als lediglich eine Bedeutungsgesamtheit, die dem Werk, und nur ihm, zugeordnet ist. (Červenka 1978:169ff.)

Die Seite der Rezeption stärker betonend, prägt Mukařovský für den ganzheitlichen Sinn eines künstlerischen Werks, die Sinngenese den Begriff der semantischen Geste: „Die einzelnen Zeichen, Bedeutungen und Themen, die am Aufbau des Werks teilnehmen, werden in der dynamisch strukturierten Einheit des Werks synthetisiert und in höhere Bedeutungseinheiten, in einen qualitativ neuen *Ge-*

¹⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Schichtenmodell des literarischen Werks von Ingarden, auf das sich Červenka unter anderem beruft (vgl. Červenka 1978:164): „Die wesensmäßige Struktur des literarischen Werks liegt u.E. darin, daß es ein aus mehreren heterogenen Schichten aufgebautes Gebilde ist. Die einzelnen Schichten unterscheiden sich untereinander 1. durch das für eine jede von ihnen charakteristische Material, aus dessen Eigentümlichkeit sich besondere Eigenschaften jeder der Schichten ergeben, 2. durch die Rolle, die jede von ihnen sowohl den anderen Schichten gegenüber wie in dem Aufbau des ganzen Werkes spielt. Trotz der Verschiedenheit des Materials der einzelnen Schichten bildet aber das literarische Werk kein loses Bündel von zufällig nebeneinandergereihten Elementen, sondern einen organischen Bau, dessen Einheitlichkeit gerade in der Eigenart der einzelnen Schichten gründet. Denn es gibt unter den letzteren eine ausgezeichnete, nämlich diejenige der Sinneinheiten, die das strukturelle Gerüst für das ganze Werk bildet, indem sie alle übrigen Schichten ihrem Wesen nach fordert und einige von ihnen von sich aus so bestimmt, daß sie in ihr ihren Seinsgrund haben und in ihrem Gehalt von ihren Eigenschaften abhängig sind. Sie sind somit als Elemente des literarischen Werkes von dieser zentralen Schicht unabtrennbar.“ (Ingarden 1972:25f.)

samtsinn des Werks integriert. Erst über diesen dynamischen Gesamtsinn tritt das Werk in Kontakt zur Realität, über ihn wird die Haltung des Interpreten zur Welt orientiert.“ (Chvatik 1981:199f.).

Einerseits sollen also in synchroner Richtung die Elemente, die den semantischen Komplex des Weiblichen konstituieren, herausgearbeitet und vor allem die Funktion dieses Komplexes im Zusammenwirken mit anderen Bedeutungselementen auf den „Gesamtsinn“ hin analysiert werden. Als Komponenten im Bedeutungsaufbau sollen dabei auch diejenigen intertextuellen Referenzen ermittelt werden, welche maßgeblichen Einfluß auf die Ausformung des Weiblichen im Schaffen Pasternaks genommen haben. Andererseits gilt es, im diachronen Werkzusammenhang den Wandel in der Kategorie des Weiblichen zu beschreiben, der sich aufgrund einschneidender Veränderungen in den poetischen Vorstellungen des Autors im eigenen Schaffen vollzieht. In dieser Hinsicht ist es m.E. zweckmäßig, auf einen Textbegriff zurückzugreifen, der das Œuvre eines Autors als eine Art Makrotext erfaßt. Ein solcher Text setzt sich folglich aus kleineren Segmenten wie etwa einzelnen Schaffensphasen zusammen, die ihrerseits wiederum aus den ‚realen‘ Texten bestehen. Diese Sichtweise deutet bereits Felix Vodička an, wenn er auf die Möglichkeit hinweist, den Bedeutungsaufbau des literarischen Einzeltextes auch auf den Bedeutungsaufbau eines literarischen Gesamtwerkes zu übertragen:

Es gibt daher keinen Grund, warum wir nicht auch literarische Erscheinungen, ein Einzelwerk, das Gesamtwerk eines Autors, eine Epoche als konkretisierte Äußerungen einer Intention beurteilen könnten, die die Erreichung der ästhetischen Wirkung im literarischen Bereich zum Ziel hat. Der funktionale Gesichtspunkt, d.h. die Gruppierung der Komponenten in einer Struktur als Mittel zur Erreichung eines ästhetischen Zwecks, ermöglicht es uns, den Bedeutungsbau eines Werks oder einer ganzen Epoche viel besser zu begreifen, als wenn wir uns einzelne Erscheinungen (Werke) als einfach existierend vorstellen. (Vodička 1976:39f.)

Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Aspekt des Kontextes im Bedeutungsprozeß. Gemäß Mukařovský bilden Bedeutungsstatik und -dynamik die grundlegende dialektische Antinomie jedes Bedeutungsprozesses: Gegenüber dem Wort als statische Einheit ist die Bedeutungsdynamik als vollständige Sprachäußerung zu verstehen, als allmählich realisierter Kontext. Die dynamische Einheit als solche ist bloße semantische Intention und benötigt statische Einheiten zu ihrer Verkörperung. Übertragen auf den Bedeutungsaufbau des Satzes bedeutet dies: Jede Einheit, die auf eine andere folgt wird vor dem Hintergrund aller vorausgegangenen Einheiten aufgenommen, so daß bei Beendigung des Satzes der gesamte Komplex der Bedeutungseinheiten, aus denen sich der Satz zusammensetzt, durch den Leser simultan wahrgenommen wird (vgl. Mukařovský 1974:182ff.). Wendet man dies nun auf ein ganzes Œuvre an, das sich als Bedeutungskomplex schrittweise aus den nacheinander veröffentlichten Einzeltexten zusammensetzt,

so muß festgehalten werden, daß jeder Text aus der Perspektive des Gesamtwerks als statische Einheit fungiert. Die Reihenfolge aller Texte spielt dabei eine wichtige Rolle.

Zur Erfassung der intertextuellen Relationen – die sowohl für die synchrone als auch die diachrone Ausrichtung der Untersuchung von Bedeutung ist – stütze ich mich auf das Instrumentarium der Intertextualitätstheorie unter einem sehr umfassenden Intertextualitätsbegriff²⁰, der vielfältige Phänomene des Text-Text-Kontakts abdeckt, wie dies beispielsweise die von Renate Lachmann dargestellten Modelle von Partizipation, Transformation und Tropik als das Weiter- und Wiederschreiben, Widerschreiben und Umschreiben (vgl. Lachmann 1990:38f.) leisten. Entsprechend der diachronen Ausrichtung der Arbeit im Hinblick auf das Œuvre Pasternaks steht gegenüber der Heterointertextualität²¹ vor allem die autointertextuelle²² Dimension im Vordergrund. Ausgehend von Reinhard Iblers Überlegungen zur autointertextuellen Relation verschiedener Textvarianten²³, welche sich genauso wie die Relation zwischen Ursprungs- und Folgetext als kulturelle Beziehung oder intersubjektiver Dialog gestaltet (vgl. Ibler 1995:191), sollen hierbei die möglichen Transformationen, welche die Kategorie des Weibli-

²⁰ „Der intertextuell organisierte, seine punktuelle Identität aufgebende Text stellt sich durch ein Verfahren der Referenz (dekonstruierend, summierend, rekonstruierend) auf andere Texte her. [...] >Palimpsest<, die Zweitschrift, durch die hindurch die Erstschrift lesbar ist, und >Überdeterminierung< [...] interpretieren die Sinnkonstitution eines Textes, in dem Zeichen zweier Kontexte aufeinandertreffen, Zeichen eines älteren mit denen eines jüngeren Textes. >Doppelkodierung< bedeutet, daß die Sinnherstellung nicht durch den Zeichenvorrat des gegebenen Textes programmiert ist, sondern auf den eines anderen verweist.“ (Lachmann 1990:57f.) Derartige Gedanken klingen auch schon in Mukařovskýs Begriff der „lebendigen Tradition“ an: „Im Hinblick auf das künstlerische Schaffen selbst ist zu beachten, daß nicht nur die Komposition des individuellen Werkes Struktur ist [...], sondern vor allem auch die gesamte lebendige Tradition einer bestimmten Kunstart, [...] die Eigentum der gesamten Gesellschaft ist und über das Schaffen des Einzelnen hinausgeht. Auch das eigenwilligste Kunstwerk ist auf eine bestimmte Art der Wahrnehmung hin konzipiert, die jedoch durch das determiniert ist, was in der Entwicklung der neuen Kunst unmittelbar vorausging. [...] Eine ausgeprägte starke Künstlerpersönlichkeit wird in der Regel ziemlich radikal von der bisherigen künstlerischen Tradition abweichen. Solche Abweichungen werden jedoch sehr schnell zu Gemeingut, zum Bestandteil des künstlerischen Bewußtseins der gesamten Gesellschaft. Grundlage der Kunst ist also keineswegs das individuelle Kunstwerk, sondern der Komplex künstlerischer Gewohnheiten und Normen, die künstlerische Struktur, welche überpersönlichen, gesellschaftlichen Charakter trägt. Das einzelne Kunstwerk verhält sich zu dieser überpersönlichen Struktur ähnlich wie die individuelle Sprachäußerung zum Sprachsystem, das gleichfalls Gemeingut ist und weiter reicht als die Sprache in ihrer Verwendung durch den Sprechenden.“ (Mukařovský 1974:9f.)

²¹ vgl. S. Holthuis 1993:45: Bezüge zwischen Texten verschiedener Autoren

²² vgl. S. Holthuis 1993:45: Bezüge zwischen Texten eines Autors

²³ Angelehnt an R. Lachmanns Unterscheidung dreier Intertextualitätsmodelle differenziert auch Ibler hinsichtlich der Variantenproblematik zwischen den Beziehungstypen von Partizipation, Transformation und Tropik (vgl. Ibler 1996:15). Erstmals bringt aber Igor Smirnov den Begriff der Autointertextualität – auf diese Problematik angewandt – in die Diskussion: vgl. Smirnov 1985:55.

chen im diachronen Werkkontext durchläuft, insbesondere an den unterschiedlichen Fassungen von Texten aufgezeigt werden.

Da die Thematik der Untersuchung den Eindruck erwecken könnte, daß bei der Behandlung des Weiblichen auf feministische Literaturtheorien zurückgegriffen wird, sind an dieser Stelle einige abgrenzende Bemerkungen notwendig. Im Gegensatz zur ideologiekritischen Ausrichtung der verschiedenen feministischen Theorien, die sich vor allem in ihrem Ziel überschneiden, die patriarchalen Strukturen und die diesen zuwiderlaufenden Tendenzen innerhalb des literarischen Diskurses aufzudecken²⁴, soll hier in erster Linie der Literarizität von Literatur Rechnung getragen werden. Ohne die Bedeutung außerästhetischer Werte für den Bedeutungsaufbau des Kunstwerks leugnen zu wollen, die aber m.E. von den feministischen Ansätzen teilweise überschätzt wird, muß doch festgehalten werden, daß der ästhetische Wert innerhalb des Kunstwerks die außerästhetischen Werte dominiert, so daß sich diese letztlich als „Elemente des ästhetischen Aufbaus“ (Mukařovský 1967:36) erweisen. Die Affinität zur Frauenbildforschung²⁵ erweist sich als nur scheinbare. Weibliche Topoi und Frauenbilder, auf die im Verlauf der Untersuchung eingegangen wird, sollen nicht darauf hinterfragt werden, inwieweit sie mit gesellschaftlichen Weiblichkeitsmustern übereinstimmen oder von ihnen abweichen,²⁶ sondern primär auf ihre poetischen und ästhetischen Implikationen - den Zusammenhang von Kunst und Weiblichkeit bekunden die feministischen Ansätze doch in einem anderen Sinn²⁷ - im poeti-

²⁴Die Frauenbildforschung sieht ihre Schwerpunkte in der Aufdeckung patriarchaler Frauenbilder und der Suche nach positiven weiblichen Rollenvorbildern (vgl. Stephan 1983a:17).

Der dekonstruktive Feminismus beispielsweise meint mit weiblichem oder feministischem Lesen das Verfahren, welches die differentielle Relation des Textes spürbar macht (vgl. Vinken 1992:19), während das männliche Lesen auf der Verdrängung von Differenz besteht (vgl. Vinken 1992:17). Das dekonstruktive Re-Reading ist also immer die feministische Lektüre (vgl. Vinken 1992:18).

Für einen Überblick zu Theorien einer „weiblichen Schreibweise“ (*écriture féminine*) vgl. Nestvold-Mack 1990:13ff.

²⁵ Stephan unterscheidet nach den von ihr festgelegten Forschungsansätzen zur Untersuchung von Frauenbildern vier verschiedene Bedeutungen des Begriffs: Für den ideologiekritischen Ansatz beinhaltet „Frauenbild“ eine Form der Ideologieproduktion, für den sozialpsychologischen Ansatz stellt es sich als Form der männlichen Projektionsarbeit dar, für den sozialgeschichtlichen Ansatz sind daneben noch realistisch-mimetische Elemente entscheidend, der matristisch-mythengeschichtliche Ansatz beschäftigt sich mit der Aufarbeitung einer verdrängten und verschütteten matriarchalen Weiblichkeit (vgl. Stephan 1983a:26).

²⁶ Einschlägige Untersuchungen dieser Art sind etwa: Stephan 1983b, welche die Gestalt der Jeanne d'Arc in ihrer literarischen Verarbeitung zwischen den Extrempunkten männlicher Phantasietätigkeit (Hexe oder Heilige) ansiedelt; ähnlich Hilmes 1990, deren Untersuchungsgegenstand der Frauentypus der „femme fatale“ ist; Scholz 1992, die sich mit der Herausbildung von verschiedenen Weiblichkeitsmustern in der bürgerlichen Ideologie beschäftigt; ähnlich Dumont 1996

²⁷ Die Verbindung von Kunst und Weiblichkeit wird als Gegenstand feministischer Untersuchungen im Rekurs auf das Ideal der platonischen Schönheit mit der Festlegung der Frau auf den außergesellschaftlichen Bereich begründet, der für das gesellschaftlich eingebundene männliche Individuum eine Hafen- und Inselfunktion besitzt (vgl. Althoff 1991:71ff.). Die Äquivalenz von

schen System des Autors untersucht werden. Um ein repräsentatives Bild zu erreichen, werden als Analysegrundlage sowohl lyrische als auch epische Texte aus den drei Schaffensphasen²⁸, der frühen (1913-1928/29), mittleren (1929 bis Anfang der 40er Jahre) und späten (Anfang der 40er Jahre bis 1960), ausgewählt und jeweils zu den theoretischen Essays in Beziehung gesetzt. Alle diese Texte, wovon einige bisher kaum Gegenstand von Interpretationen waren, sind dabei durch zahlreiche autointertextuelle Verweise untereinander verbunden.

Kunst und Weiblichkeit über die platonische Schönheit ergibt sich in der Auflösung der Widersprüchlichkeit, der das Individuum in der Öffentlichkeit ausgesetzt ist (vgl. Althoff 1991:71). Daß derartige Weiblichkeitskonstruktionen phantasiegeleitete Darstellungen des Weiblichen sind, soll jedoch nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit sein.

²⁸ Einen Überblick über die verschiedenen Phasenmodelle gibt Döring 1973:XVI: Gegenüber der Unterscheidung einer frühen und späten Phase, die jeweils zudem noch zeitlich divergieren, zeigt J.R. Döring eine mittlere Periode auf, die sie auf die Jahre von 1928 bis 1934 datiert. Sie führt daneben aber auch andere Datierungsversuche an.

2. Die Sophiologie in der frühen Schaffensphase

In Pasternaks früher Schaffensphase (1913-1928/29) profiliert sich das Prinzip des Weiblichen vorwiegend als göttliche Weisheit oder „Sophia“ und erlangt in dieser Ausprägungsform den Status einer Art Ausgangsparadigma der poetologischen Vorstellungen des Dichters, auf das er in seinem weiteren Schaffen permanent rekurriert. Pasternak greift dabei auf sophiologische Elemente verschiedener philosophischer und religiöser Systeme zurück¹, die ihrerseits schon in einem Traditionszusammenhang stehen und über die im folgenden zunächst ein Überblick gegeben werden soll, um im Anschluß daran die Funktion der Sophiologie innerhalb der Poetik des Autors zu bestimmen.

2.1. Die sophiologischen Komponenten in der Gnosis

So verschieden die einzelnen gnostischen² Lehren, in denen unter anderem platonische Philosophie, jüdische Theologie und altorientalische Theosophie miteinander verschmelzen (vgl. Baur 1975:3), auch geartet sein mögen, so sind sie doch alle auf die eine oder andere Weise durch verwandte Vorstellungen vom Weiblichen bestimmt.

Eng mit der Kategorie des Weiblichen zusammenhängend, gilt der **Dualismus**³ im allgemeinen als das wichtigste verbindende Moment der gnostischen Geisteshaltung, das ihren in mancher Hinsicht differierenden Äußerungen zugrunde liegt (vgl. Jonas 1975:631). Zu den gemeinsamen philosophischen Grundaspekten dieser Systeme zählen ferner: die über alles Denken erhabene, bestimmungslose und unendliche Natur des **göttlichen Urwesens**; die dem göttlichen Wesen entgegengesetzte **Materie** als Grund des Bösen; die göttlichen Potenzen, die in Form von Abstufungen die Entfaltung und Offenbarung der Gottheit darstellen und den Übergang ins Untere ermöglichen; die sinnliche Welt als Mischung von Materie und göttlichen „Funken“; die Befreiung der geistigen Ele-

¹ In Pasternaks Aufzeichnungen aus seinen Studienjahren an der Moskauer Universität werden beispielsweise Jakob Böhme (vgl. Flejšman 1996:232,339) oder besonders Platons Eros-Konzeption erwähnt (vgl. Flejšman 1996:362f.).

² Unter dem Begriff Gnosis resp. Gnostizismus werden gemeinhin diejenigen philosophischen und religiösen Richtungen zusammengefaßt, die sich im Besitz der absoluten Erkenntnis, des bewußten, auf Offenbarung beruhenden Wissens wähnten (vgl. Jonas 1975:627).

³ Der Dualismus besteht sowohl zwischen Mensch und Welt als auch zwischen der Welt und Gott. Gott und Mensch gehören als Gegenpol zur Welt zusammen, sind aber durch deren entfremdende und teilende Kraft getrennt (vgl. Jonas 1975:631).

mente aus ihrer Vereinigung mit der Materie oder die Ausscheidung des Guten aus der Welt (vgl. Harnack 1975:153). Daneben unterscheidet sich der Gnostizismus vom Juden- und Christentum durch eine andersartige Haltung zur Beziehung zwischen Gott, Mensch und Welt: Adam ist in der Gnosis nämlich nicht dem Sündenfall preisgegeben, sondern stellt vielmehr das Opfer des uranfänglichen Falls dar, dem er und mit ihm die Welt ihre Existenz verdanken, so daß die Schuld folglich der Schöpfung zeitlich vorgeordnet und nicht beim Menschen, sondern bei Gott zu suchen ist (vgl. Jonas 1975:637).

Die durch Platon vollzogene Verbindung zwischen dem Prinzip des Weiblichen und der Vorstellung von der zunehmenden Entartung in der Abfolge des Seienden erfährt in den gnostischen Lehren generell eine Verfestigung⁴, wobei die Emblemgestalten des Weiblichen, Ennoia und Sophia, in jedem Fall der Devolution des Göttlichen, d.h. seinem Gestaltwandel in die niedere chaotische Welt ohne Leben, zu- und untergeordnet sind. Als Bewegungsursache des Wandels (**das gefallene Weibliche**) steht das weibliche Prinzip aber gleichzeitig über dem Wandel (**himmlische Sophia**) als Sinnbild für die Erleuchtung und Leidensfreiheit (vgl. Bianchi 1975:718-721). Das hier skizzierte Grundschema findet in den jeweiligen gnostischen Systemen jedoch seine eigene spezielle mythologische Ausgestaltung.

Simon aus Gitta in Samarien, der sich selbst als Verkörperung des unbekanntesten höchsten Gottes begreift, geht beispielsweise von einer männlich-weiblichen Urgottheit aus, einem Urvater, dem die göttliche Ennoia als dessen Weltgedanke beigeordnet ist. Unabhängig vom Willen des Urvaters tritt dieser Auffassung zufolge die Ennoia hervor, gebiert Engel und Erzengel und schafft damit die Körperwelt, wobei sie von den eigenen Geschöpfen an der Rückkehr gehindert und in den weiblichen Menschenleibern als gefallenes Göttliches eingekerkert wird. Ihre Erlösung erfolgt nun durch den Urvater, der unter den Juden als Messias, unter den Samaritern als Simon und unter den Heiden als heiliger Geist der Gnosis erscheint (vgl. Hilgenfeld 1975:179f.).

In der Gestalt der Sophia Prunikos halten die Barbelo-Gnostiker zwar am gefallenen Göttlichen Simons fest, das aber hier nicht mehr unmittelbar aus dem Urvater hervorgeht. Dem Fall vorangestellt wird die Paarung des Männlichen und Weiblichen, welche die Protarchonten als welterschöpfende Kraft entstehen läßt (vgl. Hilgenfeld 1975:197).

Für die „Gnostiker“ des Irenäus, die später auch als Naassener bezeichnet werden, repräsentiert die Gottheit dagegen eine Tetras. Diese Tetras besteht aus dem Urvater als dem Urmenschen, seiner, hier männlichen, Ennoia als dem Sohn, der heiligen Ruach als erstem, den Vater und Sohn verbindenden Weib und Christus, der von der heiligen Ruach infolge ihrer Erleuchtung durch Vater

⁴ Sowohl die weibliche Sophia als auch der männliche Anthropos können als Protagonisten des Sündenfalls den fehlbaren Teil der Gottheit darstellen, wobei die erstere Möglichkeit in den verschiedenen gnostischen Systemen aber häufiger ausgebildet ist (vgl. Jonas 1975:633f.).

und Sohn geboren wird. Dabei sprudelt die überschwängerte Ruach noch eine zweite Kraft aus, die als gefallenes Göttliches oder gesunkene Tochter des Lichts (Sophia) ins Chaos hinabsteigt und den Teufel (Jaldabaot) erzeugt. Erst durch die anschließende Vereinigung der Sophia mit ihrem Bruder Christus wird der bis dahin noch unbekannte Urvater verkündigt (vgl. Hilgenfeld 1975:197f.).

Wie bei den meisten angeführten gnostischen Glaubensrichtungen so fällt auch bei den Valentinianern die Ennoia oder Sophia aus dem Pleroma, der Lichtwelt, heraus und entwickelt sich nun in Gestalt der Achamoth (niedere Weisheit) zur Bildnerin der sichtbaren Welt und zum Prinzip des Lebens an sich. Sie verkörpert somit das Prinzip der Verendlichung der Gottheit (fallende Sophia), zugleich aber auch den Heilswillen der Gottheit (gefallene Sophia), der in ihrem nicht gefallenen Bruder Christus⁵ versinnbildlicht ist und das verendlichte Göttliche aus dem Kosmos erlöst (heimkehrende Sophia) (vgl. Hilgenfeld 1975:210f.).

2.2. Die sophiologischen Komponenten in der Mystik Jakob Böhmes

Da die Mystik Jakob Böhmes ihre Impulse unter anderem aus gnostischen und neuplatonischen Anschauungen schöpft⁶, ist es nicht verwunderlich, daß die Kategorie des Weiblichen hier eine ebensolche zentrale Stellung einnimmt wie in den genannten Traditionslinien.

Für Böhme konstituiert sich die Welt als Vorgang der Selbstoffenbarung Gottes, der über einen auf das verborgene Ganze (ewiges Auge und verborgene Weisheit Gottes)⁷ gerichteten Willen zur Selbstverwirklichung verfügt (vgl. Grunsky 1984:64; Benz 1937:3). In der Anfangsphase fasse sich der Ungrund (Vater) als absolute Totalität allen Seins in Grund (Sohn), d.h. er schafft sich ein Ich-Zentrum, das mit dem Produkt seiner Tätigkeit wie mit einem Leib (ewige Natur) umgeben wird (vgl. Grunsky 1984:73ff.). Denn erst in der Vielheit ihrer Momente kann sich die wahre Gottheit erkennen: in der Dreiheit von Vater, Sohn

⁵ Die gefallene Sophia kann sich nicht selbst helfen im Unterschied zur gefallenen Seele bei Platon, die sich durch die Erinnerung an das übersinnliche Sein aus eigener Kraft erlösen kann (vgl. Hilgenfeld 1975:210).

⁶ Zum Schaffensumfeld Böhmes vgl. Lemper 1994:41-69: Angeführt werden unter anderem Caspar Schwenckfeld (1489-1561), die Böhmisches Brüder, die Philippisten, die Kryptocalvinisten, deren Ausgangspunkt die Ansichten Philipp Melanchthons (1497-1560) bilden, und Bartholomäus Scultetus (ca. 1540-1614) als Anhänger eines Paracelsistenkreises.

⁷ Ergänzend werden hier und im folgenden in Klammern die von Böhme synonym verwendeten Begriffe gegeben, welche aber für seine Systematik nicht minder wichtig sind, da diese sich ja in bestimmten Assoziationsketten entfaltet.

und Weisheit⁸ als einem selbständigen Abbild von Vater, Sohn und ausgehendem Geist (Wille) (vgl. Grunsky 1984:89; Benz 1937:9):

Denn Gott ist dreifaltig in Personen, und wollte sich auch dreimal bewegen, nach jeder Person Eigenschaft, und nicht mehr in Ewigkeit. Zum ersten bewegte sich das Centrum des Vaters Natur zur Schöpfung der Engel, und fort zu dieser Welt. Zum andern bewegte sich des Sohnes Natur, da das Herze Gottes Mensch ward: und das wird in Ewigkeit nicht mehr geschehen; und ob es geschiehet, so geschiehets doch durch denselben einigen Menschen, der Gott ist, durch viele und in vielen. Zum dritten wird sich am Ende der Welt des H. Geistes Natur bewegen, da die Welt wird wieder ins Æther gehen, und die Toten aufstehen. So wird der H. Geist der Beweger sein, der wird die großen Wunder, so in dieser Welt geschehen sind, alle in die ewige Wesenheit stellen, zu Gottes Ehren und Wundertat, und zur Freude der Kreaturen; [...] Und die Bildnis der Dreizahl, als die ewige Jungfrau, welche stund im Ternario Sancto, in der ewigen Weisheit, in der Wesenheit als eine Figur, wäre von den Engeln in Ewigkeit nie erkannt worden, wann nicht das Herze Gottes wäre Mensch worden. Da sahen die Engel den Glanz der Majestät in einer lebendigen Bildnis, darein die ganze Heilige Dreizahl war beschlossen. (VdL, III, 132f.)

Im weiteren Verlauf des Vorgangs wächst das Begehren des Willens erheblich an, so daß er seinen Gegenstand, das Objekt, immer näher an sich zieht - dieses Anziehen wird auch als „Herbigkeit“ bezeichnet -, bis dieser das Subjekt vollständig bestimmt. Der Wille ist vom Objekt derart gefangen (Selbstverfinsternung), daß sich eine zentrifugale Gegenbewegung, das Aufsteigen oder die „Bitterkeit“, auslöst, die einem Ertötungs-Vorgang analog in einem Feuerblitz gipfelt (vgl. Grunsky 1984:132; 156).

Dieses Ereignis markiert gewissermaßen den Kernpunkt in Böhmes Lehre: Denn im **Feuerblitz** bieten sich zwei grundverschiedene Möglichkeiten für die künftige Entwicklung. Zunächst sinkt die Herbigkeit, die alles Feste bedingt, in sich zusammen, erstirbt, und es entsteht auf diese Weise Wasser oder die Sanftmut, die als **Lichtinctur** mit dem weiblichen Prinzip identifiziert wird. Wenn dann der Feuerwille oder die Bitterkeit in die Sanftmut imaginiert, erlischt er als **Feuertinctur**, welche dem männlichen Prinzip gleichkommt. Letztendlich sind beide Prinzipien im Lichtwasser in Form des ewigen Hieros Gamos als androgyne Lebensganzheit⁹ vereint (vgl. Grunsky 1984:157; 169ff.; 186). In der heiligen

⁸ Benz analysiert noch verschiedene andere, von Böhme genutzte Begriffe für die Sophia, die jeweils einen ihrer Aspekte verdeutlichen: Spiegel/Gegenwurf (Gegenbild, in dem sich Gott selbst schaut), Gefundene (Gott findet sich in Gestalt der Weisheit; der sich selbst Suchende wird in ihr zum Gefundenen), Ausgeborene, Ausgeflossene, Ausgesprochene, Ausgehauchte (während der Sohn das in Gott gefaßte und verborgene Wort verkörpert, der Heilige Geist den Prozeß des Aushauchens, ist die Weisheit die in Wesen gefaßte Offenbarung des verborgenen Gottes) (vgl. Benz 1937:10ff.).

⁹ Der Gottesbegriff Böhmes trägt also androgyne Züge: Im weiblichen Prinzip in seiner Verkörperung als Sophia vollzieht sich die Ausgebärung all dessen, was in der göttlichen Transzendenz als Wille, Kraft und Trieb zur Zeugung liegt, wobei jedoch ihre Jungfräulichkeit betont wird. Nicht sie gebärt, sondern in ihr wird ein Bild geboren (vgl. Benz 1937:23ff.).

conjunctio aller Kräfte, im sogenannten Freudenreich, wiederholt sich diese hochzeitliche Verbindung unaufhörlich auf den höheren Ebenen, bis in der **Über-tinctur** - die als Jungfrau Sophia dem Spiegel im Ungrund entspricht - alle Kräfte hinsichtlich der Kommunikation unter die letzte Einheit gestellt werden, die als ein universales Sich-Einander-Verstehen gedacht ist (vgl. Grunsky 1984:195ff.). Die durch die Entfaltung des Willens geschaffene Individualität¹⁰ vermag sich also nur dadurch zu vollenden, daß sie sich selbst wiederum in die Allheit eingliedert. Verschließt sich hingegen der Wille vor der Sanftmut, so entsteht die höllische Sphäre, in der das Ineinanderschlingen von männlichem und weiblichem Prinzip fehlt, so daß sich die Vielheit der Teile fremd gegenübersteht (vgl. Grunsky 1984:221ff.).

Unabhängig davon entsteht infolge des Falls Lucifers aus der inneren geistigen Welt die äußere sichtbare Welt, die eine Mischung aus Lichtreich und höllischem Reich repräsentiert und, in der sich der Mensch im ständigen Auf und Ab zwischen Gut und Böse befindet¹¹ (vgl. Grunsky 1984:240ff.). Aus der Notwendigkeit, alle Kräfte wieder zu vereinen, wurde der **Uradam** geschaffen, der als männliche Jungfrau und Selbstporträt Gottes durch die Abwesenheit von Geschlechtsmerkmalen charakterisiert ist. In ihm sind das männliche (Feuerwille) und weibliche (verständiger Geist, Weisheit) Prinzip anfangs noch nicht voneinander getrennt. Erst sein zunehmender Erkenntnisdrang führt ihn zur Erfahrung der Gegensätze, so daß er in Adam und Eva¹² auseinanderfällt, die als Symbol für die äußere Welt an die Stelle der Sophia tritt (vgl. Grunsky 1984:275ff.; Benz 1937:55; 61ff.):

[...];die Jungfrau aber, als die göttliche Kraft stehet im Himmel und Paradies, und spiguliret sich in der irdischen Qualität der Seelen, als in der Sonnen, und nicht im Monden, verstehe im höchsten Principio des Geistes dieser Welt, da die Tinctur am edelsten und hellsten ist, da des Menschen Gemüte entstehet. Und wollte gerne wieder in ihren Locum zu ihrem Bräutigam, wenn nur nicht das irdische Fleisch mit dem irdischen Gemüte und Sinnen im Wege wäre: denn in das gehet die Jungfrau nicht, sie läßet sich nicht ins irdische Centrum binden. Ihre Spigulierung mit Verlangen und viel Rufen, Vermahnen und inbrünstigem Sehnen verbringt sie die ganze Zeit, weil die Frau an ih-

¹⁰ Die Offenbarung vollzieht sich dadurch, daß sich der Eine in den Gegensatz einführt. Die Weisheit stellt dabei das Prinzip der Schiedlichkeit dar, von der sich die weitere Entfaltung in immer neuen Scheidungen vollzieht. Mit dem Akt der Selbsterkenntnis enthüllt sich also die innere Vielheit, der in der Schöpfung zum Leben verholfen wird (vgl. Benz 1937:28ff.).

¹¹ „Denn es sind nicht mehr als zwei Reiche, die dich rufen: Eines ist das Reich Gottes, darinnen ist Christus, der begehret deiner; und das ander ist der Höllen Reich, darinnen ist der Teufel, der begehret auch deiner. Nun gilts allhie streitens mit der armen Seele, denn sie stehet in Mitten: Christus beut ihr das neue Kleid, und der Teufel beut ihr das Sündenkleid.“ (DPW, II, 427)

¹² Von nun an ist das Ziel aller Liebe, die verlorene Einheit wieder zu restituieren. Jedoch findet der Vollzug dieser Einheit im Geschlecht statt, wo die reine Einheit als unerreichbar erscheint. Der Versuch ihrer Wiedererlangung führt daher zur Fortpflanzung, zur Vielheit und Multiplikation, so daß die Tragik des irdischen Eros in seinem Illusionscharakter liegt (vgl. Benz 1937:68f.).

rer Statt lebet, aber dem Wiedergeborenen erscheint sie in hoch triumphierender Gestalt im Centro des Gemüts, verteufet sich auch ofte bis in die Tinctur des Herzen-Geblüts, davon der Leib mit Gemüte und Sinnen so hoch zitternd und triumphierend wird, gleich als wäre er im Paradies, krieget auch alsbald paradiesischen Willen. (DPW, II, 149f.)

Für den Menschen ergibt sich daraus das fundamentale Existenzproblem, beide Prinzipien in sich selbst wieder zusammenzuführen, wobei ihm in **Christus** ein Leitmuster zur Seite gestellt ist. Denn in Christus, der als Erneuerer und Vollender des Menschenbildes gilt, das im ersten Menschen entartete (vgl. Benz 1937:112), wird die androgyne Ganzheit von neuem offenbar (vgl. Grunsky 1984:281):

[...] und darum ward Gott Mensch, und brachte die göttliche Bildnis wieder in der Seelen Tinctur, weil sie in Adam verdorben war, daß wir also nun müssen in Christo neugeboren werden, wollen wir Gott schauen. (VF, III, 76)

Christus ist jedem Geschlecht das, was ihm zu seiner Ganzheit und Einheit, zu seiner Gottesebenbildlichkeit fehlt (vgl. Benz 1937:117). In ihm findet der Mensch einen Seelenführer, der ihm den Weg zur Auferstehung weist (vgl. Grunsky 1984:296), bis er in der Überwindung der Geschlechtlichkeit dann seine androgyne Unversehrtheit, die Geistleiblichkeit, zurückerlangt (vgl. Benz 1937:121).

2.3. Die Sophiologie Vladimir Solov'evs

Lenkt man das Augenmerk nun auf den russischen Kontext, so zeigt es sich, daß insbesondere Vladimir Solov'ev dem oben entworfenen Traditionsrahmen verpflichtet ist. Neben mythischen, gnostischen und neo-platonischen Konzeptionen¹³ lieferte ihm unter anderem Friedrich W. Schellings (1775-1854) *Philosophie der Offenbarung* (1841/42) nicht zu unterschätzende Anregungen für seine Sophiologie (vgl. Groys 1991:345), die später von den russischen Philosophen Pavel A. Florenskij¹⁴ (1882-1937) und Sergej N. Bulgakov (1871-1944) weiterentwickelt wurde.

¹³ Auf Parallelen von Solov'evs Sophiologie zu gnostischen Lehren weist auch Pyman 1994:229 hin. Als weitere wichtige Inspirationsquellen Solov'evs gelten Jakob Böhme, Paracelsus (1493-1541) und Emanuel Swedenborg (1688-1772) (vgl. Cioran 1977:17f.), Immanuel Kant (1724-1804), Georg W. Hegel (1770-1831) und Benedict Spinoza (1632-1677) (vgl. Dietrich 1994:147).

¹⁴ Innerhalb Florenskijs ganzheitlicher Weltanschauung steht dem Grundgesetz der Welt, dem Prinzip der Entropie als universelle Nivellierung (Chaos) das Gesetz der Ektropie (Logos) ge-

Starken Einfluß auf den dämonisch-trägerischen Aspekt der Sophia im System Solov'evs hat der von Schelling geprägte Begriff der „Weltamme“ ausgeübt, der seinerseits auf Arthur Schopenhauer (1788-1860) zurückgeht. Auch nach Ansicht Solov'evs ist dieser Wesenszug unbedingt zu verneinen, aber - anders als im buddhistischen Nihilismus Schopenhauers - hindert ihn das nicht, das wahre Antlitz der göttlichen Sophia zu erkennen (vgl. Groys 1991:346). Hinsichtlich der göttlichen Trinität verkörpert die **Sophia** keine vierte Hypostase, sondern bezeichnet die Relation zwischen den Komponenten der Trinität. Während Gott-Vater als Produzierender das aktive Prinzip der **All-Einheit** symbolisiert, ist es die Funktion der Sophia als Produziertes, diese göttliche Manifestation der Einheit auf eine passive Weise zu repräsentieren (vgl. Cioran 1977:22):

Единство божественного начала, субстанциально пребывающее в первой сфере бытия, идеально проявляемое во второй, может получить свое реальное осуществление только в третьей. Во всех трех сферах мы различаем действующее божественное начало единства или Логос, как прямое проявление Божества, и то „многое“ или „все“, которое объединяется действием этого единого, воспринимает его в себя и осуществляет. Но в первой сфере это „все“ само по себе существует только потенциально, во второй только идеально и лишь в третьей получает собственное действительное существование, а потому и единство этой сферы, производимое божественным Логосом, является впервые, как действительное самостоятельное существо, могущее от себя воздействовать на божественное начало. Только здесь объект божественного действия становится настоящим актуальным субъектом и самое действие становится настоящим взаимодействием. Это второе произведенное единство, противостоящее первоначальному единству божественного Логоса, есть, как мы знаем, душа мира или идеальное человечество (София), которое содержит в себя и собою связывает все особенные живые существа или души. Представляя собою реализацию Божественного начала, будучи его образом и подобием, первообразное человечество или душа мира есть вместе и единое и все; она занимает посредствующее место между множественностью живых существ, составляющих реальное содержание ее жизни, и безусловным единством Божества, представляющим идеальное начало и норму этой жизни. Как живое средоточие или душа всех тварей и вместе с тем реальная форма Божества – сущий субъект тварного бытия и сущий объект божественного действия; (ЇоВ, III, 129)

Die Einheit des göttlichen Prinzips, die substantiell gegenwärtig in der ersten Seinssphäre ist, die ideell zum Ausdruck kommt in der zweiten, kann ihre reale Verwirklichung nur in der dritten erhalten. In allen drei Sphären unterscheiden wir einerseits das wirkende göttliche Einheitsprinzip oder den Logos, als direkten Ausdruck der Gottheit, und andererseits jenes „viele“ oder „alles“, das durch das Wirken dieses Einen zur Einheit zusammengeschlossen wird und das seinerseits das Eine in sich aufnimmt und es verwirklicht. In der ersten Sphäre existiert dieses „alles“ nur potentiell, in der zweiten nur ideell, und erst in der dritten empfängt es eigene wirkliche Existenz, und deshalb erscheint auch die vom göttlichen Logos hervorgebrachte Einheit hier erstmalig als wirkliches selbständiges Wesen, das von sich aus auf das göttliche Prinzip zurück-

genüber, wobei die Kultur als Kampf gegen die Nivellierung der Welt, den Tod, begriffen wird (vgl. Hagemeyer 1993:88).

wirken kann. Erst hier wird das Objekt des göttlichen Wirkens zum echten, aktuellen Subjekt, und das Wirken selbst wird zur echten Wechselwirkung. Diese zweite hervorgebrachte Einheit, die der ursprünglichen Einheit des göttlichen Logos gegenübersteht, ist, wie wir wissen, die Weltseele oder die ideale Menschheit (Sophia), die alle lebendigen individuellen Wesen oder alle Seelen in sich enthält und miteinander verbindet. Die urbildliche Menschheit [pervoobraznoe človečestvo] oder die Weltseele, die die Realisierung des göttlichen Prinzips, seine Gestalt und sein Ebenbild ist, ist das Eine und das Alles zugleich; sie steht an vermittelnder Stelle zwischen der Vielheit der lebendigen Wesen, die ihren realen Lebensinhalt ausmachen, und der absoluten Einheit der Gottheit, die das ideelle Prinzip und die Norm dieses Lebens ist. Als lebendiger Mittelpunkt oder Seele aller Kreatur und als reale Form der Gottheit zugleich, ist sie das wahre [suščij] Subjekt des kreatürlichen Seins und das wahre Objekt des göttlichen Wirkens; (VüG, I, 699)

Im Gegensatz zur göttlichen Sophia unterliegt die Weltseele als Außergöttliches den Bedingungen von Raum und Zeit. Da sie jedoch beide Prinzipien - das göttliche und das irdische - enthält, kann in der Weltseele aufgrund ihrer Erfahrung des irdischen Chaos oder der Pluralität der Wunsch nach Einheit erwachen (vgl. Cioran 1977:24f.):

[...]; причастная единству Божию и вместе с тем обнимая всю множественность живых душ, всеединое человечество или душа мира есть существо двойственное: - заключая в себе и божественное начало и тварное бытие, она не определяется исключительно ни тем ни другим и следовательно пребывает свободною; (ČoB, III, 129)

[...]; der göttlichen Einheit teilhaftig und dennoch die ganze Vielheit lebendiger Seelen umgreifend, ist die all-eine Menschheit oder die Weltseele ein zweifach bestimmtes Wesen: sie schließt das göttliche Prinzip und das kreatürliche Sein in sich, wird jedoch weder ausschließlich von dem einen noch von dem anderen bestimmt und befindet sich also im Stande der Freiheit; (VüG, I, 699f.)

Mit dem Logos verbunden, ist die Weltseele am Ende der Zeit fähig, wenn die Vereinigung von Himmel und Erde vollzogen ist, eine Identifikation mit der Sophia zu erreichen (vgl. Cioran 1977:26).

Anders als in den oben beschriebenen Systemen erfährt die Sophiologie bei Solov'ev zudem eine historisch-gesellschaftliche Ausweitung. Auf der niedrigsten Stufe der Universalgeschichte drückt sich die untrennbare Einheit der göttlichen Inkarnation in der Menschheit etwa durch die wesenhafte Einheit des menschlichen Seins in Mann, Frau und Gesellschaft aus, die das Ergebnis des Wirkens der Weltseele darstellt und die Grundlage für eine erhöhte göttliche Menschheit bildet. In diesem Zusammenhang fungiert die körperliche, irdische Liebe als Symbol für die All-Einheit¹⁵, indem sie dem Menschen die Möglichkeit

¹⁵ Solov'ev strebt in seiner Rechtfertigung der körperlichen Liebe, die für sich genommen den Menschen zwar nicht vom Tod erlösen kann, eine Synthese zwischen irdischer und platonischer

bietet, seinen Egoismus in der bedingungslosen Anerkennung des Anderen außerhalb seiner selbst zu überwinden. Insofern manifestiert sie potentiell die göttliche, wahre Liebe, die zur göttlichen All-Einheit führt (vgl. Cioran 1977:28ff.):

Этот живой идеаль Божей любви предшествуя нашей любви, содержит в себе тайну ее идеализация. Здесь идеализация низшего существа есть вместе с тем начинающая реализация высшего и в этом истина любовного пафоса. [...] Предмет истинной любви не прост, а двойствен: мы любим во-первых, то идеальное (не в смысле отвлеченном, а в смысле принадлежности к другой высшей сфере бытия) существо, которое мы должны ввести в наш идеальный мир, и, во-вторых мы любим то природное человеческое существо, которое дает живой личный материал для этой реализации, и которое чрез это идеализуется не в смысле нашего субъективного воображения, а в смысле своей действительной объективной перемены или перерождения. Таким образом истинная любовь есть нераздельно и *восходящая*, и *нисходящая*. [...] В половой любви, истинно понимаемой и истинно осуществляемой, эта божественная сущность получает средство для своего окончательного крайнего воплощения в индивидуальной жизни человека способ самого глубокого и вместе с тем самого внешнего реально-ощутительного соединения с ним. (SM, VI, 404f.)

Dieses lebendige Ideal der göttlichen Liebe enthält, indem es unserer Liebe vorangeht, in sich das Geheimnis ihrer Idealisierung. Hier ist die Idealisierung des niederen Wesens zugleich die beginnende Realisierung des höheren, und darin besteht die Wahrheit des Liebespathos. [...] Der Gegenstand der wahren Liebe ist nicht einfach, sondern zwifach: wir lieben erstens jenes ideale Wesen (ideal nicht im abstrakten Sinn, sondern im Sinne seiner Zugehörigkeit zu der anderen, höheren Sphäre des Seins), das wir in unsere ideale Welt einführen müssen; zweitens lieben wir das natürliche menschliche Wesen, das den lebendigen, persönlichen Stoff für diese Realisation abgibt und so nicht im Sinne unserer subjektiven Vorstellung, sondern im Sinne seiner tatsächlichen objektiven Verwandlung oder Wiedergeburt idealisiert wird. Auf solche Weise ist die wahre Liebe untrennbar eine *aufsteigende* und eine *absteigende* Liebe. [...] In der Geschlechtsliebe, soweit sie wahrhaft verstanden und wahrhaft verwirklicht wird, erhält diese göttliche Wesenheit das Mittel zu ihrer endgültigen Verkörperung im individuellen Leben des Menschen, die Möglichkeit der allertiefsten und zugleich der alleräußerlichsten, real-fühlbaren Vereinigung mit ihm. (SG, VII, 254f.)

Am Endpunkt der Universalgeschichte steht die vollkommene Frau als **vergöttlichte Natur**, der vollkommene Mann als der **Gott-Mensch** und die vollkommene **Gemeinschaft Gottes** mit dem Menschen als Inkarnation der ewigen Weisheit, wofür die Dreiheit von Jungfrau Maria, Christus und Kirche als Modell figuriert (vgl. Cioran 1977:29).

Mit der kulturgeschichtlichen Dimension in der Philosophie Solov'evs geht auch eine kritische Haltung gegenüber dem westlichen Christentum, das der Rationalität oder dem Logos den Vorrang über die Materie einräumt, und eine gleichzeitige Aufwertung des „wahren“, orthodoxen Christentums des Ostens

Liebe an (vgl. Cioran 1977:32). Vgl. auch Groys 1991:349, der Solov'evs Sophiologie zur Anima-Psychologie Jungs in Beziehung setzt.

einher, so daß zunächst slawophile Denkansätze vermutet werden können. Aber die Betonung der messianischen Rolle Rußlands ist mit einer heftigen Mißbilligung des aktuellen Zustandes der russischen Kultur verbunden, die sich gemäß Solov'ev als unfähig erwiesen hat, ihren Glauben in die geschichtliche Realität umzusetzen und daher eine ebensolche einseitige Entwicklung genommen hat wie der Westen.¹⁶ Deshalb bestehe die Notwendigkeit, daß die Sophia, die nun zum mythischen Namen für Rußland avanciert, mit dem antichristlichen Geist des Westens eine mythische Ehe schließt, damit auf diese Weise der neue Logos entspringen kann (vgl. Groys 1991:346ff.).

2.4. Die Bedeutung der Sophiologie im russischen Symbolismus

Dem umrissenen geistesgeschichtlichen Kontext in ihrem Dualismus von sinnlich wahrnehmbarer Außenwelt und dem dahinterliegenden idealen Sein verhaftet, sieht die symbolistische Poetik ihr zentrales Anliegen in erster Linie als Aufdeckung der jenseitigen *realiora* mittels der Kunst, so daß auch die Sophiologie auf fruchtbaren Boden fallen konnte. Fungiert doch die Sophia als Symbol des Erwarteten (vgl. Hansen-Löve 1993:263), des göttlichen Absoluten. Von nachhaltiger Bedeutung für den russischen Symbolismus ist dabei der Solov'evsche „*mif o mire*“ („Weltmythos“) mit seiner triadischen Struktur von These (ursprüngliche Einheit), Antithese (Zerfall der Einheit durch den Fall der Sophia) und Synthese (Restitution der Einheit), die als eine Art universelles Struktur-schema sowohl der Argumentationsfolge in den poetologischen Schriften der russischen Symbolisten als auch den Kompositionsschemata der künstlerischen Texte zugrunde liegt (vgl. Minc 1979:85ff.).

Vladimir Solov'ev zählt neben Arthur Schopenhauer und Friedrich W. Nietzsche (1844-1900) zu den am meisten rezipierten Philosophen im russischen Symbolismus - Vjačeslav I. Ivanov (1866-1949) erwähnt in seinem Essay *Simvolizm (Symbolismus)* sogar Jakob Böhme als Quelle für Charles-Pierre Baudelaires (1821-1867) *Les Correspondances*¹⁷ (1857), betont daneben freilich aber

¹⁶ Zur Stellung Solov'evs zwischen den Konfessionen, zwischen Orthodoxie und Katholizismus vgl. Dietrich 1994:150.

¹⁷ Ivanov vergleicht hier die Entwicklung des Symbolismus in Europa und Rußland mit der gegensätzlichen Natur des Symbolbegriffs, wie er ihn in Baudelaires Gedicht zu erkennen meint. Versteht der realistische Symbolismus, der sich laut Ivanov in Rußland ausgeprägt hat, das Symbol als keine zufällige menschliche Erfindung, sondern als eine Art platonisches Abbild, so schafft der subjektivistische, dekadente Symbolismus, der sich außer in Frankreich auch in England und Deutschland ausgebreitet hat, seine Symbole willkürlich, nach den individuell-subjektiven Empfindungen: „Реалистический символизм признает символом всякую реальность, рассматриваемую в ее сопряженности с высшей реальностью, т.е. более реальной в

Solov'evs Geltung (vgl. Ivanov 1995:150; 154) -, wobei außer seinen theoretischen Schriften gerade auch seinem künstlerischen Werk ein großer Stellenwert beigemessen wird. Besonders bekannt wurde sein Gedicht *Tri svidanija*¹⁸ (*Drei Begegnungen*; 1898). Mit der von ihm angestrebten Synthese von Materiellem und Ideellem spielt er vor allem eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der Auseinandersetzung der Symbolisten mit dem perspektivlosen Dualismus Nietzsches (vgl. Pyman 1994:235ff.). Für kontroverse Diskussionen sorgte in diesem Zusammenhang etwa Georgij I. Čulkovs (1879-1939) Artikel *Poëzija Vladimira Solov'eva* (*Die Dichtung Vladimir Solov'evs*; 1905): In seinen Betrachtungen zur Sophiologie verortet er die Weltseele hier zwar zwischen dem Göttlichen und dem Materiellen, unterstellt ihr aber die Unfähigkeit, die göttliche Einheit wieder zu restituieren. Aus Čulkovs Sicht stellt das Lebenswerk Solov'evs den erfolglosen Versuch dar, die christliche Religion mit der Naturreligion zu versöhnen. Einen Gegenartikel mit dem Titel *Otvet G. Čulkovu po povodu ego stat'i „Poëzija Vladimira Solov'eva“* (*Antwort an G. Čulkov anlässlich seines Aufsatzes „Die Dichtung Vladimir Solov'evs“*; 1905) verfaßte beispielsweise Sergej M. Solov'ev, ein führender Vertreter des Solov'ev-Kreises, in dem er die von Čulkov hervorgehobene Verneinung des Fleisches bestreitet und die Idee Solov'evs verteidigt, daß die Materie die erste Stufe auf dem Weg zur Unsterblichkeit, zum Göttlichen, sei (vgl. Cioran 1977:97f.).

ряду реального. [...] Символизм реалистический ищет в вещах знак их онтологической ценности и связи, т.е. *realia in rebus*. Стремится посредством такого изображения мира привести того, к кому он обращается, *a realibus ad realiora*, осуществляя таким образом по-своему анаagogический завет средневековой эстетики. [...] Этот другой вид символизма [субъективистический А.У.], со временем восторжествовавший, провозглашает сразу, едва возникнув, свое полное презрение ко всему, что почитается объективной реальностью: она иллюзорнее всякого поэтического вымысла, но не превосходит его в красоте. [...] Он [символ А.У.] уже не истина, должноствующая быть открытой, а чувственное представление, подлежащее изображению.“ (Ivanov 1995:151f.; „Der realistische Symbolismus sieht die ganze Realität als Symbol an, die in ihrer Verbundenheit mit der höheren Realität, d.h. dem Realeren in der Reihe des Realen, betrachtet wird. [...] Der realistische Symbolismus sucht in den Dingen ein Zeichen ihrer ontologischen Bedeutung und ihres Zusammenhangs, d.h. die *realia in rebus*. Er bemüht sich mittels einer solchen Darstellung der Welt jenen herbeizuführen, an den er sich *a realibus ad realiora* wendet, indem er auf solche Weise von seinem Standpunkt aus das anagogische Vermächtnis der mittelalterlichen Ästhetik verwirklicht. [...] Dieser andere Typ des Symbolismus [der subjektivistische А.У.], der mit der Zeit gesiegt hat, proklamiert sofort, kaum daß er entstanden ist, seine völlige Verachtung all jenem gegenüber, was als objektive Realität verehrt wird: Sie ist illusionärer als jegliche poetische Erdichtung, aber übertrifft sie nicht in der Schönheit. [...] Es [das Symbol А.У.] ist schon nicht mehr die Wahrheit, die aufgedeckt werden soll, sondern eine emotionale Vorstellung, welche der Darstellung unterliegt.“; wenn nicht anders vermerkt, Übersetzung hier und im folgenden А.У.)

¹⁸ Auf dieses Gedicht gehen beispielsweise auch Aleksandr Blok und Andrej Belyj (1880-1934) in ihren Aufsätzen *Rycar'-monach* (*Der Ritter-Mönch*; 1910) und *Vladimir Solov'ev. Iz vospominanij* (*Vladimir Solov'ev. Aus den Erinnerungen*; 1907) ein, in denen sie sich intensiv mit der Sophiologie Solov'evs auseinandersetzen (vgl. Blok 1982:165; Belyj 1994a:351).

Wenngleich sich eine Unmenge von Beispielen für die Wirkung der Sophiologie im Symbolismus finden ließe, so sollen innerhalb dieses Teilkapitels nur die wichtigsten erwähnt werden: Schon Ivanov greift in seinem Aufsatz *Simvolika éstetičeskich načal (Symbolik der ästhetischen Kräfte)* zur Bestimmung der beiden Kräfte des Ästhetischen, des Aufstiegs (**восхождение**) und des Abstiegs (**нисхождение**), nicht nur auf Nietzsches Begriffspaar des Apollinischen und Dionysischen¹⁹ zurück, sondern in erster Linie auf Solov'evs Unterscheidung zwischen himmlischer Sophia und Weltseele:

Но отрешенный, белый разрыв с зеленым долом - еще не красота. Божественное благо, и нисходит, радуясь, долу. Достигнув заоблачных тронов, Красота обращает лик назад - и улыбается земле. [...] Смех, эта „радость преодоления“, - убийство или земная пощада. Улыбка - пощада окрыленная. Улыбчива милостивая Красота. Восхождение - разрыв и разлука; нисхождение - возврат и благовестие победы. То - „слава в вышних“; это - „на земле мир“. Восхождение - *Нет* Земле; нисхождение - „кроткий луч таинственного *Да*“. Мы, земнородные, можем воспринимать Красоту только в категориях красоты земной. Душа Земли - наша Красота. Итак, нет для нас красоты, если нарушена заповедь: „Верным пребудь Земле“. [...] Так Красота, всякий раз снова нисходя на землю с дарами Неба, знаменует вечное обручение Духа с Душою Мира, являясь пред нами непрестанно обновляющимся прообразом и обетованием вселенского Преображения. (Ivanov 1995:61; 63)

Aber der abgeschiedene weiße Bruch mit dem grünen Tal ist noch nicht die Schönheit. Das göttliche Wohl, steigt auch herab, sich freuend über das Tal. Wenn die Schönheit die über den Wolken schwebenden Throne erreicht hat, wendet sie das Antlitz zurück und lächelt der Erde zu. [...] Das Lachen, diese „Freude der Überwindung“, ist Mord oder irdische Gnade. Das Lächeln ist die beflügelte Gnade. Die wohlwollende Schönheit ist lächelnd. Der Aufstieg ist Bruch und Trennung, der Abstieg - Rückkehr und Läuten des Sieges. Jenes ist „der Ruhm in den Höhen“, dieses - „der Friede auf Erden“. Der Aufstieg ist das Nein zur Erde, der Abstieg - „der sanfte Strahl des geheimnisvollen Ja“. Wir, Erdenkinder, können die Schönheit nur in den Kategorien der irdischen Schönheit wahrnehmen. Die Weltseele ist unsere Schönheit. Folglich gibt es für uns keine Schönheit, wenn das Gebot übertreten ist: „Bleib unverändert der Erde treu“. [...] So bezeichnet die Schönheit, die jedesmal von neuem mit den Gaben des Himmels auf die Erde hinabsteigt, die ewige Verlobung des Geistes mit der Weltseele, indem sie vor uns als sich unaufhörlich erneuerndes Urbild und Gelübde der ökumenischen Verklärung erscheint.

¹⁹ „В этих недрах чреватой ночи, где гнездятся глубинные корни пола, нет разлуки пола. Если мужественно восхождение и нисхождение отвечает началу женскому, если там лучится Аполлон и здесь улыбается Афродита, то хаотическая сфера - область двуполого, мужеженского Диониса. В ней становление соединяет оба пола ошущью темных зачатий.“ (Ivanov 1995:65; „In diesen Tiefen der schwangeren Nacht, wo die tiefen Wurzeln des Geschlechts nisten, gibt es keine Trennung der Geschlechter. Wenn der Aufstieg und Abstieg mannhaft dem weiblichen Prinzip antwortet, wenn dort Apoll strahlt und hier Aphrodite lächelt, so ist die chaotische Sphäre das Gebiet des doppelgeschlechtlichen, mannweiblichen Dionysos. In ihm vereinigt das Werden beide Geschlechter durch das Tasten dunkler Empfängnis.“)

Obschon Valerij Ja. Brjusov (1873-1924) - im Gegensatz zu Ivanov - nicht zur jüngeren Symbolistengeneration zu rechnen ist (vgl. Pyman 1994:231), auf die Solov'evs Philosophie ja bekanntlich einen stärkeren Einfluß ausübte, setzt er sich in dem 1900 entstandenen Artikel *Vladimir Solov'ev. Smysl ego poézii (Vladimir Solov'ev. Der Sinn seiner Dichtung)* mit den zentralen Fragen von Solov'evs Sophiologie, insbesondere dem irdischen und göttlichen Aspekt, auseinander (vgl. Brjusov 1987:250ff.). Implizit findet sich Solov'evs Vorstellung von der All-Einheit aber auch in *O iskusstve (Über die Kunst; 1899)*, wenn Brjusov dort die Überwindung der Begrenzung des eigenen Ich für die Rezeption eines Kunstwerks zur Bedingung macht. Denn die geforderte gleichmäßige Beteiligung von weiblicher Emotio (сердце почувствует) und männlicher Ratio (ум постигает) weist den Kunstgenuß als ganzheitlich gedachten Prozeß aus:

Чтобы истинно наслаждаться искусством, надо учиться и вдумываться и быть живым. Чья душа застыла в ледяном покрове личины, тот не жив, тот не способен чувствовать чувствами других. Кто умер для любви, умер для искусства. Чем глубже ум постигает вселенную и человеческую душу, тем вернее сердце почувствует тайну образов или звуков. (Brjusov 1987:42)

Um die Kunst wahrhaft zu genießen, muß man lernen, sowohl sich hineinzudenken als auch lebendig zu sein. Wessen Seele in der eisigen Decke der Maske erstarrt, der ist nicht lebendig, der ist nicht fähig, mit den Empfindungen anderer zu fühlen. Wer für die Liebe gestorben ist, ist für die Kunst gestorben. Je tiefer der Verstand das Weltall und die menschliche Seele erfaßt, um so genauer wird das Herz das Geheimnis der Bilder und Laute fühlen.

Brjusov postuliert neben dem Gesetz des Strebens nach Vervollkommnung ein Gesetz des Strebens nach Kontakt, welches eben die Überwindung des eigenen Egoismus erfordert. Niedrigste Stufe des letzteren sei die geschlechtliche Liebe - deutliche Parallelen zu Solov'ev zeigen sich hier also in der Rechtfertigung der körperlichen Liebe -, auf höherem Niveau seien dann die Nächstenliebe und schließlich die Kunst angesiedelt:

Человек, как личность, отделен от других как бы неодолимыми преградами. [...] Из этого одиночества душа страстно порывается к общению. В единении с другою для нее блаженство. [...] Половая любовь - первое средство общения, единственное на низших ступенях бытия; [...] Искусство запечатлевает для земли душу художника; оно удовлетворяет двойной жажде общения: вступить в единение с другим и открыть перед другими тайну своей личности; самого художника искусство ведет к самопознанию. (Brjusov 1987:46f.)

Der Mensch als Persönlichkeit ist durch unüberwindbar scheinende Schranken von den anderen getrennt. [...] Aus dieser Einsamkeit heraus drängt es die Seele leidenschaftlich zum Kontakt. In der Vereinigung mit einer anderen liegt für sie die Seligkeit. [...] Die geschlechtliche Liebe ist das erste Mittel des Kontakts, und auf den niederen Stufen des Seins das einzige; [...] Die Kunst behält für die Erde die Seele des Künstlers im Gedächtnis; sie befriedigt das zweifache Verlangen des Kontakts: mit dem anderen in eine

Vereinigung zu treten und vor den anderen das Geheimnis seiner Persönlichkeit zu enthüllen; den Künstler selbst führt die Kunst zur Selbsterkenntnis.

Radikaler noch als Ivanov und Brjusov stilisiert Andrej Belyj Solov'evs Sophiologie in seinem 1903 geschriebenen Aufsatz *Apokalipsis v russkoj poëzii* (*Die Apokalypse in der russischen Dichtung*) zur allgemeingültigen Verpflichtung für den russischen Dichter, die darin bestehe, das wahre Gesicht der göttlichen Sophia zu offenbaren (vgl. Cioran 1977:92). Dabei wird der Grad der Entschleierung der göttlichen Wahrheit, die bezogen auf die russische Literatur ihren Beginn mit dem Schaffen Aleksandr S. Puškins (1799-1837) und Michail Ju. Lermontovs (1814-1841) genommen habe, zum qualitativen Maßstab der Dichtung erhoben:

Развитие русской поэзии от Пушкина до наших дней сопровождается тройкой переменой ее первоначального облика. Три покрыва срываются с лица русской музыки, три опасности грозят Ее появлению. Первый покров срывается с пушкинской музыки; второй - с музыки Лермонтова; совлечение третьего покрыва влечет за собой явление Вечной Жены. Два русла определенно намечаются в русской поэзии. Одно берет свое начало от Пушкина. Другое - от Лермонтова. Отношением к тому или иному руслу определяется характер поэзии Некрасова, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева, Брюсова и, наконец, Блока. Эти имена и западают глубоко в нашу душу: талант названных поэтов совпадает с providенциальным положением их в общей системе развития национального творчества. Поэт, не занятый разгадкой тайн пушкинского или лермонтовского творчества, не может нас глубоко взволновать. (Belyj 1994b:411)

Die Entwicklung der russischen Dichtung ist von Puškin an bis in unsere Tage hinein von einer dreifachen Veränderung ihres ursprünglichen Aussehens begleitet. Drei Hüllen reißen sich vom Antlitz der russischen Muse los, drei Gefahren drohen Ihrem Erscheinen. Die erste Hülle reißt sich seit der Puškinschen Muse los, die zweite seit der Muse Lermontovs; das Entfernen der dritten Hülle zieht die Erscheinung der Ewigen Frau nach sich. Zwei Richtungen zeichnen sich in der russischen Dichtung klar ab. Eine nimmt ihren Anfang von Puškin aus, die andere von Lermontov. Durch das Verhältnis zu der einen oder anderen Richtung ist der Charakter der Dichtung Nekrasovs, Tjutčevs, Fets, Vl. Solov'evs, Brjusovs und schließlich Bloks bestimmt. Diese Namen prägen sich auch tief in unsere Seele ein: das Talent der genannten Dichter entspricht ihrer herausragenden Stellung im gesamten System der Entwicklung des nationalen Schaffens. Ein Dichter, der die Enträtselung der Geheimnisse des Puškinschen und Lermontovschen Schaffens nicht übernimmt, kann uns nicht tief bewegen.

Der wohl bekannteste Reflex auf Solov'evs Sophiologie findet sich in den *Stichi o Prekrasnoj dame* (*Gedichte über die Schöne Dame*; 1904) Aleksandr Bloks, der sich aber auch theoretisch - in seinen Aufsätzen *Rycar'-monach* (1910) und *Vladimir Solov'ev i naši dni* (*Vladimir Solov'ev und unsere Tage*; 1920) - mit Solov'evs Anschauungen auseinandersetzte. Von der zeitgenössi-

schen Kritik bald als Nachfolger Solov'evs betrachtet²⁰, hat Blok zur Verbreitung eines neuen Madonnenkults in der russischen Lyrik beigetragen (vgl. Cioran 1977:139; 142). Eine so überaus starke Dominanz des Weiblichen, wie sie im gesamten Schaffen Bloks auszumachen ist, findet sich bei anderen Dichtern kaum. Vielfach wurde festgestellt, daß gerade auch der Umschwung im Denken Bloks, die langsam erwachenden Zweifel an der Mystik Solov'evs an einem Wechsel der Symbolfiguren des Weiblichen abzulesen ist. Die „Schöne Dame“ (Sophia) entwickelt sich allmählich zur „Unbekannten“ (Weltseele) (vgl. Kluge 1967:54, 63). Tomas Venclova erkennt beim späten Blok sogar eine Synthese beider weiblichen Pole im Bild Rußlands (vgl. Terras 1985:56).²¹

2.5. Die Funktion der Sophiologie in der avantgardistischen Poetik Pasternaks

Reduziert auf die wesentlichsten strukturellen Komponenten, umfaßt das sophiologische Grundmuster - wie oben bereits dargestellt - also die uranfängliche göttliche Einheit, den Zerfall der Einheit, der sich unter anderem in der Aufspaltung in die Geschlechterpolaritäten manifestiert, und die Restitution der Einheit. Als Modell, das vor allem auf die Stilprinzipien des Symbolismus eingewirkt hat, entwickelt es sich im Frühwerk Pasternaks zu einem entscheidenden Faktor bei der Problematisierung des Verhältnisses von Avantgarde und der vorausgegangenen Stilepoche, dem Symbolismus.

2.5.1. Der sophiologische Hintergrund in den theoretischen Schriften zur Ästhetik und Poetik

Ist man sich in der Pasternak-Forschung bei der stilistischen Verortung des frühen Pasternak zwischen Symbolismus und Futurismus bzw. Avantgarde noch überwiegend einig, so gehen die Meinungen, was die tendenzielle Annäherung

²⁰ Zu den Parallelen zwischen Blok und Solov'ev vgl. Cioran 1977:143ff., die Gemeinsamkeiten vor allem in der Problematik der Syzygien herausarbeitet, aber auch auf Übereinstimmungen in der poetischen Landschaft und der Farbmotivik eingeht.

²¹ Eine Untersuchung, inwieweit diese Entwicklung in der Ausprägung des Weiblichen bei Blok eventuell auch mit poetologischen Transformationen einhergeht, wäre durchaus lohnend. Dies könnte dann eine fruchtbare Grundlage für einen Vergleich mit den durchaus ähnlichen Tendenzen bei Pasternak bilden.

an den einen oder den anderen Pol betrifft, jedoch recht weit auseinander²², wobei eine funktionale Beschreibung der unterschiedlichen Stil-elemente kaum vorgenommen wird. Ohne diesbezüglich eine mehr oder weniger strikte Festlegung treffen zu wollen, wird im folgenden vielmehr versucht, die Mechanismen der dynamischen Wechselwirkung beider Stilrichtungen zu zeigen, wie sie sich eben gerade über die Sophiologie äußern.

Die 1914 aus der Gruppe „Lirika“ hervorgegangene futuristische Gruppe „Centrifuga“, der neben Sergej Bobrov und Nikolaj Aseev auch Boris Pasternak bis 1922 (vgl. Flejšman 1979a:32) als deren Theoretiker angehörte, ist eine der futuristischen Richtungen, die - im Unterschied zu den Kubofuturisten - stark der symbolistischen Tradition verpflichtet sind (vgl. Markov 1968:229; Jakobson 1993:195). In seinem Vorwort zum 1914 erschienenen Gedichtband Aseevs *Nočnaja flejta* (*Nachtflöte*) erkennt Bobrov etwa das „Symbolische“ als allgemeines oder epochenübergreifendes, ewiges Merkmal der Kunst an, das nicht nur allein den Symbolismus als literarische Strömung charakterisiere. Er stellt sich somit zwar in die symbolistische Tradition, wertet das künstlerische System des Symbolismus aber als Richtung in der russischen Literatur, welches das „Sym-

²² V. Al'fonsov schreibt dem Frühschaffen des Autors, der dem Symbolismus näher stehe als andere Dichter der nachsymbolistischen Epoche, aufgrund des hohen Pathos und des Gefühls des beseelten Alls (vgl. Al'fonsov 1990:30) eher symbolistische Stilmerkmale zu: „Он, конечно, как и футуристы, поэт ‚после‘ символизма. Но его взгляд на искусство как на орган восприятия - ‚неноваторский‘ с точки зрения авангарда и отделяет его от футуризма. Поэтому и стремление раннего Пастернака создать стихотворение, завершённое в себе, как бы встающее в ряд явлений внешнего мира, лишь относительно может быть сближено с футуристическим пониманием произведения как ‚вещи‘. [...] Пастернак внутренне чужд идее переделки мира, его поэзия ориентирована на вечные законы природы, единосушна с природой.“ (Al'fonsov 1990:36; „Er ist natürlich, wie die Futuristen auch, ein Dichter ‚nach‘ dem Symbolismus. Aber seine Sicht auf die Kunst als Wahrnehmungsorgan ist vom Standpunkt der Avantgarde aus ‚nicht innovativ‘ und unterscheidet ihn vom Futurismus. Deshalb ist auch das Bemühen des frühen Pasternak, das in sich selbst vollendete, gleichsam sich in die Reihe der Erscheinungen der äußeren Welt erhebende Gedicht zu schaffen, vielleicht nur bedingt an das futuristische Verständnis des Kunstwerks als ‚Sache‘ anzunähern. [...] Pasternak ist die Idee der Umgestaltung der Welt innerlich fremd, seine Dichtung befindet sich im Gleichklang mit der Natur und ist an den ewigen Gesetzen der Natur orientiert.“) Symbolistische Klischees erkennt V. Erlich vor allem in Pasternaks erstem Gedichtband, *Bliznec v tučach* (*Zwilling in den Wolken*; 1913), während die Lyrikbände *Sestra moja - žizn'* und *Temy i variacii* (*Themen und Variationen*; 1923) eher der avantgardistischen Poetik zuzurechnen wären (vgl. Erlich 1989:33f.). Gerade auch die Zwillingsmotivik läßt Pasternak für H. Gifford als „verdeckten Symbolisten“ (Gifford 1977:36) erscheinen.

Dagegen betont V. Baevskij - ohne die symbolistischen Einflüsse zu leugnen - Pasternaks Affinitäten zu den neuen Ansprüchen, die von den Vertretern der avantgardistischen Richtungen an die Kunst gestellt werden (vgl. Baevskij 1997:13f.). Ähnlich argumentiert L. Flejšman, wenn er bemerkt, daß die typisch romantischen resp. symbolistischen Motive und Verfahren in der Poetik Pasternaks im Hinblick auf futuristische Stilzüge transformiert werden (vgl. Flejšman 1990:69f.).

bolische“ nur mangelhaft verwirklicht hat, zugleich als automatisiert und überlebt ab:

- Всякое искусство символично. Но символическая школа последнего времени, русский символизм - не всякая школа. Вечная символичность искусства едина. Но множественная символичность модернистов не вечна. Символизм всякого искусства - говоры мировой души, он уловляет ее единства. Вчерашний символизм уловил лишь единство формы и содержания. Но теперь это уже общее место. Мировой символизм не может иссякнуть, вчерашний символизм иссякает на наших глазах в последних книгах своих вожаков. Он вовсе ударился в пустоту в бесчисленных книжонках эпигонов своих, хладные чувства которых умеют лишь в тысячный раз переповторять Бодлэра: (Bobrov 1967b:107)

Jede beliebige Kunst ist symbolisch. Aber die symbolistische Schule der letzten Zeit, der russische Symbolismus, repräsentiert nicht jede beliebige Schule. Die ewige Symbolik der Kunst ist einheitlich. Aber die vielfältige Symbolik der Modernisten ist nicht ewig. Der Symbolismus jeder Kunst besteht in den Dialekten der Weltseele, er erfäßt ihre Einheit. Der gestrige Symbolismus nahm nur die Einheit der Form und des Inhalts wahr. Aber jetzt ist das schon ein Gemeinplatz. Der weltweite Symbolismus kann nicht versiegen, der gestrige Symbolismus versiegt vor unseren Augen in den letzten Büchern seiner Führer. Er ergibt sich ganz und gar in die Nichtigkeit in die unzähligen Schwärzen seiner Epigonen, deren kalte Gefühle nur zum tausendsten Mal Baudelaire wiederkauen können.

Um einiges deutlicher als Bobrov weist auch Pasternak in seinem Essay *Černyj bokal* (*Der schwarze Pokal*; 1915), gegen die symbolistische ‚Verpackungskunst‘²³ polemisiert, den Futurismus als Erben des Symbolismus aus:

Вы воспитали поколение упаковщиков. Вы стали выписывать из-за границы опытных учителей: *des symbolistes pour emballer la globe comblée dans les vallées bleues des symboles*. И открыли собственную школу. Вы, импрессионисты, научили нас сверстывать версты, сверстывать вечера, в хлопок сумерек погружать хрупкие продукты причуд. И далее, вы наставили нас грамоте, дабы могли мы в урочный час, на должном месте поставить многообещающую надпись: верх. И вот, благодаря вам, уже который год выводим мы на сердца наших знак черного бокала: Осторожно! Затем, с общего согласия и по взаимному сговору, получили мы, бакалавры первого выпуска вашей школы транспортеров, - почетную кличку футуристов. (СВ, IV, 355)

Ihr habt ein Geschlecht von Verpackern erzogen. Ihr riefte erfahrene Lehrer aus dem Ausland herbei: *des symbolistes pour emballer la globe comblée dans les vallées bleues des symboles*. Und eröffnetet eine eigene Schule. Ihr, die Impressionisten, habt uns gelehrt, die Werste einzurollen, die Abende zu verwersten, in die Baumwolle der Dämmerungen die zerbrechlichen Produkte der Schrullen zu verladen. Und weiter: Ihr brachtet uns das Schreiben bei, auf daß wir zu gegebener Stunde auf den richtigen Platz die viel-

²³ Die Metapher des Verpackens als Entstellung der Kunst trägt eher pejorative Konnotationen, als daß sie auf das Prinzip der Transformation von Realität in Kunst bezogen werden könnte, das die Futuristen von ihren Vorgängersystemen und der gesamten literarischen Tradition erworben hätten (vgl. Livingstone 1985:26).

versprechende Aufschrift: *hoch* setzen konnten. Und nun, dank euch, malen wir auf unsere Herzen das wievielte Jahr schon das Zeichen des Schwarzen Pokals: *Vorsicht!* Danach, mit allgemeinem Einverständnis und nach gegenseitiger Absprache, erhielten wir, die Abiturienten des ersten Durchgangs eurer Transporteurschule, den ehrenden Beinamen der Futuristen. (nach Pasternak 1989:367f.)

Während andere avantgardistische Gruppierungen ein vornehmlich desintegratives und vor allem auch destruktives Verhältnis zu den vorangegangenen Stilformationen auszeichnet (vgl. Flaker 1979:63), das in der Negation der gesamten bisherigen künstlerischen Tradition, insbesondere des Symbolismus besteht, nimmt die Gruppe „Centrifuga“ also eine eher affirmative Haltung gegenüber dem Vorgängersystem ein. Verglichen mit der gemeinhin als avantgardistisch geltenden Praxis von Überbietung und Abwendung des Konventionellen, gewinnt hier der Gedanke von der generellen Notwendigkeit einer Einbindung traditioneller Elemente an Relevanz, ohne die eine literarische Kommunikation gar nicht zustande kommen könnte. Denn vor dem Hintergrund des alten Systems wird das innovatorische Potential des Neuen schließlich erst sichtbar. Wie aus den Äußerungen Pasternaks und Bobrovs hervorgeht, setzt die Erkenntnis der Möglichkeit und Unerläßlichkeit eines Bruchs folglich das Wissen um die Unmöglichkeit einer radikalen Zerstörung der bestehenden Systeme voraus.

Das sophiologische Grundmuster bildet nun die wichtigste Komponente aus der symbolistischen Poetik und Ästhetik, die auch innerhalb der avantgardistischen Poetik der beiden genannten Vertreter aus der Gruppe „Centrifuga“ erhalten bleibt und dort eine geradezu universelle Wirksamkeit entfaltet. Dies zeigt sich etwa im 7. Abschnitt²⁴ von Pasternaks Essay *Neskol'ko položenij*²⁵ (*Einige Grundsätze*; 1918, 1922), in dem die Kunst durch das auf die symbolistische *Maxime des L'art pour l'art* verweisende Merkmal der Reinheit zum Medium stilisiert wird, mit dessen Hilfe das göttliche Absolute in der Vereinigung des männlichen (*ratio*; *сознание*) und weiblichen Prinzips zu erlangen ist. Der Begriff *сознание* impliziert dabei seinerseits die Festlegung des Gewitters, das als apokalyptische Kraft im gesamten Werk Pasternaks mit der Sophiologie korreliert ist, auf sein Pendant, die dem Weiblichen zuzuordnende *emotio*. Die Motive *нездешний* und *весенний* - das Motiv des Frühlings ist häufig durch die ihm inhärenten Merkmale von Tod und Wiedergeburt mit der Sophiologie verknüpft - signalisieren in diesem Kontext außerdem die Qualität des Göttlichen:

²⁴ Ohne den Zusammenhang mit der Sophiologie aufzuzeigen, wird dieser Abschnitt auch mit dem Begriff der „freien Subjektivität“ in Beziehung gesetzt, den Pasternak in seinem Aufsatz *Simvolizm i bessmertie* (*Symbolismus und Unsterblichkeit*; 1913) unter anderem auch als „Wahnsinn ohne Wahnsinnigen“ umschreibt. Im Ansteigen der Temperatur und dem damit korrespondierenden Naturereignis des Gewitters wird dabei das Merkmal des Unpersönlichen erkannt, das für diesen Terminus Pasternaks wesentlich ist (vgl. Livingstone 1985:22).

²⁵ Von L. Flejšman wird dieses Essay bereits als antifuturistische Äußerung Pasternaks eingestuft, die das Ende seiner Identifikation mit den poetischen Grundsätzen der Gruppe „Centrifuga“ andeutet (vgl. Flejšman 1979a:32).

Но заводить порою глаза и при быстро поднимающейся температуре крови слышать, как мах за махом, напоминая конвульсии молний на пыльных потолках и гипсах, начинает ширять и шуметь по сознанию отраженная стенопись какой-то нездешней, несущейся мимо и вечно весенней грозы, это уж чистое, это во всяком случае - чистейшее безумье! Естественно стремиться к чистоте. Так мы вплотную подходим к чистой сущности поэзии. (NPL, IV, 370)

Doch zuweilen die Augen wandern zu lassen und bei rasch ansteigender Bluttemperatur zu hören, wie Schlag auf Schlag, erinnernd an die Konvulsionen von Blitzen auf staubigen Decken und Gipsen, die gespiegelte Wandmalerei eines Gewitters, das, nicht von hier und ewig im Frühling, vorüberjagt, über das Bewußtsein zu zucken und zu lärmern beginnt, das ist schon reine, das in jedem Fall - die allerreinste Narrheit! Es ist natürlich, zur Reinheit zu streben. So treten wir dicht heran an das reine Wesen der Poesie. (Pasternak 1989:376f.)

Aber eben nicht nur Pasternak, sondern auch Bobrov nimmt mit einigen zentralen Begriffen aus seinen theoretischen Schriften auf die symbolistische Sophiologie und die ihr innewohnende Problematik von Identität und Alterität Bezug. In seinem 1913 erschienenen Aufsatz *Liričeskaja tema (Lyrisches Thema)* beschreibt er den schöpferischen Akt als Bewegung vom Inhalt (Erlebnis) zur Form (Kunstwerk), in dessen Mittelpunkt die Auflösung dieser Opposition im „Lyrischen“ steht, das als Kategorie den beiden anderen Komponenten übergeordnet ist. Eine derartige Darstellung des Kunstschaffens läßt sich als ein Bewußtmachen oder ein Aneignen von unbewußten Inhalten interpretieren, die vom Bewußtsein als fremd empfunden werden:

В стихотворении не одна форма, не одно содержание. Мы имеем ряд форм, ряд содержаний; - как бы формулу биннома Ньютона; - где середина формулы заменена точками; точки есть тайное и нескрываемое место единения формы и содержания. Раскрывая форму и содержание, индивидуализируя их, отделяя их в каждом данном стихотворении и указывая (что и есть цель всех этих процедур) на то, что форма проникает в содержание и обратно, мы лишь указываем на то, что буквы нашего биннома и в начале (содержание), и в конце (форма) - одинаковы. Но мы решительно ничего не можем сказать о точках. [...] Но для нас возможно определить, что есть средний член. - Он есть момент перелома (направления) творческой силы - от хаотического содержания, данного в переживании, идущей к уяснению его для поэта (и внутреннему его [содержания] оформлению) - до перелома - и (непосредственно) к внешнему для поэта его оформлению и далее - вплоть до метафор, синекдох, метонимий, сравнений, эпитетов, слов, ритма, букв. Но такой перелом должен быть вызван к жизни некоторой энергией, некоторой действительностью души, а именно - лирической. (Bobrov 1967a:100f.)

Im Gedicht gibt es nicht bloß eine Form und einen Inhalt. Wir haben eine Reihe von Formen und eine Reihe von Inhalten, vergleichbar mit der Formel von Newtons Binom, wo die Mitte der Formel durch Punkte ersetzt ist. Die Punkte geben den geheimen und unverhüllten Ort der Vereinigung von Form und Inhalt an. Indem wir die Form und den Inhalt enthüllen, sie individualisieren, sie in jedem gegebenen Gedicht unterscheiden

und darauf hinweisen (was auch das Ziel dieser ganzen Prozeduren ist), daß die Form den Inhalt durchdringt und umgekehrt, so weisen wir aber nur darauf hin, daß die Buchstaben unseres Binoms sowohl am Anfang (Inhalt) als auch am Ende (Form) gleich sind. Aber wir können entschieden nichts über die Punkte sagen. [...] Jedoch ist es für uns möglich zu bestimmen, was das mittlere Glied ausmacht. Es ist das Moment der Wendung (der Richtung) der schöpferischen Kraft, die vom chaotischen Inhalt, der im Erlebnis gegeben ist, fortschreitet zu seiner Klärung für den Dichter (und zu seiner inneren [Inhalt] Formung) bis zum Wendepunkt und (unmittelbar) zu seiner für den Dichter äußeren Formung und weiter bis zu den Metaphern, Synekdochen, Metonymien, Vergleichen, Epitheta, Wörtern, dem Rhythmus, Buchstaben. Aber solch eine Wendung muß durch eine gewisse Energie ins Leben gerufen worden sein, durch eine gewisse Aktivität der Seele, und zwar durch das Lyrische.

Die dem Schaffensakt auf diese Weise eingeschriebene Ganzheitlichkeit wird von Bobrov ferner auf die künstlerische Kommunikation an sich übertragen. Wie der Dichter bei der Produktion müsse der Leser bei der Rezeption Fremdes als Eigenes annehmen, wobei der zu diesem Zweck geprägte Begriff der „**lyrischen Weite**“ den Ort markiert, an dem beide Kommunikationspartner letztendlich vereint sind:

Лестница, от поэта к читателю идущая, по теориям Малармэ построенная, рисуется так:

ПОЭТ
 созерцание
 возмущение
 настроение
 стихотворение
 внушение
 настроение
 постижение
 ЧИТАТЕЛЬ

Эта лестница возникает в каждый данный момент; цепь таких лестниц возникает из всего стихотворения, образуя, - если так можно выразиться, - некий, меж поэтом и читателем, безостановочно пролетающий, *лирический простор*. (Bobrov 1967a:104)

Die Stufenleiter, die vom Dichter zum Leser führt, basierend auf den Theorien Mallarmés, gestaltet sich folgendermaßen:

DICHTER
 Betrachtung
 Empörung
 Stimmung
 Gedicht
 Suggestion
 Stimmung
 Verstehen
 LESER

Diese Leiter entsteht in jedem gegebenen Moment. Eine Kette solcher Leitern entsteht aus dem ganzen Gedicht, indem sich - wenn man sich so ausdrücken kann - zwischen

dem Dichter und dem Leser eine gewisse, unaufhörlich vorüberfliegende *lyrische Weite* bildet.

Das Prinzip der Wahrnehmung des Eigenen im Fremden erweist sich nun auch für Pasternaks Essays als überaus signifikant. Obwohl der Titel andere Erwartungen hinsichtlich des Gegenstandes der Erörterungen auslöst, deuten beispielsweise in *G. von Kleist. Ob asketike v kul'ture* (*H. von Kleist. Zu einem Asketen in der Kultur*; 1911) schon die anfänglichen Ausführungen zu Igor' Severjanin (1887-1941) auf eine generelle Beliebigkeit und wechselseitige Ersetzbarkeit der dargestellten Subjekte sowie von Erzähler-Subjekt²⁶ und dargestelltem Subjekt. Das im Erzählraum als dem eigenen Raum entfaltete Paradigma von Tod und Wiedergeburt im Motiv des Tauens, das eben für das künstlerische Werk Pasternaks als Übergang in das weibliche Andere konstitutiv ist, wird als Charakteristikum Heinrich von Kleists (1777-1811), des fremden Raums also, erkannt. Alles Streben Kleists richte sich nämlich auf die „*krasota*“ oder „*Sophia*“, die nur durch den Tod zu erlangen ist:

В жизни Клейст сначала вырисовывается как самоубийца. Только затем в нем возникает поэт. Это новое превращение настолько внезапно, что хочется думать о новом только названии, не затрагивающем сущности дела. Вероятно, он был поэтом в том смысле, что постоянно уходил. В культе этих постоянных разрывов с естественным, в этом своеобразном аскетизме, лишенном определенной чистой цели и представляющем поэтому аскетизм творчества, в этом постоянном мучительстве он открыл путеводную нить лиризма: красоту. Она привела его к смерти. Лучше: его вдохновением был всегда аскетический акт, разрыв с естественным, больший или меньший перегон по дороге к смерти. На этой дороге стал он поэтом; он реально, с внутренней стороны овладел значением прекрасного. Слишком много проводов мира перенес, и возвращался он слишком часто, отчаливая, оглядываясь он. (GFK, IV, 678)

Im Leben gibt sich Kleist zuerst als Selbstmörder zu erkennen. Erst danach entsteht in ihm der Dichter. Diese neue Verwandlung geschieht so plötzlich, daß man nur an eine neue Bezeichnung denken möchte, die nicht das Wesen der Sache berührt. Wahrscheinlich war er wohl Dichter in dem Sinn, daß er ständig entschwand. Im Kult dieser permanenten Brüche mit dem Natürlichen, in dieser eigenartigen Askese, die eines bestimmten reinen Ziels entbahr, und die deshalb die Askese des Schaffens darstellt, in dieser ständigen Qual entdeckte er den Leitfaden des lyrischen Charakters: die Schönheit. Sie führte ihn zum Tod. Besser: seine Inspiration war immer der asketische Akt, der Bruch mit dem Natürlichen, die größere oder kleinere Strecke auf dem Weg zum Tod. Auf diesem Weg wurde er zum Dichter; er nahm wirklich mit seinem inneren Wesen die Bedeutung des Schönen in Besitz. Zu viele Abschiede von der Welt hat er ertragen, und zu oft kehrte er zurück, vom Ufer abstoßend, schaute er sich um.

²⁶ Das Erzähler-Subjekt in Pasternaks Essays konstituiert sich zumeist aus den Komponenten eines Ich-Erzählers und der Autoreninstanz, so daß sich ein Spiel mit der Fiktionalität und Authentizität ergibt und auch auf dieser Ebene entsprechend dem sophiologischen Grundmuster eine Zusammenführung verschiedener Seinsbereiche erreicht wird.

Wie Bobrov schenkt auch Pasternak bezüglich der Problematik von Identität und Alterität dem Rezipienten innerhalb der literarischen Kommunikation besondere Aufmerksamkeit. In dem Fragment *Sejčas ja sidel u raskrytogo okna...* (*Jetzt saß ich am offenen Fenster...*; 1913) bestimmt er als Ziel des künstlerischen Schaffens die Objektivierung des Eigenen, des vom Autor erzeugten Kunstwerks, in der Wahrnehmung durch den Fremden, den Leser²⁷:

[...] - послать волну такого наслаждения и благодаря его особенности испытать его со своей стороны в другом; отдать, чтобы получить его в ближнем, - в этом цельное, замкнутое, к себе возвращающееся кольцо творчества. (SJS, IV, 685)

[...] - eine Welle solchen Genusses zu übermitteln und dank seiner Besonderheit ihn seinerseits im anderen zu erfahren; wegzugeben, um ihn im Nächsten zu erhalten, - darin besteht der ganzheitliche, geschlossene, zu sich selbst zurückkehrende Ring des Schaffens.

Einen ähnlich zentralen Stellenwert wie Bobrovs Begriff der „lyrischen Weite“ nimmt im Frühschaffen Pasternaks der Terminus der „freien Subjektivität“ ein, den er bereits 1913 in seinem nur fragmentarisch erhaltenen Vortrag *Simvolizm i bessmertie* bei einer Zusammenkunft der Gruppe „Serdarda“ formuliert und zunächst der symbolistischen Poetik als grundlegendes Charakteristikum zuerkennt:

Чувство бессмертия сопровождает пережитое, когда в субъективности мы получаемся видеть несколько не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще. [...] Качества объята сознанием, последнее освобождает качества от связи с личной жизнью, возвращает их исконной их субъективности и само проникается этим направлением. Бессмертие овладевает содержаниями души. Такой фазис есть фазис эстетический. В чистом виде о нем учит символизм. [...] Живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности, - есть бессмертие. (SB, IV, 682f.)

Das Gefühl der Unsterblichkeit begleitet das Erlebte, wenn wir lernen in der Subjektivität nicht etwas zu sehen, das zur Persönlichkeit gehört, sondern eine Eigenschaft, die der Qualität im allgemeinen eigen ist. [...] Die Qualitäten werden vom Bewußtsein erfaßt. Letzteres befreit die Qualitäten aus der Verbindung mit dem persönlichen Leben, gibt sie ihrer ureigenen Subjektivität zurück und wird selbst von dieser Richtung durchdrungen. Die Unsterblichkeit nimmt die Inhalte der Seele in Besitz. Solche Phase ist eine ästhetische Phase. In reiner Form lehrt davon der Symbolismus. [...] Die lebendige

²⁷ Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Äußerung in *Neskol'ko položnij*: „Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия.“ (NPL, IV, 367; „Sie haben entschieden, daß die Kunst schlagen muß, während sie aufsaugen und sich sättigen muß. Sie meinten, daß sie nach den Darstellungsmitteln aufgeteilt sein muß, während sie sich aus den Wahrnehmungsorganen zusammenfügt.“; Pasternak 1989:373)

Seele, entfremdet von der Persönlichkeit zum Zwecke der freien Subjektivität, ist die Unsterblichkeit.

Werden diese Vorstellungen von der Pasternak-Forschung auf die verschiedensten philosophischen Modelle und literarischen Prätexte projiziert - in Abgrenzung von der neukantianischen Lehre²⁸ geht L. Flejšman beispielsweise vom Einfluß Edmund Husserls (1859-1938) aus (vgl. Flejšman 1975:82), und K. Evans-Romaine sieht einen Prätext für diesen Begriff im Novalis-Fragment von der „progressiven Fortpflanzung der Personalität“ gegeben (vgl. Evans-Romaine 1997:148) -, so sind sie m.E. in ihrer Grundstruktur, die ja auch den angeführten Referenzen eigen ist, durchaus mit dem Begriff des Selbst von C.G. Jung vergleichbar: Stellt sich doch hier die Herausbildung des Überpersönlichen (свободная субъективность) als eine Art Bewußtwerdungsprozeß dar, der sich in der Auseinandersetzung des Bewußtseins (сознание) mit dem Unbewußten (Anima; душа) vollzieht. Bezogen auf den Bereich der Literatur, entspricht dies strukturell eben dem vor allem im Symbolismus wirksamen sophiologischen Grundmuster. Folglich fungiert das Weibliche beim frühen Pasternak in seiner Ausprägungsform der „Sophia“ als Träger des symbolistischen Gegenmodells, das vom Standpunkt des nachfolgenden, avantgardistischen Systems gewissen Transformationen unterliegt. Bezieht man das oben dargelegte Verhältnis Pasternaks und seines künstlerischen Umfeldes zur literarischen Tradition in die Betrachtungen ein, so ist hier auf ein künstlerisches Verständnis zu schließen, das dem Kunstschaffen den Status eines Erinnerungsraumes einräumt, welcher der Verdrängung entgegenwirkt und die Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit dem weiblichen Unbewußten bietet, so daß der bewußte Umgang mit dem Unbewußten als bewußter Umgang mit der literarischen Tradition verstanden werden kann. Ähnliche Positionen vertritt Pasternak in seiner Rezension (1917) zu Aseevs Gedichtband *Oksana* (1916), die für den dritten, nicht mehr publizierten Sammelband der Gruppe „Centrifuga“ vorbereitet wurde. Den Hintergrund seiner Bewertung von Aseevs künstlerischer Leistung bildet auch hier der Terminus der

²⁸ Die Wirkung dieser Auffassungen kann jedoch m.E. nicht völlig geleugnet werden, beschäftigte sich Pasternak doch während seines Philosophiestudiums und insbesondere während seines Studienaufenthalts in Marburg mit der „Marburger Schule“ und einem ihrer herausragenden Vertreter, Hermann Cohen (1842-1918). Nach Kant entspricht das Erkennen nicht dem Abbilden einer äußeren an sich daseienden Wirklichkeit, sondern dem Verarbeiten eines gegebenen Materials. Im Gegensatz zu Kant wird dieses Material von den Vertretern des Neukantianismus nicht als etwas fest Bestimmtes angesehen, sondern als etwas schon in der gedanklichen Verarbeitung in unserem Bewußtsein gegenwärtiges, woraus sich die Aufgabe dessen weiterer Umwandlung in einen Denkinhalt ergibt. Dieser Vorgang gestaltet sich als ein ins Unendliche fortschreitender Prozeß der Erkenntnis durch die Logisierung des Gegebenen. Als Leistung der Vernunft wird die Ersetzung des Subjektiven - alles nur Tatsächliche ist subjektiv - durch das Objektive, das Allgemeingültige angesehen. Die Kunst stellt sich dabei als das Streben nach dem Ausdruck der reinen allgemeingültigen Gesetzmäßigkeit des Gefühls dar (vgl. Aster 1980:369f.).

„freien Subjektivität“, die Aufhebung des Individuellen in einem übergeordneten Ganzen. Aus der Bewegung des Dichters, dem Bewußtmachen der unbewußt wahrgenommenen literarischen Tradition entsteht ein ganzheitliches künstlerisches Erzeugnis. Denn im Verlauf dieses Prozesses verschiebt sich die Individualität des Dichters zugunsten einer Gattungsbezeichnung, die ihn als allgemeinen Begriff für das literarische System erst erfaßbar werden läßt:

Романтизм такого рода приемов есть вообще кульминация романтизма. Движения поэта, бессознательно ссылающегося на несуществующий и самому ему неизвестный источник его образов - и, следовательно, на упойтельную прелесть самого закона образности, - движения эти приводят его к порождениям целостным, вроде примеров пятой группы, - и тогда они волнуют таинственностью самоутверждающегося апокрифа; [...] С их, преимущественно, помощью имя поэта может стать когда-нибудь нарицанием. Наричаньем. То есть: названием поэтического элемента в периодической системе поэзии. (NAO, IV, 363)

Die Romantik solcher Art Verfahren ist überhaupt die Kulmination der Romantik. Die Bewegungen des Dichters, der unbewußt auf die nicht existierende und ihm selbst unbekannt Quelle seiner Bilder verweist - und folglich auf die berauschte Anmut des Gesetzes der Bildhaftigkeit selbst -, diese Bewegungen führen ihn zu ganzheitlichen Erzeugnissen ähnlich der Beispiele aus der fünften Gruppe, und dann erregen sie die Rätselhaftigkeit des sich selbst festigenden Apokryphs; [...] Überwiegend mit ihrer Hilfe kann der Name des Dichters irgendwann eine Gattungsbezeichnung werden. Eine Gattungsbezeichnung. Das heißt: eine Bezeichnung des poetischen Elements im periodischen System der Dichtung.

Entsprechend der Charakterisierung des Produzenten in der eben besprochenen Rezension verleiht Pasternak in *Neskol'ko položnij* auch dem Kunstprodukt, dem Buch, das Merkmal der Überindividualität, nachdem es zunächst als lebendes Wesen personifiziert wurde. Als Individuelles ist es zugleich im kollektiven literarischen System verankert. Die Fortpflanzungsmetapher - die im Vergleich erreichte Äquivalenz zweier vom grammatischen Geschlecht in Opposition stehender Lexeme, глухарь und книга, suggeriert die androgyne Ganzheitlichkeit - symbolisiert die Integration der Individualität in den allgemeinen Zusammenhang der literarischen Tradition:

Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести - и больше ничего. Токование - забота природы о сохранении пернатых, ее вешний звон в ушах. Книга - как глухарь на току. Она никого и ничего не слышит, оглушенная собой, себя заслушавшаяся. Без нее духовный род не имел бы продолжения. Он перевелся бы. Ее не было у обезьян. Ее писали. Она росла, набиралась ума, видала виды, - и вот она выросла и - такова. В том, что ее видно насквозь, виновата не она. Таков уклад духовной вселенной. [...] Книга - живое существо. Она в памяти и в полном рассудке: картины и сцены - это то, что она вынесла из прошлого, запомнила и не согласна забыть. (NPL, IV, 367)

Das Buch ist ein kubisches Stück glühendes, rauchendes Gewissen - und sonst nichts. Das Balzen ist die Sorge der Natur um die Erhaltung der Vögel, ihr Frühlingston in den Ohren. Das Buch ist wie ein Auerhahn auf dem Balzplatz. Es hört niemanden und nichts, betäubt von sich selbst, sich selbst gebannt lauschend. Ohne es hätte die geistige Gattung keinen Fortbestand. Sie stürbe aus. Die Affen hatten kein Buch. Man schrieb es. Es wuchs, nahm zu an Verstand, sah die Welt - und so wurde es erwachsen und - ist, was es ist. Daß es durchschaubar ist, ist nicht seine Schuld. So ist der Bau des geistigen Alls. [...] Das Buch ist ein lebendiges Wesen. Es ist bei Bewußtsein und vollem Verstand: die Bilder und Szenen - das ist das, was es herausgetragen hat aus dem Vergangenen, was ihm erinnerlich geblieben ist und was zu vergessen es sich weigert. (Pasternak 1989:373)

Nicht mehr nur auf den Symbolismus beschränkt, wird nun - und das ist das Entscheidende - im Essay *Černyj bokal* die Idee der „freien Subjektivität“ als Konstituente der Kunst an sich auch für den Futurismus geltend gemacht:

Субъективная оригинальность футуриста - не субъективность индивида вовсе. Субъективность его должно понимать как категорию самой Лирики, - Оригиналa в идеальном смысле. Кстати, желательно было бы пополнение Словаря Отвлеченностей последним этим термином. Тогда мы перестали бы прибегать к помощи двусмысленной „субъективности“. Тогда во всех тех случаях, где эстетики заговаривают о „платоно-шопенгауэровских“ идеях, архетипах и об идеале, мы ввертывали бы красное наше словцо. (ČB, IV, 357)

Die subjektive Originalität des Futuristen ist nicht die Subjektivität des Individuums überhaupt. Seine Subjektivität muß verstanden werden als eine Kategorie der *Lyrik* selbst - des *Originals* im idealen Sinn. Wünschenswert übrigens wäre eine Ergänzung des Wörterbuchs der Abstrakta mit diesem letzten Terminus. Dann könnten wir aufhören, überall die doppeldeutige „Subjektivität“ zu Hilfe zu nehmen. Dann fügten wir überall, wo die Ästhetiker von „platonisch-schopenhauerischen“ Ideen und Archetypen und dem Ideal anfangen, unser schönes Wörtchen ein. (Pasternak 1989:370)

Als Grundaufgabe der Kunst bleibt die Überführung des Zeitlichen ins Ewige, das Erreichen der Unsterblichkeit, eine zentrale Position auch in der Poetik Pasternaks. Doch sieht er die Möglichkeit dazu weniger in der symbolistischen als vielmehr in der futuristischen Poetik gegeben: „Преобразование временного в вечное при посредстве лимитационного мгновения - вот истинный смысл футуристических аббревиатур.“ (ČB, IV, 357; „Die Umbildung des Zeitlichen ins Ewige mittels des Limitationsmoments - das ist der eigentliche Sinn der futuristischen Abbraviaturen.“; Pasternak 1989:369) Das Weibliche entwickelt sich also als Konstituente des Begriffs der „freien Subjektivität“ zum Ort der Auseinandersetzung beider Systeme. In seiner Korrelation mit der Sophiologie vertritt es das Vorgängersystem, den Symbolismus, wobei die Ausweitung der Sophiologie auf die literarische Kommunikation auf die Anerkennung des Paradigmas

im eigenen System²⁹ zielt. Gestaltet sich das Verhältnis zum symbolistischen Modell also auf der ideologischen Ebene im Sinne einer Partizipation, so zeichnet sich auf der Ebene der künstlerischen Verfahren eher das Moment der Transformation ab.

2.5.2. Das Verhältnis von Sophiologie und poetischen Prinzipien

In allen untersuchten Texten bildet das Prinzip des Weiblichen in seiner Erscheinungsform als „Sophia“ nicht nur auf der motivisch-thematischen Ebene eine stets präsente Dimension, sondern ist auch permanent auf den sich aus kleineren Elementen konstituierenden Ebenen vertreten. Zur Modellierung eines textübergreifenden Zusammenhangs und zur Konstruktion eines Ausgangsparadigmas seien hier einige Beispiele aus den Textanalysen unter Punkt 2.6. angeführt. Während es in den Textanalysen aber - dieser kurze Vorgriff sei erlaubt - um die Ermittlung des sophiologischen Grundmusters geht, das teils auf einer recht kryptischen Stufe zutage tritt, sollen hier vor allem die Mechanismen seiner Integration in das avantgardistische Modell behandelt werden.

Die „conjunctio solis et lunae“, die strukturell in der Vereinigung des männlichen und weiblichen Prinzips dem sophiologischen Schema entspricht, zeigt sich **motivisch** vor allem in ihrer charakteristischen Ausprägung als Aurora. Äquivalente dazu stellen neben dem Zwillingsmotiv im Zyklus *Bliznec v tučach* (*Zwilling in den Wolken*; im folgenden BT) unter anderem die Motive des Waldes, des Aschenbrödels, der Polarnäherin in *Poverch bar'erov* (*Über die Barrieren*; 1917, PB-17) und das Motiv des Kindes dar, das besonders in der Erzählung *Vozdušnye puti* (VP) zentrale Bedeutung erlangt. Wie das Motiv des Tauwetters resp. Frühlings gliedert sich aber auch das Gewitter als apokalyptische Kraft über das Paradigma von Tod und Wiedergeburt in das sophiologische Grundmuster ein.

Auf der **phonologischen Ebene** sind derartige Übergangsphänomene häufig in Alliterationen und Assonanzen gegeben, die auch gekoppelt mit Konsonanzen auftreten können. Beispielsweise wird das Zwillingsmotiv im Gedicht *Bliznecy* (*Zwillinge*) aus BT auch durch die Formel сердца и спутники repräsentiert. Die Alliteration unterstreicht hier phonologisch also die motivisch im Zwillingsmotiv ausgedrückte Aufhebung der Geschlechterpolarität durch die so erreichte Äquivalenz beider, als emotio und ratio interpretierbarer Motive. Ebenso wird in *Les-*

²⁹ Einen ähnlichen Umgang Pasternaks mit verschiedenen Prätexten aus der deutschen romantischen Literatur verzeichnet K. Evans-Romaine in ihrer Dissertation: Zwar realisiert er den romantischen Prätext im Stil seiner futuristischen Poetik, doch bleibt die ursprüngliche Bedeutung des Textes von semantischen Transformationen weitgehend unangetastet (vgl. Evans-Romaine 1997:106).

noe (*Waldiges*) aus demselben Zyklus das ganzheitliche Wesen des Waldes durch die Wiederholung der Lautfolge o-r in den Motiven бop und xop unterstützt. Das Motiv бop verweist dabei auf das im patriarchalischen Denken mit dem Männlichen korrelierte Merkmal des Waldes [kämpferisch]/(боpец). Xop hingegen fügt sich in die Isotopie [künstlerisch] ein, welche die weibliche Qualität des Waldes ausmacht. In *Skripka Paganini* (*Die Geige Paganinis*) aus PB-17 signalisieren Assonanzen schon im Titel die Vereinigung des männlichen und weiblichen Prinzips, die zur Voraussetzung für die Kunstproduktion erhoben wird. Instrument (grammatisches Geschlecht: feminin) und künstlerisches Genie sind dabei durch die Vokale i und a doppelt verklammert. Um die innere, durch den Vokal *л* hergestellte Klammer bildet der Vokal i sozusagen einen äußeren Ring: [i-[*л* - *л*]-i]. Auch das Gedicht *Predčuvstvie* (*Vorahnung*) aus diesem Zyklus paßt sich phonologisch in das sophiologische Grundmuster ein, das hier die weibliche Kraft des Tauwetters symbolisiert, deren Zerstörungspotential alle mit dem Männlichen verbundenen Objekte unterliegen. Durch die Rekurrenz der Lautfolge u-ch-a-r in den Motiven глухарь und кухарка aus den beiden gegensätzlichen Isotopien werden beide Prinzipien zusammengeführt. Betrachten wir der Vollständigkeit halber noch *Kak u nich* (*Wie bei ihnen*), ein Gedicht aus *Sestra moja - žizn'* (SMŽ), so stellt sich auch an dieser Stelle die Vereinigung beider, hier in Himmel und Fluß verkörperten Prinzipien anhand miteinander verknüpfter Assonanzen und Konsonanzen dar. Die Phoneme des Motivs лазурь l, a, u, r finden sich eben auch in den Motiven любимица und подруга, die ja sehr deutlich das Weibliche konnotieren. Ähnliche Lautwiederholungen wie die Lautfolge y-š oder e-r, d-o-n kennzeichnen zudem die zu beiden Prinzipien gehörenden Attribute wie пышет (Himmel) und недышащая (Fluß), ветер und речка, бездонный день und поднос Шелони. Gleichermäßen akzentuiert auch in VP die partielle phonologische Äquivalenz, wie sie sich in den Namen der Eltern Lelja und Leva zu erkennen gibt, die ganzheitliche Natur der Kindfigur. Rhetorische Figuren wie Anapher, „figura etymologica“, Polypoton, Anadiplose oder Paronomasie fungieren auf der **morphologischen Ebene** als Repräsentanten des sophiologischen Grundmusters. In *Lesnoe* führt dies zu einer Intensivierung des sophiologischen Paradigmas. Zusätzlich zu den oben schon genannten phonologischen Faktoren ist hier nämlich eine Anapher am Ausgleich zwischen der weiblichen und männlichen Qualität des Waldes beteiligt:

О Чернолесье - Голиаф.
 Уединенный воин в поле!
 О певческая влага трав,
 Немотствующая неволя! (BT, I, 428; Hervorhebung A.U.)

O Laubwald, Goliath, // Einsamer Krieger auf dem Feld! // O Gesangesfeuchtigkeit des Grases, // Verstumme Unfreiheit!

Anders als in *Lesnoe* betont eine „figura etymologica“ beispielsweise in *Serdca i sputniki* (*Herzen und Begleiter*), auch einem Gedicht aus BT, das Prinzip der Grenzüberschreitung, das ebenfalls im sophiologischen Grundmuster verankert ist. Die Gegenüberstellung eines Ausgangs im Diesseits (выход), der ins Jenseits führt, und eines Eingangs vom Jenseits ins Diesseits (вход) wird durch die partielle morphologische Äquivalenz nivelliert. In *Durnoj son* (*Schlechter Traum*) aus PB-17 suggerieren nun lediglich noch Anaphern und einfache Wortwiederholungen in einem Vers („Distanz“-typus), die eben auf der morphologischen Ebene als Signale von Ganzheitlichkeit zu verstehen sind, das angestrebte Ziel des Protagonisten, das in der Überwindung der Beschränkungen des eigenen Ich besteht, während das Weibliche motivisch ansonsten abwesend ist:

[...]

Сквозь черные десны деревьев на сносе,
Сквозь десны заборов, сквозь десны трущоб.

Сквозь тес, сквозь леса, сквозь крошечные десны

[...]

[...]

[...]

[...]

Сквозь десны деревьев, сквозь черные десны
Заборов, сквозь десны щербатых трущоб.

[...]

[...]

Сквозь дряхлые десны древесных бесснежий.

[...]

Сквозь тес, сквозь леса, сквозь кровавые десны...

[...] (PB-17, 9f.; Hervorhebung A.U.)

Durch das schwarze Zahnfleisch der Bäume auf Abbruch, // Durch das Zahnfleisch der Zäune, durch das Zahnfleisch der Elendsviertel. // Durch Schnittholz, durch Wälder, durch eine wahre Hölle³⁰ von Zahnfleisch // [...] Durch das Zahnfleisch der Bäume, durch das schwarze Zahnfleisch // der Zäune, durch das Zahnfleisch der mit Zahnlücken versehenen Elendsviertel. // [...] Durch das alterschwache Zahnfleisch der schneelosen Weiten des Holzes, // [...] Durch Schnittholz, durch Wälder, durch blutiges Zahnfleisch...

³⁰ Das Lexem крошечный wird hier von Pasternak aus seiner gewohnten, semantisch eigentlich einzig möglichen Verbindung mit ад (in der Bedeutung „eine wahre Hölle“) und тьма („ägyptische Finsternis“) gerissen und gemäß der avantgardistischen Verfremdungsästhetik in einen völlig neuen, ungebräuchlichen Kontext gestellt.

Etwa wie in *Lesnoe* verstärkt auch im oben bereits angeführten Gedicht *Skripka Paganini* ein doppeltes Polyphton die schon phonologisch realisierte Ganzheitlichkeit des Kunstwerks, die ähnlich wie im Motiv des Waldes durch die Verbindung der Merkmale des Kämpferischen und des Abhängigen impliziert wird. Die häufig mit dem Prinzip des Männlichen und Weiblichen verbundene Opposition von Tag und Nacht - das Kunstprodukt wird der Nacht zugeordnet - wird durch das doppelte Polyphton annulliert, indem die Komponente des Tages die Komponente der Nacht wie mit einem Ring umschließt: „Вы [Kunstwerk, A.U.] не встретите дня, день не встретит вас.“ (PB-17, 42; Hervorhebung A.U.; „Ihr begegnet dem Tag nicht, der Tag begegnet euch nicht.“). In *Za oknami davka, tolpitsja listva, ...* (Hinter den Fenstern ist Gedränge, es häuft sich das Laub....) - ebenfalls aus PB-17 - führt die zerstörerische Kraft eines Gewitters, das durch verschiedene Motive mit der Aurora assoziiert werden kann, zur Beseitigung des Gegensatzes von Irdischem und Göttlichem, der auch eine wesentliche Komponente des sophiologischen Grundmusters darstellt. Zusätzlich hervorgehoben wird dies durch eine Anadiplose: „Крепчает небес разложившихся сморд, // Сморд сосен и дерна, и теса и тополя, [...]“ (PB-17, 60; Hervorhebung A.U.; „Stärker wird der verwesten Himmel Gestank, // Der Gestank der Kiefern und des Rasens, und des Schnittholzes und der Pappel, [...]“) Desgleichen untermauert in dem schon erwähnten Gedicht *Kak u nich* aus SMŽ ein Polyphton die ja schon phonologisch ausgedrückte Zusammenführung der gegensätzlichen Prinzipien: „Лицо лазури пышет над лицом // Недышащей любимицы реки.“ (SMŽ, I, 163; Hervorhebung A.U.; „Das Gesicht des Lasurblaus glüht vor Hitze über dem Gesicht // des nicht atmenden Lieblings des Flusses.“) Durch Paronomasie indes wird die Vereinigung von lyrischem Subjekt und der Naturerscheinung eines Gewitters in *Naša groza* (*Unser Gewitter*) aus SMŽ akzentuiert. Der Vorgang des Verbergens als Merkmal der „verschleierte Sophia“ wird auf diese Weise mit dem Vorgang des Tauens gleichgesetzt, der ebenfalls ein Äquivalent zur Aurora und dem sophiologischen Grundmuster bildet. Dabei hat es den Anschein, daß die Positionen des männlichen und weiblichen Prinzips austauschbar sind. Während das weibliche Prinzip als Subjekt von *тает* - он als anaphorisches Pronomen zu *сней* ist ein Attribut des Gewitters - dem Prozeß des Tauens unterliegt, dem aber gewöhnlich das männliche Prinzip ausgesetzt ist, nimmt das zum Prädikat *утаю* gehörende Subjekt *я*, welches das im lyrischen Subjekt verkörperte männliche Prinzip bezeichnet, die Stelle des weiblichen Prinzips ein:

Я от тебя не утаю:
 Ты прячешь губы в снег жасмина,
 Я чую на моих тот снег,
 Он тает на моих во сне. (SMŽ, I, 139; Hervorhebung A.U.)

Ich verberge vor dir nicht: // Du versteckst die Lippen im Schnee des Jasmins, // Ich spüre auf meinen diesen Schnee, // Er taut auf meinen im Traum.

Auch in VP intensiviert die Wiederholungsfigur eines Polypotons die Ganzheitlichkeit der androgynen Kindfigur. Ist die mit dem Prinzip des Weiblichen verbundene Wolke durch die Verbform *поползла* gekennzeichnet, so wird der Vertreter des männlichen Prinzips, der Vater des Kindes, durch die Verbform *полз* charakterisiert. Im Kind finden sich dann beide Formen, *полз* und *пополз*, wieder, wobei es daneben zusätzlich noch durch die Verbform *дополз* markiert ist, die durch das Präfix *до-* auf das Phänomen der Grenzüberschreitung hinweist.

Auf der **syntaktischen Ebene** äußert sich die Aufhebung der Opposition männlich vs. weiblich überwiegend in Parallelismen, Chiasmen oder der Figur des Polysyndetons. In *Za obryvkami redkogo sada, ... (Hinter den Fetzen des lichten Gartens,...)* aus BT etwa wird die Einheit des göttlichen Absoluten durch einen syntaktischen Parallelismus unterstrichen, der im Kontrast zu der in den betreffenden Versen ausgedrückten irdischen Vielheit (*обрывки*) steht, die sich zugleich als Gefangenschaft (*пешетка*) präsentiert. Ein Kontrast zwischen den beiden Versen manifestiert sich besonders deutlich über die antonymischen Adjektive *редкий* - hier eigentlich in der Bedeutung „licht“ - und *глухой*, das in Verbindung mit *лес* auch „dicht“ bedeuten kann. Der Parallelismus vereinigt nun die in beiden Versen gegenübergestellten Sphären des Göttlichen (*редкий сад* → Garten Eden; in diesem Sinn interpretierbar, wenn die Bedeutung „selten“ aktiviert wird) und Irdischen (*глухое жильё*): „За обрывками редкого сада, // За решеткой глухого жилья, [...]“. (BT, I, 446; „Hinter den Fetzen des lichten Gartens, // Hinter dem Gitter der abgelegenen Wohnstätte, [...]“) Auch in *Éto moi, éto moi, ... (Das sind meine, das sind meine,...)* aus PB-17 wird in einem syntaktischen Parallelismus auf die Überwindung der irdischen Zersplitterung angespielt, welche in den vom Wind verstreuten Flickern zutage tritt: „Вот они там, вот они тут, [...]“. (PB-17, 70; „Da sie sind dort, da sie sind hier, [...]“) Ein syntaktischer Chiasmus hingegen verursacht in dem schon mehrmals zitierten Gedicht *Skripka Paganini* einen Austausch von Subjekt und Objekt und suggeriert dadurch die Beseitigung der Grenze zwischen den gegensätzlichen Bereichen von Tag und Nacht, die sich als *ratio* und *emotio* ja in das sophiologische Schema einfügen: „Вы не встретите дня, день не встретит вас [...]“. (PB-17, 42; „Ihr trifft den Tag nicht, der Tag trifft euch nicht [...]“) Seltener als Chiasmen stehen damit polysyndetische Reihungen im Zusammenhang, die aber beispielsweise in *Opredelenie tvorčestva (Definition des Schaffens)* aus SMŽ das künstlerische Schaffen als etwas ausweisen, das zwischen den Phänomenen aus verschiedenen Sphären eine neue Einheit stiften kann: „Сон и совесть, и ночь, и любовь оно.“. (SMŽ, I, 137; „Traum und Gewissen, und Nacht, und Liebe ist es.“)

In solchen Figuren wie dem Vergleich oder dem Oxymoron zeichnet sich diese Problematik auf der **semantischen Ebene** ab. Wird die in der Übergangszeit der Aurora teils synästhetisch vorgeführte Verschmelzung verschiedener Seinsberei-

che in *Venecija (Venedig)* aus BT unter anderem in einem Vergleich verdeutlicht, dessen Vergleichsglieder einerseits der göttlichen und andererseits der irdischen Sphäre angehören: „Планетой всплыли арсеналы, // Планетой понеслись дома.“ (BT, I, 435; „Als Planet tauchten die Arsenale auf, // Als Planet rannten die Häuser los.“), so unterstreicht das Oxymoron измерение чувств in *Poljarnaja šveja (Die Polarnäherin)* aus PB-17 die Einheit der beiden, an der Kunstproduktion beteiligten Prinzipien von ratio [technisch/gemacht] vs. emotio [emotional]. Auch in *Naša groza* aus SMŽ ist der Ausgleich zwischen dem männlichen und weiblichen Prinzip in Form eines Vergleichs gegeben, wobei das Femininum гроза, dessen apokalyptisch zerstörerischem Potential das männliche Prinzip unterworfen ist, mit dem Maskulinum жрец äquivalent gesetzt wird.

Das sophiologische Grundmuster präsentiert sich also als umfassender, homogener Bedeutungskomplex, den im Unterschied etwa - ohne zu viel vorwegnehmen zu wollen - zum in Kapitel 3. behandelten Topos der „gefallenen Frau“ eine Vielzahl von rhetorischen Figuren verschiedener Ebenen konstituiert. Am Bedeutungsaufbau dieses Paradigmas können einerseits Elemente vieler Ebenen gleichermaßen beteiligt sein, wie dies z.B. in *Skripka Paganini* der Fall war. Andererseits können aber wie in *Durnoj son* nur wenige niedere Ebenen das sophiologische Grundmuster aktivieren, das der motivisch aktualisierten Semantik, der völligen Ausblendung des weiblichen Prinzips, hier sogar zuwiderläuft. Beide Tendenzen entsprechen auf ihre Weise dem sophiologischen Schema, da sie entweder, bezogen auf das lyrische Subjekt und dessen Entfernung zum Ideal, das Moment der Ent- oder Verschleierung der „Sophia“ bedienen. Wenn man in Betracht zieht, daß die niederen Ebenen z.T. zwischen den Elementen der höheren Ebenen wie den Lexemen bestimmte Äquivalenzrelationen erzeugen, so sind sie ohnehin im Zusammenhang mit den im folgenden erörterten avantgardistischen Prinzipien wie dem Prinzip der Verbindung von semantisch nicht zu vereinbarenden Elementen besonders interessant.

Das also auf allen Textebenen gegenwärtige Prinzip des Weiblichen erscheint im Kontext der avantgardistischen Poetik Pasternaks zwar verfremdet, wird aber eher in das eigene poetische System eingegliedert und im Hinblick darauf funktionalisiert, als daß es als Fremdes parodiert würde. Schon eine Reihe ungewöhnlicher Bilder erschwert die Wahrnehmung des in der Sophiologie verkörperten symbolistischen Hintergrunds. So wird die mit dem Sündenfall einhergehende Trennung der Geschlechter in *Édem (Eden)* aus BT im Ausziehen eines Kleidungsstücks, der Sandale, versinnbildlicht: „Земля - сандалии ремень, // И вновь Адам - разут.“ (BT, I, 427; „Die Erde ist der Sandale Riemen, // Und von neuem sind Adam die Schuhe ausgezogen worden.“) Als Attribut gehört der Riemen der Sandale als Voraussetzung für die Vereinigung und Loslösung zum weiblichen Prinzip (земля) und wird mit dem Vorgang der Trennung, den das Partizip разу́т bezeichnet, äquivalent gesetzt, indem dem Partizip - abweichend von den syntaktischen Normen - nach der Nullkopula im Satz die Position eines

Attributs zugewiesen wird. Suggestiert die Austauschbarkeit der Satzglieder - dem Partizip käme usuell die Funktion des Prädikats zu - die Verbindung von Gegensätzen, so steht dem auf der motivischen Ebene die Trennung gegenüber. Mit einem ebenso ungebräuchlichen Epitheton aus dem Bereich der Optik wird das weibliche Unbewußte (двояковогнутая мечта; bikonkaver Traum) beispielsweise auch in *Nočnoe panno* (*Nächtliches Wandbild*) versehen. Außerdem verschmilzt der hier als телефонный целлулоид metaphorisierte Weg ins Innere Lexeme aus den unterschiedlichen semantischen Bereichen des Fernsprechwesens und der Technik, so daß durch diese ungewöhnliche Kopplung das Ziel des Wegs, die Auflösung der Gegensätze, bereits vorweggenommen ist. Ein unkonventionelles Motiv aus dem technischen Wortschatz, das den üblicherweise als Aurora versinnbildlichten Grenzort symbolisiert, findet sich ferner in *Raskovannyj golos* (*Die entfesselte Stimme*) aus PB-17: темные снаи. Aufgrund der farblichen Ähnlichkeit gestaltet sich das Übergangsphänomen der Aurora in *Ja ponjal žizni cel' i čtu ...* (*Ich verstand das Ziel des Lebens und verehere...*) aus demselben Zyklus in ungewöhnlichen Bildern aus dem handwerklichen Bereich: Es wird dort etwa als ein sich wie Kohle an den Fingern des Schmieds festsaugender Strom oder ein Schürzenüberzug des Fleischers beschrieben. Die Farbe bildet auch in *Zarja na severe* (*Morgenröte im Norden*), ebenfalls ein Gedicht aus PB-17, das tertium comparationis für die Substitution der Aurora durch eine Reihe atypischer Bilder, z.B. das Bild eines mit Fleisch aus dem Zahnfleisch des Sumpfes herausgezogenen Abends oder das Bild eines vom Eis und vom Glanz des Wassers in Scheiben geschnittenen Lachses. Genauso ungewohnt mutet es an, wenn in *Step'* (*Die Steppe*) aus SMŽ das Ziel der Suche, das in der Erringung der göttlichen „Sophia“ besteht, durch das Motiv омет wiedergegeben wird.

Viele avantgardistische Tendenzen³¹, die von der Forschung als typisch für das Frühschaffen Pasternaks herausgearbeitet, bislang jedoch nicht hinsichtlich ihres Zusammenhangs mit der Sophiologie betrachtet wurden, sind über das sophiologische Paradigma aber im Vorgängersystem des Symbolismus verankert: z.B. die Auflösung des lyrischen Subjekts (vgl. Flejšman 1975:84f.; Lotman 1969:234; Jakobson 1993:206; Flaker 1979:85; Bušman 1962:220) oder die Verbindung von semantisch nicht zu vereinbarenden Elementen (vgl. Flejšman 1979b:89ff.; Lotman 1969:226f.; Flaker 1979:67).

Das avantgardistische **Prinzip der Depersonalisierung**³² äußert sich in zwei gegenläufigen Tendenzen, zum einen in der Vergegenständlichung des Belebten

³¹ Jakobson faßt einige dieser Erscheinungen unter dem Begriff der Metonymie, den er aus dem Bereich der Tropen auf das Weltbild Pasternaks überträgt (vgl. Jakobson 1993).

³² Die Tendenz zur Auflösung des lyrischen Subjekts, die über metonymische Läufe der Substitution des persönlichen Lebens durch die Außenwelt erreicht wird (vgl. Flejšman 1975:87), wird von Flejšman (1975:84f.) zwar mit der von Pasternak in *Simvolizm i bessmertie* vertretenen Idee der „freien Subjektivität“ begründet - während Lotman (1969:234) dieses Prinzip lediglich als avantgardistisches Verfahren konstatiert -, aber nicht mit der Sophiologie zusammengebracht.

und zum anderen in der Personifikation des Unbelebten oder - wie Jakobson dies bezeichnet - im „Anthropomorphismus der unbeseelten Welt“ (Jakobson 1993:200). Erstere tritt vor allem über weibliche Räume in Erscheinung, wie z.B. in *Mne snilas' osen' v polusvete stekol, ...* (*Mir träumte der Herbst im Dämmerlicht der Scheiben,...*) aus BT, wo eine Vergegenständlichung der Geliebten des lyrischen Subjekts erzielt wird, indem sie durch das Merkmal des Verschwindens/Verstummens mit den Gegenständen des Wohnzimmers verschmilzt. Überaus prägnant zeigt sich dies aber in *Materia prima* aus PB-17. Hier wird das Weibliche als Straße verräumlicht, die das lyrische Subjekt durch ein als Grenzort fungierendes Fenster betrachtet: „Окно на Софийскую набережную, // Не в этом ли весь секрет?“. (PB-17, 35; „Das Fenster zur Sophienuferstraße, // Liegt darin nicht das ganze Geheimnis?“) Dabei konnotiert der Straßename, Софийская набережная, ja sehr deutlich das sophiologische Grundmuster. Als Unterkunft des lyrischen Subjekts präsentiert sich das weibliche Prinzip etwa auch in *Iz suever'ja* (*Aus Aberglauben*) aus SMŽ, da sich eine Äquivalenz beider Prinzipien durch das zeitliche Zusammenfallen vom Betreten des Zimmers und der Vereinigung von lyrischem Subjekt und Geliebter ergibt. Beide Prinzipien sind zudem metonymisch durch einzelne Körperteile vertreten: „И чуб касался чудной челки // И губы - фиалок.“. (SMŽ, I, 121; „Und die Haarsträhne berührte das wundervolle Stirnhaar // Und die Lippen die Veilchen.“) Diese Zersplitterung in die Vielheit der Bestandteile impliziert wiederum die zu erreichende Einheit. Aber auch umgekehrt wie in *Ne podnjat'sja dnju v usilijach svetilen, ...* (*Dem Tag ist nicht aufzuhelfen mit den Bemühungen der Himmelslichter,...*) aus BT kann das lyrische Subjekt einer Vergegenständlichung unterzogen werden. Der Vergleich des lyrischen Subjekts mit einem Fenstervorhang, der als Attribut der Verschleierung auf das verborgene weibliche Prinzip hinweist, demonstriert die zu erreichende Überwindung der eigenen Begrenztheit: „А теперь и я недрогнущей портьерой // Тяжко погребу усопшее окно, [...]“. (BT, I, 436; „Und jetzt als nicht erzitternde Portiere // werde auch ich das entschlafene Fenster schwer begraben [...]“) Die zweite Tendenz äußert sich etwa in *Venecija* aus BT, wenn dort unbelebte Gegenstände, die Häuser, durch die in der Verbform понеслись ausgedrückte Bewegung personifiziert werden: „Планетой понеслись дома.“. (BT, I, 435; „Als Planet rannten die Häuser los.“) Wie der oben bereits angeführte Vergleich, welcher eine Verbindung zwischen der irdischen und der göttlichen Sphäre herstellt, wobei beide Vergleichsglieder unbelebt sind, läßt auch die Personifikation die Aufhebung jeglicher Begrenzungen in der Übergangszeit der Aurora anklingen. Eine Personifikation des in der Nacht verkörperten weiblichen Prinzips findet sich auch in *Artillerist stoit u kormila, ...* (*Der Artillerist steht am Steuer,...*) aus PB-17, da ihm hier die Fähigkeit zur Artikulation zuerkannt wird: голос пересохшей губицы. Die damit zugleich einhergehende Vergegenständlichung durch das Genitivattribut assoziiert als kriegstechnischer Begriff das männliche Prinzip, das durch den Artilleristen ver-

treten wird, und das dem vom Weiblichen ausgesprochenen Wort *Zaw* (griech. leben) keine Aufmerksamkeit schenkt. Die graphische Hervorhebung dieses Wortes, seine Herauslösung aus dem Kontext, suggeriert seinerseits die zu überwindende Isolation. Der Weg zur Erkenntnis des „wahren“ Lebens liegt also in der Vereinigung beider, hier unter anderem in der Opposition belebt vs. unbelebt auszumachenden Prinzipien. Häufig werden mit dem Weiblichen korrelierte Naturerscheinungen personifiziert, wie das Gewitter in *Tak približaetsja udar ...* (*So nähert sich ein Schlag*) aus demselben Zyklus oder das vom grammatischen Geschlecht her zunächst maskuline Uralgebirge in *Ural v pervye* (*Der Ural zum ersten Mal*), ebenfalls aus PB-17, das aber durch menschliche Körperteile wie Hände und die weibliche Gebärfähigkeit gekennzeichnet ist und dadurch die Auflösung der Geschlechterpolaritäten zu erkennen gibt. Schon der so erreichte Mangel an Körperlichkeit in Bezug auf das weibliche Prinzip, das oft metonymisch erscheint, signalisiert das göttliche Absolute. In *Složa vesla* (*Die Ruder ablegend*) aus SMŽ schwimmt die Grenze zwischen den belebten und unbelebten Erscheinungen, indem das lyrische Subjekt und dessen Geliebte während einer Bootsfahrt nur durch einzelne Körperteile metonymisch charakterisiert werden, die aber syntaktisch, teils durch die Verletzung der Valenz der Prädikate, unbelebten Gegenständen wie dem Boot und den Weiden zugeordnet werden:

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины - о погоди,
Это ведь может со всяким случиться! (SMŽ, I, 129)

Das Boot klopft in der verschlafenen Brust, // Die Weiden hingen herab, sie küssen auf die Schlüsselbeine, // Auf die Ellbogen, auf die Ruderdollen - o warte, // Das kann doch mit jedem beliebigen geschehen!

Symbolisieren die einzelnen Körperteile den Zerfall der Einheit, so spielt die Verbindung von den zwei normalerweise getrennten Bereichen des Belebten und Unbelebten auf die Entstehung eines neuen Ganzen an.

Das avantgardistische **Prinzip der realisierten Metapher**, das sich im Gegensatz zum polysemantischen, auf die Transzendenz abzielenden Symbol des Symbolismus auf die Rückführung der Poesie zur gegenständlichen Welt richtet, geht bei Pasternak jedoch über den sophiologischen Kontext nicht hinaus. Wird der Seelenreichtum des Dichters, des Schatzmeisters, in *Kak kassačej poslednej iz planet, ...* (*Wie ein Kassierer der letzte der Planeten,...*) aus PB-17 beispielsweise durch die Metapher einer Sparbüchse, eines alltäglichen Gegenstandes also, wiedergegeben, so bleibt die Ausführung selbst aber im sophiologischen resp. symbolistischen Paradigma verankert. Betont wird nämlich die Zugehörigkeit der Sparbüchse zu ihrem Besitzer, so daß auf eine Art androgyne Ganzheit und somit

auf die Transzendenz verwiesen ist. Ähnliche Tendenzen sind in *Ne trogat'* (*Nicht berühren*) aus SMŽ zu beobachten:

„Не трогать, свежe выкрашен“, -
 Душа не береглась,
 И память - в пятнах икр и щек,
 И рук, и губ, и глаз. (SMŽ, I, 122)

„Nicht berühren, es ist frisch gestrichen“, - // Die Seele hat sich nicht vorgesehen, //
 Und das Gedächtnis ist voller Flecken von Waden und Wangen, // Und Händen, und
 Lippen, und Augen.

Die Lexeme *не беречься* und *в пятнах* lassen hier ein Bild erkennen, das die Seele zeigt, wie sie das Gedächtnis beschmutzt. Durch das Merkmal des Schmutzes wird einerseits die Metapher „*черная душа*“ und andererseits durch den Vorgang selbst die Metapher „*камень с души свалился*“ realisiert. Als Erinnerungsvorgang gedacht, stellt sich diese Realisierung als ein Bewußtmachen von unbewußten Inhalten dar, die in ihrer Repräsentation durch menschliche Körperteile auf die Anima-Gestalt resp. Geliebte des lyrischen Subjekts hindeuten. Die metonymische Auflistung der einzelnen Körperteile, welche die Funktion des Schmutzes oder des Steins aus den betreffenden Metaphern übernehmen, impliziert die angestrebte Ganzheit von männlichem und weiblichem Prinzip, so daß man hier von einer Realisierung im Sinne des sophiologischen Grundmusters sprechen kann. In *Vorob'evye gory* (*Sperrlingsberge*), auch einem Gedicht aus SMŽ, wird die Bewegung aus der Stadt in den Wald, an den Ort des Pfingstfests, als Entschleierungsvorgang beschrieben und schon im ersten Vers als Reinigungsprozeß ausgewiesen, an dessen Ende die androgyne Lebensganzheit steht: „Грудь под поцелуи, как под рукомойник!“. (SMŽ, I, 142; Hervorhebung A.U.; „Die Brust ist von Küssen bedeckt, als wäre sie unter einem Waschbecken!“) Das sophiologische Paradigma, das sich in der Reinigung und der somit implizierten Überwindung des Geschlechtlichen äußert, wird auch hier durch eine Metapher aus dem alltäglichen Bereich, durch das Waschbecken, realisiert. Ein weiteres Grundprinzip, das die Forschung häufig als wesentlich für die avantgardistische Poetik Pasternaks heraushebt, ist die **Verbindung von semantisch nicht zu vereinbarenden, aus unterschiedlichen Paradigmen stammenden Elementen**.³³ Auch dieses Verfahren unterstreicht in der auf diese Weise suggerierten Einheit verschiedener Seinsbereiche den Zusammenhang mit der

³³ Flejšman sieht in diesem Verfahren Pasternaks Parallelen zu Kručenyč: Sowohl Pasternak als auch Kručenyč zerlegen das Zeichen in seine Bestandteile. Bei dieser Zerlegung steht jedoch bei beiden eine andere Ebene im Mittelpunkt. Während Kručenyč der Ausdrucksebene Beachtung schenkt, konzentriert sich Pasternak auf die Inhaltsebene. Äußerlich bleiben bei Pasternak ganze Lexeme als Einheiten der poetischen Sprache erhalten. Die poetische Sprache basiert so auf über den gesamten Text verstreuten semantischen Multiplikatoren, die in paradigmatischer Relation stehen und eine Art „lyrischen zaum“ bilden (vgl. Flejšman 1979b:96).

symbolistischen Sophiologie. Das Gedicht *Liričeskij prostor* (*Lyrische Weite*) aus BT verweist schon im Titel im Begriff der „lyrischen Weite“ auf Bobrovs futuristisches Essay *Liričeskaja tema*, in dem er - wie ja oben bereits erwähnt - diesen Terminus in Anlehnung an die symbolistische Sophiologie zur Bezeichnung der Einheit zwischen dem Produzenten und Rezipienten innerhalb der künstlerischen Kommunikation prägt. Das hier im Mittelpunkt stehende Verfahren der Verbindung gewöhnlich nicht miteinander korrelierbarer Elemente als Mittel der Verfremdung ist als Versuch interpretierbar, diese Einheit über die so erreichte Sensibilisierung der Wahrnehmung beim Rezipienten herzustellen. Die dabei entworfene „Zaum“-Landschaft (vgl. Flejšman 1979b:95) entsteht aus dem Aufbau verschiedener Isotopien und deren ständiger Neukopplung untereinander. Mit dem Phänomen der Aurora verbunden, wird die Isotopie des Firmaments *брезжуший тент* (*брезжуший* ist dabei gewöhnlich solchen Lexemen wie *утро* oder *день* zugeordnet) - *Парусиною вздулся асфальт* beispielsweise durch das gemeinsame Merkmal der „Bewegung nach oben“ mit der Isotopie *альт* (ital. *высокий*) - *струнно - триангль - за тревогою хорд* verschmolzen (vgl. Flejšman 1979b:89ff.): „Этот альт - только дек поднебесий, [...]“. (BT, I, 442; „Dieses Alt ist nur das Deck des Firmaments, [...]“) Gleichermaßen werden in *Svistki milicionerov* (*Die Pfiſſe der Milizionäre*) aus SMŽ die drei sich um die Motive *ночь*, *свисток* und *плотва* gruppierenden Isotopien gekoppelt (Dabei repräsentieren diese Motive durch das ihnen gemeinsame Merkmal der Grenzüberschreitung das weibliche Unbewußte, welches die Barriere zum Bewußtsein zu durchbrechen sucht, das seine Verkörperung im Milizionär findet.):

Трепещущего серебра
Пронзительная горошина,
Как утро, бодряще мокра,
Звездой за забор переброшена. (SMŽ, I, 131)

Des zitternden Silbers // Schrille Erbse, // Ist wie der Morgen, belebend feucht, // Als Stern über den Zaun geworfen.

Durch das Partizip *трепещущий* und das Adjektiv *pronзительный* werden vor dem Hintergrund der ungewöhnlichen Wortkombinationen die gebräuchlicheren Wortgruppen *трепещущая плотва* und *pronзительный свисток* assoziiert, während die Motive *серебро* (deutet aufgrund des farblichen Merkmals zugleich auf *луна/звезда* und *плотва* hin) und *звезда* mit der Isotopie *ночь* im Zusammenhang stehen. Außerdem fungiert das Motiv *свисток* als Intertextualitätssignal bezüglich des futuristischen Gedicht-Manifests der Gruppe *Centrifuga* mit dem Titel *Turbopëan*, das Bobrov, Aseev und Pasternak für den ersten Almanach der Gruppe, „*Rukonog*“, 1914 vermutlich gemeinsam verfaßt haben (vgl. Markov 1967:109). Als das zentrale Verfahren in diesem Manifest wird das Prinzip der

Verkettung semantisch normalerweise nicht zu verknüpfender Elemente somit zudem intertextuell aufgerufen.

Die avantgardistische Verfremdungsästhetik, in die sich ja alle angeführten Prinzipien eingliedern, erfährt also in der Übertragung des sophiologischen Schemas auf die künstlerische Kommunikation eine Begründung im Sinne der für die symbolistische Poetik typischen Vorstellung von der vermittelnden Wirksamkeit der Kunst. Stellt die Avantgarde diese Vermittlungsfunktion der Kunst, die Transzendenz, im allgemeinen radikal in Frage (vgl. Hansen-Löve 1987:29), so wird sie hier hingegen nicht geleugnet, sondern sogar auf die avantgardistische Maxime des „Neu-Sehens“ umgedeutet, das durch den Verfremdungseffekt bekanntlich zu erreichen ist. Folglich verwirklicht sich das in der Enthüllung des göttlichen Absoluten bestehende Ziel der symbolistischen Poetik, die „Überführung des Zeitlichen ins Ewige“ (ČB, IV, 357), nach den Maßgaben Pasternaks und der Gruppe „Centrifuga“ auf adäquatere Weise mittels der neuen, avantgardistischen Stilinnovationen, der „futuristischen Abbréviation“ (ČB, IV, 357).

2.5.3. Die musikalische Komponente der Sophiologie

Im gesamten Frühschaffen Pasternaks zeichnet sich eine Korrelation des weiblichen Prinzips mit der Kunst und insbesondere der Musik ab, gehört doch die Mehrzahl aller Motive, die das Kunstwerk oder das Künstlerische in den Texten Pasternaks bezeichnen, in den Bereich der Musik. In erster Linie entfalten sich hier Konzeptionen des Musikalischen, wie sie bei Schopenhauer und Nietzsche zu finden sind, wobei letzterer in seinem Frühwerk selbst unter dem Einfluß Schopenhauers stand (vgl. Schneider 1983:18; Reuber 1989:97). Als ungegenständlichste Kunst verkörpert die Musik laut Schopenhauer die Weltseele, die zum göttlichen Absoluten zurückführen kann. Ein derartiger Grundgedanke offenbart sich etwa im Zyklusverlauf von *Bliznec v tučach*. Parallel zum Entschleierungsvorgang des göttlichen Absoluten entwickelt sich hier die unvollkommene lautliche Äußerungsfähigkeit des lyrischen Subjekts zur vollkommenen musikalischen Ausdrucksform. Ist es beispielsweise im 6. und 8. Gedicht dieses Zyklus durch murrende Lippen (возроптавшие губы) oder Seufzer (вздых мой) gekennzeichnet, entsteht im letzten Gedicht das Lied (два голоса в песне), an dem beide, das männliche und weibliche Prinzip, gleichermaßen beteiligt sind. Vielen Motiven, die im sophiologischen Grundmuster verankert sind, werden musikalische Qualitäten zugeschrieben. So werden Musik und Tod, das Ersterben im weiblichen Anderen, in *Ja ros, menja, kak Ganymeda...* (*Ich wuchs, wie Ganymed trugen mich...*) aus BT im Motiv des Schwanengesangs gekoppelt. In *Vokzal (Bahnhof)* aus demselben Zyklus begleiten Trauermessen, denen die

Merkmale des Todes und des Göttlichen inhärent sind, das Eintauchen des mit einem Engel verglichenen Zuges in die andere Welt. Sogar das Merkmal der Emotionalität, welches das Weibliche in seiner Personifikation als Traurigkeit in *Grust' moja, kak plennaja serbka,...* (*Meine Wehmut, wie eine gefangene Serbin...*) auszeichnet, ist mit der Musik, speziell der Kirchenmusik³⁴ (чистый хорал), verbunden, so daß auch hier das Göttliche, verstärkt um die Komponente der Reinheit, assoziiert werden kann. In *Venecija* wird nun direkt der temporale Grenzbereich der Aurora als musikalisches Ereignis charakterisiert. Die Motivation für das Erwachen des lyrischen Subjekts - das Erwachen kann hier als Erkenntnis des Weges zur Enträtselung des göttlichen Absoluten interpretiert werden - stellen klangliche Phänomene dar wie das Geklirr trüben Glases, das später als Harmonie des Skorpions, als Dreizack sterbender Gitarren oder als Akkord spezifiziert wird. Dabei materialisiert sich der Akkord als Dreiklang über die Dreizahl in der Form des Skorpions,³⁵ so daß die Äquivalenz von Aurora und Sternbild als optische Eindrücke verschiedener Paradigmen über die Musikalität erreicht wird. Auf diese Weise wird auch in *Ja ponjal žizni cel' i čtu...* aus PB-17 eine Analogie zwischen Aurora und Musik aufgebaut. Beide Phänomene konstituieren hier das Frühlingsmotiv³⁶ mit seinem Paradigma von Tod und Wiedergeburt. Dem optischen Phänomen der Aurora entspricht die Materialität des Musikalischen im Gewicht: „Что в берковец церковный зык, // Что взят звонарь в весовщики, [...]“ (PB-17, 68; „Was in einem Berkovec³⁷ das kirchliche Dröhnen ist, // so daß der Glöckner unter die Wiegemeister aufgenommen worden ist, [...]“) Offensichtlich wird hier auf die Materie-Konzeption Schopenhauers angepielt: Die Schwere rechnet Schopenhauer unter anderem zu den allgemeinsten Qualitäten der Materie, die er als Verbindungsglied zwischen der Idee resp. dem Urbild und ihrer Erscheinung betrachtet (vgl. Weyers 1976:84ff.). Als abstrakt-gegenständliche Kunst kann die Musik hier bei Pasternak als Idee interpretiert werden, die in der Materie in Erscheinung tritt und mittels ästhetischer Kontemplation erkannt werden kann. Zunächst rufen diese Vorstellungen das symbolisti-

³⁴ Auch bei A. Blok spielen die Kirchenmusik bzw. akustische Erscheinungen, die mit dem religiösen Bereich im Zusammenhang stehen, in der Charakterisierung der Sophia im Frühwerk eine große Rolle. Ohne daß man von einem direkten Zitat sprechen kann, so beruht das vorliegende Gedicht Pasternaks doch auf einem ähnlichen Sujet wie Bloks Gedicht *Begut nevernye dnevnje teni,...* (*Es laufen matte Tagesschatten,...*; 1905). Ist bei Blok die Erwartung der Sophia vom Klang der Kirchenglocken begleitet, so umrahmt bei Pasternak die Orgelmusik ihr verschwinden.

³⁵ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Fischer 1998:212f., welche die Verschmelzung von visueller und akustischer Wahrnehmung auf der phonologischen Ebene durch die Assonanz in den Lexemen *трезубец вымерших гитар* und *созвучье Скорпиона* hervorgehoben sieht.

³⁶ Als musikalisches onomatopoetisches Element, das in der Lyrik Pasternaks verhältnismäßig zentral ist, fungiert z.B. die Silbe *кан-*, die über den Vorgang des Tauens das mit dem Frühling verbundene Tropfengeräusch (*капель*) impliziert (vgl. Fischer 1998:96f.). Auch für Arutjunova 1989:255;261 ff. stellt das Tröpfeln ein klangliches Phänomen dar.

³⁷ Altes russisches Maß; entspricht 10 Pud.

sche Gegenmodell auf. Oft auf einem derartigen Verständnis des Musikalischen beruhend, besteht doch das Ziel der symbolistischen Poetik in der Offenbarung der jenseitigen realiora in der Kunst. So basiert Belyjs Aufsatz *Formy iskusstva* (*Formen der Kunst*; 1902) etwa auf der Musikphilosophie Schopenhauers und Nietzsches³⁸ (vgl. Kluge 1967:91). Zu nennen wäre an dieser Stelle ferner die Nietzsche-Rezeption Ivanovs.³⁹ Wie die Sophiologie im ganzen paßt sich aber auch ihr Teilaspekt des Musikalischen bei Pasternak in das eigene avantgardistische System ein.

Schon in *Simvolizm i bessmertie* ist der Begriff der „freien Subjektivität“, der sich vor allem durch das Merkmal der Überindividualität bestimmt, an musikalische Äußerungen gebunden:

Значение единственного символа музыки - ритма находится в поэзии. Содержание поэзии - есть поэт как бессмертие. Ритм символизирует собою поэта. (SB, IV, 683)

Die Bedeutung des einzigen Symbols der Musik, des Rhythmus wohnt der Dichtung inne. Der Inhalt der Dichtung ist der Dichter als Unsterblichkeit. Der Rhythmus symbolisiert den Dichter selbst.

³⁸ Belyj betont hier wie Schopenhauer und Nietzsche die herausragende Stellung der Musik in der Hierarchie der Künste und überträgt Nietzsches Gedanken von der Versöhnung der Grundmächte des Lebens, des Dionysischen und Apollinischen, in der Tragödie auf den Symbolismus: „Из вышесказанного следует, что близостью к музыке определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством образов передать безобразную непосредственность музыки. Каждый вид искусства стремится выразить в образах нечто типичное, вечное, независимое от места и времени. В музыке наиболее удачно выражаются эти волнения вечности.“ (Belyj 1994b:103; „Aus dem oben gesagten folgt, daß sich durch die Nähe zur Musik die Qualität der Kunstform bestimmt, die danach strebt, mittels Bildern die bildlose Unmittelbarkeit der Musik wiederzugeben. Jede Kunstart ist bemüht, in Bildern etwas Typisches, Ewiges, Unabhängiges von Raum und Zeit auszudrücken. In der Musik äußern sich diese Wogen der Ewigkeit höchst gelungen.“); „Эти соединяющие попытки вытекают из стремления драмы проникнуться духом музыки. Это совместное присутствие драматизма с музыкальностью, соединение того и другого элемента, неминуемо ведет к символизму. Д.С. Мережковский определяет символ как *соединение* разнородного в одно. В будущем, по мнению Соловьева, Мережковского и других, нам предстоит вернуться к религиозному пониманию действительности. Музыкальность современных драм, их *символизм*, не указывает ли на стремление драмы стать мистерией?“ (Belyj 1994b:105; „Diese vereinigenden Versuche resultieren aus dem Streben des Dramas, vom Geist der Musik durchdrungen zu sein. Diese gemeinsame Präsenz der Dramatik und der Musikalität, die Verbindung dieses und jenes Elements, führt unvermeidlich zum Symbolismus. D.S. Merežkovskij bestimmt das Symbol als *Vereinigung* des Verschiedenartigen in einem. Künftig steht es uns laut Solov'ev, Merežkovskij und anderen bevor, zum religiösen Verständnis der Wirklichkeit zurückzukehren. Weist nicht die Musikalität der modernen Dramen, ihr *Symbolismus*, auf das Streben des Dramas hin, Mysterium zu werden?“)

³⁹ Vgl. die Aufsätze *Niče i Dionis* (*Nietzsche und Dionysos*; 1904) (vgl. Ivanov 1995:38ff.) und *Vagner i dionisovo dejstvo* (*Wagner und der dionysische Einfluß*; 1905) (vgl. Ivanov 1995:67ff.).

Augenscheinlich verweist die Kombination des Begriffs der Unsterblichkeit, den Pasternak synonym für die „freie Subjektivität“ einsetzt, mit der Musik auf den Terminus des „reinen Subjekts des Erkennens“ bei Schopenhauer: Die Musik unterliegt zwar in ihrer klanglichen Entfaltung der Zeitlichkeit, ist aber von der erscheinenden Welt unabhängig - kein Wesen in der Welt kann als Vorbild ihrer Nachbildung angesehen werden - und wird somit von Schopenhauer als das Abbild des Willens selbst definiert (vgl. Weyers 1976:97ff.). Voraussetzung für die Erkenntnis des sich außerhalb der raum-zeitlichen Erkenntnisformen befindenden Willens (platonische Ideen) ist für Schopenhauer die Aufhebung der Zeitlichkeit: Die Erkenntnis der Ideen sei nur in der ästhetischen Kontemplation, in der Aufhebung der Individualität des erkennenden Subjekts, in seiner Entwicklung zum „reinen Subjekt des Erkennens“ möglich (vgl. Weyers 1976:71f.). Über den Rhythmus, der sich als dasjenige Element erweist, durch das sich sowohl Lyrik als auch Musik auszeichnen, wird hier nun von Pasternak die Qualität der Musik, die Verkörperung des göttlichen Absoluten, auf die Lyrik übertragen.

Zusammen mit den Begriffen der Harmonie und Melodie erinnert die Verwendung der Kategorie des **Rhythmus** im Fragment *Sejčas ja sidel u razkrytogo okna...* an das Schopenhauersche Verständnis der Melodie. Bildet der Rhythmus für Schopenhauer doch gemeinsam mit dem harmonischen Element die Melodie als das Abbild der Bewegung des Willens (vgl. Weyers 1976:113), wobei das Verhältnis beider Elemente zueinander als Kampf von Entzweiung und Versöhnung betrachtet wird (vgl. Weyers 1976:115ff.). Das von Pasternak hier erzeugte Wechselverhältnis der Musik mit dem Paradigma von Tod und Wiedergeburt, welches dem Unfall - dem Sturz vom Pferd⁴⁰ - ja inhärent ist, unterstreicht also die Fähigkeit der Kunst resp. Musik, das göttliche Absolute oder die platonischen Urbilder zu enthüllen, die sich außerhalb der Kategorien von Raum und Zeit befinden:

Мне жалко 13-летнего мальчика с его катастрофой 6 августа. Вот как сейчас лежит он в свежей незатвердевшей гипсовой повязке, и через его бред проносятся трехдольные, синкопированные ритмы галопа и падения. Отныне ритм будет событием для него, и, обратно, события станут ритмами; мелодия же, тональность и гармония - обстановкою и веществом события. Еще накануне, помнится, я не представлял себе вкуса творчества. Существовали только произведения как внутренние состояния, которые оставалось только испытать на себе. И первое пробуждение в ортопедических путах принесло с собою новое: способность распорядиться непрошеным, начинать собою то, что до тех пор приходило без начала и при первом обнаружении стояло уже тут, как природа. (SJS, IV, 684)

⁴⁰ Angespield wird hier auf ein autobiographisches Detail, das Pasternak selbst immer wieder mit seiner künstlerischen Initiation in Zusammenhang bringt. Infolge eines Sturzes vom Pferd am 6. August 1903 brach sich Pasternak das Bein, was einen längeren Krankenhausaufenthalt nach sich zog (vgl. Pasternak 1989:67f.).

Der 13jährige Junge mit seiner Katastrophe am 6. August tut mir leid. Sieh da, jetzt liegt er in einem frischen, noch nicht hart gewordenen Gipsverband, und durch seine Fieberphantasie jagen dreihebige synkopische Rhythmen des Galopps und Falls. Von nun an wird der Rhythmus ein Ereignis für ihn sein, und umgekehrt, werden die Ereignisse Rhythmen; die Melodie, Tonart und Harmonie sind die Atmosphäre und der Stoff des Ereignisses. Noch am Vorabend, soviel ich mich entsinne, konnte ich mir den Geschmack des Schaffens nicht vorstellen. Die Werke existierten nur als suggerierte Zustände, die es an sich selbst zu erfahren galt. Und das erste Erwachen in den orthopädischen Fesseln brachte etwas Neues mit sich: die Fähigkeit über das Ungebetene zu verfügen, selbst das zu beginnen, was bis dahin ohne Anfang kam und bei der ersten Enthüllung schon hier stand wie die Natur.

Entsprechende Konzeptionen liegen beispielsweise dem Gedicht *Zamestitel'nica* (*Stellvertreterin*) aus SMŽ zugrunde, das in erster Linie das Verhältnis von Urbild und Abbild thematisiert. Die Erfahrung des göttlichen Absoluten über das Foto der Geliebten, das sozusagen eine Stellvertreterfunktion übernimmt, vollzieht sich für das lyrische Subjekt über die Musik, den Tanz, an dem auch hier die Bedeutung des rhythmischen Elements in seiner Korrelation mit dem Galopp eines Pferdes betont wird. Ähnliche Tendenzen prägen aber auch das Gedicht *Ballada* (*Ballade*) aus PB-17. Hier wird die Zeit der nächtlichen Inspiration, welche die Motive *сжатость огней и ночных эстафет* implizieren, als Auseinandersetzung des lyrischen Subjekts resp. Dichters mit dem weiblichen Unbewußten charakterisiert, das diskontinuierlich, rhythmisch ins Bewußtsein dringt (*отрывистость азбуки Морзе, срочны*). Auf das Prinzip des Weiblichen deutet dabei der mit dem Galopp eines Pferdes verglichene Herzrhythmus hin, der gedanklich durchaus mit der Emotio koordiniert werden kann, so daß sich der anschließend dargestellte Ritt des lyrischen Subjekts dann als Entschleierungsvorgang des göttlichen Absoluten präsentiert:

Бывает, курьером на борзом
 Расскачется сердце, и точно
 Отрывистость азбуки Морзе,
 Черты твои в зеркале срочны.

Поэт или просто глашатай,
 Герольд или просто поэт,
 В груди твоей - топот лошадный
 И сжатость огней и ночных эстафет. (PB-17, 45)

Es geschieht, daß wie ein Kurier auf einem schnellen // Das Herz ins Galoppieren kommt, und wie // Die Abgehacktheit des Morsealphabets // Sind deine Züge im Spiegel befristet.

Der Dichter oder einfach der Verkünder, // Der Herold oder einfach der Dichter, // Ist in deiner Brust das Pferdegetrampel // Und die Geballtheit der Feuer und nächtlichen Stafetten.

Mit der Ineinsetzung von Herzrhythmus und Pferdegetrappel verweist Pasternak auf das Gedicht Bloks *Ja vyšel v noč' – uznat', ponjat'...* (*Ich ging in die Nacht hinaus, um zu erfahren, zu verstehen...*; 1905), was das symbolistische sophiologische Muster ganz besonders augenfällig zum Vorschein bringt. Auch für das lyrische Subjekt Bloks ist der Weg zur Erkenntnis der Sophia von eben dieser Motivik bestimmt:

Я вышел в ночь – узнать, понять
 Далекий шорох, близкий ропот,
 Несуществующих принять,
 Поверить в мнимый конский топот.

[...]

Не здесь, а дальше – ровный звук,
 И сердце медленно боролось.
 О, как понять откуда стук,
 Откуда будет слышен голос? (Blok 1995:98)

Ich ging in die Nacht hinaus, um zu erfahren, zu verstehen // Das ferne Rauschen, das nahe Murren, // Um die Nichtexistierenden zu empfangen, // Um an das scheinbare Pferdegetrappel zu glauben.
 Nicht hier, sondern fern – ein gleichmäßiger Ton, // Und das Herz kämpfte langsam. // O, wie ist zu verstehen, woher das Klopfen, // Woher die Stimme zu hören sein wird?

Als Ziel des Weges wird bei Pasternak angegeben, den Grafen sehen zu müssen, der wiederum mit dem Kunstwerk, der Ballade, in Zusammenhang gebracht wird. Diese Äquivalentsetzung erscheint semantisch auf den ersten Blick zunächst alogisch. Aber das Lexem граф verweist phonologisch auf Lexeme (графа, графема), die an das Merkmal der Sprachlichkeit gebunden sind, und impliziert so eine Schreibhandlung. Das weibliche Prinzip, das im Vergleich mit dem Alphabet als sprachliches Phänomen gekennzeichnet wurde, ist ebenso wie das männliche (граф; Maskulinum) an der Kunstproduktion als musikalisch-rhythmisches Element beteiligt. Dabei suggeriert schon das Balladengenre⁴¹ in seiner Bedeutung als Tanzlied (Ballata von it. ballare = tanzen) das Merkmal der Musikalität, das auf diese Weise über die Rhythmik auch der Lyrik eingeschrieben wird:

Мне надо
 видеть графа!
 Затем, что ропот стволов - баллада,
 Затем, что, дыханья не переводя,
 Мутясь, мятется ночь измлада,

⁴¹ Auch Fischer 1998:114 beobachtet, daß Pasternak mit diesem Begriff, der gleichmaßen als musikalische und literarische Gattungsbezeichnung fungiert, in seinen Texten immer wieder spielt.

Затем, наконец, что - баллада, баллада,
Монетный двор дождя. (PB-17, 46)

Ich muß // den Grafen sehen! // Weil das Murren der Stämme die Ballade ist, // Weil,
nicht tief Atem schöpfend, // Sich trübend, die Nacht verwirrt ist, // Und letztlich weil
die Ballade, die Ballade, // Das Münzamt des Regens ist.

Die Grenze zwischen Dichtung und Musik gestaltet sich bei Pasternak also als fließend⁴² (vgl. Fischer 1998:132; Nöldeke 1986:136f.; Jensen 1993:420f.).

Vorwiegend fungiert die **Musikalität als Wertungskriterium** unter anderem bei der Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst. Wird doch an der Opposition von Wort und Musik im 6. Abschnitt von *Neskol'ko položenij* der Gegensatz zwischen Prosa und Poesie eröffnet. Während der Prosa, die - gebunden an die Kategorie der Rede - als Kunstform den Eindruck einer nichtkünstlerischen Konstruktion hervorruft, realistische Stilmerkmale zugeschrieben werden, wird an der Poesie das musikalische Element betont, das im 1. Abschnitt dieses Essays mit dem Begriff der „freien Subjektivität“ verknüpft wurde (Der Frühlingston, das Balzen der Vögel, als musikalische Äußerung suggeriert dort die Fortpflanzung, deren Ziel wie das Ziel der Kunst in der Erhaltung der Art oder der Gattung als überindividuelles Muster besteht; vgl. Kap. 2.5.1.):

Не отделимые друг от друга поэзия и проза - полюса. По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы среди шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, передается затем импровизации на эту тему. Чутьем, по своей одухотворенности, проза ищет и находит человека в категории речи, а если век его лишен, то на память воссоздает его, и покидывает, и потом, для блага человечества, делает вид, что нашла его среди современности. Начала эти не существуют отдельно. (NPL, IV, 369)

Untrennbar voneinander, sind Poesie und Prosa - Pole. Mit ihrem angeborenen Gehör sucht die Poesie die Melodie der Natur inmitten des lärmenden Wörterbuchs, und wenn sie sie herausgefunden hat, wie man ein Motiv herausgreift, ergeht sie sich in Improvisationen auf dieses Thema. Mit dem Gespür, dank ihrer Beseeltheit, sucht und findet die Prosa den Menschen in der Kategorie der Rede, und wenn er der Epoche fehlt, erschafft sie ihn dem Gedächtnis neu, schiebt ihn unter, und stellt es zum Wohle der Menschheit danach hin, als habe sie ihn in der Mitwelt gefunden. Diese Ansätze existieren nicht für sich allein. (Pasternak 1989:376)

⁴² B. Kac hebt außer der Bedeutung der Musik für das Werk Pasternaks auch die der Malerei hervor: Die ständige Konkurrenz optischer und akustischer Empfindungen bei Pasternak werden dabei biographisch hergeleitet aus dem wechselseitigen Einfluß von Mutter (Pianistin) und Vater (Maler) (vgl. Kac 1991:12). Beide Kunstarten führe Pasternak in der Wortkunst als dritte zusammen (vgl. Kac 1991:36). Vgl. dazu auch V. Asmus: „Музыка, поэзия, живопись были для него не вавилонским смешением языков, не разными языками, а единым языком искусства, в котором все слова равно ему доступны и равно понятны.“ (zit. nach Kac 1991:36; „Musik, Dichtung, Malerei waren für ihn kein babylonisches Sprachengewirr, keine verschiedenen Sprachen, sondern die einheitliche Sprache der Kunst, in der ihm alle Worte gleich zugänglich und gleich verständlich waren.“)

Poesie und Prosa treten hier weniger als gattungstheoretische Begriffe in Erscheinung, sondern verkörpern vielmehr zwei verschiedene Qualitäten der Kunst, die auf Nietzsches Gegensatzpaar des Dionysischen und Apollinischen als Grundmächte des Lebens⁴³ aus *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* zurückgehen. Der Prosa wird hier das Merkmal des Scheins, des Trugs zuerkannt, das Nietzsche dem Apollinischen zuordnet, zu dessen Erscheinungsformen er eben auch die **Epik** zählt. Musik und **Lyrik**⁴⁴, die sich auch bei Pasternak durch das Merkmal der Überindividualität auszeichnen, sind für Nietzsche hingegen mit dem dionysischen Urgrund verbunden, in dem keine individuellen Differenzierungen existieren.

Explizit wird der Begriff der „freien Subjektivität“ aber lediglich in *Černyj bokal* auf die „platonisch-schopenhauerischen Ideen“ (vgl. ČB, IV, 357) bezogen. Indem Pasternak hier der futuristischen Abbreviatur die Fähigkeit unterstellt, das Zeitliche ins Ewige zu transformieren, überträgt er den symbolistischen Hintergrund der Musik-Konzeption auf seine eigene avantgardistische Poetik. Der neue Stil erfährt durch das wertmäßige Kriterium der Musikalität eine qualitative Aufwertung. Prinzipien wie die Verbindung von nicht zu vereinbarenden Elementen oder die Depersonalisierung etwa präsentieren sich als musikalisch. In dem oben schon erwähnten Gedicht *Liričeskij prostor* aus BT konstituiert sich beispielsweise aus gewöhnlich nicht miteinander kombinierbaren Komponenten eine „Zaum“-Landschaft (vgl. Kap. 2.5.2.), in der die Isotopie der **Musik in der Funktion eines Verbindungsglieds zwischen den verschiedenen Paradigmen** auftritt. Sie synthetisiert die Paradigmen des Himmelsgewölbes (брезент, тент, поднебесье) und des Schiffs (дек, якорь, вервь, парусина): „Этот альт - только дек поднебесий, // Якорями напетая вервь, [...]“ (BT, I, 442; „Dieses Alt ist nur das Deck des Firmaments, // Eine von Ankern besungene Leine, [...]“) und ist dabei auf der phonologischen Ebene im Reim ангел/триангль durch das Merkmal des Göttlichen gekennzeichnet und in der Frauenstimme (альт) als weibliche Kraft bestimmt. Die Dominanz der Musik über alle anderen Bereiche, die der motivisch-thematischen Überordnung des Phänomens der Aurora gleichkommt, suggeriert hier in der Herstellung der Textkohärenz auf der metapoetischen Ebene die Musikalität des Verfahrens selbst. Ähnliches läßt sich auch für das Gedicht *Chor (Chor)* aus BT sagen. Der hori-

⁴³ Beide Kräfte bedingen einander: Das Dionysische als das Bild- und Gestaltlose erweist sich als die Kraft, die aus ihrer überströmenden Fülle Apoll als das Bild- und Gestaltvolle dazu animiert, auf das Grauen mit immer schönerem Schein zu antworten (vgl. Schneider 1983:40).

⁴⁴ Vgl. in diesem Zusammenhang das Gedicht *Piršestva (Gastmahle)* aus BT. Hier impliziert die Bitterkeit einer schluchzenden Strophe als berauschendes Getränk das dionysische Element. Dabei werden im Lexem „Strophe“ beide Bereiche, Musik und Lyrik, zugleich assoziiert. Ergibt sich der Zusammenhang mit der Musik primär über den gesamten Zykluskontext, in dem die Musik als rekurrentes Motiv auftaucht, so entfaltet sich die Beziehung zur Lyrik durch das Lexem „Anapäst“ innerhalb des Einzelgedichts.

zontalen Bewegung des Chores nach oben⁴⁵, die eine Korrelation des Musikalischen mit dem Göttlichen assoziiert, wird eine temporale Bewegung äquivalent gesetzt, die sich in drei Schritten vollzieht:

Уступами восходит хор,
Хребтами канделябр:
Сначала - дол, потом - простор,
За всем - слепой октябрь.

Сперва плетень, над ним - леса,
За всем - скрипучий блок.
Рассветно строясь, голоса
Уходят в потолок. (ВТ, I, 447)

Stufenförmig steigt der Chor hinauf, // Als Gebirgsketten der Kandelaber: // Zuerst das Tal, danach die Weite, // Hinter all dem der blinde Oktober.
Zuerst der Flechtzaun, über ihm die Wälder, // Hinter all dem der knirschende Block. // Nach der Art des Morgengrauens sich formierend, erstrecken sich // Die Stimmen bis an die Decke.

Den ersten (дол, плетень) und zweiten Schritt (простор, леса) bilden Phänomene, die durch die Merkmale der Be- und Entgrenzung gegenübergestellt sind. Im dritten Schritt wird diese Opposition durch ein Übergangsphänomen (октябрь, скрипучий блок) aufgelöst, das einem anderen semantischen Bereich angehört als die beiden Komponenten der Opposition. Während in der ersten Strophe räumliche Erscheinungen mit dem zeitlichen Übergangsphänomen Herbst verbunden sind, werden in der zweiten Strophe über das Merkmal des Hölzernen Endprodukt und Ausgangsmaterial in der Holzverarbeitung mit der semantisch nicht eindeutig festlegbaren Wortgruppe скрипучий блок korreliert, die aber in der Reihung mit плетень und леса als Zwischenstufe in der Produktion interpretiert werden könnten. Den verschiedenen semantischen Paradigmen hierarchisch übergeordnet ist also auch hier die Musikalität, die wie die Aurora (Adverb рассветно) ein Grenzphänomen darstellt und auf diese Weise die Zusammenführung von gewöhnlich unvereinbaren Elementen steuert. Ebenfalls mit der Musik verflochten wird in *Poljarnaja šveja* aus PB-17 die weibliche Tätigkeit des Nähens als das Zusammenfügen einzelner Teile zu einem neuen Ganzen. Dabei aktiviert ein homonymes Wortspiel („Канарейка об сумерки клюв свой стачивала, [...]“; PB-17, 25; „Der Kanarienvogel wetzte seinen Schnabel an der Dämmerung [...]“) die beiden Bedeutungen des Lexems стачивать, die entweder mit dem Paradigma des Nähens („zusammennähen“) oder der Isotopie der Musik („den Schnabel wetzen“ als Attribut des Kanarienvogels) verknüpft sind. Auf diese Weise wird dem Nähgeräusch und damit implizit der Verbindung seman-

⁴⁵ Vgl. auch Bloks Gedicht *Išču spasen'ja...* (*Ich suche Rettung...*; 1900), wo das Erscheinen der Sophia – hier eine horizontale Bewegung nach unten - von einem Sternenchor begleitet ist.

tisch weit auseinander liegender Bereiche auf der metapoetischen Ebene das Merkmal der Musikalität zugewiesen. Musikalische Qualitäten machen aber auch das Verfahren der Depersonalisierung aus. In *Skripka Paganini* aus PB-17 etwa wird die künstlerische Äußerung, das Lied resp. die Ballade, im Vergleich mit einer Bergarbeiterfrau und der Kennzeichnung durch den menschlichen Körperteil der Stirn personifiziert:

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

С загрубевшей от музыки коркой
На поденной душе, вдалеке
Неумелой толпы, как шахтерку,
Проводящую день в руднике. (PB-17, 43)

Ich liebe dich, schwarz vom Ruß // Des Verbrennens der Passagen, in der Asche // Der verglühten Andanti und Adagi, // Mit der weißen Asche der Balladen auf der Stirn, Mit der von der Musik rauh gewordenen Rinde // Auf der tageweise [bezahlten; A.U.] Seele, fern von // Der ungeschickten Menge, wie eine Bergarbeiterfrau, // Die den Tag im Bergwerk verbringt.

Die in der Personifizierung erreichte Individualität nivelliert sich gleichzeitig in der Unterordnung des Einzelnen unter den Gesamtzusammenhang des übergeordneten Systems, das die Musik repräsentiert. Bringen die einzelnen musikalischen Elemente und deren individuelle Kombination das Lied hervor, so gehören sie gleichermaßen in den überindividuellen Kontext der Musik als Ganzer. Dies geht mit einer Vergegenständlichung der künstlerischen Äußerung einher, indem das Lied durch das Attribut der rauh gewordenen Rinde mit einem Baum äquivalent gesetzt wird. *Iz suever'ja* aus SMŽ gibt nun die Grenzüberschreitung selbst als musikalisches Ereignis (пенье двери) wieder. Der Verräumlichung des weiblichen Prinzips, das ja den Wohnraum des lyrischen Subjekts verkörpert, steht hier das an die Musik gekoppelte Merkmal des Belebten im Zwitschern eines Vogels entgegen: „[...] Наряд щебечет, как подснежник // Апрель: ‚Здравствуй!‘“ (SMŽ, I, 121; „[...] Die Kleidung zwitschert, wie das Schneeglöckchen dem April zu: ‚Guten Tag!‘“). Das Motiv „пенье двери“ spielt dabei auf das bekannte Gedicht Bloks *Vchožu ja v temnye chramy,...* (*Ich betrete dunkle Tempel,...*; 1905) aus dem Zyklus *Stichi o Prekrasnoj Dame* an, wo das lyrische Subjekt im weiblichen göttlichen Raum der Schönen Dame deren Ankunft erwartet, die ebenfalls mit dem Geräusch – hier Quietschen – von Türen assoziiert wird:

В тени у высокой колонны
Дрожу от скрипа дверей.

А в лицо мне глядит, озаренный,
Только образ, лишь сон о Ней.

О, я привык к этим ризам
Величавой, Вечной Жены!
Высоко бегут по карнизам
Улыбки, сказки и сны. (Blok 1995:10)

Im Schatten an der hohen Säule // Zittere ich vor dem Quietschen der Türen. // Und ins
Gesicht blickt mir, erleuchtet, // Nur das Bild, nur der Traum von Ihr.
O, wie gewöhnte ich mich an diese Verzierungen // Der Erhabenen, Ewigen Frau! //
Hoch über die Simse laufen // Lächeln, Märchen und Träume.

Eine ähnliche Depersonalisierung des Weiblichen erreicht Blok hier ebenso wie Pasternak in einer erheblich zugespitzteren Form durch die Präsentation der Schönen Dame mittels einzelner Körperteile (ризы, улыбки), was die Verankerung dieses Verfahrens bereits in der ästhetischen Moderne zu erkennen gibt.

Wie die Ausführungen deutlich werden ließen, ist also auch dem **Musikalischen** die in der Depersonalisierung bewirkte **Relativierung der Opposition belebt vs. unbelebt eigen**.

2.5.4. Geistes- und kulturgeschichtliche Implikationen

Mit dem Weiblichen und insbesondere dem sophiologischen Grundmuster gekoppelte Referenzen auf geistes- und kulturgeschichtliche Hintergründe finden sich - wenngleich wenige - so doch durchgängig in allen in die Untersuchung einbezogenen Texten. Diese Ereignisse resp. Realia ordnen sich aber sowohl in den künstlerischen Texten als auch in den Essays einer **ästhetisch-poetologischen Bestimmung** unter. Wenn in *Vokzal* aus BT beispielsweise der Westen hinter der Naturgewalt des Ostens resp. Bahnhofs - die Motive восток und вокзал zeichnen sich durch partielle phonologische Äquivalenz aus - zurücktritt, wird offenbar auf slavophile Denktraditionen angespielt, verbinden diese die Opposition Ost vs. West⁴⁶ doch mit den Merkmalen des Emotional-Elementaren bzw. des Rationalen, die ihrerseits der Dichotomie weiblich vs. männlich entsprechen. Die Zuordnung des Ostens zur weiblichen Emotio implizieren hier in Pasternaks Gedicht die Qualitäten des Todes und des Göttlichen:

⁴⁶ Für die Slavophilen ist Westeuropa vor allem durch Individualismus und Rationalismus gekennzeichnet, der auch in der römisch-katholischen Kirche wirkt (vgl. Riasanovsky 1954:87f.; Tschizewskij 1961:74). Dagegen prägen den Osten und insbesondere Rußland solche Wesenszüge wie Kollektivbewußtsein, kontemplative Erkenntnis und die elementare, organische Kraft des Volkes (vgl. Riasanovsky 1954:87f., 113; Tschizewskij 1961:74).

Бывало, раздвинется запад
 В маневрах ненастий и шпал,
 И в пепле, как mortuum caput,
 Ширяет крылами вокзал. (BT, I, 433)

Es kam vor, da tritt der Westen // In dem Rangieren der Unwetter und Eisenbahnschwellen zurück, // Und in der Asche, wie ein mortuum caput, // Entfaltet er mit den Flügeln den Bahnhof.

Gleichermaßen von der poetologischen Ebene bestimmt, ist der geistesgeschichtliche Hintergrund des Motivs Osten in dem bereits zitierten Gedicht *Chor*. Wie der Chor unterliegt der Osten einer Aufwärtsbewegung, so daß sich eine Verzahnung mit dem göttlich-elementaren Musikalischen ergibt: „Потом - в туман, понтоном в хлябь // Возводится восток.“ (BT, I, 447; „Danach im Nebel als Ponton in den Schlamm // Wird der Osten erhoben.“), was ja - wie gezeigt - auf der poetologischen Ebene ein Merkmal des Prinzips der Vereinigung von semantisch unvereinbaren Elementen bildet (vgl. Kap. 2.5.3.). Daß sich das Motiv des Ostens ebenfalls in diese Determination einfügt, wird unter anderem durch den Vergleich desselben mit einem Ponton, einem Brückenschiff, unterstützt, welches das Merkmal des Verbindens impliziert. Quantitativ eigentlich kaum in Erscheinung tretend, ist das Begriffspaar Ost/West also zusammen mit anderen Dichotomien verschiedener Ebenen wie Emotio und Ratio, Herz und Begleiter vom sophiologischen Grundmuster dominiert, das hauptsächlich ästhetisch-poetologische Implikationen aufweist: In der Kunst soll ja die in der irdischen Vielheit verlorene göttliche Einheit wieder restituiert werden. Im Zyklus *Poverch bar'erov* wird das Paradigma des Ersten Weltkriegs gleich auf zweifache Weise genutzt. Einerseits wird es als Überhebung des männlichen rationalen Geistes begriffen, der namentlich in der Figur Peters I. mit dem Westen verknüpft ist (vgl. Gedichte *Durnoj son, Artillerist stoit u kormila..., Peterburg*). Andererseits weckt es Assoziationen an die apokalyptische Kraft des weiblichen Prinzips mit den ihm innewohnenden Komponenten von Tod und Wiedergeburt und ist so an die Sophiologie und deren poetologische Implikationen gekoppelt. In *Tak približaetsja udar...* etwa wird die elementare Naturgewalt der Gewitterwolken - das Gewitter verkörpert hier das weibliche göttliche Absolute - mit angetretenen Bataillonen verglichen, die gewappnet zum Schlag ansetzen. Auch in *Vesennij dožd' (Frühlingsregen)* aus SMŽ fungiert die über das Kunstschaffen erreichte Entgrenzung (выход из) der revolutionären, elementaren Kraft des Volkes als Äquivalent zum alles erneuernden Frühlingsregen und dem weiblichen Nachtgestirn der Luna, so daß die kulturgeschichtlichen Referenzen zusammen mit den Naturphänomenen wiederum dem sophiologischen Paradigma untergeordnet sind:

Впервые луна эти цепи и трепет

Платьев и власть восхищенных уст
 Гипсовую эпопеею лепит,
 Лепит никем не лепленный бюст.

[...]

Это не ночь, не дождь и не хором
 Рвущееся: „Керенский, ура!“,
 Это слепящий выход на форум
 Из катакомб, безысходных вчера. (SMŽ, I, 130)

Zum ersten Mal formt die Luna diese Ketten und das Zittern // Der Kleider und die Macht der entzückten Münder // Zu einer gipsenen Epopöe, // Formt die von noch niemandem geformte Büste. [...]

Das ist nicht die Nacht, nicht der Regen und nicht das vom Chor // Explosionsartig hervorgebrachte: „Kerenskij, hurra!“, // Das ist der blendende Ausgang aufs Forum // Aus den Katakomben, den ausweglosen Gestern.

Besonders deutlich sind die beschriebenen Prozesse in *Opredelenie duši* (*Definition der Seele*) aus SMŽ zu erkennen. Hier werden ein Naturereignis, das Fallen reifen Obstes im Sturm, und die durch den Sturm symbolisierte Revolution analogisiert. Dabei dominiert die motivische Entfaltung des Naturphänomens, wohingegen die kulturgeschichtliche Sphäre weniger entwickelt bleibt. Beide Bereiche zeichnen sich aber durch das Merkmal des Todes und der Wiedergeburt aus, die als heranwachsendes Lied sichtbar poetologische Implikationen trägt: Stirbt während des Falls das mit der Birne (weibliches Prinzip) verwachsene Blatt (männliches Prinzip), so wird die Revolution mit einem Brand verglichen. Beide Paradigmen bauen so gemeinsam den sophiologischen Hintergrund auf. Zunächst scheint es, daß die kulturgeschichtliche Thematik in *Vozdušnye puti* im Vordergrund steht. Diese ordnet sich - genauer betrachtet - aber auch hier der poetologischen Ebene unter. Denn beide Revolutionen, die von 1905 und die von 1917, lösen als Verkörperung einer Art „inneren Apokalypse“ den Anspruch der Selbstüberwindung und Restitution der Ganzheitlichkeit nicht ein (vgl. Kap. 2.6.4.). Statt dessen wird dieses Ziel in der künstlerischen Äußerung erreicht, die der Gesang eines Vogels symbolisiert.

Ähnliches gilt gleichsam für die theoretischen Schriften und Essays. In *Černyj bokal* wird die mit der Dichotomie männlich vs. weiblich koordinierte Opposition apollinisch vs. dionysisch, die sich unter anderem auch durch kulturgeschichtliche Implikationen auszeichnet, auf die literarische Evolution übertragen und auf diese Weise poetologisch funktionalisiert. Wie Blok in seinem Aufsatz *Krušenje gumanizma* (*Das Scheitern des Humanismus*; 1919), wo er seiner durch Nietzsche inspirierten Kulturphilosophie Ausdruck verleiht, das Begriffspaar des Apollinischen und Dionysischen zur Kennzeichnung von kulturel-

len Epochen nutzt⁴⁷ (vgl. Kluge 1967:104), assoziiert Pasternak damit Merkmale von künstlerischen Stilepochen. Ziel jeder als dionysisch-elementar erscheinenden neuen Strömung ist es, sich vom Hintergrund der alten, apollinisch-erstarrten, zur Konvention gewordenen Tradition abzuheben. Für Pasternak im Kontext seines avantgardistischen Kunstverständnisses charakterisieren die Züge des Unbeweglichen, Erstarrten und Gewohnten eben den Symbolismus als apollinisches System:

Мы выросли на изумительной подвижности вашей [символисты, А.У.] недвижности: рыдание передвижнической вашей действительности, гудя, отлетало от заиндевелых стекол детской [...] (СВ, IV, 355)

Годы следовали, коснея в своей чередѣ, как бы по привычке. Не по рассеянности ли? Кто знал их в лицо, да и они, различали ли они чьи-либо лица? И вот на исходе одного из них, 1914-го по счету, вы, смельчаки, вы одни и никто другой, разбудили их криком неслышанным. В огне и дыме явился он вам, и вам одним лишь, демон времени. Вы и только вы обратите его в новую неволю. (СВ, IV, 359)

Wir wuchsen auf in der bestürzenden Beweglichkeit eurer Unbewegbarkeit: Das Geschluchz eurer Wanderaussteller-Wirklichkeit flog dumpftönend von den bereiften Scheiben des Kinderzimmers ab; [...] (Pasternak 1989:367)

Die Jahre folgten einander, in ihrer Reihe erstarrend, wie aus Gewohnheit. War es nicht Zerstretheit? Wer kannte sie von Angesicht, und auch sie, unterschieden sie irgend jemandes Gesicht? Und da, am Ausgang eines von ihnen, des 1914ten nach der Zeitrechnung, habt ihr Draufgänger, ihr allein und niemand sonst, sie geweckt mit einem unerhörten Schrei. In Feuer und Rauch erschien er euch, und nur euch allein, der Dämon der Zeit. Ihr und nur ihr werdet ihn wenden in eine neue Unfreiheit. (Pasternak 1989:372)

Der Verweis auf das musikalische Element in den pejorativ konnotierten Lexemen рыдание, гудеть und неслышанный крик evoziert einerseits allgemein den kulturphilosophischen Hintergrund, andererseits legt er als unvollkommene laut-

⁴⁷ Solange eine Kulturepoche noch im Werden ist und sich gegen feindliche Ordnungen behaupten muß, ist sie für Blok dionysisch-musikalisch; unbeweglich apollinisch ist eine Epoche, die als gewordene Weltordnung nur noch auf den Erhalt ihrer Sicherheit ausgerichtet ist (vgl. Kluge 1967:104). In dem genannten Essay heißt es beispielsweise: „Так великое движение, бывшее фактором мировой культуры, разбилось на множество малых движений, ставших факторами европейской цивилизации. Цивилизация, все более терявшая черты культуры, все более приобретающая характер разрозненности, лишаящаяся духа цельности, музыкальной спаянности, - все более держалась, однако, за свое гуманистическое происхождение. Потеряв право на имя, цивилизация тем крепче держалась за это имя, как вырождающийся аристократ держится за свой титул.“ (Blok 1982:334; „So zerbricht die große Bewegung, die ein Faktor der Weltkultur gewesen ist, in eine Vielzahl kleiner Bewegungen, die zu Faktoren der europäischen Zivilisation geworden sind. Die Zivilisation, die immer mehr die Züge der Kultur verloren hat, immer mehr den Charakter der Vereinzeltheit angenommen hat, die den Geist der Ganzheitlichkeit, der musikalischen Verbundenheit, einbüßt, klammerte sich indessen immer mehr an ihre humanistische Herkunft. Indem sie das Recht auf den Namen verlor, hielt die Zivilisation um so stärker an diesem Namen fest, wie ein degenerierter Aristokrat an seinem Titel festhält.“)

liche Äußerung die Analogisierung des Symbolismus mit dem nicht-musikalischen Apollinischen nahe. Demgegenüber wird der Futurismus als noch im Werden begriffene Stilepoche durch die Merkmale der Schnelligkeit und Außerzeitlichkeit, die als Abwehr gegen die an die Zeitlichkeit gebundene Festigung des Systems verstanden werden kann, mit dem Dionysischen identifiziert:

[...], футуризм - впервые явный случай действительной укладки в кратчайший срок. Поспешность, ему свойственная, настолько же далека от непривычной скорости мерседеса, настолько далека она и от медлительности Нарзесовых передвижений. [...] Поспешность эта не что иное, как спешность назначения; искусство на каждом шагу, ежедневно, ежечасно получает от века неизменное, лестное, ответственное, чрезвычайно важное и спешное назначение. (СВ, IV, 356)

В искусстве видим мы своеобразное extemporale, задача коего заключается в том единственно, чтобы оно было исполнено блестяще. (СВ, IV, 358)

[...], der Futurismus ist zum ersten Mal der offensichtliche Fall eines wirklichen Pakens in kürzester Frist. Die Schnelligkeit, die ihm eigen ist, ist von der außergewöhnlichen Geschwindigkeit eines Mercedes ebenso weit entfernt, wie sie von der Saumseligkeit der Narsesschen Wanderungen entfernt ist. [...] Diese Schnelligkeit ist nichts anderes als die Dringlichkeit der Bestimmung; die Kunst erhält bei jedem Schritt, täglich und stündlich, vom Jahrhundert eine unabänderliche, schmeichelhafte, verantwortliche, überaus wichtige und dringliche Bestimmung. (Pasternak 1989:368f.)

In der Kunst sehen wir ein selbständig existierendes Extemporale, dessen Aufgabe einzig und allein darin besteht, glänzend ausgeführt zu werden. (Pasternak 1989:371)

Mit der Dichotomie des Apollinischen und Dionysischen verknüpft, wird die Opposition von literarischer Tradition und Evolution in *Vassermanova reakcija* (*Die Wassermann-Reaktion*; 1914) durch die Opposition des falschen und wahren Futurismus aufgefüllt und unter dem Aspekt der rezeptionellen Wahrnehmung entwickelt. Als exemplarischer Vertreter des falschen Futurismus fungiert dabei Vadim G. Šeršenevič (1893-1942), als Beispiel für den wahren Konstantin A. Bol'sakov (1895-1940). Der falsche Futurismus erfüllt die Erwartungshaltung des Lesers und bedient auf diese Weise das gewohnt Traditionelle. Sein Denken, das als wissenschaftlich-beschreibendes charakterisiert wird, ist durch das Merkmal des Rationalen bzw. Apollinischen geprägt:

Читатель стал производителем через посредство безразличного для него поэта. [...] Потребитель не разбирается уже в достоинстве продукта, потому что причина недостатков последнего именно это господство невежественного потребителя и его подрядчика в индустрии. Он довольствуется одним только вероятием для него привычных признаков, а эти признаки в лучшем случае второстепенны и неполны, к тому же это признаки потребительские, а не фабрикационные. (VRE, IV, 351)

Образ мыслей Шершеневича - научно-описательный. Это тот вид мышления, который, оставляя нетронутым все синтаксическое богатство языка академического, не говоря уже об уклоняющихся от этого канона попытках, раздражается градом категорических положений типа: S есть P. (VRE, IV, 354)

Der Leser wurde der Produzent mit Hilfe des für ihn gleichgültigen Dichters. [...] Der Konsument kennt sich aber schon nicht mit dem Wert des Produkts aus, weil der Grund für die Mängel des letzteren gerade in der Herrschaft des ungebildeten Konsumenten und seines Lieferanten in der Industrie liegt. Er gibt sich mit nur einer Wahrscheinlichkeit der für ihn gewöhnlichen Merkmale zufrieden, aber diese Merkmale sind bestenfalls sekundär und unvollständig, überdies sind diese Merkmale konsum- und nicht produktionsorientiert.

Die Gestalt der Gedanken Šeršenevičs ist wissenschaftlich-beschreibend. Das ist jene Art des Denkens, die - den ganzen syntaktischen Reichtum der akademischen Sprache außer Acht lassend, ganz zu schweigen von den Versuchen, diesem Kanon auszuweichen - in einen Hagel kategorischer Annahmen des Typs: S ist P ausbricht.

Während sich der falsche Futurismus als zur Konstante erstarrtes System erweist, stellt der wahre Futurismus ein sich ständig erneuerndes System, ein Integral einer unendlichen Funktion, dar. Sein wesentlichstes Charakteristikum, die Einheit, unter die sich die einzelnen Elemente des künstlerischen Werks unterordnen, ist von der Erwartungshaltung des Rezipienten unabhängig und suggeriert in der Überwindung aller individuellen Differenzierungen das Dionysische:

Лирический деятель, называйте его как хотите, - начало интегрирующее прежде всего. [...] Повторяем, это все лишь элементы, и мы отказываем им во всяком самостоятельном значении. Как таковые, они модулятивно влияли бы на общий строй стиха, если бы ферментом их движения было лирическое целое. [...] Это и есть как раз тот элемент, который не поддается определению покупателя и не может поэтому стать условием спроса и сбыта. (VRE, IV, 352)

Черта эта, составляющая единственную соль большаковского жанра, и есть лирическая основа его пьес, тот интеграл бесконечной функции, вне которой конечную метафору постигла бы судьба констант и Шершеневичевых метафор. (VRE, IV, 353)

Ein auf dem Gebiet der Lyrik Tätiger, nennt ihn wie ihr wollt, ist in erster Linie ein integrierender Ursprung. [...] Wir wiederholen, das sind alles nur Elemente und wir sprechen ihnen jegliche selbständige Bedeutung ab. Als solche würden sie modulativ auf den gesamten Bau des Verses Einfluß nehmen, wenn das lyrische Ganze ein Ferment ihrer Bewegung wäre. [...] Dies ist auch gerade jenes Element, das nicht der Bestimmung des Käufers unterliegt und deshalb nicht zur Bedingung für Angebot und Nachfrage werden kann.

Dieser Zug, der das einzige Salz des Bol'sakovschen Genres bildet, ist die lyrische Grundlage seiner Stücke, jenes Integral einer unendlichen Funktion, außerhalb derer die endliche Metapher das Schicksal von Konstanten und der Šeršenevičschen Metapher erleiden würde.

Der avantgardistischen Verfremdungsästhetik, die ja auf eine Erschütterung der Wahrnehmung beim Rezipienten baut, wird also in ihrer Wechselwirkung mit dem symbolistischen Gegenmodell ein dionysisches Potential eingeschrieben.

2.6. Textanalysen

Alle in diesem Teil der Studie behandelten Texte stehen in einem typologischen Zusammenhang. Sie alle präsentieren das sophiologische Grundmuster, wenn auch durch unterschiedliche – vor allem kompositionelle – Strukturprinzipien. Dominiert in *Poverch bar'erov* (1917) und namentlich in *Sestra moja - žizn'* die Reisestruktur als Äquivalent zu den im sophiologischen Modell verhafteten Komponenten der Ver- und Entschleierung, so sind es in *Bliznec v tučach* und *Vozdušnye puti* bestimmte Motive (das Zwillingmotiv bzw. das Motiv des Kindes), welche die Sophiologie und damit das symbolistische Gegenmodell aufrufen. Dem ersten Gedichtband Pasternaks, *Bliznec v tučach*, wird zwar von den meisten Untersuchungen als noch sehr am Symbolismus orientiertes Werk, in dem die Pasternaksche Individualpoetik erst sehr rudimentär zu spüren sei, eine Sonderstellung eingeräumt (vgl. Dyck 1972:60; Gifford 1977:35f.; Baevskij 1997:16f.; Mallac 1981:75).⁴⁸ Hier soll dieser Band aber vielmehr als Text betrachtet werden, der die symbolistische Folie eben recht unmittelbar nutzt, um sie hinsichtlich avantgardistischer Stilprinzipien - und diese zeichnen sich durchaus ab - zu transformieren, so daß sich gerade dieser Text zusammen mit den anderen in besonderer Weise für die Konstruktion eines Ausgangsparadigmas eignet.

Wie oben bereits angedeutet, beschränken sich die Textanalysen aber auf die Sichtbarmachung dieses Grundmusters. Eine Beschreibung der Integration in das eigene avantgardistische System leisten hingegen die Kapitel 2.5.

Nicht in die Analysen einbezogen wurden *Detstvo Ljuvers* und *Temy i variacii* (1923), da diese Texte einerseits bereits Gegenstand zahlreicher Untersuchungen sind. Andererseits sind die für die Analyse herangezogenen Texte hinreichend repräsentativ, um ein Paradigma für die frühe Schaffensphase zu entwerfen. Der Motivbereich des Kindes ist auch in *Vozdušnye puti* sehr stark ausgeprägt. Zudem weist dieser Text auffälligere geistes- und kulturgeschichtliche Implikationen auf und ist bisher weit weniger beachtet worden als etwa *Detstvo Ljuvers*. Den musikalischen Aspekt, der ja besonders für *Temy i variacii* charakteristisch ist, geben auch alle anderen Texte auf ähnliche Weise wieder.

⁴⁸ Eindeutig der avantgardistischen Poetik ordnet R. Vroon diesen Gedichtband als Realisierung des konkreten literarischen Programms der Gruppe „Lirika“ zu (vgl. Vroon 1998:335). Dem im ersten Gedicht erscheinenden typisch symbolistischen Motiv des Gartens mit seiner Konnotation des Gartens Eden werde im letzten Gedicht das Motiv der Stadt entgegengestellt, das deutlich die neue postsymbolistische Realität repräsentiere (vgl. Vroon 1998:338).

2.6.1. *Bliznec v tučach* (1913)

Schon im Gedichtband *Bliznec v tučach* zeigt es sich, daß die Sinnstruktur des Werks in ganz entscheidendem Maße von der Kategorie des Weiblichen beherrscht wird. Es tritt vor allem als unbewußtes Seelenleben in Erscheinung, das auf der Inhaltsebene die Geliebte des deutlich androgyne Merkmale aufweisenden lyrischen Subjekts verkörpert. Dies äußert sich in verschiedenen in den Gedichten mehrfach wiederkehrenden Motiven wie Zwilling, Nacht, Traum usw.⁴⁹ Dabei läßt sich die weibliche „Anima“ mit den Begriffen der symbolistischen Sophiologie als „Sophia“ (Lichtgestalt, Mariengestalt) fassen⁵⁰, die in bezug auf das lyrische Subjekt und dessen schöpferische Tätigkeit als Inspirationsquelle fungiert und diesem eine Annäherung an ein Sein ermöglicht, das sich durch gottähnliche Qualitäten⁵¹ auszeichnet, so daß somit auf den Topos des Dichterpropheten angespielt wird, wie er für die Romantik und den Symbolismus typisch ist.

Gleich im 1. Gedicht, *Ědem*, entwirft der lyrische Sprecher diesen Topos, indem er verallgemeinernd auf die Dichter im Plural rekurriert. Über seine visuelle Wahrnehmungsfähigkeit beschwört er zwischen den ältesten Kulturen der Erde, Mesopotamien und der Indus-Zivilisation, ein Bild vom Garten Eden herauf, das die Auflösung eines mythischen ganzheitlichen Urzustandes zeigt:

Минуя низменную тень,
Их [времена; А.У.] ангелы взнесут.
Земля - сандалии ремень,
И вновь Адам - разут. (БТ, I, 427)

An dem niedrig gelegenen Schatten vorübergehend, // Tragen sie [die Zeiten; A.U.] Engel hinauf. // Die Erde ist der Sandale Riemen, // Und von neuem ist Adam unbeschuht.

⁴⁹ Die Festlegung des weiblichen Prinzips auf die Dunkelheit und die des männlichen auf das Licht findet sich schon in den chinesischen Urkräften Yin und Yang: Das Ur-Chaos (Tao) wird im Kreis (Tai Chi) dargestellt, aus dem sich die polaren Prinzipien der Realität Licht (Yang) und Dunkel (Yin) herausdifferenzieren. Die helle Hälfte symbolisiert die männliche aktive aus dem Himmel kommende Kraft, während die dunkle Hälfte die weibliche eher passive aus der Erde emporstrebende Kraft verkörpert (vgl. Lassacher 1987:26).

⁵⁰ Die Jungianische Anima-Psychologie und die symbolistische Sophiologie (bei Blok, Belyj und vor allem bei Ivanov) sind nicht nur homologe, sondern auch analoge Systeme der Personifizierung des (feminin besetzten) Unbewußten im Konflikt mit dem (maskulinen) Ich-Bewußtsein. Die Projektion der „Anima“ als sublimes Über-Wesen (Personifizierung eines hochreligiösen, hochkulturellen oder hochethischen Über-Ich), wie sie dem apollinischen Typ des Religionssymbolismus entspricht, wird im dionysischen Selbsterlösungsmythos Jungs bzw. der Symbolisten ersetzt durch den ekstatischen Regreß in ein feminines, aus der Sicht des Ich-Bewußtseins abgewertetes, erniedrigtes Anima-Bild, das mit den verdrängten Libido-Besetzungen negativ ausgestattet erscheint (vgl. Hansen-Löve 1992:222).

⁵¹ Vgl. auch V. Al'fonsov 1990:33, der als inneres Thema des gesamten Gedichtbandes das Motiv der Berufung hervorhebt.

Die Aufspaltung der ursprünglichen Einheit (Адам, hebr. adamah bedeutet земля) in die beiden grundlegenden Gegensätze, des männlichen (Адам; grammatisches Geschlecht = männlich) und weiblichen Prinzips (земля; grammatisches Geschlecht = weiblich), wird hier im Vorgang des Ausziehens von Schuhen versinnbildlicht. Diese Vorstellungen lassen die Ideen des deutschen Barock-Mystikers Jakob Böhme durchschimmern, der teils auch unter dem Einfluß gnostischer Lehren stand.⁵² Der Uradam Böhmes, wie auch der judaistische Adam Kadmon und der gnostische Anthropos (vgl. Mify 1980:43), ist ja als Selbstportrait Gottes durch die Abwesenheit von Geschlechtsmerkmalen als männliche Jungfrau gedacht (vgl. Kapitel 2.2.), die im Sündenfall in Adam und Eva auseinanderfällt. Eva tritt als Symbol für die äußere Welt, die hier durch земля bezeichnet ist, an die Stelle der Sophia, so daß sich ein Gegensatz zwischen männlichem und weiblichem Prinzip eröffnet. Dieser wird schon an der Gegenüberstellung von rechts und links in der ersten Strophe verdeutlicht, wobei aber gleichzeitig die zu restituierende Einheit durch den syntaktischen Parallelismus impliziert bleibt:

Когда за лиры лабиринт
Поэты взор вперят,
Налево глины слижет Инд,
А вправо уйдет Евфрат. (BT, I, 427)

Wenn hinter dem Labyrinth der Lyra // Die Dichter den Blick schweifen lassen, // So
leckt links der Indus den Ton ab, // Und rechts macht sich der Euphrat auf den Weg.

Die Verbindung der Opposition von rechts und links mit der Sinneswahrnehmung des Sehens verweist auf das Bild der Seele bei Böhme, die mit zwei Augen ausgestattet ist. Dabei hat das rechte Auge die Aufgabe, das linke Auge vom Bösen abzubringen (vgl. VF, III, 164). Das Existenzproblem des in die Zeitlichkeit geworfenen Menschen („И небывалым бытием // Точатся времена.“; BT, I, 427; „Und als unerhörtes Sein // Sickern langsam die Zeiten heraus.“) besteht folglich darin, beide Prinzipien in sich selbst wieder zusammenzuführen:

Ты к чуду чудкость приготовь
И к тайне первых дней:
Курится рубежом любовь
Между землей и ней. (BT, I, 427)

⁵² Wie in Kapitel 2.2. dargelegt, konstituiert sich für Böhme die Welt als Selbstoffenbarungsvorgang Gottes. Dabei bedarf es als Mittel zur Offenbarung des Gegensatzes, der bei Böhme im wesentlichen durch die Opposition von weiblichem und männlichem Prinzip bestimmt ist. Letztendlich besteht das Ziel darin, in der Erkenntnis der Einheit die Gegensätze zu überwinden.

Bereite die Feinsinnigkeit auf das Wunder vor // Und auf das Geheimnis der ersten Tage: // Als Grenze dampft die Liebe // Zwischen der Erde und ihr.

Um die Feinsinnigkeit oder Sensibilität der Sinne zu erreichen, die für die schöpferische Tätigkeit des Dichters Voraussetzung ist, muß er also die in der Liebe verkörperte Grenze der Geschlechtlichkeit überschreiten. Im 2. Gedicht, *Lesnoe*, erhebt sich das lyrische Subjekt zur Stimme des Waldes, der als „Fürsprecher vor der Ewigkeit“ göttliche Eigenschaften besitzt. Hierbei nimmt der Wald männliche (Голиаф, уединенный воин) und weibliche (певческая влага, неволя) Merkmale an und erweist sich somit in der Vereinigung von kämpferischer Unabhängigkeit und Unfreiheit bzw. Abhängigkeit wie das lyrische Subjekt als androgynes, ganzheitliches Wesen. Das Künstlerisch-Schöpferische bleibt aber auch hier dem Weiblichen vorbehalten (vgl. певческий). Auf der morphologischen Ebene wird die Auflösung der Geschlechterpolarität durch eine Anapher betont, die zudem syntaktisch mit einem Parallelismus gekoppelt ist:

О Чернолесье - Голиаф,
Уединенный воин в поле!
О певческая влага трав,
Немотствующая неволя! (BT, I, 428; Hervorhebung A.U.)

O Laubwald, Goliath, // Einsamer Krieger auf dem Feld! // O Gesangesfeuchtigkeit des Grases, // Verstumme Unfreiheit!

Überdies intensiviert die partielle phonologische Äquivalenz der Motive бор und хор, die einerseits auf das männliche, kämpferische (бор → боец) und andererseits auf das weibliche, künstlerische Merkmal des Waldes verweisen, die Koordination beider Prinzipien im Wald. Das als eingeweiht („Разгадываю тайну чар“; BT, I, 428; „Ich enträtsele das Geheimnis des Bechers“) geltende lyrische Subjekt - für den Uneingeweihten ist der Wald stumm - entspricht auf diese Weise dem in Gedicht 1 dargelegten Verständnis vom Dichter.

Die folgenden Gedichte geben in der Auf- und Abbewegung des lyrischen Subjekts zwischen Enttäuschung von der irdischen Welt und Erfüllung in der „Nachtexistenz“ der göttlichen Sphäre seinen Weg zur Erlangung des Ideals wieder, der entweder auf der Vergangenheitsebene erinnert oder in der Zukunft visionär vorgestellt wird. Im 3. Gedicht, *Mne snilas' osen' v polu-svete stekol...*, werden etwa die Motive Traum, Geliebte, Wohnzimmer und Seide der Sessel durch das Merkmal des Verschwindens - ausgedrückt entweder im Verstummen oder Tauen - äquivalent gesetzt: „Терялась ты“; „глохла гостиная“; „таял кресел выцветавший шелк“; „Ты раньше всех, любимая, затихла“; „сон умолк“ (BT, I, 429; „Du gingst verloren“; „das Wohnzimmer wurde still“; „es taute der Sessel ausgebleichene Seide“; „Du, Geliebte, verstummtest früher als alle anderen“; „der Traum verging“). Das Merkmal des Verstummens, das ja auch das Wesen des Waldes ausmacht, weist die Geliebte als Personifikation eines weibli-

chen göttlichen Prinzips aus, das in seiner Verräumlichung - das Wohnzimmer ist der Wohnraum des lyrischen Subjekts - eine Verbindung mit dem lyrischen Subjekt eingeht und in seiner Festlegung auf die Sphäre des Traumes als unbewußtes Seelenleben interpretierbar ist. Eine Opposition zur lärmenden Menge, welche die Alltagsexistenz, das irdische Dasein des lyrischen Subjekts symbolisiert, ergibt sich über die Akustik. In der Erinnerung an diesen früheren Traum reflektiert das lyrische Subjekt, daß das Streben nach dem Status eines Auserwählten, nach einer höheren Daseinsform eben die Transzendierung von der menschlichen Existenz nach sich zieht. Aus der Diskrepanz zwischen dem menschlichen Sein des Dichters und der Zugehörigkeit zur göttlichen Sphäre resultiert auch sein Leid, was das 4. Gedicht, *Ja ros, menja, kak Ganimeda...*, veranschaulicht. Im Verweis auf den Ganymed-Mythos⁵³ der griechischen Mythologie wird das Streben des lyrischen Subjekts nach einem gottähnlichen Dasein intertextuell unterstrichen. Die dreimalige Wiederholung von „Я рос“ ruft dabei die der Dreizahl inhärente Ganzheitlichkeit auf. Versinnbildlicht im Prozeß des Anwachsens, begründet sich diese Erhöhung zu den Göttern intratextuell durch das Leid, das wiederum mit dem Zeichen des Weiblichen belegt ist:

Я рос, меня, как Ганимеда,
Несли ненастья, сны несли,
И расточительные беды
Приподнимали от земли. (ВТ, I, 430)

Ich wuchs, wie Ganymed // Trugen mich die Unwetter, die Träume trugen, // Und verschwenderische Nöte // Erhoben mich von der Erde.

Der syntaktische Chiasmus „Несли ненастья, сны несли“ verbindet das lebenspendende weibliche Element Wasser mit dem weiblichen Unbewußten der Träume, wobei der zweite Vers dann wiederum eine Verknüpfung mit беды durch das Phonem [ɪ] ([ɪ] dominiert in diesem Vers) und ы eingeht und so gleichsam die dadurch entstehende Entfernung zum irdischen Sein anklingen läßt. Im Anwachsen und im Abschied von der Erde begriffen, zeigt sich das lyrische Subjekt in der zweiten Strophe in einen „Brautschleier aus gewebten Abendmessen gehüllt“, also mit weiblichen Attributen versehen (Brautschleier und Tageszeit Abend), die es auf die himmlische Hochzeit vorbereiten. Die conjunctio solis et lunae zielt nämlich auf die Restitution des ursprünglichen Einheits- und Gleichgewichtszustandes von männlichem und weiblichem Prinzip in der Vereinigung mit der „Sophia“ ab. Im „Liebestod“ überschreitet das Ich die Grenzen seines eigenen Daseins, indem es in ein „Anderes“ transzendiert:

Заждавшегося бога жерла

⁵³ Ganymed wird von Zeus in Gestalt eines Adlers geraubt und zum Olymp gebracht, wo man ihm als Mundschenk der Götter die Unsterblichkeit schenkt (vgl. Mify 1980:265).

Грозили смертного судьбе,
Лишь вознесенье распростерло
Мое объятие к тебе. (BT, I, 430)

Des vom Warten müde gewordenen Gottes Schlünde // Drohten dem Schicksal des Sterblichen, // Nur die Himmelfahrt erstreckte // Meine Umarmung bis zu dir.

Das lyrische Subjekt bedarf also der Auflösung im fremden Du, um die eigene Vervollkommnung zu erreichen, was namentlich in der fünften Strophe zum Ausdruck kommt:

И только оттого мы в небе
Восторженно сплетем персты,
Что, как себя отпевший лебедь,
С орлом плечо к плечу, и ты. (BT, I, 430)

Und nur deshalb flechten wir im Himmel // Begeistert die Finger zusammen, // Da auch du wie ein Schwan, der sich selbst den Totengesang anstimmte, // Mit dem Adler Seite an Seite bist.

Der Liebesakt im Himmel - angedeutet im Zusammenflechten der Finger - führt zum Tod, der als Übergangsstation in eine andere Sphäre fungiert, und zur Entstehung von Kunst (как себя отпевший лебедь). Das 5. Gedicht, *Vse odenut segodnja pal'to...* (*Alle ziehen heute einen Mantel an...*), zeigt das lyrische Subjekt nun erstmals auf der Gegenwartsebene in seiner alltäglichen menschlichen Existenzweise:

Засребрятся малины листы,
Запрокинувшись изнанкой;
Солнце грустно сегодня, как ты,
Солнце нынче, как ты, - северянка. (BT, I, 431)

Silbern zu schimmern beginnen die Blätter der Himbeere, // Die sich mit der Unterseite zurückgebogen haben; // Die Sonne ist heute so traurig wie du, // Die Sonne ist jetzt wie du, Nordländerin.

Die Motive солнце, ты, северянка und напиток können alle durch ein Netz mehr oder weniger komplexer Verknüpfungen dem Merkmal des Göttlichen zugeordnet werden. Erstens wird doch die Sonne in vielen Mythen als Sonnengott oder das Auge Gottes verehrt (vgl. Mify 1982:461). Zweitens ist der Vergleich Sonne - Du auf der Ebene „betrübt“ und „anders als sonst“ angesiedelt, d.h. die ungewohnte Betrübtheit der Geliebten wird mit dem wolkenverhangenen, gedämpften (trüben) Sonnenlicht gleichgesetzt, so daß sich eine Zuordnung der Geliebten zum Mond (Luna) ergibt. Zusätzlich noch unterstreichen dies die silbern glänzenden Blätter der Himbeere, die mit der Bezeichnung der Geliebten als

Nordländerin phonologische Äquivalenzen aufweisen⁵⁴ (Засребряются – северянка). Das Getränk rekurriert dabei drittens auf den Ganymed-Mythos aus dem vorherigen Gedicht, der ja Mundschenk der Götter war. Alle diese Motive sind durch das Merkmal der Verschleierung gekennzeichnet: Die Sonne ist, wie oben bemerkt, wolkenverhangen. Die Geliebte ist in ein Kleidungsstück, den Mantel, gehüllt. Dem Getränk ist das Attribut затуманившийся beige stellt. Im 6. Gedicht, *Vstav iz grochočuščego romba...* (*Aufstehend aus einem krachenden Rhombus...*), sieht das lyrische Subjekt dann seinen künftigen Tod (Norden = Tod, selbstvergessen) und die zukünftig bevorstehende Vereinigung mit der Geliebten resp. „Sophia“ voraus, die sich ja im vorherigen Gedicht durch das Merkmal des Nordens auszeichnete: „Я севером глухих наитий // Самозабынно обоймусь.“ (BT, I, 432; „Ich bin vom Norden der tauben Eingebungen // Selbstvergessen umarmt.“) Die damit einhergehende und erwartete Befähigung zur schöpferischen Tätigkeit („О, всё тогда - одно подобье // Моих возроптавших губ“; BT, I, 432; „О, alles ist dann ein Abbild // Meiner Lippen, die zu murren angefangen haben.“) läßt die dennoch auftretenden Zweifel an der Richtigkeit des eingeschlagenen Weges vergehen: „Могу ли что я потерять?“ (BT, I, 432; „Kann ich überhaupt etwas verlieren?“). Der Bahnhof als Raum von Begegnung und Trennung wird nun im 7. Gedicht, *Vokzal*, zur Grenze zwischen den zwei Welten⁵⁵, d.h. der irdischen, rationalen, männlichen und der anderen, irrationalen, weiblichen, die das Doppelwesen des lyrischen Subjekts bilden. Als weibliche Gestalt personifiziert, wird die Geliebte im 8. Gedicht, *Grust' moja, kak plennaja serbka*,..., durch die Traurigkeit substituiert:

Грусть моя, как пленная сербка,
Родной произносит свой толк.
Напевному слову так терпко
В устах, целовавших твой шелк.

И глаз мой, как загнанный флюгер,
Землей налетевшей гоним.
Твой очерк играл, словно угорь,
И око тонуло за ним. (BT, I, 434)

⁵⁴ In bezeichneter phonologischer Äquivalenz kann ein Verweis auf Bloks Gedicht *V polnoč' gluchuju roždennaja...* (*In stockfinsterer Mitternacht geboren...*; 1900) gesehen werden. Bloks Bild der Sophia basiert hier ebenso auf einer lautlichen Verquickung des Nordens mit dem silbernen Glanz: „Шел я на север безлиственный. // Шел я в морозной пыли. // Слышал твой голос таинственный. // Ты серебрилась вдали.“ (Blok 1995:17; „Ich ging in den blattlosen Norden. // Ich ging in den frostigen Staub. // Ich hörte deine geheimnisvolle Stimme. // Du schimmertest silbern in der Ferne.“)

⁵⁵ Ohne seine Beobachtungen im Hinblick auf den avantgardistischen Stil Pasternaks zu begründen, bemerkt V. Al'fonsov, daß die für den Symbolismus typische Opposition von Himmel vs. Erde von Pasternak in diesem Gedicht durch die alltägliche Bildlichkeit eines Gleises ihrer metaphysischen Qualitäten enthoben werde (vgl. Al'fonsov 1990:22).

Meine Traurigkeit wie eine gefangene Serbin // Spricht ihre Muttersprache. // Dem gesungenen Wort ist es so herb // In den Mündern, die deine Seide geküsst haben.
 Und mein Auge wie eine gehetzte Wetterfahne // jagen wir mit der herangestürmten Erde. // Dein Umriß spielte gleichsam wie ein Aal, // Und das Auge versank hinter ihm.

Die personifizierte Traurigkeit erscheint als Trägerin eines verborgenen Sinns, als Trägerin einer göttlichen Wahrheit, die vom lyrischen Subjekt nur auf der Basis der verwandtschaftlichen Beziehung, was schon das später entwickelte Zwillingsmotiv andeutet, entschlüsselt (Auge, Sehen) werden kann: Die Motive der Gefangenschaft und der Seide als einem durchsichtigen Stoff verweisen dabei auf die Konturen von etwas Dahinterliegendem. Das weibliche Prinzip tritt hier also wie auch in den Gedichten 5 (грустно), 11 (сердце), 15 (пожар), 16 (сонные огни) und 21 (сердце) als emotionaler Zustand auf, der das lyrische Subjekt veranlaßt, einen Choral zu spielen, d.h. es zur künstlerischen Leistung animiert:

И вздох мой - мехи у органа -
 Лихой нагнетают фальцет;
 Ты вышла из церкви так рано,
 Твой чистый хорал недопет! (BT, I, 434)

Und mein Seufzer - Blasebälge der Orgel - // Pressen kühn das Falsett; // Du gingst so früh aus der Kirche, // So daß dein reiner Choral nicht zu Ende gesungen bleibt!

Im 9. Gedicht, *Venecija*, erinnert sich das lyrische Subjekt an einen früher erlebten Sonnenaufgang, der synästhetisch in der Verschmelzung von akustischen, d.h. musikalischen und visuellen Eindrücken wahrgenommen wird, was schon allein als Hinweis auf die Aufhebung jeglicher Begrenzungen in der Übergangszeit der Aurora gedeutet werden kann: „Висел созвучьем Скорпиона // Трезубец вымерших гитар, [...]“ (BT, I, 435; „Als Harmonie des Skorpions // Hing der Dreizack ersterbender Gittaren, [...]“). Die Äquivalentsetzung von Begreifen, also der männlichen ratio, mit der weiblichen Gebärfähigkeit signalisiert dabei die Auflösung des lyrischen Subjekts im weiblichen göttlichen Phänomen der Aurora, die es zur ganzheitlichen Erkenntnis führt:

И тайну бытия без корня
 Постиг я в час рожденья дня:
 Очам и снам моим просторней
 Сновать в туманах без меня. (BT, I, 435)

Und das Geheimnis des Seins ursprungslos // Begriff ich in der Stunde der Tagesgeburt:
 // Meine Augen und Träume konnten // Ohne mich freier in den Nebeln hin und her eilen.

In der Übergangszeit zwischen Nacht und Tag verbindet sich im Bewußtsein des lyrischen Subjekts in Form eines Vergleichs die himmlische und irdische Sphäre: „Планетой всплыли арсеналы, // Планетой понеслись дома.“ (BT, I, 435; „Als Planet tauchten die Arsenale auf, // Als Planet rannten die Häuser los.“). Abermals in die von nun an stärker in den Vordergrund tretende Gegenwartsebene leitet das 10. Gedicht, *Ne podnjat'sja dnju v usilijach svetilen*,..., über, in der das lyrische Subjekt seine frühere, immer wieder erinnerte Erfahrung begräbt, um nun einen neuen Versuch zu unternehmen. Betont wird zugleich die Produktivität der Erinnerung, die in der Sphäre des Traumes jederzeit abrufbereit zur Verfügung steht:

Далеко не тот, которого вы знали,
Кто я, как не встречи краткая стрела?
[...]

А теперь и я недрогнущей портьерой
Тяжко погребу усопшее окно,
Спи же, спи же, мальчик, и во сне уверуй,
Что с тобой, былым, я, нынешний, - одно. (BT, I, 436)

Weit entfernt ist nicht jener, den ihr kanntet, // Wer bin ich, wenn nicht der Begegnung kurzer Pfeil? // [...]
Und jetzt werde ich als nicht erzitternder Vorhang // Schwer das entschlafene Fenster begraben, // Schlaf doch, schlaf doch, Junge, und im Traum glaub fest daran, // Daß mit dir, dem früheren, ich, der jetzige, eins bin.

Entscheidend ist nun aber das 11. Gedicht mit dem Titel *Bliznecy*, das die Mittelachse des Gedichtbandes bildet. Hier wird die Konstellation lyrisches Subjekt/Geliebte durch das schon im Titel auftretende Zwillingsmotiv ersetzt, das von dieser Stelle an den gesamten Zyklus - denn als solcher ist dieser Text aufgrund der vielfältigen motivischen und anderen Rekurrenzen durchaus zu interpretieren⁵⁶ - bis zum Ende durchzieht.⁵⁷ Die aus dieser Substitution erwachsende semantische Äquivalenz von lyrischem Subjekt/Geliebter und Zwillingsgestalt impliziert ein gegengeschlechtliches Zwillingspaar, d.h. ein androgynes Doppelwesen, was durch die Auffüllung dieses Motivs mit verschiedenen Oppo-

⁵⁶ Außer von M.L. Gasparov und R. Vroon wurde der Gedichtband bisher nicht als zyklische Struktur interpretiert, sondern eher als Sammlung voneinander relativ unabhängiger Einzelgedichte. Hebt Gasparov etwas vorsichtig lediglich die textuelle Kohärenz und Geschlossenheit des Sammelbandes hervor, ohne diesen ausdrücklich als Zyklus zu bezeichnen im Unterschied zur zweiten Fassung von 1928 mit dem Titel *Načal'naja pora* (*Zeit des Beginns*; vgl. Gasparov 1990:218,220), so bildet für Vroon gerade das Zwillingsmotiv eine wichtige zykluskonstituierende Komponente (vgl. Vroon 1998:336).

⁵⁷ Von M.L. Gasparov wurde das Motiv etwas lapidar mit dem Thema Freundschaft interpretiert (vgl. Gasparov 1990:221).

sitionspaaren unterstrichen wird⁵⁸: Herz (emotio) und Begleiter (ratio), Kastor (sterblich) und Pollux (unsterblich), Ost und West, Nacht und Tag. Davon kann jeweils eine Komponente dem Weiblichen bzw. Männlichen zugeordnet werden. Somit erscheint das Zwillingsmotiv als grundlegende zyklusbildende Relation und ermöglicht die Interpretation des weiblichen Prinzips vor dem Hintergrund des Zyklusganzen als gegengeschlechtlichen innerpsychischen Anteil des lyrischen Subjekts, als dessen schöpferische Potenz. Das in diesem und im letzten Gedicht auftauchende Oppositions paar сердца и спутники verklammert den gesamten zweiten Teil des Zyklus und suggeriert auf der phonologischen Ebene in der Alliteration die Auflösung der Geschlechterpolarität. Denn auf diese Weise werden die für den gesamten Zyklus charakteristischen Lautwiederholungen e-r und n-i, die beide Prinzipien jeweils paradigmatisch kennzeichnen, zusammengeführt. Schon im 1. Gedicht des Zyklus sind nämlich die Prinzipien des Weiblichen und Männlichen - hier mit der Opposition rechts vs. links verbunden - durch die Lautfolgen e-r und n-i markiert, wie sie sich in den Bezeichnungen der beiden Flüsse Евфрат und Инд manifestieren. Diese Lautfolgen wiederholen sich in mehreren Gedichten in verschiedenen Motiven, die entweder mit dem weiblichen oder dem männlichen Prinzip korreliert sind: Im 3. Gedicht bezeichnet die Verbform мне снилась осень einen Zustand, dem das lyrische Subjekt unterworfen ist, die Verbform терялась hingegen einen Prozeß, dem die Geliebte des lyrischen Subjekts ausgesetzt ist. Das lyrische Subjekt wird im 4. Gedicht mit Ганимед verglichen und unterliegt dem Prozeß, den die Verformen несли ненастья, сны несли bezeichnen. Die „Schlünde des vom Warten müde gewordenen Gottes“ (жерла) implizieren im Merkmal des Todes das weibliche Prinzip. Die für das Weibliche typische Lautfolge findet sich ferner im 5., 8., 9., 13., 16. und 17. Gedicht in den damit im Zusammenhang stehenden Motiven засребряются, северьянка, сербка, очерк, рожденья, горечь тубероз, превратит, зрелые горелки, горела, перевитая зимы und перламутровая, bis beide Prinzipien in der oben genannten Formel erstmals im 11. Gedicht und dann im letzten Gedicht verschmolzen werden. Hier treten auch wieder außer in der Formel die Lautfolgen für beide Prinzipien in Erscheinung: einerseits in den Motiven синие хлопья und гибнут, andererseits in der Bezeichnung des Grenzorts дверь с дверью.

In der Erwartung des lyrischen Subjekts (Tempus Futur) vollzieht sich im 12. Gedicht, *Bliznec na korme* (*Der Zwilling am Steuer*), der Prozeß seiner Erhöhung in die göttliche Sphäre, wobei die irdische Welt im Merkmal des Todes dazu kontrastiert:

⁵⁸ Vroon geht zwar nicht von einem gegengeschlechtlichen Zwillingspaar aus, hebt aber auch hervor, daß das lyrische Subjekt eine Komponente dieses Motivs bildet, das an sich mit verschiedenen Oppositionspaaren analogisiert wird. Er nennt: Herz und Begleiter, Engel, Ariel und Prosper, Ganymed und Zeus und nicht zuletzt die räumliche Opposition einer horizontalen und vertikalen Richtung, die den gesamten Zyklus strukturell organisiere (vgl. Vroon 1998:339f.).

Крутой мы обогнем уступ
Живых, заночевавших криптий,
Моим глаголом, пеплом губ,
Тогда найденыша засыпьте. (BT, I, 438)

Wir werden die Stufe der Lebenden // Umfahren, der übernachteten Kryptas, // Mit
meinem Wort, mit der Lippen Asche // Bedeckt dann den Findling.

Dabei übernimmt das weibliche Prinzip als Komponente des Zwillings die Führung und die Steuerung des Schiffes durch die vergiftete (миазмы), kranke (астма) Welt:

Тогда, в зловещей полутьме,
Сквозь залетейские миазмы,
Близнец мне виден на корме,
Застывший в безвременной астме. (BT, I, 438)

Dann im unheilverkündenden Halbdunkel, // Durch hochfliegende Giftdämpfe // Ist der
Zwilling von mir am Heck gesehen worden, // Der im vorzeitigen Asthma erstarrt war.

In der 1. Strophe auf den Verrat des Aschenbrödels zurückgeführt, wird das lyrische Subjekt im 13. Gedicht, *Piršestva*, auf der Gegenwartsebene im Zustand der Enttäuschung gezeigt, die sich am Tag nach einem nächtlichen dionysischen Festmahl bemerkbar macht:

И Золушки шаги, ее самоуправство
Не нарушают графства чопорного сна,
Покуда в хрустальных неубранные яства
Во груди тубероз не превратит она. (BT, I, 439)

Und des Aschenbrödels Schritte, seine Eigenmächtigkeit // Stören nicht die Grafschaften
des prüden Traums, // Solange es nicht die nicht weggeräumten Speisen in den Kristallgläsern // In Haufen von Tuberosen verwandelt.

Der weiblichen Gestalt des Aschenbrödels ist die Opposition von Tag- und Nachtexistenz inhärent: Ihre wahre königliche Erscheinung läßt sich nämlich nur nachts erkennen, während sie sich am Tag hinter der Maske einer Magd oder Sklavin verbirgt. Diese metamorphotische Existenz des Aschenbrödels deckt sich mit der Doppexistenz des lyrischen Subjekts, das mehrmals im Zyklusverlauf mit dem Motiv Asche charakterisiert wird, und gibt zugleich dessen Streben nach dem verborgenen Absoluten wieder. Seine Fähigkeit etwas Alltägliches (неубранные яства) in etwas Schönes (туберозы) zu verwandeln, unterstreicht hier noch einmal das Merkmal des Göttlichen, was ja im gesamten Zyklusverlauf prinzipiell mit dem Weiblichen koordiniert ist. Ebenfalls auf der Gegenwartsebene präsentiert sich das lyrische Subjekt im 15. Gedicht mit dem Titel *Liričeskij prostor* als Beobachter eines Sonnenaufgangs, der in Gedicht 9 bereits auf der

Vergangenheitsebene vorweggenommen wurde. Wie im vorangegangenen Gedicht stellt sich die Aurora auch hier als ein Phänomen dar, in dem optische und akustische Eindrücke miteinander verschmelzen: „Утончаются взвитые скрепы, // Струнно высится стонущий альт“; „Этот альт - только дек поднебесий, [...]“ (BT, I, 442; „Dünnere werden die aufgewirbelten Klammern, // Saitenförmig erhebt sich der stöhnende Alt“; „Dieser Alt ist nur das Deck des Firmaments.“) Das Merkmal des Weiblichen ist durch die Frauenstimme realisiert. Auch hier werden die verschiedenen Bereiche des Göttlichen und Irdischen in Form eines Vergleichs verbunden: „Парусиною вздулся асфальт.“ (BT, I, 442; „Als Seegeltuch schwillt der Asphalt an.“). Noch einmal vom lyrischen Subjekt erinnert wird die Diskrepanz zwischen Tag- und Nachtexistenz im 16. Gedicht. *Noč'ju... so svjazkami zrelych gorelok...* (Nachts... mit Bündeln voll entflammter Brenner,...). Die Nacht erscheint als Zeit der Inspiration, als Zeit des Aufbruchs in eine andere Daseinssphäre: „Был в сновидения ночью подъем“ (BT, I, 443; „Es war nachts im Traum ein Aufstieg.“). Mit dem Merkmal des Feuers belegt, symbolisiert sie das Leben und kontrastiert so zur Erstarrung des Tages, der das Zeichen des Todes trägt. Am Tag als Zeit der Enttäuschung bleiben nur Reste (Asche) des nächtlichen Brandes zurück. Findet nachts die Entschleierung des Absoluten statt, so ist es am Tag von der Alltäglichkeit verdeckt:

Ночью, - ниспал твой ослабнувший пояс,
И расступилась смущенная чернь...
Днем он таим поцелуем пропойц,
Льнущих губами к оправе цистерн. (BT, I, 443)

Nachts fiel dein ermatteter Gürtel herab, // Und zur Seite trat der aufgewiegelte Pöbel...
// Am Tag verbirgt er sich vor dem Kuß der Säufer, // Die sich mit den Lippen an den
Rahmen der Zisterne schmiegen.

Daß die Erkenntnis des göttlichen Absoluten nur dann zu erreichen ist, wenn die Gegensätze oder die irdische Vielheit in die Einheit überführt werden, kommt schon in der ersten Strophe deutlich zum Vorschein. Während der temporale Gegensatz von Nacht und Tag auf der morphologischen Ebene durch Anaphern hervorgehoben wird, scheint es, daß sich diese Opposition auf der phonologischen Ebene durch den Reim gleichzeitig auflöst:

Ночью...со связками зрелых горелок,
Ночью...с сумою дорожной луны,
Днем ты дохнешь на полуденный щелок,
Днем на седую золу головни. (BT, I, 443; Hervorhebung A.U.)

Nachts...mit Bündeln voll entflammter Brenner, // Nachts...mit dem Bettelsack des
Mondes von der Straße, // Am Tag krepierst du an der mittäglichen Lauge, // Am Tag
an der grauen Asche des glimmenden Holzscheits.

Im 17. Gedicht, *Zima (Winter)*, vollendet sich der Erkenntnisprozeß des lyrischen Subjekts auf der Gegenwartsebene. Betonen die vorangegangenen (besonders Gedicht 2) Gedichte die Fähigkeit des lyrischen Subjekts zur Artikulation, wenn auch nur zu einer unvollkommenen, so wird hier der Akzent auf die Wahrnehmungsfähigkeit (hören, tasten) also die Erkenntnis verlagert. Der Winter im Gehäuse einer Muschel verkörpert das weibliche Prinzip (vgl. зима, раковина vom gram. Geschlecht weiblich; dem weiblichen Element Wasser zugehörig) und teilt dem lyrischen Subjekt die letzten Wahrheiten mit (diesen Entschleierungsvorgang unterstreicht vor allem die Nacktheit des Winters):

Это - жуткие всё прибаутки
И назревшие невядалеке,
Их зима из ракушечьей будки
Нашептала горячей щеке. (BT, I, 445)

Das sind alles unheimliche Redensarten // Und herangereift in der Nähe // Sie flüsterte
der Winter aus dem Muschelgehäuse // Der heißen Wange zu.

Als verborgener Inhalt des Muschelgehäuses ist der Winter mit einer Perle („Мне споет океанский оракул // Перламутровой полостью губ.“; BT, I, 445; „Mir wird das Ozeanorakel singen // Mit der Perlmuthöhle der Lippen.“) vergleichbar, was auf die gnostische Schrift *Das Lied von der Perle* anspielt, in der die zu erringende Perle als Symbol des Absoluten gilt (vgl. Jonas 1958:125ff.). Im 18. Gedicht, *Za obryvkami redkogo sada...*, ist die Trennung des weiblichen und männlichen Prinzips in der Verwendung des Personalpronomens мы aufgehoben. Das Wir-Wesen wird als zum Osten gehörig gekennzeichnet, der als Ort der aufgehenden Sonne das Leben symbolisiert: „Мы надолго отлившие в тигле // Обиходный и легкий восток.“ (BT, I, 446; „Wir sind lange Zeit in den Tiegel zurückgeflutet // Den alltäglichen und leichten Osten.“). Der Westen (запада гибнущий срок) hingegen trägt als Ort der untergehenden Sonne das Merkmal des Todes. Die Opposition von Ost vs. West (Referenzen auf slavophile Gedanken vgl. Kapitel 2.5.4.) ist dabei im Gedicht mit der Opposition von Himmel vs. Erde korreliert, deren Auflösung schon in den ersten beiden Versen durch einen syntaktischen Parallelismus suggeriert wird. Die thematisch dargestellte irdische Vielheit (обрывки) wird hier mit der auf der syntaktischen Ebene evozierten Ganzheitlichkeit konfrontiert, wobei das Motiv редкий сад, wenn neben der Bedeutung „licht“ auch die Bedeutung „selten“ aktiviert wird, Assoziationen an den Garten Eden und der damit verbundenen Problematik der Zerstörung und Restitution des ganzheitlichen Urzustands weckt: „За обрывками редкого сада, // За решеткой глухого жилья, [...]“ (BT, I, 446; „Hinter den Fetzen des lichten Gartens, // Hinter dem Gitter der abgelegenen Wohnstätte, [...]“). Das 20. Gedicht, *Ночное панно*, zeigt noch einmal den zur Erkenntnis führenden Weg des lyrischen Subjekts, den es jede Nacht beschreitet. Er führt in sein verborgenes

Inneres (инкогнито), mit dem es organisch verbunden ist (телефонный целлулоид). Im 21. Gedicht, *Serdca i sputniki*, wird nun abschließend die Verbindung von weiblichem und männlichem Prinzip in der Verwendung des Personalpronomens *мы* betont. Eine „figura etymologica“ unterstreicht dies auf der morphologischen Ebene. Die Gegenüberstellung eines Eingangs (*вход*) vom Jenseits ins Diesseits und eines Ausgangs (*выход*), der vom Diesseits ins Jenseits führt, scheint durch die partielle morphologische Äquivalenz ausgeglichen. Dieses Gedicht bildet, wie bereits erwähnt, mit dem 1. Gedicht eine Klammer.⁵⁹ Denn die dort dem Künstler gestellte Aufgabe, den ursprünglichen Gleichgewichtszustand zu restituieren und das sophiologische Grundmuster „abzuarbeiten“, ist hier in der Kunst gelöst:

Итак, лишь тебе, причудник,
 Вошедший в афелий пассажем,
 Зарю сочетавший с пургой,
 Два голоса в песне, мы скажем:
 „Нас двое: мы - Сердце и Спутник,
 И надвое тот и другой.“ (BT, I, 451)

Also, nur dir, Sonderling, // Der du durch die Passage in das Aphel gingst, // Das Morgenrot mit dem Schneesturm verbandest, // Sagen wir, zwei Stimmen im Lied: // „Wir sind zwei: wir sind Herz und Begleiter, // Und zur Hälfte jener und der andere.“

Aufgrund solcher Merkmale wie des Verschleierte, Verborgenen, oder des Mangels an Körperlichkeit kann das weibliche Prinzip, auf der Inhaltsebene verkörpert in der Geliebten des lyrischen Subjekts, als die absolute göttliche Wahrheit („Sophia“) interpretiert werden, nach deren Erkenntnis das lyrische Subjekt im Zyklusverlauf strebt. Dies bekräftigt einerseits besonders die Festlegung des weiblichen Prinzips auf temporale Grenzzustände wie das Phänomen der Aurora, andererseits dessen Lokalisierung in Positionen (Motivbereich Schiff), die seine Führungsrolle im Aufstieg zum Göttlichen deutlich werden lassen. Daß sich dieser Aufstieg als Bewegung nach innen richtet, bringt das Merkmal „emotional“ zum Ausdruck, das vor allem auch über das Motiv „сердце“ im 11. und 21. Gedicht entsprechend dem Zwillingsmotiv als dessen Komponente den gesamten zweiten Teil des Zyklus verklammert. Motivische Überschneidungen bezüglich der Charakterisierung des lyrischen Subjekts und des weiblichen Prinzips wie etwa Asche, die sowohl die Artikulationsorgane des lyrischen Subjekts als auch die Gestalt des Aschenbrödels kennzeichnet, oder die Äquivalentsetzung von Gebären und Begreifen geben zu erkennen, daß es die Vereinzelung beider Prinzipien zu überwinden gilt. Dieses Streben ist als Entschleierungsvorgang sichtbar gemacht, der das lyrische Subjekt zu schöpferisch-künstlerischer

⁵⁹ Auch Vroon weist auf die Verklammerung beider Gedichte hin. Trage das erste Gedicht vornehmlich einleitenden Charakter, so wird der summarische des letzten besonders in der Konjunktion *итак* deutlich (vgl. Vroon 1998:337).

Tätigkeit befähigt. Dabei ist es durch die Merkmale Wahrnehmung (sehen, hören, tasten) und Artikulation (reden, singen), das weibliche Prinzip hingegen durch die Merkmale Artikulation (singen, reden) und Wahrnehmungslosigkeit gekennzeichnet, was noch einmal die Zuordnung des Weiblichen zum Göttlichen unterstützt. Die anfangs mangelhafte Artikulationsfähigkeit des lyrischen Subjekts (murren, Asche der Lippen) vervollkommnet sich mit zunehmender Erkenntnis bis hin zur künstlerischen Äußerung (Lied). Analog der im Aschenbrödel versinnbildlichten Verwandlungsfähigkeit des weiblichen Prinzips wird das Merkmal -[schön] in das Merkmal +[schön] umgeformt.

2.6.2. *Poverch bar'erov* (1917)

Der unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs entstandene Gedichtband *Poverch bar'erov. Vtoraja kniga stichov* entfaltet das motivische Paradigma des Krieges auf zweifache Weise. Fungiert es einerseits als zerstörerisch wirkendes männliches Prinzip, so beschwört es andererseits apokalyptische Assoziationen und damit das sophiologische Grundmuster herauf. Denn die Apokalypse impliziert ihrerseits nach der Zerstörung des Alten die Entstehung, d.h. die Geburt von etwas Neuem, wobei dem lebenserhaltenden weiblichen Prinzip als „Sophia“ Anteil am Erlösungswerk zukommt.⁶⁰ Zerstörung und Erneuerung als apokalyptische Kräfte lassen hinsichtlich der Struktur des Gedichtbandes die Unterscheidung zweier Teile zu. Während im 1. Teil (1.-24. Gedicht) die Kriegsmotive dominieren, überwiegt im 2. Teil (26.-49. Gedicht) das Prinzip der Erneuerung. Die Mittelachse bildet das 25. Gedicht, *Otryvok (Ausschnitt)*. Es weist die Situation, in der sich das lyrische Subjekt in seinem Streben nach einer neuen Daseinsform befindet, im Verweis auf die Hamlet-Gestalt intertextuell als Grenzsituation aus: „Тому, грядущему, быть ему // Или не быть ему?“ (PB-17, 52; „Für dieses Zukünftige, dafür zu existieren // Oder nicht dafür zu existieren?“).

Wie im Zyklus *Bliznec v tučach* stellt die Verwirklichung des sophiologischen Grundmusters eine Voraussetzung für die Entstehung der Kunst und die „Geburt“ des Künstlers⁶¹ dar, den auch hier Züge eines romantischen oder symbolistischen Dichterpropheten auszeichnen. Das 1. Gedicht, *Posvjaščen'e (Wid-*

⁶⁰ Die Parusie Christi wird bei V. Solov'ev durch die Wiederkehr des Ewig Weiblichen ersetzt (vgl. Hansen-Löve 1993:294).

⁶¹ Vgl. in dem Zusammenhang das letzte Gedicht des Zyklus, *Marburg*, in dem als Ursache für die 2. Geburt des lyrischen Subjekts, die Geburt seines Künstlertums, die Kategorie des Weiblichen steht. Die Liebesenttäuschung, die das lyrische Subjekt dort erfährt, führt es nämlich zu einer neuen sensibilisierten Wahrnehmung seiner Lebenswelt (vgl. dazu: Ibler 1995:185-204).

mung), zeigt das lyrische Subjekt zunächst als einen am Beginn seines Schaffens stehenden Dichter:

Мелко исписанный снежной крупой
 Двор, ты, как приговор к ссылке,
 На недоед, недосып, недопой
 На боль с барабанным боем в затылке! (PB-17, 7)

Fein vollgeschrieben mit Schneegrütze // Bist du, Hof, wie ein Urteil zur Verbannung, /:
 Auf Nicht-Zu-Ende-Essen, Nicht-Zu-Ende-Schlafen, Nicht-Zu-Ende-Singen, // Auf den
 Schmerz mit Trommelschlag im Nacken!

Der Adressat (двор) trägt das Merkmal *исписанный*, dessen Basismorphem -пис- den Bezug zu *писать* herstellt, und wird als erstarrt (Wintermotivik), mangelhaft (Präfix *недо-*), in der zweiten Strophe als leblos (*покрытый усышкой листвы*) und krankhaft (*мерзлый нарыв октября*) begriffen, so daß er als Symbol für das noch nicht ausgereifte künstlerische Schaffen interpretiert werden kann. In Kontrast zur Erstarrung tritt in der vierten Strophe dann die Dynamik des Sturmes, die dem dynamischen Streben des lyrischen Subjekts nach Vervollkommnung äquivalent gesetzt wird:

Двор - этот ветер тем родственен мне,
 Что со всего околотка, с налету,
 Он объявленьем налипнет к стене:
 Люди, там любят и ищут работы.

[...]

И без задержек, и без полуслов,
 Но от души заказной бандеролью
 Вина, меха, освещенье и кров
 Шлите туда в департаменты голи. (PB-17, 8)

Hof - dieser Wind ist mir insofern verwandt, // Daß er vom ganzen Revier her, im Fluge, // Als Erklärung an der Wand klebenbleibt: // Leute, dort liebt man und sucht man Arbeiten. [...]

Und ohne Aufschub, und ohne unklare Andeutungen, // Aber von Herzen als Einschreibepäckchen // Des Weins, des Fells, der Erleuchtung und des Bluts // Geht dorthin in die Departements der Armen.

Und hier offenbart sich die Problematik der Grenzüberschreitung, die als eine Art Programm dem gesamten Gedichtband unterliegt und dem 1. Gedicht einen expositionsartigen Charakter verleiht. Das Dort als Ort der Erwartung kann nur durch die Überwindung des Hofraumes, der mit dem Merkmal der Abgeschlossenheit bezeichnet ist, in der Auflösung des Ich im Anderen (vgl. letzten Vers), d.h. durch eine Art innere „Apokalypse“, erreicht werden. Die Situation zwischen dem Wunsch nach Aufbruch (*Он двинуться хочет*) und dem Gefangen-

sein im Traum (не может проснуться) von der völligen Zerstörung der Erde, in der sich der Protagonist im 2. Gedicht, *Durnoj son*, befindet, entspricht der Situation des lyrischen Subjekts in seinem Gefangensein im Hofraum in Gedicht 1. Jedoch führt die sich im Traum des Protagonisten abspielende Apokalypse (Zerstörung der Erde und Verstümmelung des Protagonisten verschmelzen) nicht zur Erlösung⁶², was sich aus der Nullposition des Weiblichen in diesem Gedicht erklärt. Erhält doch der Mond, der als Nachtgestirn meist dem dunklen unbewußten weiblichen Seelenleben zugeordnet wird, eindeutig maskuline Merkmale. Die Stelle des weiblichen Prinzips (луна) nimmt nämlich das männliche (месяц) ein, wobei der Vergleich des Mondes mit dem Femininum тыква wiederum das weibliche Prinzip konnotiert. Wird motivisch also die Trennung beider Prinzipien akzentuiert, so weist die 6-malige Anapher des Lexems сквозь auf der morphologischen Ebene aber sehr subtil auf das Phänomen der Grenzüberschreitung hin, die im weiteren Zyklusverlauf ja thematisch im sophiologischen Grundmuster und der allmählichen Auffüllung des hier noch fehlenden weiblichen Prinzips realisiert wird. Das männliche Prinzip ist jedoch vorerst in seiner Isolation zu keiner künstlerischen Äußerung fähig (Motivbereich Sprachstörungen: кознязычный, осиплый) und wird statt dessen als auf die Erde fallender Ball zur Bedrohung und zum Zeichen des männlichen egoistischen Geistes:⁶³

Пройдись по земле, по баштану помешанного,
Здесь распорядились бахчой ураганы,
Нет гряд, что руки игрока бы избегли,
Во гроб, на носилки ль, на небо, на снег ли
Вразброд откатились калеки, как кегли,
Как по небу звезды, по снегу разъехались.
Как в нем посмел он играть, человек? (PB-17, 10)

Geh ein bißchen spazieren auf der Erde, auf dem Melonenfeld des Verrückten, // Hier verfügten über das Melonenfeld die Orkane, // Es gibt keine Beete mehr, daß es die Hände des Spielers meiden würden, // Ins Grab, auf die Tragbahre, in den Himmel, in den Schnee // Ungeordnet rollten die Krüppel weg, wie Kegel, // Wie Sterne am Himmel, im Schnee aufbrechen. // Wie konnte er wagen an ihm zu spielen, der Mensch?

Das 3. Gedicht, *Artillerist stoit u kormila...* (*Der Artillerist steht am Steuer...*), läßt im Verweis auf das Gedicht *Bliznec na korme* aus dem Zyklus *Bliznec v tučach* die Trennung beider Prinzipien, die dort im Zwillingsmotiv aufgehoben schien, hier im Kontrast dazu besonders deutlich hervortreten. Als Artillerist

⁶² Vgl. auch die Interpretation von P.-A. Bodin, der in der religiösen Konnotation des Protagonisten (небесный постник), in der Machtlosigkeit Gottes gegen die Kräfte des Krieges eine Reaktion auf die zu Beginn des Krieges aufkommenden nationalistisch-religiösen Tendenzen sieht (Bodin 1987:91).

⁶³ Auch C.G. Jung wertet die Ich-Sucht als die eigentliche Sünde, als ein Dominanzstreben, das spezifisch männlich zu sein scheint. Erst nach seiner Beseitigung kann dieser Dominator (personifiziert als König des Bewußtseins) wiedergeboren werden (vgl. Hansen-Löve 1992:226).

vertritt der Protagonist das zerstörerische männliche Prinzip und ist unfähig (Wahrnehmungsstörungen: blind, taub), das vom weiblichen Prinzip hervorgebrachte Wort Ζαω (griech. leben) wahrzunehmen. Lediglich auf der morphologischen Ebene in der Figur eines Polypotons wird hier auf die Beseitigung der Opposition angespielt. Dieses nivelliert die Tendenz zur Isolation, welche die graphische Hervorhebung des Lexems Ζαω impliziert, indem es das dem männlichen Prinzip zuzuordnende Motiv гаубица wie mit einem Ring umschließt: „Голосом пересохшей гаубицы, // И вот-вот провалится голос.“ (PB-17, 11; „Mit der Stimme einer vertrockneten Haubitze, // Und jeden Augenblick wird die Stimme zusammenbrechen.“) Besonders prägnant bringt das Wirken des männlichen Egoismus der Zyklus *Peterburg*, der im Gedichtband an 6. Stelle steht, in der Figur Peters I. zum Ausdruck.⁶⁴ Die schöpferische Tätigkeit Peters wird vom lyrischen Subjekt als ein kompromißloses und brutales Vorgehen, als ein „Überdie-Barrieren-Gehen“ (vgl. den Titel des Gedichtbandes) eines egoistischen Geistes begriffen, das sich am Ende gegen das Individuum selbst richtet. Indem Pasternak hier ein wesentliches Element für den Puškinschen Prätext (*Mednyj vsadnik, Der eherne Reiter*; 1841), nämlich die getötete Geliebte, vollständig tilgt und somit dem weiblichen Prinzip überhaupt keinen Platz in der Welt des männlichen Egoismus einräumt, überspitzt er die im Prätext aufgeworfene Frage nach der Legitimität derartigen Handelns.

Statt dessen besteht die wirkliche „Überwindung der Barrieren“, die das lyrische Subjekt anstrebt, in der Überwindung des eigenen egoistischen Selbst, die erstmals im 9. Gedicht, *Raskovannyj golos*⁶⁵, verwirklicht wird. Das lyrische Subjekt beobachtet in der ersten und zweiten Strophe, wie die eigene Stimme aus dem Haus über die Freitreppe ins Bodenlose, in den Abgrund gleitet:

В шалющую полночью площадь
В сплывшую белую бездну
Незримою ими. Извозчик,
Низринуть с подъезда. С подъезда

Stoßknute in sbelenennuju polnoč'nyj
I slyšat', skvoz' temnye spani
Celujuščich xlopyev: - Na pomošč' -
Moj golos zoвет, uтoпая (PB-17, 22)

Auf den ausgelassenen Platz um Mitternacht // In den weißen Abgrund, der einen Fehler gemacht hat, // Ist ihnen unsichtbar. Kutscher, // Von der Freitreppe hinabzuwerfen. Von der Freitreppe
Abzustoßen in die weißgewordene Mitternacht // Und zu hören, durch die dunklen Lötstellen // Der sich küssenden Flocken: Zu Hilfe // Ruft meine Stimme, ertrinkend

⁶⁴ Zur ausführlichen Analyse des Zyklus vgl.: Ibler 1993:81-90 und Bogatkina 1994:49-60.

⁶⁵ Vgl. zum Platonischen Prätext Javor 1988:241-54.

Das Ich muß seinen Raum, das Haus, das auf den Hofraum des 1. Gedichts rekurriert, verlassen, um im weiblichen Anderen aufzugehen. Trägt doch der Abgrund (бездна) weibliche Merkmale zum einen durch das grammatische Geschlecht, zum anderen in seiner Kombination mit dem Element Wasser (утопая; выплывает), das in vielen Mythen als Symbol für das feminine Unbewußte, als Urschoß des Lebens fungiert (vgl. Lassacher 1987:70). Die Auflösung des männlichen Prinzips im Weiblichen wird schon durch die elliptische Infinitivkonstruktion in den ersten beiden Strophen suggeriert. Die Stimme als männlicher Handlungsträger erscheint nämlich erst im letzten Vers der zweiten Strophe. Dabei impliziert die Gegenüberstellung beider Strophen durch einen syntaktischen Chiasmus die Konfrontation zweier gegensätzlicher Prinzipien. In der dritten Strophe kommt es nach der Apokalypse (der Zweikampf mit dem Schneesturm), nach der Anerkennung des gegengeschlechtlichen innerpsychischen Anteils zur Erneuerung und Geburt der Dichterstimme:

И видеть, как, в единоборстве
С метелью, с лютейшей из лютен,
Он, - этот мой голос, - на черствой,
Узде выплывает из мути... (PB-17, 22)

Und zu sehen, wie im Zweikampf // Mit dem Schneesturm, mit den grausamsten der Lauten, // Sie - meine Stimme - in hartem // Zügel aus dem Bodensatz herauschwimmt...

Das weibliche Prinzip tritt hier also wie im Zyklus *Bliznec v tučach* mit einer adäquaten Motivik als „Sophia“ in Erscheinung, was sich aber vor allem im Motiv der заря⁶⁶ äußert. Im 10. Gedicht, *Kakaja gorjačaja krov' u sumerek...* (*Welch ein heißes Blut bei Dämmerung...*), wird die Aurora, die durch die Motive верь und высокая материя mit der Sphäre des Göttlichen verknüpft ist, in der Metapher des heißen Blutes als Grenze zwischen Leben und Tod dargestellt:

Какая горячая кровь у сумерек,
Когда на лампе колпак светло-синий!
Мне весело, ласка, поняты о юморе
Есть, верь, и у висельников на осине. (PB-17, 23)

Welch ein heißes Blut bei Dämmerung, // Wenn der Lampenschirm hellblau ist! // Ich bin fröhlich, freundlich, habe Sinn für Humor // Auch die Gehenkten an der Espe besitzen einen Glauben.

Einerseits ist das Blut ein lebensnotwendiger Bestandteil des menschlichen Organismus, was hier im 3. Vers an den lebensfrohen Gefühlsäußerungen deutlich

⁶⁶ Als Übergangszeit zwischen Tag und Nacht oder umgekehrt wird die Aurora consurgens (Aurora = griech. Eos = feminine Vorbotin) durch die Symbolik des Dazwischen zum visuellen und temporalen Vorzeichen der Epiphanie (vgl. Hansen-Löve 1993:271).

wird. Andererseits tritt in Kontrast dazu im 4. Vers durch das Motiv висельник das Merkmal des Todes. Eine ähnliche Motivik ist dem 16. Gedicht, *Materia prima*, unterlegt. Hier ist die Auflösung des Künstlersubjekts im fremden Blut Voraussetzung für dessen Kreativität: „Чужими кровями слабривавший // Свою, оглушенный поэт,- [...]“ (PB-17, 35; „Mit fremdem Blut verfeinert // Hat sein eigenes der betäubte Dichter [...])“). Die Bezeichnung der Straße, Софийская набережная, als Zielort des aufbrechenden Künstlersubjekts konnotiert unverkennbar das sophiologische Grundmuster. Das 28. Gedicht, *Appassionata*, zeigt in der Erinnerung des lyrischen Subjekts einen Sonnenaufgang als Phänomen, in dem die Geschlechtergrenzen auf der morphologischen Ebene in der Figur eines Polypotons verwischt anmuten: „Не помню я, был ли я первым, // Иль первою были вы - [...]“ (PB-17, 57; Hervorhebung A.U.; „Ich erinnere mich nicht, war ich der erste // Oder waren Sie die erste [...])“). Im Gegensatz zum Bewußtsein des lyrischen Subjekts symbolisiert die Nacht dessen Unbewußtes und offenbart sich in ihrem Ersterben im Morgengrauen als Satzzeichen (точка, восклицательный знак), d.h. als ein für das Bewußtsein erfassbares Zeichen. Ihm kommt ja bekanntlich die Funktion zu, die Sprache gedanklich zu gliedern, also in der schriftlichen Form das zu bezeichnen, was mündlich durch die Intonation erreicht wird. Das weibliche Unbewußte scheint somit durch das Merkmal der Schriftlichkeit an der Schreibhandlung beteiligt zu sein und verschmilzt im Übergangsbereich der Aurora mit dem Bewußtsein. Folglich kann die Aurora psychologisch damit als Verkörperung des Selbst⁶⁷ des lyrischen Subjekts interpretiert werden. Im 39. Gedicht, *Zarja na severe*, gestaltet sich die Aurora zur Richtstatt über den männlichen Norden, der durch das Motiv des Winters auf das im 1. Gedicht als erstarrt und unvollkommen gewertete künstlerische Schaffen des lyrischen Subjekts rekurriert. Gekoppelt an den Prozeß des Tauens (vgl. Motive: Сквозь снег чернеется кадык земли, яд, отравлена, мертвы, нож, лезвие), verheißt die Aurora nach dem Tod die Entstehung einer neuen Qualität des Seins. Phonologisch wird der Ausgleich zwischen beiden Prinzipien durch eine Klammer unterstützt, welche der Vokal a um das gesamte Gedicht bildet: Lautet doch der Titel „Заря на севере“ und der letzte Vers „Дар песни, сердца, смеха, слова.“ (PB-17, 71f.; Hervorhebung A.U.; „Die Morgenröte im Norden“; „Die Gabe des Liedes, des Herzens, des Lachens, des Wortes.“) Die einzelnen Isotopien beider Prinzipien zeichnen sich nämlich durch Assonanzen aus: Das weibliche Prinzip ist durch den Vokal a (заря, глаза зари, глядят, закат, яд), das männliche durch den Vokal e (север, снег, чернеется, лед) gekennzeichnet. Das Erlösungswerk vollendet sich im 47. Gedicht, *Ural vpervye*. In der Krönung des männlichen Waldes (Урал, лес) durch die Aurora ist das sophiologische Grundmuster als conjunctio solis et lunae erkennbar, so daß der ganzheitliche Urzu-

⁶⁷ C.G. Jung definiert den Begriff des Selbst als Ziel des Individuationsprozesses, als übergeordnetes Ganzes der Persönlichkeit, das Bewußtsein (Ich) und Unbewußtes umfaßt (vgl. Jung 1991a:141).

stand, auf den schon der Titel (впервые) verweist, als restituiert erscheint. Dies suggeriert zudem die Wiederholung der Lautfolgen u-r, r-a oder r-o, o-r in Lexemen, die entweder mit dem männlichen oder weiblichen Prinzip korreliert sind:

Без родовспомогательницы, во мраке, без памяти,
 На ночь натякаясь руками, Урала
 Твердыня орала и, падая замертво,
 В мученьях ослепшая, утро рожала.

[...]

Очнулись в огне. С горизонта пунцового
 К лесам подползал океан коронаций,
 Лизал им подошвы и соснам подсовывал
Короны и звал их на царство венчаться! (PB-17, 83; Hervorhebung A.U.)

Ohne Geburtshelferin, im Dunkel, ohne Gedächtnis // Mit den Händen an die Nacht stoßend, brüllte // Die Festung des Urals und, leblos fallend, // In den Qualen erblindend, gebar sie den Morgen. [...]

Man kam zu sich im Feuer. Vom hochroten Horizont // Zu den Wäldern kroch der Ozean der Krönung heran, // Leckte ihnen die Fußsohlen und schob den Kiefern // Kronen unter und bat sie gekrönt zu werden!

Als Symbol für die Kunstproduktion gewinnt hier nun auch im Unterschied zu *Bliznec v tučach* die Tätigkeit des Nähens an Bedeutung, die als von Frauen ausgeführte Handlung ja sehr deutlich das Weibliche konnotiert. So rekurriert das 11. Gedicht, *Poljarnaja šveja*, zunächst auf die Gestalt des Aschenbrödels („На мне была белая обувь девочки“; PB-17, 24; „Ich hatte den weißen Schuh des Mädchens“), die im Gedicht *Piršestva* aus *Bliznec v tučach* das hinter der Maske einer Sklavin verborgene göttliche Absolute verkörperte. In diesem Zusammenhang ist auch hier die Opposition von [verschleiert] vs. [entschleiert] zu deuten, die mit der temporalen Opposition [tags] vs. [nachts] übereinstimmt. Die Figur des Polyptotons, die das im lyrischen Subjekt verkörperte männliche Prinzip sozusagen „einrahmt“, suggeriert so auf der morphologischen Ebene das in der Überwindung der Geschlechterpolarität bestehende Ziel:

Я любил оттого, что в платье милой
 Я милую видел без платья,
 Но за эти виденья днем мне мстило
 Перчатки рукопожатье. (PB-17, 24; Hervorhebung A.U.)

Ich liebte deshalb, da ich im Kleid der Geliebten // Die Geliebte ohne Kleid sah, // Aber für diese Erscheinungen rächte sich an mir am Tag // Des Handschuhs Händedruck.

Analog zur Gestalt des Aschenbrödels entwickelt sich die Polarnäherin zum Symbol von Sinnstiftung: „Смотри: с тобой объясняется знаками // Полярная швея.“ (PB-17, 25; „Sieh: mit dir erklärt sich durch die Zeichen // Die Polarnäherin.“). Phonologisch bestätigt sich dies in der Äquivalenz zu полярная звезда. Gilt der Polarstern doch seit dem Mittelalter als das Zentrum des Kosmos (vgl. Champeaux 1993:19ff.). Die weibliche Tätigkeit des Nähens, d.h. die Verbindung von Teilen zu einem neuen Ganzen, entspricht folglich der vom lyrischen Subjekt angestrebten künstlerisch-schöpferischen Tätigkeit, für die, wie oben erwähnt, eine ganzheitliche Seinsweise die Voraussetzung darstellt. Da die Opposition [emotional] vs. [rational], die ihrerseits mit der Opposition [weiblich] vs. [männlich] verbunden ist, in der Schneiderwerkstatt beseitigt scheint, kann diese als Raum von Kunstproduktion interpretiert werden:

И даже в портняжной,
Где под коленкор
Канарейка об сумерки клюв свой стачивала,
И даже в портняжной, - каждый спрашивает
О стенном приборе для измеренья чувств. (PB-17, 25)

Und sogar in der Schneiderwerkstatt, // Wo unter dem Kaliko // Der Kanarienvogel seinen Schnabel an der Dämmerung abwetzte, // Und sogar in der Schneiderwerkstatt fragt jeder // Nach dem Gerät an der Wand zur Messung der Gefühle.

Stehen die Motive канарейка, сумерки, клюв, чувства mit dem Merkmal natürlich-emotional im Zusammenhang, so wohnt den Motiven коленкор, стенный прибор, измерение hingegen das Merkmal technisch/gemacht-rational inne. Beide Isotopien werden beispielsweise in der Gestalt des Oxymorons miteinander verknüpft: измерение чувств. Das 38. Gedicht, *Éto moi, éto moi...*, symbolisiert noch einmal das Nähen im Hinblick auf die künstlerische Tätigkeit. Die vom lyrischen Sprecher mit dem Possesivpronomen moi als persönlich-geistigen Besitz vereinnahmten Naturerscheinungen von Unwetter und Wind, die als dynamische Kräfte an das Merkmal [emotional] gekoppelt sind, werden mit dem Merkmal des Nähens korreliert:

Ты и тоску порешь в лоскут,
Порешь, не знаешь покую,
Вот они там, вот они тут.
Ключьями кочки покуют. (PB-17, 70; Hervorhebung A.U.)

Du trennst auch die Schwermut in Flicker auf. // Trennst auf, kennst den Schnitt nicht.
// Da sie sind dort, da sie sind hier, // Mit Fetzen bedecken sie die Erdhügel.

Zur Vollendung des Kunstproduktes, dem Auffinden des Schnittes resp. der göttlichen Ganzheit, bedarf es neben dem Emotionalen gleichzeitig des Rationalen. Der syntaktische Parallelismus impliziert dabei, daß erst in der Grenzüber-

schreitung zum Anderen die irdische Vielheit zur göttlichen Einheit gebracht werden kann.

Als weibliches Element tritt das Wasser besonders in einigen Gedichten auf, die sich um den Motivbereich der Bootsfahrt gruppieren. Das 13. Gedicht, *Improvizacija (Improvisation)*, rekurriert in diesem Motivkomplex auf das 3. Gedicht und gibt so eine Entwicklung des lyrischen Subjekts zu erkennen:

Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клекот.
Я вытянул руки, я встал на носки,
Рукав завернулся, ночь терлась о локоть.

[...]

И это был пруд. И было темно.
Пылали кубышки с полуночным дегтем.
И было волною обглодано дно
У лодки. И грызлись птицы о локте. (PB-17, 28)

Als Taste fütterte ich den Vogelschwarm aus der Hand // Unter Flügelschlagen, Plätschern und Adlerruf. // Ich streckte die Arme aus, ich stellte mich auf die Zehenspitzen, // Der Ärmel schlug zurück, die Nacht rieb sich am Ellenbogen. [...]
Und das war ein Teich. Und es war dunkel. // Die Seerosen glühten mit mitternächtlichem Teer. // Und von der Welle war abgenagt der Boden // Vom Boot. Und die Vögel bissen sich in den Ellenbogen.

Prägten den Artilleristen im 3. Gedicht männlich-egoistische Ansprüche und scheinen diese auch dem lyrischen Subjekt eingeschrieben, so werden sie in der Auflösung des lyrischen Subjekts im Anderen, das mit der Festlegung auf die Dunkelheit und das Wasser weibliche Merkmale trägt (ночь, пруд, темно, волна), überwunden: „[...] ночь терлась о локоть.“; „И ночь полоскалась в гортанях запруд.“ (PB-17, 28; „[...] die Nacht rieb sich am Ellenbogen.“; „Und die Nacht plätscherte in den Kehlköpfen der Staudämme.“). Daß dieses Ersterben im Anderen ein neue Qualität des Lebens verheißt, zeigt der Verweis („И это был пруд. И было темно.“) auf den 1. biblischen Schöpfungsbericht: „И был вечер, и было утро: день один.“ (Gen. 1,5; „Und es wurde Abend, und es wurde Morgen: der erste Tag.“). Die Motive Improvisation, клавиша (vgl. auch hier nicht realisiertes grammatisches maskulines Synonym: клавиш), die eine musikalische künstlerische Äußerung⁶⁸ assoziieren, geben dabei zu erkennen, daß das Erlangen dieser Daseinsstufe mittels der Kunst möglich ist. Gleichmaßen ist auch im 46.

⁶⁸ Auf die synonyme Verwendung von Improvisation und Schöpfertum bei Pasternak weist auch B. Kac hin. Als Verkörperung der künstlerischen Freiheit, des Protestes gegen die Regel, durchziehe es das Schaffen Pasternaks (vgl. Kac 1991:34) und könnte in unserem Zusammenhang auf der metapoetischen Ebene die Auseinandersetzung mit dem Vorgängermodell des Symbolismus innerhalb der avantgardistischen Poetik Pasternaks sichtbar machen.

Gedicht, *Na Parochode (Auf dem Dampfer)*, die Bootsfahrt als Selbstfindungsprozeß des lyrischen Subjekts zu deuten. Der Fluß Kama vereinigt dabei als Spiegelfläche des Abend- und Morgenrots alle mit dem weiblichen Prinzip korrelierbaren Isotopien: [göttlich]/(Spiegelung der Sterne im Wasser), [künstlerisch]/(Byline, Gehörtes). Die Kombination der als göttlich gekennzeichneten Naturvorgänge mit der Beschreibung eines Abendessens auf dem Boot legt eine Deutung im Hinblick auf das Abendmahl, die Einverleibung des Herrn also, nahe. Entsteht doch in der Teilnahme des Menschen am Körper und Blut Christi die menschlich-göttliche Einheit, in der das subjektive Bewußtsein in der Gemeinschaft aufgehoben ist⁶⁹ („А вы - последнюю конвульсией, // Последней каплей были в ней.“; PB-17, 82; „Aber ihr wart die letzte Konvulsion, // Der letzte Tropfen in ihr.“), was zur Erkenntnis des Absoluten führt: „Сквозь грани бакара, вы суженным // Зрачком могли следить [...]“ (PB-17, 82; „Durch die Grenze des Kristallglases, konntet ihr // Als verengte Pupille beobachten [...]“).

Als traditionelle Verkörperung des weiblichen Unbewußten fungiert im 23. Gedicht, *Vnedrennaja (Verwurzelte)*⁷⁰, das Bild der Seele, die gemeinsam mit dem männlichen Bewußtsein die Ganzheit des lyrischen Subjekts bildet:

О, вольноотпущенница, если вспомнится,
О, если забудется, пленница лет.
По мнению многих, душа и паломница,
По-моему - тень без особых примет. (PB-17, 50)

O, Freigelassene, wenn es einem in den Sinn kommt, // O, wenn man in Träumereien versinkt, Gefangene der Jahre. // Nach der Meinung vieler ist die Seele auch eine Pilgerin, // Nach meiner ist sie ein Schatten ohne besondere Kennzeichen.

Die Koppelung von Erinnerung und Befreiung, von Traum und Gefangenschaft impliziert die sophiologischen Komponenten der Ver- und Entschleierung, wobei dem Kunstwerk die Rolle des Erinnerungsraums zukommt (Intertextualitätskonzeption): „О, - в камне стиха, [...] // Ты бьешься, как билась княжна Тараканова, [...]“ (PB-17, 50; „O, im Stein des Verses [...] // Kämpfst du, wie die Fürstin Tarakanova kämpfte, [...]“). Die Diskrepanz, die sich hier in der Bewertung des Weiblichen zwischen der Menge der Anderen und dem lyrischen Subjekt auf tut, wird im 24. Gedicht, *Vsled za mnoj vse zovut vas baryšnej,...* (*Mir folgend, nennen Euch alle gnädiges Fräulein,...*), fortgeführt:

Вслед за мной все зовут вас барышней,

⁶⁹ Vgl. dazu C.G. Jung, der die Messe psychologisch als Ritus des Individuationsprozesses faßt, und für den Christus als totale Persönlichkeit zur Verkörperung des Selbst wird (Jung 1991b:206).

⁷⁰ A. Filonov Gove interpretiert die auf die Seele festgelegten Merkmale von Gefangenschaft und Befreiung als Selbstbehauptung der zeitlosen Existenz der Seele über die Geschichte, den Krieg (vgl. Filonov Gove 1983:187).

Для меня ж этот зов зачастую,
 Как акт наложенья наручней,
 Как возглас: я вас арестую.

Нас отыщут легко все тюремщики
 По очень простой примете,
 Отныне на свете есть женщина
 И у ней есть тень на свете. (PB-17, 51)

Mir folgend, nennen Euch alle gnädiges Fräulein, // Für mich ist dieser Ruf häufig, //
 Wie der Akt einer Anlegung von Handschellen, // Wie der Ausruf: ich sperre Euch ein.
 Uns machen leicht alle Gefängniswärter ausfindig // An einem ganz einfachen Kennzei-
 chen, // Von nun an gibt es auf der Welt die Frau // Und sie hat einen Schatten auf der
 Welt.

Das Adverb *отныне* verweist auf einen Zeitpunkt mit einem Vorher und Nachher, wobei das Vorher mit der androgynen Lebensganzheit vor dem Sündenfall und das Nachher mit der Trennung der Geschlechter (Erschaffung Evas, der Frau) nach dem Sündenfall übereinstimmt. Bleibt die Wahrnehmungsfähigkeit der Menge auf das Weibliche in seiner geschlechtlichen Form (Fräulein als offizielle Anrede, Frau), die als Gefangenschaft gedeutet wird, beschränkt, so kann das lyrische Subjekt als Künstler dagegen auch den Schatten, die Sophia, erkennen.

Ähnlich wie in *Bliznec v tučach* repräsentieren auch hier verschiedene Naturerscheinungen das sophiologische Grundmuster, wovon namentlich das Tauwetter und das Gewitter zu nennen sind. Der Naturvorgang des Tauens exemplifiziert besonders im 18. Gedicht, *Predčuvstvie*, die Auflösung der Opposition männliches vs. weibliches Prinzip:

Камень мыло унынье.
 Всхлипывал санный ком.
 Гнил был линючий иней.
 Снег был с полым дуплом.

Шаркало. Оттепель, харкая,
 Ощипывала фонарь,
 Как куропатку кухарка,
 И город был гол, как глухарь. (PB-17, 38)

Den Stein wusch die Verzagtheit. // Der Schlittenklumpen schluchzte. // Verfaut war der ausgebleichene Reif. // Der Schnee hatte ein offenes Loch.
 Es schlurfte. Das Tauwetter, spuckend, // Rupfte die Laterne, // Wie das Rebhuhn die Köchin, // Und die Stadt war kahl, wie ein Auerhahn.

Vom Tauwetter ausgelöst, sind die Maskulina санный ком, иней (im 1. Gedicht Symbol für die Erstarrung des künstlerischen Werkes), снег, фонарь, город, глухарь alle im Vorgang des Sterbens oder des Verfalls begriffen und somit dem

Merkmal [tot] zuzuordnen. Dabei wird die Fixierung des Tauwetters auf das weibliche Prinzip durch das grammatische Geschlecht noch zusätzlich in dem Vergleich mit der Köchin gestützt. In der partiellen phonologischen Äquivalenz der Motive *кухарка* und *глухарь*, die als Endreime in merkmalthafter Position stehen, sowie in der Einordnung des Femininums *куропатка* in die Reihe der Maskulina durch das gemeinsame Merkmal [tot] wird die Zusammengehörigkeit beider Prinzipien unterstrichen. Überdies hervorgehoben wird die Einheit beider Prinzipien durch eine Alliteration: „*Как куропатку кухарка, [...]*“ (PB-17, 38). Als Todesstunde und als Lärm der Lehre verkörpert die Naturerscheinung eines Gewitters (гроза: grammatisches Geschlecht weiblich) im 44. Gedicht, *Tak pri-bližaetsja udar...*, das weibliche apokalyptische Prinzip, das vom künstlerischen (Hofraum vgl. 1. Gedicht) und psychischen (Haus) Raum des lyrischen Subjekts Besitz ergreift:

Гроза в воротах! На дворе!
Здесь! - мне от мига хорошее,
Во тьме, в раскатах, в серебре,
Гремя, взбегает к галерее.

По лестнице. И на крыльцо.
Ступень, ступень, ступень. - Повязку!
У всех пяти зеркал лицо
Грозы, с себя сорвавшей маску. (PB-17, 78)

Das Gewitter ist an den Toren! Auf dem Hof! // Hier! - mir geht es augenblicklich gut.
// In der Finsternis, im Donnern, im Silber, // Dröhnend, läuft es zur Galerie hin.
Über die Treppe. Und auf den Vorbau. // Stufe, Stufe, Stufe. - Binde! // Bei allen fünf
Spiegeln ist das Gesicht // Des Gewitters, das sich selbst entlarvt hat.

Das stufenweise Treppensteigen entspricht dem allmählichen Herannahen des Gewitters (an den Toren, im Hof, hier: Haus) und ist demnach als gnostischer Erkenntnisprozeß zu beschreiben, der für das lyrische Subjekt mit der Enthüllung des göttlichen Absoluten endet. Durch verschiedene Motive mit dem Phänomen der Aurora äquivalent gesetzt wird das Naturereignis des Gewitters auch im 30. Gedicht, *Za oknami davka, tolpitsja listva,....* Es ruft hier ebenfalls eine Apokalypse hervor und führt so zur Beseitigung des im sophiologischen Grundmuster integrierten Gegensatzes von Irdischem und Göttlichem, was auf der morphologischen Ebene durch die Figur der Anadiplose noch intensiviert wird: „*Крепчает небес разложившихся смрад, // Смрад сосен и дерна, и теса и тополя, [...]*“ (PB-17, 60; Hervorhebung A.U.; „*Kräftiger wird des verwesten Himmels Gestank // Der Gestank der Kiefern und des Rasens, und der dünnen Bretter und der Pappel, [...]*“).

Die musikalische Komponente des sophiologischen Grundmusters zeigt besonders das 20., 6-teilige Gedicht, *Skripka Paganini*. Es eröffnet bereits im

Titel die am grammatischen Geschlecht festzumachende Opposition von weiblichem und männlichem Prinzip, von Instrument und dem Prototypen des schöpferischen Genies. Zugleich wird schon an dieser Stelle die Nivellierung dieses Gegensatzes in der Verklammerung beider Prinzipien auf der phonologischen Ebene durch Assonanzen suggeriert. Der um beide Motive durch den Vokal *а* konstituierte innere Ring ist außerdem von einem äußeren Ring umschlossen, den der Vokal *и* bildet: [и-[*а* - *а*]-и]. Im 1. Teil des Gedichts setzt sich diese Opposition in den Motiven *душа*, als dem Adressaten und *он* fort, wobei der semantische Bezug des Personalpronomens zunächst unbestimmt bleibt. Einerseits könnte es sich auf Paganini beziehen, oder es könnte in Opposition zu *душа* mit *ум* aufgefüllt und als Opposition von *Emotio* vs. *Ratio* interpretiert werden. Andererseits ist das Personalpronomen durch solche Merkmale wie [künstlerisch-gemacht]/(Motive: *выточен, майолика, набран*), [natürlich]/(Motive: *агат, смола, молния*), [dynamisch]/(Motive: *выбежать, сгуститься, высыпать*) gekennzeichnet, die seine Deutung als Kunstwerk zulassen, an dessen Schöpfung sowohl das Rationale als auch das Emotionale Anteil haben. Diese semantische Unbestimmtheit wird im 2. Teil des Gedichts mit der Komplexität derartiger Phänomene begründet:

Дома из более, чем антрацитовых плиток,
Сады из более, чем медных мозаик,
И небо более паленое, чем свиток.
И воздух более надтреснутый, чем вскрик,

И в сердце, более прерывистом, чем - Слушай -
Глухих морей в ушах материка,
Врасплох застигнутая боле, чем удушьем,
Любовь и боле, чем любовная тоска! (PB-17, 42)

Die Häuser bestehen aus mehr als anthrazitfarbenen Kacheln, // Die Gärten bestehen aus mehr als kupfernen Mosaiken, // Und der Himmel ist versengter als eine Papierrolle, // Und die Luft ist brüchiger als ein Schrei,
Und im Herzen, das mehr stolpert, als das - Höre - // Der tauben Meere in den Ohren des Kontinents, // Ist unerwartet Schmerz [mehr] als durch Atemnot ertappte // Liebe und Schmerz [mehr] als Liebeskummer!

Die Struktur (das Ganze > Detail) der 1. Strophe impliziert, daß komplexe Erscheinungen, zu denen auch die vom lyrischen Subjekt angestrebte Konzeption von Ganzheitlichkeit gehört, vom Menschen nicht vollständig erfaßt werden können. Auf partieller phonologischer Äquivalenz beruhend, verdeutlicht das Wortspiel mit *более* und *боле*, daß Sphären wie der Schmerz existieren, in denen die Wahrnehmungsfähigkeit sensibilisiert wird. Analog zur 1. Strophe wird die syntaktische Verbindung von *любовь* и *боле* als ganzheitliche Phänomene dem seelischen Zustand *любовная тоска* übergeordnet. Resultiert doch der Liebeskummer aus der Trennung der Geschlechter, so daß hier noch einmal *а* auf das Ziel

des Strebens, nämlich die Überwindung der Geschlechtlichkeit, angespielt wird. In diesem Zusammenhang ist auch der Verweis auf Goethes *Faust I.* (1808) im 6. Teil des Gedichts zu verstehen:

Я люблю, как дышу. И я знаю:
 Две души стали в теле моем.
 И любовь та душа иная,
 Им несносно и тесно вдвоем. (PB-17, 44)

Ich liebe, wie ich atme. Und ich weiß: // Zwei Seelen entstanden in meinem Körper. //
 Und die Liebe ist jene andere Seele, // Ihnen ist es unerträglich und eng zu zweit.

Der 3. Teil des Gedichts präsentiert schließlich die Kunst und namentlich die Musik als diejenige Sphäre, welche die Möglichkeit für eine derartige ganzheitliche Konzeption bietet. Dabei suggeriert schon das doppelte Polyphton die Auflösung der Gegensätze von Tag und Nacht, die ja im sophiologischen Grundmuster verankert ist. Die Antithese wird hingegen gleichzeitig durch die chiasmatische Satzkonstruktion aufrechterhalten:

Я создам, как всегда, по подобию
 Своему вас, рабы и повстанцы, -
 И закаты за вами потянутся,
 Как напутствия вам и надгробья.

Но нигде я не стану вас чествовать
 Юбилеем лучей, и на свете
Вы не встретите дня, день не встретит вас.
 Я вам ночь оставляю в наследье. (PB-17, 42; Hervorhebung A.U.)

Ich schaffe, wie immer, nach meinem Ebenbild // Euch, Sklaven und Aufständische, - //
 Und die Untergänge strecken nach euch die Hände aus, // Als wären die Geleitworte
 und Grabmahle für euch.
 Aber nirgends werde ich euch zu ehren beginnen // Mit dem Jubiläum der Strahlen, und
 auf der Welt // Werdet ihr nicht den Tag treffen, der Tag wird nicht euch treffen. // Ich
 gebe euch die Nacht zum Vermächtnis.

Der Verweis auf den 1. Schöpfungsbericht (Gen. 1,27: „И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их.“; „Und Gott schuf den Menschen nach seinem Bilde, nach dem Bilde Gottes schuf er ihn; und er schuf sie als Mann und Frau.“) unterstellt, daß das lyrische Subjekt als diabolischer Demiurg seine Kunstwelt entsprechend der göttlichen Schöpfung errichtet. D.h. sowohl in der göttlichen Schöpfung als auch in der künstlerischen sind die Prinzipien des Weiblichen und Männlichen zu einem Ganzen verschmolzen: Wird doch die Formel *мужчину и женщину* hier durch die Antithese *рабы и повстанцы* substituiert, und lassen sich doch die

Merkmale [abhängig], [unabhängig] im patriarchalischen Denken mit den Merkmalen [weiblich], [männlich] korrelieren.

2.6.3. *Sestra moja - žizn'* (1922)

Im Zyklus *Sestra moja - žizn'* wird das innere Drama des lyrischen Subjekts, sein Streben nach Selbsterkenntnis und -überwindung, räumlich der linearen Struktur seiner Reise⁷¹ zur Geliebten⁷² (Anima-Projektion) analog gesetzt:⁷³ Der 1. Teil (1. bis 5. Unterzyklus) umfaßt seine Annäherung an die Geliebte, das Zentrum bildet der Aufenthalt bei der Geliebten (6. Unterzyklus *Romanovka*), und im 2. Teil (7. bis 10. Unterzyklus) entfernt sich das lyrische Subjekt wieder von der Geliebten und kehrt nach Hause zurück. Das sophiologische Grundmuster durchzieht als konstitutives Prinzip den gesamten Zyklus und verwirklicht sich in der Zusammenführung verschiedener Seinsbereiche, insbesondere der belebten und unbelebten Natur, zu einem harmonischen Ganzen⁷⁴, so daß die irdische Vielheit, die sich ja unter anderem in den Geschlechterpolaritäten manifestiert, in die göttliche Einheit transformiert scheint.

Aufgrund seiner herausgehobenen Stellung - es gehört keinem der 10 Unterzyklen an - trägt das 1. Gedicht, *Pamjati Demona (Dem Gedenken an den Dämon)*, im Hinblick auf den Zykluszusammenhang expositionsartigen Charakter. Denn mit dem Verweis auf den *Demon (Der Dämon; 1840)* von Michail Ju. Lermontov (1814-1841) wird ein bekanntes literarisches Muster⁷⁵ aufgerufen,

⁷¹ Den biographischen Hintergrund dieses Zyklus bilden die Reisen B. Pasternaks im Juli 1917 nach Romanovka und im September 1917 nach Balašov, wo Elena Vinograd, die Cousine von Pasternaks Gymnasialfreund A. Štich, am Aufbau der dörflichen Selbstverwaltung beteiligt war (vgl. Pasternak 1989:303-310). Zur Reisemotivik vgl. Tiernan O'Connor 1988:140ff.

⁷² Zur gesamten philosophischen, religiösen und literarischen Tradition des Topos der „Sophia“ setzt schon V. Ivanov 1989:85 das Bild der Geliebten in diesem Zyklus von Pasternak in Beziehung. Unter anderem zählt er auf: A. Blok, V. Solov'ev, die deutschen Romantiker, Dante Alighieri (1265-1321), die Gnostiker und Platon.

⁷³ Für Fomenko wird hier die Illusion eines Sujets erzeugt (vgl. Fomenko 1986:133). Parallelen zur Struktur eines Romans sieht auch Tiernan O'Connor 1988:11.

⁷⁴ Ohne beide Aspekte zu verknüpfen, stellt Al'fonsov als grundlegende Themen des Bandes einerseits die Kraft der Liebe und andererseits das ganzheitliche Weltempfinden ohne den Zerfall in gegensätzliche Qualitäten heraus (vgl. Al'fonsov 1990:67).

⁷⁵ Den Unterschied zum bekannten Sujet bei Lermontov sieht Al'fonsov 1990:69 in der von Pasternak konzipierten komplizierten Wechselbeziehung des Dämons und der Natur: Dämon und Kaukasus verschmelzen mehr und mehr, bis sich die Gestalt des Dämons vollends im Kaukasus auflöst. Diese interessante Beobachtung ist m.E. durchaus mit der Grundstruktur des Zyklus, die in der Aufhebung der unterschiedlichen Seinsbereiche besteht und vor allem über die Auflösung der beiden entgegengesetzten Prinzipien des Weiblichen und Männlichen gesteuert wird, zu interpretieren.

das den Versuch realisiert, das egoistische Selbst im Anderen zu überwinden. Bei Pasternak steht das Scheitern von Lermontovs Dämon im Mittelpunkt, der nach der Vereinigung mit Tamara und ihrem anschließenden Tod im Zustand der völligen Vereinsamung verbleibt. Wie das lyrische Subjekt im Zyklusverlauf lebt der Dämon als romantisches Über-Wesen im permanenten Widerstreit zwischen der Sehnsucht nach dem Menschsein und dem Bewußtsein, einer höheren, kosmischen Sphäre anzugehören. Sein Mißerfolg bei Lermontov gibt dem lyrischen Subjekt von Pasternak die Möglichkeit, dies für sich selbst zu verwirklichen: „Спи, подруга, лавиной вернуса.“⁷⁶ (SMŽ, I, 109; „Schlaf, Freundin, als Lawine kehre ich zurück.“).

Dies geschieht im 1. Unterzyklus, der programmatischen Charakter trägt und alle wichtigen Aspekte für die Entwicklung des lyrischen Subjekts anspricht, insbesondere im 2. Gedicht, *Pro eti stichi* (*Über diese Verse*):

На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам,
Зимой открою потолку
И дам читать сырым углам.

Задекламирует чердак
С поклоном рамам и зиме,
К карнизам прянет чехарда
Чудацеств, бедствий и замет. (SMŽ, I, 110)

Auf den Bürgersteigen werde ich zerkleinern // Halb mit dem Glas und der Sonne // Im Winter werde ich der Decke eröffnen // Und den feuchten Ecken zu lesen geben.
Es wird der Dachboden deklamieren // Mit einem Gruß den Rahmen und dem Winter, // Zu den Simsen macht er Bocksprünge // Der Absonderlichkeiten, Unglücke und ist verweht.

Das lyrische Subjekt dieses Gedichts erläutert in den Strophen 1-5 seine Vorstellungen vom zukünftigen (Tempus = Futur) Dichtersein, wobei die Motivreihe: истолку - открою - дам читать - задекламирует besonders den Rezeptionsaspekt hervorhebt. Denn mit der Schreibhandlung wird es Teil eines übergeordneten Universums, das dem Leben entspricht. Natur, Gegenstände und lyrisches Subjekt sind innerhalb der literarischen Kommunikation wechselseitig austauschbar. Diese Auffassung wird in den Strophen 6 und 7 einem Zustand in der Vergangenheit (Tempus = Präteritum) gegenübergestellt, in dem sich das lyrische Subjekt in der romantischen Tradition George G.N. Byrons (1788-1824),

⁷⁶ Obiger Ausruf erinnert an Bloks Gedicht *Vot on – rjad grobovych stupenej...* (*Da ist sie – die Reihe der Grabesstufen...*; 1905). Wie in Pasternaks Gedicht fordert hier das lyrische Subjekt die tote Geliebte auf, ruhig zu schlafen: „Спи ты, нежная спутница дней, [...]“ (Blok 1995:63; „Schlaf, zärtliche Begleiterin der Tage, [...]“) oder „Спи – твой отдых никто не прервет.“ (Blok 1995:64; „Schlaf – deine Ruhe entstellt niemand.“).

Edgar A. Poes (1809-1849) und Lermontovs (vgl. 1. Gedicht) und deren Verständnis vom auserwählten Dichter sieht:

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы в вермут, окунал. (SMŽ, I, 110)

Wer bahnte den Pfad zur Tür, // Zum Loch, das mit Graupen zugeschüttet ist, // Solange ich mit Byron rauchte, // Solange ich mit Edgar Poe trank?
Solange ich zum Dar'jal, wie zu einem Freund, freien Zutritt hatte // Wie zur Hölle, zum Zeughaus und zum Arsenal, // Tauchte ich das Leben, wie Lermontovs Zittern, // Wie Lippen in den Wermut ein.

Dieser Raum in der Vergangenheit (дыра, засыпанная крупа) rekurriert auf den erstarrten, abgeschlossenen Hofraum aus *Poverch bar'erov* (1917; vgl. *Posvjaščen'e*: „исписанный снежной крупой, // Двор,-“) und steht dem in Strophe 5 beschriebenen, mit einer Kinderschar belebten und offenen, künftig zu erreichenden Hofraum gegenüber. Ausgehend von der romantischen und symbolistischen Tradition will sich das lyrische Subjekt auf seine eigene neue Weise verwirklichen, wie dies im 4. Gedicht, *Sestra moja - žizn' i segodnja v razlive...* (*Meine Schwester – das Leben und heute bei Überschwemmung...*), beschrieben wird:

Сестра моя - жизнь и сегодня в разливе
Расшиблась весенним дождем обо всех,
Но люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят, как змеи в овсе.

У старших на это свои есть резоны.
Бесспорно, бесспорно смешон твой резон,
Что в грозу лиловы глаза и газоны
И пахнет сырой резедой горизонт. (SMŽ, I, 112)

Meine Schwester - das Leben und heute bei Überschwemmung // Verletzte sie sich als Frühlingsregen an allen, // Aber die Menschen mit Berlocken sind äußerst mürrisch // Und höflich beißen sie, wie Schlangen in den Hafer.
Die Älteren haben dafür ihre Gründe. // Unbestreitbar, unbestreitbar komisch ist dein Grund, // daß bei Gewitter die Augen und Rasenplätze violett sind // Und der Horizont nach feuchtem Reseda duftet.

Repräsentieren die ersten zwei Verse der 1. Strophe den Wunsch des lyrischen Subjekts nach Teilhabe am übergeordneten Prinzip des Lebens, so beschreiben

die anderen beiden Verse dieser Strophe eine Haltung, die das Leben als Schwester nicht akzeptiert, so daß sich hier die traditionelle Diskrepanz des Künstler-subjekts zur Masse eröffnet. Die beiden unterschiedlichen Standpunkte werden in den Versen 1 und 2 der 2. Strophe nochmals vorgeführt.⁷⁷ Da diese Teilhabe nur in der Überwindung des männlichen egoistischen Selbst im Anderen zu erreichen ist, erfährt der Fahrplan eine adäquate Bewertung im Vergleich zur Heiligen Schrift: „Что в мае, когда поездов расписание, // Камышинской веткой читаешь в купе, // Оно грандиозней святого писанья [...]“ (SMŽ, I, 112; „Daß im Mai, wenn der Fahrplan, // den du auf der Kamyšiner Linie im Abteil liest, // So großartig ist wie die Heilige Schrift [...]“). Ist doch das sophiologische Grundmuster im Zykluszusammenhang mittels eines Reisesujets realisiert, das schon an dieser Stelle religiöse Konnotationen erhält:

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,
И фата-морганой любимая спит
Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,
Вагонными дверцами сыплет в степи. (SMŽ, I, 112)

Zwinkernd, blinzeln, aber man schläft irgendwo angenehm, // Und als Fata-Morgana schläft die Geliebte // Zu dieser Stunde, wie das Herz, auf den Plätzen plätschernd, // Durch die Wagentüren in die Steppe verschüttet wird.

Das Ziel dieser Reise geben die Gedichte *Plačuščij sad* (*Der weinende Garten*), *Zerkalo* (*Der Spiegel*) und *Devočka* (*Das Mädchen*)⁷⁸ wieder. Indem das 7. Gedicht, *Devočka*, im Titel auf das Motto aus Nikolaus Lenaus (1802-1850) Ge-

⁷⁷ Vgl. Björling 1976:162-179: wo die Haltung in den Versen 3/4 der 1. Strophe, die in Opposition zur Haltung in den Versen 1/2 steht, als bürgerlicher Konservatismus interpretiert wird, der dem dynamischen Wandel feindlich gegenübersteht.

⁷⁸ Vgl. Tiernan O'Connor 1989:212-218: Das Lenau-Motto referiert eine Szene aus *Faust II*, das Verschwinden Helenas nach dem Scheitern Euphorions. Dieser Prätext liegt ebenfalls Lermontovs *Utes* (*Der Felsen*) zugrunde, der das Motto für Pasternaks *Devočka* bildet. Die Transformation der Größenverhältnisse der beiden Prätexte durch Pasternak macht das Prinzip des Ausgleichs deutlich. Bei Goethe erscheint Faust im Vergleich zur gigantischen Wolkenformation in Frauenform klein, bei Lermontov dagegen ist der Felsen gegenüber der weiblichen Sturmwolke klein. Pasternak strebt nun im Gedicht *Devočka* eine Relativierung dieser Größenverhältnisse an. Der weibliche Zweig und der maskuline Garten erscheinen gleich in ihrer Größe, was aus der mehrmaligen Verwendung des Adjektivs „огромный“ abzulesen ist. Es dient in *Devočka* zur Beschreibung des Zweiges (weiblich), im vorausgehenden Gedicht, *Zerkalo*, zur Beschreibung des maskulinen Gartens. Gleichfalls ist der Spiegel in *Zerkalo*, der den Garten (Garten und lyrisches Subjekt werden in *Plačuščij sad* äquivalent gesetzt) reflektiert, diesem gleich an Größe. So wie der Zweig Teil des Gartens und diesem gleich an Größe ist, so ist das lyrische Subjekt Teil der Totalität des Lebens und damit diesem ebenbürtig: es ist Bruder des Lebens. Das lyrische Subjekt (männlich) ist Teil des Ganzen, welches das Leben (weiblich) ist, der Zweig (weiblich) hingegen ist Teil des Ganzen, das der Garten (männlich) ist. Beide Prinzipien, das weibliche und das männliche, haben teil an Partikularität und Totalität. Zur Wechselbeziehung beider Gedichte vgl. auch Junggreen 1989:228f.

dicht *Dein Bild* rekuriert, führt es die Auseinandersetzung mit dem Lermontovschen Prätext aus dem 1. Gedicht fort. Im Gegensatz zur Passivität des weiblichen Prinzips im Lenau-Motto wird hier dessen aktive Teilhabe am Schaffensakt betont: „Огромная, близкая, с каплей смарагда // На кончике кисти прямой.“ (SMŽ, I, 116; „Gewaltige, Nahestehende, mit dem Tropfen des Smaragds // An der glatten Pinselspitze.“). Da die Wahrnehmung des Weiblichen in beiden Prätexten hier als Gefangenschaft gedeutet wird (vgl. dazu Gedicht 24 aus *Poverch bar'erov*), scheinen sie das sophiologische Grundmuster nicht eingelöst zu haben, so daß das Streben des lyrischen Subjekts von Pasternak legitimiert ist:

Но эту ветку вносят в рюмку
И ставят к раме трюмо.
Кто это, - гадают, - глаза мне рюмит
Тюремной людской дремой? (SMŽ, I, 116)

Aber diesen Zweig stellt man in das Schnapsglas // Und stellt es an den Rahmen des Trumeau. // Wer ist das - er sagt wahr - sind mir die Augen verweint // Vom gefängnishaften menschlichen Halbschlaf?

Das Weibliche bedarf keiner Spiegelung. Es ist als göttliche Weisheit selbst der Spiegel:

Сад заслан, пропал за ее беспорядком,
За бьющей в лицо кутерьмой.
Родная, громадная, с сад, а характером -
Сестра! Второе трюмо! (SMŽ, I, 116)

Der Garten ist verhüllt, verschwand hinter ihrer Unordnung, // Hinter ihrem ins Gesicht schlagenden Wirrwarr. // Verwandte, Gewaltige, vom Charakter her dem Garten - // Eine Schwester! Der zweite Trumeau!

Als Verwandtschaftsbezeichnung schließt schon allein die Bezeichnung des Lebens als Schwester ein auf sexuellen Neigungen basierendes Verhältnis aus. Zudem assoziiert dies gnostische Vorstellungen, in denen Christus häufig als Bruder der das Prinzip des Lebens verkörpernden Sophia auftritt.

Der weitere Verlauf des 1. Teils von *Sestra moja - žizn'* zeichnet sich durch die Erwartungshaltung des lyrischen Subjekts aus und ist geprägt von der Durchquerung von Erinnerungsräumen (*Kniga stepi; Buch der Steppe*), der Bestimmung der Position der Geliebten (*Razvlečen'ja ljubimoj; Zerstreuungen der Geliebten*) und der Darlegung des künstlerischen Selbstverständnisses des lyrischen Subjekts (*Zanjat'e filosofiej; Beschäftigung mit der Philosophie*).

Der Steppenraum wird im 2. Unterzyklus, *Kniga stepi*, als Raum menschlicher kultureller Erfahrung charakterisiert, wobei das ewige als Joch empfundene Muster, das dem Streben des Menschen zugrunde liegt, die Sehnsucht nach dem Anderen darstellt (vgl. 16. Gedicht *Obrazec; Das Muster*):

Что незнакомой мальвою
 Вел [холст; A.U.], как слепца, меня,
 Чтоб я тебя вымаливал
 У каждого плетня.

[...]

Пусть жизнью связи портятся,
 Пусть гордость ум вредит,
 Но мы умрем со спертостью
 Тех розысков в груди. (SMŽ, I, 126f.)

Daß mit der unbekanntenen Malve // Sie [die Leinwand; A.U.] mich, wie einen Blinden,
 führte // Damit ich dich erbäte // An jedem Zaun.
 Wenn auch durch das Leben die Verbindungen entzweigen, // Wenn auch der Stolz
 dem Verstand schadet, // So werden wir mit der Dumpfheit // Jener Suche in der Brust
 sterben.

Diese Vorstellung von der andauernden Suche des Menschen nach der anderen Hälfte geht offenbar auf Platons *Symposion* und insbesondere auf die Rede des Aristophanes zurück. Demnach hätten in einer mythischen Vorzeit Kugelwesen mit drei Geschlechtern existiert, dem männlichen, dem weiblichen und dem androgynen (vgl. Platon 1979:62). Aus Konkurrenzangst entzweiten die Götter diese Doppelmenschen, so daß seit dieser Zeit der Eros den Menschen eigen ist, der die ursprüngliche Natur wiederherstellt und eines aus zweien zu machen versucht (vgl. Platon 1979:63f.). Der Mensch wird damit als Wesen bestimmt, das stets der Ergänzung und Heilung bedarf. Bezogen auf das lyrische Subjekt, repräsentiert die Geliebte im Zykluskontext diesen Archetypen der anderen Hälfte, auf den zunächst nur in der Erinnerung immer wieder wieder rekurriert wird. So ist im 11. Gedicht, *Iz suever'ja*, die Wohnung des lyrischen Subjekts als Raum einer Auseinandersetzung von Bewußtsein und Unbewußtem interpretierbar. Die Geliebte entwickelt sich hier als Priesterin der Vesta, der Beschützerin des häuslichen Herdes und des Lebens des lyrischen Subjekts, zum Symbol für Tod (vgl. Motive: гроб, морг) und Auferstehung (Festlegung auf den Frühling: Апрель, подснежник, фиалка):

Грех думать - ты не из весталок:
 Вошла со стулом.
 Как с полки, жизнь мою достала
 И пыль обдула. (SMŽ, I, 121)

Es ist eine Sünde zu denken, du wärst keine Vestalin: // Du gingst mit dem Stuhl hinein,
 // Als würdest du vom Regal mein Leben herunternehmen // Und den Staub fortblasen.

Daß das lyrische Subjekt in seiner Erinnerung zum zweiten Mal - das bevorstehende Treffen deutet auf ein zukünftiges drittes Mal - aus Aberglauben den Raum des weiblichen Anderen in Besitz nimmt, weist die Vorstellung von der Wiederherstellung der ursprünglichen Ganzheit in ihrer Wiederholbarkeit als eine grundlegende kollektive Erfahrung des Menschen aus. Psychologisch gesehen, erscheint die Geliebte somit auch als Projektionsfläche für Inhalte des kollektiven Unbewußten, von der es sich im Individuationsprozeß zu lösen gilt (vgl. Jung 1991c:110). Dieser Vorgang der Bewußtwerdung entfaltet sich im 12. Gedicht, *Ne trogat*, als Erinnerungsprozeß:

„Не трогать, свеже выкрашен“, -
 Душа не береглась,
 И память - в пятнах икр и щек,
 И рук, и губ, и глаз. (SMŽ, I, 122)

„Nicht berühren, es ist frisch gestrichen worden“, - // Die Seele hat sich nicht vorgesehen, // Und das Gedächtnis ist voller Flecken von Waden und Wangen, // Und Händen, und Lippen, und Augen.

Aufgrund ihrer Festlegung auf menschliche Körperteile⁷⁹ erhält die Seele Züge der Geliebten des lyrischen Subjekts. Indem der Prozeß der Bewußtwerdung als Entschleierungsvorgang, d.h. als Reinigung und als Erweiterung (Komparativ/Steigerung), gewertet wird, verbindet sie sich aber gleichermaßen mit den Merkmalen des göttlichen Absoluten:

Я больше всех удач и бед
 За то тебя любил,
 Что пожелтелый белый свет
 С тобой - белей белил. (SMŽ, I, 122)

Mehr als alle Erfolge und Nöte // Liebte ich dich dafür, // Daß das vergilbte weiße Licht
 // Mit dir weißer weißte.

Im 3. Unterzyklus, *Razvlečen'ja ljubimoj*, präsentiert sich das Weibliche z.B. im 19. Gedicht, *Vesennij dožd'*, als elementare Kraft mit deutlichen Anspielungen auf revolutionäre, politische Ereignisse. Der als Naturvorgang mit weiblichen Merkmalen gekennzeichnete Frühlingsregen (vgl. Motive: луна, ночь, дождь) birgt im Hinblick auf die Natur ein gewaltiges Potential zur Erneuerung:

⁷⁹ Vgl. in dem Zusammenhang auch das Gedicht *Složa vesla*, wo der Mensch in einzelne Körperteile zersplittert mit der Natur frei die Plätze tauscht. Nilsson 1976:192ff.; 1959:180ff. sieht in der neuen Beziehung zwischen Mensch und Natur, die Pasternak hier dadurch aufbaut, daß die Natur aktiv der Mensch dagegen passiv als Objekt erscheint, polemische Tendenzen gegen den Symbolismus, der ja ein Gleichgewicht zwischen Natur und Mensch propagierte.

Впервые луна эти цепи и трепет
 Платьев и власть восхищенных уст
 Гипсовую эпопеею лепит,
 Лепит никем не лепленный бюст. (SMŽ, I, 130)

Zum ersten Mal formt der Mond diese Ketten und das Zittern // Der Kleider und die
 Macht der entzückten Münder // Zu einer gipsenen Epopöe, // Formt die von noch nie-
 mandem geformte Büste.

Dies wird mit der Wirkung der Februarrevolution („прибой // Заколебавшейся
 ночи Европы“; „die Brandung // Der ins Wanken geratenen Nacht Europas“),
 d.h. des Sturzes des zaristischen Regimes und der Bildung der provisorischen
 Regierung („Керенский ура!“; „Kerenskij hurra!“), gleichgesetzt. Politische Im-
 plikationen sind auch im 43. Gedicht, *Leto (Sommer)*, sichtbar, wo das sophiolo-
 gische Grundmuster motivisch in der Kopplung von Regen und Aurora - die Au-
 rora- und Gewittermotivik durchzieht wie in den übrigen Texten als weibliches
 Naturphänomen den gesamten Zyklus -, aber besonders durch das Spiel mit dem
 grammatischen Geschlecht in der Figur des Polypotons und syntaktisch in einem
 Parallelismus hervortritt:

Так пахла пыль. Так пах бурьян.
 И, если разобраться,
 Так пахли прописи дворян
 О равенстве и братстве. (SMŽ, I, 164; Hervorhebung A.U.)

So duftete der Staub. So duftete das Steppengras. // Und wenn man sich auskennt, //
 Dufteten so die Verlautbarungen der Adligen // Von Gleichheit und Brüderlichkeit.

Demgegenüber erscheint das weibliche Prinzip im 17. Gedicht, *Dušistoju vetkoju
 mašući...* (Mit dem duftenden Zweig winkend,...), als Feuchtigkeit und stabilisie-
 render Faktor. Die durch einen Tropfen verursachte Verbindung zweier Blüten-
 kelche zu einem Ganzen ist, wie der Vergleich von Tropfen und Achat zeigt, so
 fest, daß sie selbst vom Wind als dem männlichen Prinzip nicht aufgelöst werden
 kann. Auf der phonologischen Ebene wird diese Einheit durch Konsonanz und
 Assonanz suggeriert. Die sich im gesamten Gedicht wiederholenden Konsonan-
 ten š,č und šč sowie der Vokal u treten dabei gehäuft in der 3. Strophe zutage,
 welche die Widerstandskraft der vereinigten Blütenkelche gegen äußere Einflüs-
 se thematisiert:

1. Strophe: uš-u-u-š-u-č

 č-š-č-u-č-š-č
 u
 2. Strophe: č-š-č-u-č-š-č
 u-u
 u-u

3. Strophe: -----
 u-u-šč
 u-u-uč-ušč

 u-ušč-ušč

4. Strophe: u

 uč

In der platonischen Philosophie kommt dem Eros als dem Sehnen und Drang nach dem Ganzen (vgl. Platon 1979:67) die Funktion zu, getrennte Sphären zu durchdringen und zu verbinden. Nach der Rede des Eryximachos im *Symposion* ist er nicht nur in der Seele des Menschen wirksam, sondern auch in den Leibern aller Lebewesen, in allem Seienden schlechthin, so etwa in der Musik, der Medizin, dem Landbau und der Astronomie (vgl. Platon 1979:57).

Diese ganzheitliche Welthaltung wird nun im 4. Unterzyklus, *Zanĵat'e filosofiej*, auf die Kunst übertragen und liegt insbesondere dem im 23. Gedicht, *Opredelenie poëzii (Definition der Dichtung)*, dargelegten Dichtungsverständnis zugrunde:

Это - круто налившийся свист,
Это - шелканье сдавленных льдинок,
Это - ночь, леденящая лист,
Это - двух соловьев поединок.

Это - сладкий заглохший горох,
Это - слезы вселенной в лопатках,
Это - с пультов и с флейт - Figaro
 Низвергается градом на грядку. (SMŽ, I, 134; Hervorhebung A.U.)

Das ist ein plötzlich angeschwollener Pfiff, // Das ist das Schnalzen zusammengedrückter Eisschollen, // Das ist die Nacht, die das Blatt zum Gefrieren gebracht hat, // Das ist der Zweikampf zweier Nachtigallen.

Das ist eine süße verhallte Erbse, // Das sind die Tränen des Weltalls aus Leibeskräften, // Das ist - von den Pulten und Flöten - Figaro // Stürzt nieder als Hagel auf das Beet.

Wie P.A. Jensen in seiner Analyse dieses Gedichts formuliert, werden semantische Elemente aus ihren üblichen Verbindungen gelöst und anderen semantischen Elementen zugeordnet (vgl. Jensen 1987:97). Werden die Adjektive леденящий, сдавленный (голос) und заглохший normalerweise zusammen mit свист gebraucht, so geht леденящий hier nun mit dem Substantiv лист, сдавленный mit льдинок und заглохший mit горох eine Verbindung ein (vgl. Jensen 1987:97). Dieses Prinzip entspricht Pasternaks Definition aus *Ochrannaja gramota (Der Schutzbrief)*, wonach jedes Detail ein anderes ersetzen kann (vgl. Jensen 1987:98), und worin eben Anklänge an die Vorstellungen Platons vom

Eros zu sehen sind.⁸⁰ Auf der morphologischen und syntaktischen Ebene äußert sich dieses Streben nach Ganzheitlichkeit in Anaphern und Parallelismen. Das schon durch den Titel mit diesem Gedicht verklammerte 26. Gedicht, *Opredele-
nie tvorčestva*, führt diese neue Einheit verschiedener Seinsbereiche im Kunstwerk zudem in einer polysyndetischen Reihung vor: „Сон и совесть, и ночь, и любовь оно.“ (SMŽ, I, 137; „Traum und Gewissen, und Nacht, und Liebe ist es.“). Aber besonders das 20. Gedicht, *Svistki milicionerov*, zeigt, wie verschiedene Isotopien, die sich um die Motive *ночь, свисток* und *плотва* gruppieren, durch das Merkmal der Grenzüberschreitung kombiniert werden:

Дворня бастует. Брезгуя
Мусором пыльным и тусклым,
Ночи сигают до брезгу
Через заборы на мускулах.

Возятся в вязах, падают,
Не удержавшись, с деревьев.
Вскакивают: за оградой
Север злодейств сереет.

И вдруг, - из садов, где твой
Лишь глаз ночевал, из милого
Душе твоей мрака, плотвой
Свисток расплескавшийся выловлен.

[...]

Трепещущего серебра
Пронзительная горошина,
Как утро, бодряще мокра,
Звездой за забор переброшена. (SMŽ, I, 131)

Das Gesinde streikt. Sich ekelnd // Vor dem staubigen und trüben Abfall, // Springen
die Nächte bis zum Ekel // Über die Zäune auf den Muskeln.
Sie toben in den Ulmen, fallen, // Sich nicht haltend, von den Bäumen. // Sie springen
hinauf: Hinter der Umzäunung // Wird der Norden der Verbrechen grau.
Und plötzlich, - aus den Gärten, wo dein // Auge nur übernachtete, aus der // Deiner
Seele teuren Finsternis, ist als Plötze // Der verschwappte Pfiff gefangen worden. [...]
Des zitternden Silbers // Schrille Erbse, // Ist wie der Morgen, belebend feucht, // Als
Stern über den Zaun geworfen worden.

⁸⁰ „[...]“; es ist aber möglich, Auseinanderstrebendes und Uneiniges zur Harmonie zu bringen, wie ja auch der Rhythmus aus Schnellem und Langsamem, das erst auseinanderstrebte, sich dann aber einigte, entstanden ist. Das Zusammenstimmen in diesen Dingen bringt hier die Musik wie dort die Medizin hinein, indem sie gegenseitige Liebe und Eintracht erzeugt; und so ist die Musik das Wissen vom Wirken des Eros in Harmonie und Rhythmus.“ (Platon 1979:58)

Dem Sprung der Nächte über die Zäune entspricht das Fangen des mit einer Plötze verglichenen Pfiffs durch den Milizionär. Die sich in den Motiven *мыскулы* als Zielort und *душа* als Ort des Aufbruchs manifestierende Opposition von außen vs. innen läßt sich auch als Bewußtwerdungsprozeß, als Eindringen unbewußter Inhalte ins Bewußtsein interpretieren. Phonologisch wird die Vereinigung beider Prinzipien durch die Wiederholung der Lautfolge *s-e-r-t* in Motiven vorgestellt, die entweder dem Weiblichen (*трепещущее серебро*) oder Männlichen (*севеp cepeeт*) verhaftet sind. Der Auflösung dieses Gegensatzes auf der motivisch-räumlichen Ebene kommt auf der semantischen Ebene die in der Verbindung semantisch nicht zu vereinbarende Elemente suggerierte Kopplung verschiedener Seinsbereiche gleich, so daß sich ein dichtes Netz von Wechselbeziehungen aufbaut. So wird das Adjektiv *pronзительный*, das gewöhnlich mit *свисток* eine Wortgruppe bildet, mit *горошина* verbunden, das gewohnheitsmäßig zu *плотва* gehörende Partizip *трепещущий* mit *серебро*. Das Motiv *серебро* weist dabei seinerseits auf *ночь* und *звезда* hin. Die Verknüpfung des Partizips *расплескавшийся* mit *свисток* deutet wiederum über die Assoziation an *вода* eine Beziehung zu *плотва* an. Dies wird noch einmal im 24. Gedicht, *Opredele-nie duši*, mit dem sophiologischen Grundmuster unterlegt, das in der Metapher vom Fallen reifen Obstes zutage tritt:

Спелой грушею в бурю слететь
Об одном безраздельном листе.
Как он предан - расстался с суком!
Сумасброд - задохнется в сухом!

Спелой грушею, ветра косей.
Как он предан, - „Меня не затреплет!“
Оглянись: оттремела в красе,
Отпылала, осыпалась - в пепле. (SMŽ, I, 135)

Als reife Birne im Sturm abzufallen // Mit einem ungeteilten Blatt. // Wie ist es ausgeliefert - es trennte sich vom Ast! // Tollkopf - es wird im Trocknen ersticken!
Als reife Birne, durch die Sense des Windes. // Wie ist es ausgeliefert, - „Sie nutzt mich nicht ab!“ // Sieh dich um: sie hörte auf in der Schönheit zu donnern, // Sie hörte auf zu lodern, fiel ab in die Asche.

Die Substitution der Seele (*душа*) durch die Birne (*груша*) wird durch die weitgehende lautliche Äquivalenz (-уша-) erreicht, die auch das gemeinsame grammatische Geschlecht (weiblich) impliziert. Das weibliche Prinzip bildet eine Einheit mit dem männlichen (*лист*), die als *conjunctio solis et lunae* interpretiert werden kann. Die dem semantischen Merkmal „tödlich“ zuzuordnenden Motive *слететь*, *предан*, *задохнется в сухом*, *косей*, *отпылала*, *осыпалась*, *в пепле*

weisen darauf hin, daß das Blatt die Grenzen seines eigenen Daseins im „Liebestod“ (im Fallen) überschreitet, in dessen Ergebnis die Kunst entsteht⁸¹:

О не бойся, прирощая песнь!
И куда порываться еще нам?
Ах, наречье смертельное „здесь“ -
Невдомек содроганью сращенному. (SMŽ, I, 135)

O fürchte dich nicht, angewachsenes Lied! // Und wohin zerreißt es uns noch? // Ach, das tödliche Adverb „hier“ - // Kam dem untrennbar verbundenen Schauer gar nicht in den Sinn.

Eine Verbindung von weiblichem Prinzip und Revolution leistet dabei nochmals das Merkmal „tödlich“ in der Metapher des Sturmes: „Нашу родину буря сожгла.“ (SMŽ, I, 135; „Unsere Heimat verbrannte der Sturm.“).

Kündigt der 5. Unterzyklus, *Pesni v pis'mach, čtoby ne skučala* (Lieder in Briefen, damit du dich nicht langweilst...), bereits mit der Pfingstmotivik das Ende der Reise des lyrischen Subjekts an, so steht im Mittelpunkt des 6. Unterzyklus, *Romanovka*, die Ankunft des lyrischen Subjekts bei der Geliebten und dessen Auflösung im fremden Du. Das 32. Gedicht, *Step'*, rekurriert etwa auf den im 2. Unterzyklus entworfenen Steppenraum als Raum von menschlicher Erfahrung, den das lyrische Subjekt nun für sich selbst erschließt. Die Steppe wird auch hier in den Vergleichen mit dem Meer („безбрежная степь, как марина“; „die endlose Steppe wie ein Seegemälde“), dem Weltall („Ковыль всем Млечным Путем рассорен“; „das Steppengras ist auf der ganzen Milchstraße verstreut“), der Nacht („Тенистая полночь стоит у пути“; „die schattige Mitternacht steht am Weg“) mit Merkmalen versehen, die sie als kosmischen Raum ausweisen, dem auch das lyrische Subjekt und seine Geliebte angehören:

Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит.
Когда, когда не: - В Начале
Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,
Волцы по Чулкам Торчали? (SMŽ, I, 147)

Möge die Steppe über uns urteilen und die Nacht entscheiden. // Wann, wann nicht: - Am Anfang // Schwamm da das Weinen der Mücken, Krochen die Ameisen, // Steckten die Wölfinnen in Strümpfen?

Die Wendung „В Начале Плыл Плач“ verweist auf den ersten Schöpfungsbericht der Bibel: „В начале сотворил Бог небо и землю.“ (Gen. 1,1; „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.“). Es wird demnach die Zeit vor dem Sünden-

⁸¹ Zur Erkenntnis der Wahrheit, nach welcher der Philosoph trachtet, führt ihn nicht die sinnliche Wahrnehmung. Alles, wodurch unsere Erkenntnis getrübt wird, geht vom Körper aus. Das höchste Ziel des Philosophen ist es deshalb, seiner Seele Unabhängigkeit vom Körper zu verleihen. Diese Unabhängigkeit bringt erst der Tod (vgl. Platon 1987:18).

fall - auf den Sündenfall geht erst der 2. Schöpfungsbericht ein - heraufbeschworen („Вся степь как до грехопаденья“; „Die ganze Steppe ist wie vor dem Sündenfall“), in der die Trennung der Geschlechter noch nicht vollzogen wurde. Phonologisch wird die Ganzheitlichkeit hier durch Konsonanz suggeriert. Das in der 1. Strophe eingeführte Phonem š wiederholt sich nämlich in den Strophen 9 und 10 und verklammert auf diese Weise das gesamte Gedicht:

1. Strophe: š-š

 š-š-š

 9. Strophe: š
 -
 š
 -
 10. Strophe: š
 -
 š
 -

Der Suche nach der anderen Hälfte, die im 16. Gedicht, *Obrazec*, als Muster für das Streben des Menschen an sich ausgewiesen wurde, ist also auch das lyrische Subjekt unterworfen, das im 33. Gedicht, *Dušnaja noč'* (*Schwüle Nacht*), den „Liebestod“ erleidet: „У плетня // Меж мокрых веток с ветром бледным // Шел спор. Я замер. Про меня!“ (SMŽ, I, 148; „Am Zaun // Zwischen den feuchten Zweigen und dem blassen Wind // War ein Streit entbrannt. Ich erstarb. Über mich!“).

Im 7. Unterzyklus (2. Teil), *Popytka dušu razlučit'* (*Versuch die Seele zu trennen*), befindet sich das lyrische Subjekt nach der Trennung von der Geliebten in einem Zustand, der ihm zu neuen Einsichten verhilft (vgl. das 38. Gedicht: *Popytka dušu razlučit'*):

Как в неге прояснялась мысль!
 Безукоризненно. Как стон.
 Как пеной, в полночь, с трех сторон
 Внезапно озаренный мыс. (SMŽ, I, 155)

Wie in der Seeligkeit trat der Gedanke deutlich hervor! // Makellos. Wie das Stöhnen. //
 Wie ein von der Gischt um Mitternacht von drei Seiten // Plötzlich erleuchtetes Kap.

Dieser Zustand kann als das aus der Auseinandersetzung mit dem Unbewußten erwachsene Selbst des lyrischen Subjekts interpretiert werden. Denn das Unbewußte wird nun in seiner Beziehung zum Bewußtsein wahrgenommen (transzen-

dente Funktion)⁸² und aus einer gewissen Distanz nicht mehr direkt benannt, sondern in seiner Beziehung zu etwas ihm übergeordneten beschrieben:

Как ночь, уставшую сиять,
Как то, что в астме - кисея,
Как то, что даже антресоля
 При виде плеч твоих трясло. (SMŽ, I, 155; Hervorhebung A.U.)

Wie die Nacht, die es müde geworden ist zu leuchten, // Wie jenes, das im Asthma der Mull ist, // Wie jenes, das sogar ein Zwischengeschöß ist // Schwankte es beim Anblick deiner Schultern.

Syntaktisch und morphologisch wird diese Ganzheit durch Parallelismen und Anaphern unterstrichen. Das individuierte Ich empfindet sich als Objekt eines unbekanntes und übergeordneten Subjekts, dem Selbst, welches das Fassungsvermögen des Ichs übersteigt:

Чей шепот реял на брезгу?
 О, мой ли? Нет, душою - твой,
 Он улетучивался с губ
 Воздушной капли спиртовой. (SMŽ, I, 155)

Wessen Flüstern schwebte auf den Ekel? // O, meins etwa? Nein, von Herzen - deins, // Es verflüchtigte sich von den Lippen // Als luftiger Spiritustropfen.

Gibt der 7. Unterzyklus also den neu erreichten Bewußtseinszustand des lyrischen Subjekts nach der Schau des göttlichen Absoluten wieder, so zeigt es der 8. Unterzyklus, *Vozvraščenie (Rückkehr)*, erneut in der Enttäuschung gefangen und der 9. Unterzyklus, *Elene (An Elena)*, in der Rückbesinnung auf die Geliebte begriffen. Alle im Zyklusverlauf entwickelten Themen werden im 10. Unterzyklus, *Posleslov'e (Nachwort)*, dann zu einer Art Bilanz zusammengefaßt, wodurch er mit dem 1. programmatischen Unterzyklus verklammert ist.

2.6.4. *Vozdušnye puti* (1924)

In der Erzählung *Vozdušnye puti* verkörpert die geschlechtlich nicht eindeutig festlegbare Kindfigur das sophiologische Grundmuster⁸³.

⁸² Im Bewußtwerdungsprozeß verschwindet die personifizierte Figur von Anima oder Animus und wird durch die transzendente Funktion ersetzt, d.h. der Funktion der Beziehung von Bewußtsein und Unbewußtem (Jung 1991c:109).

Die Erzählung besteht aus zwei parallelen Handlungen mit quantitativ gleichem Umfang, wobei die erste die Abschnitte 1 und 2, die zweite den Abschnitt 3 umfaßt. Das Zentrum beider Handlungen bildet der Verlust eines Kindes, dessen geschlechtlich ambivalentes Wesen intratextuell durch die Namenswahl impliziert wird. Als Diminutivform zu Anton (Antoša) und Antonija (Tonja) ist der Name des Kindes, Toša, geschlechtlich nicht exakt zu fixieren. Seine androgynen Züge werden zum einen autointertextuell durch den Verweis auf *Bliznec v tučach*, zum anderen heterointertextuell durch die Referenz aus Goethes *Faust II* (1831) gestützt. Zunächst werden die Entführer des Kindes zweimal recht widersprüchlich beschrieben:

1. Две фигуры бегут по полю. У мужчины черная борода. Косматая грива женщины бьется по ветру. У мужчины зеленый кафтан и серебряные серьги, на руках он держит восхищенного ребенка. (VP, IV, 88)

2. Ведь лучше всякого другого знает он, что лишь только в поселке откроют булочные и разминутся первые поезда, как слух о печальном происшествии облетит все дачи и укажет наконец близнецам-гимназистам с Ольгиной, куда им доставить своего безыменного знакомца и трофей вчерашней победы. (VP, IV, 91)

1. Zwei Gestalten eilen über das Feld. Der Mann hat einen schwarzen Bart. Die wirre Mähne der Frau flattert im Wind. Der Mann trägt einen grünen Kaftan und silberne Ohrringe, in den Armen hält er das geraubte Kind. (Pasternak 1989:106)

2. Weiß er doch besser als jeder andere, daß, sowie in der Siedlung die Bäckerläden öffnen und die ersten Züge einander begegnen, die Kunde von dem traurigen Ereignis über alle Datschen hinfliegen wird und den Gymnasiasten-Zwillingen aus der Olgina schließlich anzeigen, wohin sie ihren namenlosen Bekannten und des gestrigen Sieges Trophäe zu bringen haben. (Pasternak 1989:110)

Frau und Mann werden im zweiten Fall durch ein Zwillingpaar substituiert, was einerseits im Verweis auf das Zwillingmotiv aus *Bliznec v tučach* androgyne Züge aufruft. Andererseits werden die unterschiedlichen Personenpaare durch den Vorgang des Raubens semantisch äquivalent gesetzt, was wiederum intratextuell ein gegengeschlechtliches Zwillingpaar impliziert. Hinsichtlich des Goetheschen Prätextes fungiert der Name der Mutter des Kindes als Intertextualitätssignal. Lelja stellt nämlich eine Diminutivform zu Elena dar und konnotiert somit die Helena-Gestalt, so daß sich eine Figurenkonstellation ergibt (Lelja/Helena - Toša/Euphorion - Polivanov/Faust), die der Goetheschen vor allem in der Thematisierung des verlorenen Kindes zu entsprechen scheint. Die Verknüpfung Toša/Euphorion - im Verweis auf die androgyne Gestalt Euphorion wird der Kindfigur in der Erzählung dieses Merkmal eingeschrieben - stärken weitere in-

⁸³ Ohne auf das sophiologische Grundmuster einzugehen, werden in der Erzählung verschiedene Klischees des späten Symbolismus wie die Weihnachts- und apokalyptische Metaphorik konstatiert (vgl. Tolstaja 1989:92).

tertextuelle Parallelen, die sich um den Merkmalskomplex „Spiel“ aufbauen. Euphorion wird in der Szene „Arkadien“ kurz vor seinem Absturz mit einem Ball verglichen:

Und so hüpfte er auf die Masse dieses Felsens, Von der Kante
Zu dem andern und umher, so wie ein Ball geschlagen springt. (Goethe 1965:462)

Analog dazu gleicht die Suche der Eltern in *Vozdušnye puti* einer Tennispartie, während der der Ball verloren ging:

Стройная бурность этих фигурок производила такое впечатление, точно, задумав ночью играть в лапту, они мяч упустили и теперь шарят его по канавам и, найдя, игру возобновят. (VP, IV, 90)

Die wohlgestaltete Ausgelassenheit dieser Figuren machte akkurat den Eindruck, als wären sie auf den Gedanken gekommen, nachts Schlagball zu spielen, und hätten dabei den Ball verloren, und nun durchstöberten sie die Gräben nach ihm und würden, sobald sie ihn gefunden hatten, das Spiel wiederaufnehmen. (Pasternak 1989:109)

Verschiedene andere Faktoren unterstreichen die Ganzheitlichkeit des Kindes. So ist der Welterkenntnis eines Seemanns - Seefahrt kann als Analogie des Daseins verstanden werden (vgl. Daemmrich 1978:40) - als männliche (faustische) Erfahrung die Wahrnehmung des Kindes durch den Vater übergeordnet, so daß sich in der Kopplung von Kind und Welt das Kind zum Symbol für die Ganzheitlichkeit und zum Ziel aller menschlichen Bestrebungen entwickelt:

Муж горел нетерпением поскорей посвятить приятеля в глубокий смысл еще не вовсе опостылевшего ему отцовства. Так бывает. Несложное происшествие едва ли не впервые столкнуло вас с прелестью самобытного смысла. Это столь ново для вас, что вот случится человек, обогнувший весь свет, всего навидавшийся и имеющий, казалось бы, что порассказать, а вам кажется, что в предстоящей встрече слушателем будет он, а вы - поражающе его ум трещоткой. (VP, IV, 88)

Der Ehemann brannte vor Ungeduld, den Vertrauten so bald wie möglich in den tiefen Sinn der ihm noch nicht gänzlich überdrüssig gewordenen Vaterschaft einzuweihen. So ist das manchmal. Eine simple Angelegenheit läßt Sie, womöglich zum ersten Male, auf den Reiz einer Sache stoßen, deren Sinn ganz in ihr selbst ruht. Dies ist für Sie so neu, daß da ein Mensch sein mag, der die ganze Welt umfahren hat, der voller Eindrücke ist und der, wie man meinen möchte, allerhand zu erzählen hat, doch Ihnen kommt es vor, daß bei der bevorstehenden Begegnung er der Zuhörer sein wird, Sie aber der faszinierende unermüdliche Plauderer. (Pasternak 1989:106)

In diesen Kontext paßt sich auch das Motiv des Zaunes ein, das hier als Archetyp der Grenze erscheint, die es zu überwinden gilt (vgl. *Poverch bar'erov*, wo das Überschreiten von Barrieren einen zentralen motivischen Komplex bildete):

Из-за станционной роши на дорогу выйдет луна. И тогда, при взгляде на всю эту сцену, вам покажется, что она сочинена до крайности знакомым и постоянно забывающимся поэтом и что теперь еще ее дарят детям на Рождество. Вы вспомните, что раз как-то этот самый забор привиделся вам во сне, и тогда он назывался краем света. (VP, IV, 89)

Hinter dem Stationswäldchen hervor wird der Mond auf den Weg hinaustreten. Und dann beim Betrachten der ganzen Szene, wird es Ihnen vorkommen, als sei sie das Werk eines höchst bekannten und immer wieder in Vergessenheit geratenen Dichters und als würde man sie jetzt noch den Kindern zu Weihnachten schenken. Sie werden sich erinnern, daß dieser selbe Zaun Ihnen einmal irgendwie im Traum erschienen ist, und damals hieß er das Ende der Welt. (Pasternak 1989:107)

Die Motiv-Reihe Рождество - забор - край света ruft zunächst Assoziationen an die Geburt und Parusie Christi am Ende der Welt hervor, wobei jedoch das weibliche Prinzip, verkörpert in der Luna, als fester Bestandteil des Erlösungswerkes auftritt. Unterstreicht die syntaktische Verbindung von она (эта сцена: verweist auf die aufgehende Luna), дети und Рождество wiederum das Merkmal der Ganzheitlichkeit beim Kind⁸⁴, so bedarf der Erwachsene (Вы вспомните) zur Vervollkommnung erst der Grenzüberschreitung, um den Urzustand wieder zu restituieren.

Am Grad der Verwirklichung des sophiologischen Grundmusters werden die Ergebnisse der beiden Revolutionen von 1905 (Handlungszeit des 1. Teils der Erzählung) und 1920 (Handlungszeit des 2. Teils: Kriegskommunismus als Folge der Revolution von 1917) gemessen.⁸⁵

Die Revolution von 1905, die durch die Motive туча - молния – вскинуться на дыбы - передние ноги (Pferd läßt auf apokalyptische, revolutionäre Ereignisse schließen) und die Lokalisierung jenseits des Gartens („где начиналась дичь: паслен, кирпич, мятая проволока, гнилой полумрак.“; VP, IV, 87; „wo die Wildnis begann: Nachtschatten, Ziegel, Drahtgewirr, modernes Halbdunkel.“; Pasternak 1989:105) als kosmisches Phänomen charakterisiert wird, überschreitet die Grenze zum irdisch-menschlichen Bereich, den Gartenraum (сад wird syntaktisch mit свет verbunden), und löst existentielle Erschütterungen aus: „у земли потемнело в глазах и на свете не стало жизни.“ (VP, IV, 87; „da wurde der Erde schwarz vor Augen, und das Leben auf der Welt erstarb.“; Pasternak 1989:105). Im Auslösen von Erschütterungen werden die Revolution

⁸⁴ Das Kindliche weist in der Moderne utopische Komponenten auf, die nichts weniger als menschliche Entfremdung und den Versuch ihrer literarischen Aufhebung zum Inhalt haben. Epochen, in denen das „Kindliche“ als literarisches Paradigma besonders kultiviert wurde, sind Sentimentalismus, Sturm und Drang, Romantik und „Moderne“ (vgl. Grob 1994:232).

⁸⁵ Rudova sieht die wesentliche Opposition beider Teile zwischen der Zeitlosigkeit der Natur und der Geschichte, übersieht dabei aber m.E. die Ambivalenz, die auch schon im ersten Teil deutlich wird (vgl. Rudova 1990:34ff.). Denn auch hier und nicht erst im zweiten Teil der Erzählung ist die Harmonie, die gegenseitige Durchdringung allen Seins, im Verlust des Kindes empfindlich gestört.

und der erwachende Gesang eines Vogels, der die Bäume aus dem Schlaf reißt, semantisch äquivalent gesetzt:

Неизвестно откуда берясь, слащавый и учащающийся трепет пробегал по деревьям. Чередом, пошпалерно, отшлепав забор своим потным серебром, они снова надолго впадали в сон, только что нарушенный. Два редких алмаза розно и самостоятельно играли в глубоких гнездах этой полутемной благодати: птичка и ее чирикание. Пугаясь своего одиночества и стыдясь ничтожества, птичка изо всех сил старалась без следа раствориться в необозримом море росы, неспособной собраться с мыслями по рассеянности и спросонья. Ей это удавалось. Склонив голову набок и крепко зажмурясь, она без звука упивалась глупостью и грустью только что родившейся земли, радуясь своему исчезновению. Но сил ее не хватало. И вдруг, прорвав ее сопротивление и выдавая ее с головой, неизменным узором на неизменной высоте зажигался холодной звездой ее крупный щебет, упругая дробь разлеталась иглистыми спицами, брызги звучали, зябли и изумлялись, будто расплескали блюдо с огромным удивляющимся глазом. (VP, IV, 91f.)

Ein schmeichlerisches, immer rascher erfolgreiches Zittern, unbekannt woher, durchlief die Bäume. Einer nach dem anderen, das ganze Spalier hindurch, platschte mit schweißtriefendem Silber gegen den Zaun, um dann wieder für lange in Schlaf zu fallen, der soeben gestört worden war. Zwei seltene Diamanten, uneins und gesondert, spielten in tiefen Nestern dieser halbdunklen Seligkeit: ein kleiner Vogel und sein Zwitschern. Erschreckt über seine Einsamkeit und sich der Nichtigkeit schämend, bemühte sich der Vogel aus Leibeskräften, spurlos unterzugehen in dem unübersehbaren Meer aus Tau, der in seiner Zerstretheit und Verschlafenheit außerstande war, seine Gedanken zu sammeln. Es gelang. Den Kopf zur Seite geneigt und die Augen fest zusammengekniffen, trank er sich ohne einen Laut an Dummheit und Wehmut der soeben geborenen Erde satt und freute sich seines Verschwindens. Und auf einmal, seinen Widerstand brechend und ihn von Kopf bis Fuß preisgebend, flammte wie ein kalter Stern, stetes Muster auf steter Höhe, sein kraftvolles Schmettern auf, federnder Wirbelschlag flog in die Luft wie Nadelspitzen, Schaumspritzer klangen auf, erstarrten und stutzten, als hätte man eine Schale verschüttet mit einem riesigen staunenden Auge. (Pasternak 1989:110f.)

Die Motiv-Reihe забор - розно и самостоятельно - одиночество – раствориться - огромный удивляющийся глаз faßt die wichtigsten Aspekte des mystischen Systems Jakob Böhmes zusammen⁸⁶, dessen Schriften Pasternak nachweislich bekannt waren⁸⁷. Der Vogel überwindet die Grenze (забор) seines egoistischen Selbst (розно и самостоятельно, одиночество) in einem Ertötungsvorgang, in dem er sich in der Allheit der Natur auflöst (раствориться в необозримом море росы) und im Spiegel (глаз) mit allen anderen Kräften unter der letzten Einheit steht.⁸⁸ Als Feuerblitz (молния) stellt sich die Revolution somit als

⁸⁶ Vgl. die ausführliche Darstellung von Böhmes Lehre in Kapitel 2.2.

⁸⁷ Vgl. den Brief B. Pasternaks an S. Bobrov vom 27. April 1916, in dem er die Zeit Böhmes heraufbeschwört. Er bezieht sich hierbei auf den Artikel Bobrovs aus dem 2. Band der *Centrifuga Slova u Jakova Beme (Die Worte bei Jakob Böhme; vgl. B:88)*.

⁸⁸ In dieser Szene sieht Tolstaja 1989:93 Referenzen auf E.T.A. Hoffmanns (1776-1822) *Ritter Gluck* vor allem im Symbol des „riesigen Auges“ und auf verschiedene Texte Michail A.

Scheidepunkt dar, der die Möglichkeit zu einem Neuanfang oder den Umschlag ins Negative beinhaltet. Der Verlust des Kindes, der durch das Merkmal der ausgelösten Erschütterung (hysterische Schreie der Eltern; Revolution als Schlafstörung: Schlaf der Kinderfrau im 1. Satz und Schlaf im letzten Satz des 1. Teils) Parallelen zu den revolutionären Vorgängen aufweist, läßt sich nun als Möglichkeit der Neuorientierung des Menschen im Vorgang der Suche interpretieren. Revolution bedeutet für den Menschen, der in der diesseitigen Welt zwischen beiden Bereichen (Freudenreich und dessen höllischem Gegenbild) lebt⁸⁹, eine innere Apokalypse, d.h. das Absterben des Ichmenschen und seine Wiedergeburt in der Allheit. So teilt Lelja, die Mutter des Kindes, dem vermeintlichen Vater, Polivanov, an einem Zaun mit, daß er der Vater des Kindes sei:

Зевающий восток нес его на ограду, как белый парус сильно накренившейся лодки. Она дождалась его, держась за заборные балясины. Видно было, что она собирается что-то сказать и полностью приготовила свое короткое слово. [...] Только что, когда, совершенно отчаявшись в поисках, он повернул к даче и стал подходить к ней со стороны поляны, как Леля подбежала изнутри к забору и, дав ему подойти вплотную, быстро проговорила:

- Мы больше не можем. Спаси! Найди его. Это твой сын. (VP, IV, 92f.)

Der gähnende Osten trieb ihn auf die Einfriedung zu wie das weiße Segel eines stark krängenden Bootes. Sie erwartete ihn, sich an die Staketen klammernd. Man sah, daß sie etwas sagen wollte und daß sie das wenige, was sie zu sagen hatte, Wort für Wort vorbereitet hatte. [...] Eben erst, als er, verzweifelt in seinem Suchen, den Rückweg zur Datscha eingeschlagen und sich ihr von der Seite der Lichtung her genähert hatte, und als Ljolja von innen her an die Einfriedung herangelaufen war, hatte sie ihm, nachdem sie ihn ganz dicht herankommen ließ, hastig gesagt: „Wir können nicht mehr. Sei unser Retter! Finde ihn. Dies ist dein Sohn.“ (Pasternak 1989:111f.)

Das Motiv des Gartens in Verbindung mit dem Ausrufesatz Спаси!, der stilistisch als Element von Gebeten christliche Vorstellungen ins Bewußtsein ruft, deutet auf den Garten Eden und damit auf den der Erzählung unterlegten Böhmeschen Prätext hin. Wie schon in Kapitel 2.2. dargelegt, ist der Uradam bei Böhme eine Art männliche Jungfrau mit einem göttlichen (weiblichen) und kreatürlichen (männlichen) Geist.⁹⁰ In diesem Zusammenhang gewinnt die partielle phonologi-

Kuzmins (1872-1936), dem die Erzählung ja auch gewidmet ist. Genannt werden unter anderem *Kaliostro* (1919), *Paraboly* (*Parabeln*; 1923) und *Skorochody istorii* (*Schnelläufer der Geschichte*).

⁸⁹ „Und wie wir weiter erkennen, daß sich die Natur im Schreck in zwei Reiche scheidet: 1. in das Freudenreich, und 2. in ein Ersinken des Todes, in eine Finsternis: also auch der Mensch, wenn der Lilienzweig zum Freudenreich also geboren wird, so scheidet sich seine Natur in zwei Willen. Der erste geht auf in der Lilie und wächst in Gottes Reich; der andere ersinkt in den finsternen Tod und sehnt sich nach der Erde, nach seiner Mutter, der streitet immer wider die Lilie, und die Lilie flieht vor der Rauheit.“ (VM, 170f.)

⁹⁰ „Nun seht, wenn der Samen gesät wird zum Kinde, so wird die Tinktur des Feuers als des Mannes Tinktur in Veneris Tinktur gesät, daraus wird ein zweifach Leben als ein Feuer-

sche Äquivalenz der Vornamen, Lelja und Leva, an Bedeutung, welche die Zusammengehörigkeit beider Prinzipien unterstreicht, aber zugleich auch deren Trennung deutlich werden läßt, die für Böhme eine Folge des Sündenfalls (Spaltung des Uradam in Adam und Eva) ist und erst durch Jesus wieder aufgehoben wird. Auf der morphologischen Ebene bestätigt sich dies in der Figur eines Polyptotons. Die Verbformen, die das weibliche (Wolke; поползла) und männliche Prinzip (Vater; полз) kennzeichnen, werden in der Kindfigur (полз, пополз) zusammengeführt, die zusätzlich mit der Verbform дополз durch das Merkmal der Grenzüberschreitung (das Präfix до- impliziert die Grenze) markiert ist.

Die Revolution von 1905 machen weibliche und männliche Merkmale aus, so daß sie ambivalent erscheint. Ist doch die Sturmwolke (туча) dem grammatischen Geschlecht nach weiblich. Auch die damit im Zusammenhang stehenden Motive черная водяная ночь, ливень, любовь sind alle dem Merkmal „weiblich“ entweder durch ihre Festlegung auf das Element Wasser oder das Prinzip der Dunkelheit zuzuordnen. Das männliche Prinzip zeigt sich vor allem im motivischen Bereich um die Eisenbahn, die im Rückbezug vom 2. Teil der Erzählung aus betrachtet Geradlinigkeit, das Rationale, den Westen (Die Ideen Liebknichts werden auf Gleisen in den Lüften gleich Zügen transportiert.) symbolisiert:

Туча опустилась на передние ноги и, плавно перейдя через дорогу, бесшумно поползла вдоль четвертого рельса разезда. Кусты, пообнажав головы, всей насыпью двинулись за ней. Они текли, кланяясь ей. Она им не отвечала. (VP, IV, 87)

Die Wolke ließ sich wieder auf die Vorderhufe fallen und kroch, geschmeidig den Weg überquerend, lautlos die vierte Schiene der Abzweigung entlang. Die Sträucher, ihr Haupt entblößend, setzten sich auf dem ganzen Bahndamm - ihr nach - in Marsch. Sich vor ihr neigend, strömten sie dahin. Sie gab den Gruß nicht zurück. (Pasternak 1989:105)

Die am Ende dominierende Geradlinigkeit wird hier schon in der fehlenden Bereitschaft zum Dialog mit dem Anderen, der Natur, sichtbar. Als Ursachen für das Geräusch des Grollens (Lärm einer gewaltigen Veränderung) werden der davonrollende Zug (männliches Prinzip), was als Möglichkeit dann jedoch ausgeschlossen wird, oder Wasserraketen angegeben, an denen sich das Meer ergötzt (weibliches Prinzip). Noch offen bleibt an dieser Stelle die Möglichkeit, das oben beschriebene Ideal von Ganzheitlichkeit zu erreichen. Denn der erneute Verlust des Kindes in der zweiten Geschichte impliziert dessen Fund in der ersten. Das Wiederfinden an sich ist jedoch nicht ausgeführt (minus-priem). Einerseits ver-

Seelenleben und in Venere ein Wasser-Geistleben, das geht miteinander auf und wird ein Mensch. Also sind nun beide Tinkturen in Adam verdorben worden: der Seele Tinktur fing Gottes ewiger Zorn, darin der Teufel war, und des Geistes Tinktur fing der Geist Majoris Mundi, der Geist dieser Welt, und wären beide vom Teufel gefangen, so sich nicht das Verbum Domini, welches endlich Fleisch ward, ins Mittel gesetzt hätte.“ (VdL.)

lieren die Menschen im Prozeß der Suche ihre Identität („неясные нагромождения без имен“; VP, IV, 89f.; „undeutliche Anhäufungen ohne Namen“; Pasternak 1989:108), was als Entwicklung zum Allmenschen gedeutet werden könnte. Andererseits berühren sich die weibliche (Wassernacht) und männliche (Gleise) Linie nicht („Когда, наконец, полетит и обе пары рельсов полетят вдоль косых плетней, спасаясь от черной водяной ночи, спущенной на них“; VP, IV, 87; „Wenn am Ende der Regen strömt und die beiden Schienenpaare die schiefen Flechtzäune entlangfliegen auf der Flucht vor der auf sie herabgesunkenen schwarzen Wassernacht“; Pasternak 1989:105), was sich auch in den Verständigungsschwierigkeiten bei der Suche nach dem Kind äußert:

Находясь на больших расстояниях друг от друга, они перекрикивались и махали друг другу руками, и так как эти сигналы понимались всякий раз превратно, то тут же они принимались махать по-иному, порывистей, досадливей и чаще в знак того, что знаков не поняли и они отменяются [...] (VP, IV, 90).

In großen Abständen voneinander, tauschten sie Rufe und winkten einander mit den Händen zu, und da diese Signale ein jedes Mal verkehrt verstanden wurden, winkten sie gleich noch einmal auf andere Weise, heftiger, ärgerlicher und in rascherer Folge, zum Zeichen dafür, daß man die Zeichen nicht verstanden hat und sie ungültig geworden sind, [...] (Pasternak 1989:109)

Der vermeintliche Vater des Kindes überschreitet zwar die Grenze des Gartens, ohne jedoch eine Verbindung mit dem weiblichen Prinzip einzugehen: „Когда же он схватил ее за руки, она вырвалась и убежала, а когда он перелез в сад, то нигде уже не мог ее найти.“ (VP, IV, 93; „Als er aber ihre Hand ergriffen hatte, hatte sie sich losgerissen und war davongelaufen, und als er in den Garten hinübergeklettert war, hatte er sie nirgends mehr finden können.“; Pasternak 1989:112).

Im 2. Teil der Erzählung stellt sich der Verlust dann als endgültiger heraus. Als politisch Verfolgter fällt das Kind dem System zum Opfer, als dessen exemplarischer Vertreter Polivanov, der Vater des Kindes, auftritt, der in der Maschinerie der Macht selbst zur Maschine mutiert:

Вдруг вошел Левушка. Что-то подобное лямке гигантских шагов с размаху внесло его на второй этаж с воздуха, откуда пахнуло снегом и неосвещенной тишиной. Ухватившись за этот предмет, оказавшийся портфелем, солдат остановил вошедшего, как останавливают карусель на полном ходу. (VP, IV, 94f.)

Plötzlich kam Ljowuschka herein. Etwas, das der Seilschlaufe eines Rundlaufs glich, hatte ihn mit Schwung aus der Luft von draußen, wo es nach Schnee und unaufgehellter Stille roch, in den ersten Stock hinaufgetragen. Mit festem Griff nach diesem Gegenstand, der sich als Aktentasche entpuppte, brachte der Soldat den Angekommenen zum Stehen, wie man ein auf vollen Touren laufendes Karussell zum Stehen bringt. (Pasternak 1989:114f.)

Die Kreisbewegung eines Karussells ohne Ausweg steht der Suche in der 1. Geschichte gegenüber, die auf ein Ziel hin ausgerichtet ist. Die Restitution der Ganzheitlichkeit scheint nicht mehr erreichbar, was am Fehlen oder Auslöchen des weiblichen Prinzips deutlich wird. Lelja liegt am Ende der Erzählung leblos am Boden. Der Fakt des Todes der Tochter, deren Existenz an keiner weiteren Stelle der Erzählung Erwähnung findet, wird hier in der 2. Geschichte mitgeteilt, desgleichen der Tod ihres Ehemanns, Dmitrij. Der Name Dmitrij, der an dieser Stelle erstmalig und einmalig genannt wird, läßt Assoziationen an die griechische Erdgöttin der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus, Demeter, zu. Im Feuerblitz der Revolution wurde die Möglichkeit eines Neuanfangs nicht erkannt und statt dessen der gegenteilige Weg eingeschlagen:

Это были пути, установленные на уровне, достаточным для прохождения всяческих границ, как бы они ни назывались. (VP, IV, 94)

Das waren Gleise, die hoch genug angelegt waren, um jeglicher Art Grenze, wie sie auch heißen mochte, zu überschreiten. (Pasternak 1989:114)

Diese Grenzüberschreitung kann durch das Merkmal „hoch“ als ein „Über-die-Barrieren-Gehen“ (vgl. *Poverch bar'erov*) eines egoistischen Geistes begriffen werden, der die Möglichkeit zur wahren Überwindung der Grenzen im eigenen Selbst nicht erkannt hat. In diesem Zusammenhang läßt sich auch die Isotopie „Fremdheit“ (Polivanov erscheint Lelja fremd, sie befindet sich im fremden Lager, führt fremden Auftrag aus, das Kind ist unter fremdem Namen tätig) als Entfremdung vom eigenen Selbst und der androgynen Lebensganzheit deuten.

3. „Sophia“ vs. „gefallene Frau“ in der mittleren Schaffensphase

Auch in der mittleren Schaffensphase (1929 bis Anfang der 40er Jahre) tritt der Topos der „Sophia“ als Repräsentant der eigenen frühen avantgardistischen Poetik in Erscheinung, dem aber nun der Topos der „gefallenen Frau“ gegenübergestellt wird. Beide Topoi entfalten durch ihre geradezu diametral entgegengesetzten semantischen Implikationen ein parodistisches Wechselspiel, wobei der Topos der „gefallenen Frau“ als Wertungskriterium fungiert, und verdeutlichen so den im Vergleich zum Frühwerk gravierenden Bruch in der Poetik Pasternaks, der sich in den Jahren 1928/29 vollzieht.

3.1. Der Topos der „gefallenen Frau“ in der Literatur

Nicht nur in der russischen, sondern auch in der Weltliteratur insgesamt kann der Topos der „gefallenen Frau“ auf eine breite literarische Tradition zurückblicken. Er findet sich bereits im *Gilgamesch*-Epos der Babylonier, in dem die Prostituierte einen positiven, zivilisierenden Einfluß auf den Mann ausübt. Im wesentlichen können zwei verschiedene Ausformungen oder Traditionslinien des Topos unterschieden werden: der idealisierte Typus der tugendhaften, selbstlosen und bekehrten Prostituierten sowie die Gestalt der freudig-listigen Pikara, die sich durch Selbstsucht, Eitelkeit, Vergnügungslust und Geltungsdrang auszeichnet. Tendenzen zur Veredelung der Kurtisane, die sich schon bei einigen römischen Autoren bemerkbar machen, werden im Motiv der reuigen Sünderin - insbesondere Maria Magdalena - von christlichen Autoren wie Diakonus Jakob (*Legende von der heiligen Pelagia*) oder Hrotsvith von Gandersheim (959-972) aufgegriffen und weitergeführt (vgl. Schönfeld 1996:26ff.). Dieses Muster gewinnt bei Pasternak aber erst in der späten Schaffensphase an Bedeutung. Bestimmend für die mittlere Schaffensphase ist der andere Typus, die **Prostituierte als Antipode zur Jungfrau**, dessen Traditionsgeschichte von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens (1621-1676) *Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courage* (1670) über Émile Zolas (1840-1902) *Nana* (1879/80), Frank Wedekinds (1864-1918) Dramen (*Frühlings Erwachen*, 1891; *Erdgeist*, 1898; *Die Büchse der Pandora*, 1902) und Heinrich Manns (1871-1950) Romantrilogie *Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy* (1902) bis zum Expressionismus reicht (vgl. Schönfeld 1996:32ff.). Im deutschen Expressionismus wird nicht nur das gesellschaftskritische Potential des Motivs entfaltet, sondern die Dirne entwickelt sich auch auf der metapoetischen Ebene zum zentralen

Symbol der expressionistischen Gegenästhetik, der Ästhetik des Häßlichen: dem von der Wilhelminischen Kunst und Kultur gepflegten „schönen Schein“ wird eine an der zeitgemäßen, „un-schönen“ Wirklichkeit orientierte Ästhetik der Krankheit, des Schmutzes und Elends entgegengestellt (vgl. Schönfeld 1996:47; 95).

Beide Typen der Prostituierten nehmen auch in der russischen Literatur einen bedeutenden Stellenwert ein. Die Traditionslinie der „gefallenen Frau“ setzt bereits mit Nikolaj M. Karamzins (1766-1826) *Bednaja Liza* (*Arme Lisa*; 1791) ein, die in ihrer sentimentalistischen Ausformung schon gewisse Parallelen zur idealisierten Prostituierten aufweist, natürlich aber eher dem Typus der unschuldig „verführten Frau“ zuzuordnen ist. Dieses Muster greift Aleksandr S. Puškin (1799-1837) beispielsweise in *Stacionnyj smotritel'* (*Der Posthalter*; 1830) in der Dunja-Gestalt wieder auf, wobei sich aber schon pa-rodistische Tendenzen bezüglich des sentimentalistischen Bildes der „gefallenen Frau“ erkennen lassen: Dunjas Verführung durch den Husaren hat nämlich nicht ihren Untergang zur Folge (vgl. Matich 1983:328ff.). Das wohl bekannteste Beispiel für den Typ der idealisierten Prostituierten ist freilich aber Sonja Marmeladova aus Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* (*Schuld und Sühne*; 1866), deren profan fleischliche Züge durch ihre spirituelle Reinheit gerechtfertigt erscheinen (vgl. Moravcevic 1984:59). Sonjas Selbstlosigkeit, die sich eben in der Prostitution äußert, stellt einen Kontrast zur Macht dar und verleiht ihr die Fähigkeit, den hochmütigen Mörder, Raskol'nikov, mit dem Menschlichen zu versöhnen (vgl. Roth-Müller 1993:132; 158). Denn durch ihre Emotionalität bildet sie im Roman die wichtigste Gegenposition zur Rationalität, zu den abstrakten Theorien des „übermenschlichen“ Theoretikers (vgl. Roth-Müller 1993:135). Als ihre Vorläuferin kann Liza aus Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* (*Aufzeichnungen aus dem Untergrund*; 1864) gelten (vgl. Moravcevic 1984:58). Für den anderen, durch Züge einer „femme fatale“ charakterisierten Typ der „gefallenen Frau“ können die Prostituierten aus Nikolaj V. Gogol's (1809-1852) *Nevskij prospekt* (1835) oder die Gestalt der Nastas'ja Filipovna aus Dostoevskijs *Idiot* (1869) sowie die Figur der Katerina Ivanovna aus *Brat'ja Karamazovy* (*Die Brüder Karamazov*; 1880) als erste traditionsbildende Ausprägungen angesehen werden (vgl. Matich 1983:336f.). Nastas'ja Filipovna verkörpert das weibliche Exempel der Gedemütigten und Beleidigten: Als Kind vom Vormund, Tockij, als Objekt seiner Begierden mißbraucht, entwickelt sie sich zu einer „schamlosen Kameliendame“, zu einer erotisch liebesunfähigen und lebensunfähigen Frau, die ihr Leben und das anderer zerstört (vgl. Vollmayr 1995:140f.).

3.2. Die Problematik von autobiographischem Impuls und literarischer Konzeption des Weiblichen

Für die mittlere Schaffensphase Pasternaks konstatiert die Forschungsliteratur ein aus lebensweltlichen Fakten des Dichters abgeleitetes „Doppelbild der Frau“ (Döring 1973:97). Diese Engschließung zwischen Biographischem und Ästhetischem birgt allerdings die Gefahr von Fehleinschätzungen bei der Deutung der literarischen Konzeption des Weiblichen dieser Schaffensperiode. Daher sei zunächst das Problematische eines solchen Ansatzes erläutert.

Im Mittelpunkt der biographisch orientierten Ansätze stehen die Ereignisse des Jahres 1930, d.h. die Trennung Pasternaks von seiner ersten Frau, Evgenija Pasternak, und der Beginn einer neuen Beziehung zu Zinaida Nejkauz. Beide Frauen werden in der Forschung als biographische Prototypen für Pasternaks dichotomisches Frauenbild herangezogen, das seine Verkörperung in *Vtoroe roždenie* (*Die zweite Geburt*), in den paarweise auftretenden Frauengestalten der Erzählprosa und zuletzt in den beiden weiblichen Gestalten des Romans *Doktor Živago* finden soll (so Döring 1973:98; vgl. auch Pasternak 1989:473,482; Pasternak, El. 1993:101). Für J.R. Döring verkörpert sich die „noble, nicht provozierende Schönheit“ (Döring 1973:98) in *Vtoroe roždenie* in Evgenija Pasternak, was mit solchen autobiographischen Details wie Evgenijas Beruf als Malerin (vgl. Döring 1973:101), dem Motiv des durch die Trennung an der Frau schuldig werdenden Mannes (vgl. Döring 1973:104) oder dem Aufenthalt Evgenijas bei der Familie der Schwester Pasternaks, Josephine, am Schliersee von 1931 (vgl. Döring 1973:105) belegt wird. Überhaupt bemüht man häufig die Auflösung der ersten Ehe, die der Trennung von Tonja und *Živago* im Roman zugrunde liegen soll¹, um die Zuordnung Evgenijas als biographischen Prototypen für die Tonja-Gestalt des Romans zu begründen. Ebenso häufig dient als Argument in diesem Zusammenhang beispielsweise die Rückenverletzung der Mutter Evgenijas, die sich diese bei einem Sturz zuzieht, als sie dem Enkel ein Spielzeug vom Schrank reichen wollte, und an deren Folgen sie stirbt, was mit den Ereignissen im Roman und im Fragment *Zapiski Patrika* verglichen wird (vgl. Barns 1989:376; Pasternak 1989:456). Eine Identifizierung des zuletzt in der Tonja-Gestalt verwirklichten Frauentyps mit Evgenija Pasternak scheint allerdings nicht gerechtfertigt, wenn man die Einschätzung Evgenijas durch Pasternak berücksichtigt, wie sie in seinen brieflichen Äußerungen manifest wird. Pasternak selbst charakterisiert seine Frau im Brief an M. Cvetaeva vom 25. März 1926 als einen ungestümen, verwöhnten Menschen (vgl. B:176) und betont im Brief an O. Frejdenberg vom

¹ Elena Pasternak bemerkt dazu: Der Brief Tonjas an *Živago* aus dem Ausland weise dieselbe Stilistik auf wie der Brief Evgenijas an Pasternak aus Berlin, wo sie sich nach der Trennung aufhielt (vgl. Pasternak, El. 1993:102).

21. Oktober 1926 ihre Unabhängigkeit² ihm gegenüber, was den Eindruck eines Schuldgefühls nicht zuläßt:

Я рад, что при мне, т.е. в мою бытность в Жениной истории, у нее есть, отдельно от меня, отрывок, к которому она будет возвращаться, и не исчерпает в воспоминаниях. (B:207)

Ich freue mich, daß es zu meiner Zeit, d.h. während ich an Schenjas Lebensgeschichte teilhabe, einen Zeitabschnitt gibt, der von mir unabhängig ist, an den sie immer wieder zurückdenken und den sie in der Erinnerung nicht ausschöpfen wird. (A:134)

Die in den Konventionen der patriarchalischen Gesellschaft verankerte Dämonisierung „gebildeter Frauen“ findet auch in der Einschätzung Evgenijas seitens Pasternak im Brief an O. Frejdenberg vom 1. Juni 1932 ihren Niederschlag:

Но, Бог ей судья, в ней есть что-то совершенно непонятное мне и глубоко чужое. [...] то вновь и вновь единственный моей целью становится, чтобы она была весела, а для этого я должен говорить не то, что думаю, потому что она не терпит прекословий, и все это повторяется вновь и вновь и всегда мучит тем, что то чужое, что сидит в ней, совершенно расходится с ее внешним обликом и ее внутренней сутью в другие минуты, и все это так странно, что похоже на колдовство. (B:323f.)

Allerdings hat sie - Gott ist ihr Richter - etwas mir vollkommen Unverständliches und zutiefst Fremdes an sich. [...] ist stets von neuem all mein Sinnen und Trachten darauf gerichtet, daß sie fröhlich ist, dazu darf ich aber nicht sagen, was ich denke, denn sie verträgt keinen Widerspruch, und das wiederholt sich stets von neuem und ist eine Qual, weil dieses Fremde, das in ihr steckt, in Widerspruch steht zu ihrem Aussehen und ihrem

² Von den Zeitgenossen wird die von Evgenija selbst erstrebte Selbständigkeit, die ihren Beruf im Gegensatz zur Mutter Pasternaks nach der Heirat nicht der Familie opferte, oft negativ bewertet. Vgl. Kunina: „Die häuslichen Pflichten aber waren nach und nach dennoch auf sie, die junge Hausherrin, übergegangen, so wie das bei jeder anderen Frau an ihrer Stelle gewesen wäre. Doch sie war eine Künstlerin, eine begabte Portraitmalerin! Deshalb mußte es für sie alles andere als verlockend sein, ihre Berufung der Familie zu opfern, wie das seinerzeit unter vergleichbaren Umständen die Mutter von Boris getan hatte, die hervorragende Pianistin Rosalia Pasternak, als sie die Frau des berühmten Malers Leonid Ossipowitsch Pasternak wurde. Jewgenija Wladimirowna dagegen machte das dichterische Talent ihres Mannes nicht zum „Angelpunkt“ ihres gemeinsamen Lebens. [...] Womit Jewgenija Wladimirowna gerade beschäftigt war, kann ich nicht sagen, er jedenfalls saß da und stopfte die Strümpfe des Söhnchens. Er, der große Dichter! War das vielleicht seine Aufgabe? [...]“ (Kunina 1994:115-117). Ähnliche Einschätzungen sind teils auch aus Konkurrenzdenken bei Zinaida Pasternak zu finden: „Она всегда была бездельна ленива, и мне казалось, что она не обладает никакими данными для такой избалованности. Мы были совершенно разными натурами, и то, что казалось белым мне, то она считала черным.“ (Pasternak, Z. 1990:132; „Sie war immer untätig faul, und mir schien es, daß sie keinerlei Voraussetzungen für solche Verwöhntheit besaß. Wir waren völlig verschiedene Naturen, und das, was mir weiß schien, das hielt sie für schwarz.“). Vgl. ebenso Čukovskij: „[...] Borja schmolzt, sie [Zinaida, A.U.] hat ihn gegen mich aufgehetzt, oh, jetzt sehe ich, daß P[asternak] mit dieser Frau noch weniger zu lachen hat als mit der ersten. Die war auch schon ein rechtes Juwel: Borja durfte bei ihr den Laufburschen spielen, sich um den Samowar kümmern, [...]“ (Tschukowski 1994:267).

inneren Wesen in anderen Augenblicken, und das ist so merkwürdig, daß es mir wie Hexerei vorkommt. (A:185)

Pasternak führt hier Wesenszüge Evgenijas an, deren semantische Elemente wie das Unverständliche, Fremde, die Janusköpfigkeit und die Zauberei das Bild einer „femme fatale“ ausmachen. Die Frau wird nicht als rein gut oder rein böse wahrgenommen, sondern es mischen sich hier die Komponenten von Attraktivität und Bedrohung, was zugleich den Doppelreiz von Anziehung und Furcht hervorruft.³ Pasternak bescheinigt Evgenija Attribute, die den Merkmalen des oben genannten Frauentyps und seinen unverkennbaren Idealisierungstendenzen zuwiderlaufen. Abweichungen zwischen dem realen Prototypen und seiner literarischen Ausformung sind auch für den zweiten Frauentyp, der „von einer unwiderstehlichen Anziehungskraft durchtränkten“ (Döring 1973:98) und mit dem Makel der Prostitution verbundenen Schönheit (vgl. Döring 1973:98), zu beobachten, für den Zinaida Nejgauz den Inbegriff darstellt. Als Argumente fungieren in dieser Hinsicht häufig die Kaukasusreise (vgl. Döring 1973:117), die m.E. aber alle mit dem Weiblichen in der Frühphase korrelierten Merkmale trägt, oder Zinaidas Betätigung als Hausfrau⁴. Berührungspunkte mit der Lara-Gestalt im Roman ergeben sich vor allem im Motiv der „erniedrigten und beleidigten“ Frau⁵: Zinaida hatte im Alter von 15 Jahren ein Verhältnis zu ihrem Cousin N. Militinskij (vgl. Pasternak 1989:594; Pasternak, Z. 1990:133,137; Pasternak, El. 1993:102). Jedoch zeichnet sich das Bild der Zinaida Nejgauz, das Pasternak in seinen briefli-

³ Vgl. nochmals den Brief an O. Frejdenberg vom 1. Juni 1932: „Плоды этого дурацкого воспитания сказались в виде такой опасности, что я никогда не мог избавиться от суеверного страха за нее, тем более суеверного, чем дальше меня отталкивали некоторые ее проявления. Последним случаем такой нежности, основанной на осуждении, ужасе и испуге, были зимние месяцы, когда, как я повторяю, я опять было готов был пожертвовать ей не только собственным счастьем, но и счастьем и честью близкого человека, но на этот раз уже восстала сама логика вещей, и этот бред не имел продолженья.“ (B:324f.; „Diese idiotische Erziehung beschwor Gefahren herauf, so daß ich mich niemals von einer abergläubischen Angst um Schenja freimachen konnte, und diese Angst wurde um so abergläubischer, je mehr ihre Manifestationen mich abstießen. Zum letzten Mal kam es in den Wintermonaten zu dieser auf Mißbilligung, Entsetzen und Schrecken gegründeten Nachgiebigkeit, als ich, ich wiederhole, erneut kurz davor war, ihr nicht nur mein eigenes Glück zu opfern, sondern auch Glück und Ehre eines nahestehenden Menschen, aber diesmal rebellierte dagegen sogar die Logik der Dinge, und mein Wahn fand ein Ende.“; A:186)

⁴ Elena Pasternak setzt die mit der Küchenmetaphorik verbundenen Liebesgedichte aus *Vtoroe roždenie* in Beziehung zum Roman, d.h. zur Darstellung Laras während ihres Treffens mit Živago am Brunnen, die Zinaidas Erscheinung während des Sommers in Irpen' entspreche (vgl. Pasternak, El. 1993:101).

⁵ Vgl. Josephine Pasternak, die folgende Aussage ihres Bruders wiedergibt: „Weißt du, es ist meine Pflicht gegenüber Sina - ich muß über sie schreiben...Ich will einen Roman über dieses Mädchen...Ein wunderschönes Mädchen, das auf die schiefe Bahn gerät...Eine verschleierte Schönheit in den Séparées von Nachtlokalen. Ihr Cousin, ein Gardeoffizier, führt sie dorthin. Sie hat natürlich nicht die Kraft, sich zu widersetzen. Sie war so jung, so unsäglich anziehend...“ (Pasternak, J. 1994:33)

chen Äußerungen prägt, durch eine so hochgradige Idealisierung aus, daß das Merkmal ihrer Erniedrigung nicht mehr erkennbar ist. Pasternak verbindet nämlich Zinaidas reale Erscheinung durch solche Merkmale wie Göttlichkeit, Tod und dem durch die Lexeme *сестра* und *жизнь* gegebenen Verweis auf *Sestra moja - žizn'* mit dem Weiblichkeitsmuster der frühen Schaffensphase⁶:

Любушка, прелесть моя неслыханная! Я знаю, что хотя я хуже Гаррика, и даже сравнивать ни с чем не смею твоей большой и истинной жизни с ним, но что твоя встреча со мною перемещает твою судьбу в какую-то более ей сужденную и более ее выражающую обстановку не благодаря мне, а той случайности, что с детства я поглощен тем самым, из чего ты вся соткана, тем настоящим, что условно и после многих видоизменений зовут мировой поэзией и что посвящено слушанию жизни и женщины в глубочайшей их первопородности, как воздух предназначен для передачи звука. [...] И я знаю, что так, как я люблю тебя, я не только никого никогда не любил, но и больше ничего любить не мог и не в состоянии, что работа, и природа, и музыка настолько оказались тобою и тобой оправдались в своем происхождении, что – непостижимо: что бы я мог полюбить еще такого, что снова не пришло бы от тебя и не было бы тобою. Что ты такое счастье, такое подтверждение давно забытой моей, моей особенной способности любить, такая разгадка всего моего склада и его предшествующих испытаний, такая сестра моему дарованию, что именно чудесность этого счастья именно ты, невероятная, бесподобная, боготворимая (сколько лет прошло, и ты все-таки оказалась на свете! и я увидел тебя и пишу тебе и буду жить этим, невысказанно золотой этой жизнью с тобою, и умру с твоим именем на губах!), – именно ты своей единственностью даешь мне впервые чувство единственности и моего существования. (D:73f.)

Geliebte, meine Anmut unerhörte! Ich weiß, obwohl ich schlechter bin als Garrik, und sogar nicht wage dein großes und wahres Leben mit ihm mit irgendetwas zu vergleichen, daß aber dein Treffen mit mir dein Schicksal in eine ihm angemessenere und ihm mehr Ausdruck verleihende Lage versetzt nicht dank mir, sondern dank der Zufälligkeit, daß ich von Kindheit an in dasselbe vertieft bin, aus dem du ganz gewebt bist, jenem Wahrhaften, das man konventionell und nach vielen Modifizierungen Weltpoesie nennt, und das dem Hören des Lebens und der Frau in ihrer tiefsten Ursprünglichkeit gewidmet ist, wie die Luft dazu bestimmt ist, den Ton zu übertragen. [...] Und ich weiß, daß so, wie ich dich liebe, ich nicht nur niemals niemanden liebte, sondern auch vielmehr nichts lieben konnte und nicht in der Lage dazu war, daß sich die Arbeit und die Natur und die Musik so sehr als du selbst zeigte und sich durch dich rechtfertigte in ihrer Herkunft, daß es unfaßbar ist: in was könnte ich mich noch verlieben, was nicht wieder von dir käme und du wäre. Daß du ein solches Glück bist, solche Bestätigung meiner längst vergessenen, mei-

⁶ Vgl. auch Brief vom 14.5.1931, wo der Verweis auf *Bliznec v tučach* durch die Lexeme *спутник* und *близкая* (⇒ *близнец*) gegeben ist: „Верю в тебя и всегда знаю: ты близкая спутница большого русского творчества, лирического в годы социалистического строительства, внутренне страшно на него похожая, – сестра его. Это знаю всегда. И иногда – кажется, почти знаю, – не смею верить: этот спутник чудной тебя – я; могу им быть, буду. Но вера в тебя постоянна.“ (D:32; „Ich glaube an dich und weiß immer: du bist eine enge Begleiterin des großen russischen Schaffens, des lyrischen in den Jahren des sozialistischen Aufbaus, innerlich ihm schrecklich ähnlich, seine Schwester. Das weiß ich immer. Und manchmal scheint es, weiß ich fast, – wage ich nicht zu glauben: dieser Begleiter der Wundervollen, von dir, bin ich; ich kann er sein, ich werde. Aber der Glaube an dich ist beständig.“)

ner besonderen Fähigkeit zu lieben, solche Enträtselung meiner ganzen Beschaffenheit und ihrer vorhergehenden Prüfungen. meiner Begabung solche Schwester, daß gerade die Wunderbarkeit meines Glücks gerade du bist, Unglaubliche, Unvergleichliche, Vergötterte (wieviel Jahre sind vergangen, und doch erschienst du auf der Welt! Und ich sah dich und schreibe dir und werde damit leben, mit diesem undenkbar goldenen Leben mit dir, und werde sterben mit deinem Namen auf den Lippen!), gerade du gibst mir durch deine Einzigartigkeit zum ersten Mal das Gefühl der Einzigartigkeit auch meiner Existenz.

Die Verknüpfung Zinaidas mit den literarischen Konzeptionen des Weiblichen aus der frühen Schaffensphase stellt Pasternak dadurch her, daß er sie mit dem Bild der Mutter⁷ - das aus dem komplizierten Mutter-/Sohn-Verhältnis erwachsende Konfliktpotential stellt m.E. einen Grund für die Hinwendung Pasternaks zur Literatur dar - verschmelzen läßt:

Родная моя, удивительная, бесподобная, большая, большая! [...] Я не знал, что перед разлукой с ней буду полон чем бы то ни было подобным тебе, - буду переполнен тобою, буду разливать тебя, упрощающую все до полного счастья, - все, чего касается твое влияние, все, на что падает твоя волна. [...] Скоро я отсюда уеду. Давай вспомним утро и обстановку и тишину дома в отсутствие О.С. и Е.И., которые наполняют его своей отлучкой в город так, точно наполняют его моими мыслями о них, моей благодарностью им и удивленьем перед ними, перед этими замечательными женщинами, ставшими мне, если бы даже они этого не приняли, - матерью и сестрой. И все это ты, все это ты, все это ты! (D:23f.)

Meine Liebe, Bewundernswerte, Unvergleichliche, Große, Große! [...] Ich wußte nicht, daß ich vor der Trennung von ihr mit was auch immer dir Ähnlichem gefüllt sein werde, überfüllt sein werde durch dich, ich dich verschütten werde, die du alles bis zum völligen Glück vereinfachst. - alles, was unter deinem Einfluß steht, alles, worauf deine Welle fällt. [...] Bald gehe ich weg von hier. Laß uns den Morgen und die Situation und die Stille des Hauses in Abwesenheit von O.S. und E.I. nicht vergessen, die es erfüllten durch ihre Abwesenheit in der Stadt so, als ob sie es durch meine Gedanken an sie erfüllten. durch meine Dankbarkeit ihnen gegenüber und Erstaunen vor ihnen, vor diesen bemerkenswerten Frauen, die mir, wenn sie es sogar nicht bestätigen würden, Mutter und Schwester waren. Und das alles bist du, das alles bist du, das alles bist du!

Es scheint also durchaus gerechtfertigt, die lebensweltlichen Fakten und die künstlerische Konzeption des Weiblichen im damaligen Schaffen Pasternaks als zwei separate Strukturen zu betrachten, die nicht nur kaum Parallelität, sondern sogar entgegengesetzte Tendenzen aufzeigen. Das aus den biographischen Details für das Werk abgeleitete „Doppelbild der Frau“ entspricht nicht der künstlerischen Struktur zweier gegensätzlicher Merkmalskomplexe innerhalb eines an sich homogenen Bedeutungskomplexes des Weiblichen. Nicht zu leugnen ist eine Verstärkung des autobiographischen Impulses als Folge einer Anreicherung der Texte mit biographischen Daten. Doch werden diese im Werk zu einem Element

⁷ Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Häufigkeit der Anrede Zinaidas in den Briefen Pasternaks mit мамочка oder родная.

der künstlerischen Struktur⁸, so daß es wohl eher zwingend ist, nach der poetologischen Funktion des autobiographischen Impulses zu fragen.

Die **Anspielungen auf die biographischen Details**, die sich ja tatsächlich in den Texten finden, lassen sich m.F. als eine Art intertextuelle Relation interpretieren, so daß dem Verfahren derartigen Zitierens **eine Funktion zukommt, die mit den neuen poetischen Intentionen, mit dem, in den folgenden Kapiteln noch zu umreißenen Begriff des „Realismus“ Pasternakscher Prägung in Einklang steht**. Verschwimmen doch etwa die Grenzen zwischen ästhetischem und außerästhetischem Bereich, wenn Pasternak in seinen Briefen an Zinaida Nejkauz auf die literarische Konzeption des Weiblichen in der frühen Schaffensphase Bezug nimmt (s.o.). Aber schon im Brief Pasternaks an A. Štich vom 18. Juni 1912, den er nach der Abreise Ida Vysockajas aus Marburg verfaßt, machen sich derartige Tendenzen bemerkbar. Pasternak verknüpft seine Vorstellungen von Ida Vysockaja hier mit den traditionellen Weiblichkeitsmustern des 18. Jahrhunderts, wenn er beispielsweise auf den Sturm und Drang verweist. Das Merkmal der jugendlichen Schwärmerei, das auch die naive, vergöttlichende Sicht auf die Frau im 18. Jahrhundert kennzeichnet, impliziert dabei die ironische Wendung „liebe Gymnasiasten“. Die Erwähnung des Sturm und Drang fungiert hinsichtlich der Motive *больные* und *мечтатели* als Intertextualitätssignal und weckt Assoziationen an weitere literarische Epochen im 19. und 20. Jahrhundert wie Romantik oder Symbolismus:

И она все та же, все та, которую знали вы, милые гимназисты, и потом Стürmer'ы и Dränger'ы, и потом больные, и потом мечтатели, а потом и сами такие же, как и я. Это не открытка - это непринужденность горящего в публичном саду. Я не могу сейчас отвечать тебе. *Pereat mundus, fiat tristitia*. Она была здесь, в замке. Знаешь ли ты, что она как царица. И из замка заметили ее появление. *Meine Dame*, сказали ей там, *Sie kamen in die Stadt, wir sahen sie*. Это не открытка для любителей, это - бродяга в городском саду. (B:44)

Und sie ist immer noch dieselbe, dieselbe, die Ihr kanntet, Ihr lieben Gymnasiasten, dann auch Stürmer und Dränger und noch später Fiebernde und dann Träumer und schließlich die mir selbst gleichen. Das ist keine Ansichtskarte – es ist die Nonchalance eines Trauernden im Botanischen Garten. Ich kann Dir im Augenblick nicht antworten. *Pereat mundus fiat tristitia*. Sie war hier, im Schloß. Weißt Du, daß sie wie eine Märchenprinzessin ist. Und aus dem Schloß heraus bemerkte man ihr Erscheinen. „*Meine Dame*“, sagte man

⁸ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Al'fonsov 1990:160f.: „Среди книг Пастернака ‚Второе рождение‘ и вслед за тем ‚На ранних поездах‘ (1943) содержат больше всего стихов, сохранивших очевидную связь с конкретными биографическими фактами. Но тем очевиднее и процесс поэтического преображения: факты, реальные, бытовые, претворяются в ‚лирическую истину‘ непреходящего содержания, утверждают свое родство с ‚вековым прототипом‘.“ („Von den Büchern Pasternaks enthalten ‚*Vtoroe roždenie*‘ und unmittelbar nach diesem ‚*Na rannich poezdach*‘ (1943) am meisten Gedichte, die eine offenkundige Verbindung zu konkreten biographischen Fakten bewahrten. Aber desto klarer ist auch der Prozeß der poetischen Umgestaltung: Reale, alltägliche Fakten werden in eine ‚lyrische Wahrheit‘ eines unvergänglichen Inhalts umgebildet, bekräftigen ihre Verwandtschaft mit einem ‚jahrhundertalten Prototypen‘.“).

zu ihr, „Sie kamen gestern in die Stadt. Wir sahen Sie. Dies ist keine Ansichtskarte für Neugierige, sondern ein Vagabund im Stadtgarten. (nach E:77)

Auch Marina Cvetaeva wird im Brief Pasternaks vom 25. 3. 1926 durch die Referenz aus *Sestra moja - žizn'* sowie die Merkmale des Göttlichen und unbewußten Seelenlebens mit dem sophiologischen Grundmuster des Frühwerks in eins gesetzt. Dies bestätigt sich zusätzlich noch durch den Verweis auf A. Bloks *Stichi o Prekrasnoj Dame*, den das Attribut прекрасная zusammen mit den genannten Merkmalen herstellt:

Ты такая прекрасная, такая сестра, такая сестра моя жизнь, ты прямо с неба спущена ко мне; ты впору последним крайностям души. Ты моя и всегда была моею, и вся моя жизнь - тебе. (B:173)

Du bist so wunderbar, eine solche Schwester; eine solche >Schwester – mein Leben<. Du bist mir geradewegs vom Himmel geschenkt, entspricht den äußersten Extremen meiner Seele. Du bist für immer mein, und mein ganzes Leben gehört Dir. (nach C:64)

Zahlreiche Bezüge auf die Sophiologie wie die Göttlichkeit, das Musikalische, das Elementar-Dionysische finden sich auch im Brief Pasternaks an Marina Cvetaeva vom 20. April 1926:

Мне снилось начало лета в городе, светлая, безгрешная гостиница без клопов и быта, а может быть, и подобье особняка, где я служил. Там внизу были как раз такие коридоры. Мне сказали, что меня спрашивают. С чувством, что это ты, я легко пробежал по взволнованным светом пролетам и скатился по лестнице. Действительно, в чем-то дорожном, в дымке решительности, но не внезапной, а крылатой, планирующей, стояла ты точь-в-точь так, как я к тебе бежал. Кем ты была? Беглым обликом всего, что в переломное мгновенье чувства доводит женщину на твоей руке до размеров физической несовместимости с человеческим ростом, точно это не человек, а небо в прелести всех пливших когда-либо над тобой облаков. Но это было рудиментом твоего обаянья. Твоя красота, переданная на фотографии, - красота в твоём особом случае - т. е. явленность большого духа в женщине, ударяла в твоё окруженье прежде, чем я попадал в эти волны блаженствующего света и звучности. [...] Ты была громадным поэтом в поле большого влюбленного обожанья, т. е. предельной *человечностью стихии*, не среди людей или в человеческом словоупотребленье („стихийность“), а у себя на месте. [...] Но ведь даже и если бы Э <льза> Ю <рьевна> была полною себе противоположностью, то *и тогда* требовалось бы нечто исключительное, возвращающее от отдельных лет и лиц к первооснове жизни, ко входу, к началу – иными словами, требовалась бы ты - чтобы вывести меня из линии и довести до чего-нибудь достойного имени-ванья. (B:187f.)

Ich träumte den Sommerbeginn in einem hellen, sündlosen Gasthaus ohne Wanzen und alltäglichen Problemen, vielleicht ähnlich der Stadtvilla, in der ich vor Jahren angestellt war, und wo unten gerade solche Korridore vorhanden waren. Man sagte mir, jemand wolle mich sprechen. Mit dem Gefühl, Du seist es, lief ich beschwingt durch das unruhige Licht der Gänge die Treppe hinab. Wirklich, in irgendeinem Reiseanzug, im Hauch der

Entschiedenheit, keiner plötzlichen, sondern beflügelten, planenden, standest Du da, als ich auf Dich zu eilte. Was warst Du? Die flüchtige Gestalt alles dessen, was im gebrochenen Augenblick des Gefühls eine Frau bis zur physischen Unvereinbarkeit mit menschlicher Gestalt führt, kein Mensch mehr, sondern der Himmel in der Pracht über Dir ziehender Wolken. Doch das war nur ein Rudiment Deines Zaubers. Deine Schönheit, auf der Fotografie wiedergegeben – Schönheit in Deinem besonderen Fall – das heißt die Erscheinung großen Geistes in einer Frau zog in Deinen Umkreis ein, ehe ich in diese Wogen von beseligendem Licht und Klang fiel. [...] Du warst ein grandioser Dichter im Felde großer liebender Anbetung, d.h. der äußersten *Menschlichkeit des Elements*, nicht unter Menschen oder im menschlichen Wortgebrauch („Elementargewalt“), sondern bei Dir an Deinem Ort. [...] Selbst wenn E.J. ihr absolutes Gegenteil wäre, hätte sogar damals schon etwas ganz Außerordentliches geschehen müssen, etwas von einzelnen Jahren und Personen zum Urgrund des Lebens, zum Eingang, zum Anfang Zurückkehrendes – mit anderen Worten, es hätte einer Begegnung mit Dir bedurft, um mich von der Linie meines gewohnten Lebens abzuziehen und einer Existenz zuzuführen, die einer Benennung würdig wäre. (nach C:89f.)

Noch im Brief an Nina Tabidze vom 15. Oktober 1949 verfährt Pasternak nach demselben Prinzip und assoziiert die reale Erscheinung einer Frau, hier Ol'ga Ivinskaja, mit einem literarischen Muster, dem Gretchen aus Goethes *Faust*:

Жизнь в полной буквальности повторила последнюю сцену „Фауста“, „Маргариту в темнице“. Бедная моя О. последовала за дорогим нашим Т. (В:479)

Das Leben wiederholte in voller Buchstäblichkeit die letzte Szene aus „Faust“, „Gretchen im Kerker“. Meine arme O. folgte unserem lieben T.

Die Vermischung des Fiktionalen und Nichtfiktionalen zeichnet also die brieflichen Äußerungen Pasternaks vom Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit bis zum Ende hin aus, so daß auch umgekehrt von einer ästhetischen Funktionalisierung ausgegangen werden kann, wenn Pasternak in der mittleren Schaffensphase in seinen künstlerischen Texten biographisches Material anhäuft.

3.3. Die Funktion des Motivs der „gefallenen Frau“ in der Auseinandersetzung Pasternaks mit der frühen Schaffensphase

Während das Motiv der „gefallenen Frau“ in den poetischen Texten stärker entfaltet ist, stehen im Mittelpunkt der Essays meist damit verbundene Merkmale wie das Alltägliche und Häßliche im allgemeinen.

Die zentrale, autobiographischen Charakter tragende Schrift⁹ dieser Schaffensperiode *Ochrannaja gramota* (1930) ist durch die Auseinandersetzung Pasternaks mit dem eigenen früheren Schaffen gekennzeichnet, dessen poetische Intentionen ihren Ausdruck vor allem in den für Pasternak prägenden Personen wie Aleksandr N. Skrjabin (1872-1915) und Vladimir V. Majakovskij (1893-1930) finden:

Но под романтической манерой, которую я отныне возбранял себе, крылось целое мировосприятие. Это было понимание жизни как жизни поэта. Оно перешло к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков, главным образом немецких. [...] В своей символике, то есть во всем, что есть образно соприкасающегося с орфизмом и христианством, в этом полагающем себя в мерила жизни и жизнь за это расплачивающемся поэте, романтическое непонимание покоряюще ярко и неоспоримо. В этом смысле нечто непреходящее воплощено жизнью Маяковского и никакими эпитетами не охватываемой судьбой Есенина, самоистребительно просящейся и уходящей в сказки. Но вне легенды романтический этот план фальшив. Поэт, положенный в его основание, немислим без не-поэтов, которые бы его оттеняли, потому что поэт этот не живое, поглощенное нравственным познанием лицо, а зрительно-биографическая эмблема, требующая фона для наглядных очертаний. В отличие от пассионалий, нуждавшихся в небе, чтобы быть услышанными, эта драма нуждается во зле посредственности, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романтизм, с утратой мещанства лишаящийся половины своего содержания. (OGR, IV, 227f.)

Doch unter der romantischen Manier, die ich mir von nun an verbot, verbarg sich eine ganze Weltanschauung. Das war eine Auffassung vom Leben als dem Leben des Poeten. Sie war von den Symbolisten an uns übergegangen, die Symbolisten aber hatten sie sich von den Romantikern angeeignet, vor allem den deutschen. [...] In ihrer Symbolik, das heißt in allem, was sich bildlich mit dem Orphismus und dem Christentum berührt, in diesem sich zum Maßstab des Lebens nehmenden und mit dem Leben dafür aufkommenden Dichter, ist die romantische Auffassung vom Leben bezwingend klar und unbestreitbar. In diesem Sinn wurde etwas Unvergängliches verkörpert von dem Leben Majakovskis und von dem in keinerlei Epitheta faßbaren Schicksal Jessenins, das, sich selbst zu tilgen, in die Märchen hineinverlangte und fortging in sie. Doch außerhalb der Legende ist dieser romantische Plan unwahr. Der Poet, den er voraussetzt, ist undenkbar ohne die Nicht-Poeten, deren Schattierungen ihn sichtbar machen würden, weil dieser Poet nicht die lebendige, in der moralischen Erkenntnis aufgehende Gestalt ist, sondern ein visuell-biographisches Emblem, welches für die augenfälligen Umrisse einen Hintergrund erfordert. Im Unterschied zu den Passionalen, die den Himmel brauchen, um gehört zu werden, braucht dieses Drama das Böse der Mittelmäßigkeit, um gesehen zu werden, so wie

⁹ Die Genrezugehörigkeit von *Ochrannaja gramota* ist in der Forschung vielfach problematisiert worden, nicht zuletzt bei Greber 1992b:357f.: „Gattungsmäßig oszilliert der Text [...] zwischen Fiktion und faktographischer Biographie: ein unentscheidbar ambivalenter Modus. In seiner polemischen Ausrichtung ist der Text anti-autobiographisch, ja überhaupt antibiographisch. Was ihn von der traditionellen Autobiographie unterscheidet, ist in erster Linie die Ablösung des traditionellen Subjekts der Autobiographie, aber auch der spezifisch poetische Diskurs, der philosophisch-poetologische Ansatz mit seiner Affinität zum ästhetischen Essay; dabei bleibt er jedoch zentriert um das autobiographische Moment der ‚schöpferischen Selbstdefinition‘ [...].“

Romantik immer Philistertum braucht, da ihr bei Verlust des Kleinbürgertums die Hälfte ihres Inhalts abgeht. (Pasternak 1989:287f.)

Die hier von Pasternak formulierte Absage an die „romantische Manier“ Majakovskijs, die zugleich auch die symbolistisch-avantgardistische Poetik des eigenen Frühschaffens auszeichnet, schlägt sich in der mittleren Schaffensperiode, deren Beginn mit der Umarbeitung der frühen Gedichtzyklen im Jahre 1928 anzusetzen ist, vor allem in der Transformation der symbolistische Topoi bedienenden Weiblichkeitskonzeption dieser Etappe nieder. So wird die Figur Majakovskijs in den Reflexionen über das letzte Lebensjahr des Dichters zunächst mit der symbolistischen Sophiologie korreliert, die sich ja in der frühen Schaffensphase bei Pasternak als signifikant erwies. Dichter und *krasota* erscheinen dabei als androgynes Geschwisterpaar („я - это ты“):

Но одинаковой пошлостью стали давно слова: гений и красавица. А сколько в них общего. Она с детства стеснена в движеньях. Она хороша собой и рано это узнает. Единственный, с кем можно быть вполне собой, - это так называемый божий мир, потому что с другими нельзя сделать шагу, чтобы не огорчить или не огорчиться. [...] На то есть в мире у нее далекий брат, человек огромного обыкновенья, чтобы знать ее лучше ее самой и быть за нее в последнем ответе. Она здраво любит здоровую природу и не сознает, что расчет на взаимность вселенной никогда ее не покидает. [...] Но они несут ее дальше, он и она едва поспевают друг за другом, но неожиданно дорога выводит на некоторую широту, где будто бы малолюднее и можно бы передохнуть и оглянуться, но часто в это же самое время сюда выходит своей дорогой ее далекий брат, и они встречаются, и что бы тут ни произошло, все равно, все равно какое-то совершеннейшее „я - это ты“ связывает их всеми мыслимыми на свете связями и гордо, молодо и утомленно набивает медалью профиль на профиль. (OGR, IV, 234f.)

Zu einem ständig gleichen Gemeinplatz aber wurden seit langem die Worte: das Genie und die Schöne. Und wieviel Gemeinsames haben sie doch. Von Kindheit an ist sie in ihren Bewegungen beengt. Sie ist schön und erfährt das früh. Das einzige, mit dem sie völlig sie selbst sein kann, ist die sogenannte Gotteswelt, denn mit den anderen kann sie keinen Schritt tun, ohne zu betrüben oder selbst betrübt zu sein. [...] Dafür hat sie in der Welt einen fernen Bruder, einen Menschen von so ungeheurer Sicherheit, daß er sie besser kennt als sie selbst und die letzte Verantwortung für sie trägt. Sie liebt gesund die gesunde Natur und wird nicht zugeben, daß das Rechnen auf die Gegenliebe des Alls sie nie verläßt. [...] Doch sie tragen sie weiter, er und sie halten kaum miteinander Schritt, aber unerwartet führt der Weg hinaus auf eine gewisse Weite, wo es menschenärmer zu sein scheint und man Atem holen und sich umschauen könnte, doch oft kommt gerade zu dieser Zeit auf seinem Weg ihr ferner Bruder hierher, und sie begegnen einander, und was auch immer sich jetzt ereignet, bei allem, bei allem verbindet sie ein bestimmtes vollkommeneres „ich – das bist du“ mit allen auf der Welt denkbaren Banden und stempelt stolz, jung und erschöpft Profil auf Profil zur Medaille. (Pasternak 1989:296f.)

Der im Anschluß daran geschilderte Selbstmord Majakovskijs bedient durch das damit verbundene Paradigma von Tod und Wiedergeburt als Selbstaflösung im

weiblichen Anderen das sophiologische Schema¹⁰, das an dieser Stelle dadurch parodiert wird, daß der Tod als Inszenierung, als „unecht“, gewertet wird¹¹:

Лицо возвращало к временам, когда он сам назвал себя красивым, двадцатидвухлетним, потому что смерть заостренила мимику, почти никогда не попадающуюся ей в лапы. Это было выражение, с которым начинают жизнь, а не которым ее кончают. Он дулся и негодовал. (OGR, IV, 237)

Das Gesicht brachte die Zeiten zurück, da er sich selbst schön genannt hatte, zweiundzwanzigjährig, denn der Tod hatte eine Mimik erstarren lassen, die er fast nie in die Hand bekommt. Es war ein Ausdruck, mit dem man das Leben beginnt, und nicht, mit dem man es beendet. Er schmolte und war ungehalten. (Pasternak 1989:299f.)

Diese sich in einer Art autointertextuellem Wechselspiel manifestierende Polemik gegen die Kunstauffassung der frühen Schaffensphase wird unter anderem durch das **Aufeinanderprallen zweier am Weiblichen festgemachter Merkmalskomplexe**, und zwar der Merkmale **[göttlich]/[verborgen]** und **[erniedrigt]**, gesteuert. Das Merkmal der Erniedrigung entfaltet bereits in den Darlegungen zur frühkindlichen Entwicklung sein polemisches Potential. Mit der Auflösung der kindlichen Ganzheitlichkeit, die sich mit dem Erwachen des Ichbewußtseins vollzieht, und der nun bestehenden Notwendigkeit des Todes im weiblichen Anderen, um die verlorene Ganzheitlichkeit wieder zu restituieren, wird ein symbolistischer Topos aufgerufen, der auch auf der poetologischen Ebene für die symbolistisch-avantgardistische Poetik der frühen Schaffensphase bei Pasternak von Bedeutung ist. Durch die Auflösung der Partizipation, in der das Kind mit der Mutter zunächst lebt, tritt das Bewußtsein in Gegensatz zum Unbewußten, wodurch sich

¹⁰ Das sophiologische Paradigma mit den Komponenten Tod und Wiedergeburt wird schon in der Figur Rainer Maria Rilkes aufgerufen, dessen Andenken *Ochrannaja gramota* gewidmet ist. Die Erinnerung an den toten Dichter, für den die Erfahrung des Todes ebenfalls einen zentralen Aspekt in der Kunstproduktion darstellte (vgl. Roll 1991:13ff.), in der Schreibhandlung impliziert das Element der Wiedergeburt.

¹¹ „Так не могло плакаться на месте происшествия, где огнестрельную свежесть факта быстро вытеснил стадный дух драмы. Там асфальтовый двор, как селитрой, вонял обожествлением неизбежности, то есть тем фальшивым городским фатализмом, который зиждется на обезьяньей подражательности и представляет жизнь цепью послушно отпечатляемых сенсаций. Там тоже рыдали, но оттого, что потрясенная глотка с животным медиумизмом воспроизводила судорогу жилых корпусов, пожарных лестниц, револьверной коробки и всего того, от чего тошнит отчаянием и рвет убийством.“ (OGR, IV, 238; „So zu weinen war unmöglich gewesen am Ort des Geschehens, wo der Herdengeist des Dramas die Schußfeuerfrische des Faktus rasch verdrängt hatte. Dort stank wie von Salpeter der asphaltierte Hof nach der Vergottung der Unausweichlichkeit, das heißt nach jenem falschen städtischen Fatalismus, der auf äffischer Nachahmung beruht und das Leben hinstellt als eine Kette folgsam abzuspiegelnder Sensationen. Dort schluchzten sie auch, aber davon, daß die erschütterte Kehle mit einem tierischen Mediumismus den Krampf der Wohnblöcke, der Brandleitern, der Revolvertasche und alles dessen wiedergab, wovon Verzweiflung hochkommt und Mord erbrochen wird.“; Pasternak 1989:300)

die Unterscheidung des Ich von der Mutter als fremdem Gegenüber herausbildet (vgl. Jung 1991a:98). Dieses fremde Gegenüber erscheint hier in seiner erniedrigten Ausformung, symbolisiert in den Dahomé-Amazonen, als Sklavin:

Как в ощущеньи, напоминавшем „шестое чувство“ Гумилева, десятилетку открылась природа. Как первой его страстью в ответ на пятилепестную пристальность растенья явилась ботаника. Как имена, отысканные по определителю, приносили успокоенье дышистым зрачкам, безвопросно рвавшимся к Линнею, точно из глухоты к славе. Как весной девятьсот первого года в Зоологическом саду показывали отряд дагомейских амазонок. Как первое ощущение женщины связалось у меня с ощущеньем обнаженного строя, сомкнутого страданья, тропического парада под барабан. Как раньше, чем надо, стал я невольником форм, потому что слишком рано увидал на них форму невольниц. (OGR, IV, 150)

Не говоря о том, что внутреннее члененье истории навязано моему пониманью в образе неминуемой смерти, я и в жизни оживал целиком лишь в тех случаях, когда заканчивалась утомительная варка частей и, пообедав целым, вырывалось на свободу всей ширью оснащенное чувство. (OGR, IV, 151)

Wie sich in einer Empfindung, die an den „Sechsten Sinn“ Gumiljows erinnerte, dem Zehnjährigen die Natur öffnete. Wie als seine erste Leidenschaft, zur Antwort auf das unverwandte fünfblättrige Blicken der Blüten, die Botanik hervortrat. Wie die Namen, aufgefunden nach dem Bestimmungsbuch, den duftenden Pupillen Beruhigung brachten, die ohne alle Frage hinstrebten zu Linné wie aus der Stille zum Ruhm. Wie man im Frühling 1901 im Zoologischen Garten eine Gruppe Dahomé-Amazonen vorführte. Wie sich die erste Empfindung der Frau bei mir verband mit der Empfindung dieses entblößten Trupps des geschlossenen Leidens, der tropischen Parade zur Trommel. Wie ich früher als not tat ein Sklave der Formen wurde, weil ich zu früh an ihnen die Uniform der Sklavinnen sah. (Pasternak 1989:194f.)

Ohne zu reden davon, daß sich die innere Gliederung der Geschichte meinem Verständnis in der Gestalt des unvermeidlichen Todes aufgedrängt hat, lebte ich auch im Leben nur in jenen Zuständen voll auf, wo das ermüdende Abkochen der Teile beendet war, und das Gefühl, nachdem es sie im ganzen gegessen hatte, ausgestattet in aller erdenklichen Breite, sich in die Freiheit losriß. (Pasternak 1989:196)

Auch die für die frühe Schaffensphase typische Korrelation von Sophiologie und literarischer Tradition wird im Paradigma der „gefallenen Frau“ einer Abwertung unterzogen. Zunächst wird ein Verständnis vom Dichter als einem Individuum entworfen, das wie in der Frühphase immer in der kollektiven, überindividuellen literarischen Tradition als fremdes Gegenüber verankert ist und dessen Ziel es darstellt, durch den bewußten Umgang mit der literarischen Tradition ein innovatorisches Potential freizusetzen. Die Lexeme *любовь*, *воспоминанье* und *тыла* wecken dabei zusammen mit dem Wechsel der Jahreszeiten, der das Paradigma von Tod und Wiedergeburt impliziert, Assoziationen an die Vereinigung von männlichem Bewußtsein und weiblichem Unbewußten:

Она [поэзия; А.У.] рождалась из перебоев этих рядов, из разности их хода, из оставанья более косных и их нагроможденья позади, на глубоком горизонте воспоминанья. Всего порывистее неслась любовь. Иногда, оказываясь в голове природы, она опережала солнце. Но так как это выдавалось очень редко, то можно сказать, что с постоянным превосходством, почти всегда соперничая с любовью, двигалось вперед то, что, вызолотив один бок дома, принималось бронзировать другой, что смывало погодой погоду и вращало тяжелый ворот четырех времен года. А в хвосте, на отступах разной дальности, плелись остальные ряды. Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся. Настигая меня с тылу, он пугал и жалобил. Он исходил из оторвавшегося обихода и не то грозил затормозить действительность, не то молил примкнуть его к живому воздуху, успевшему зайти тем временем далеко вперед. В этой оглядке и заключалось то, что зовется вдохновением. [...] Цель же я видел всегда в пересадке изображенного с холодных осей на горячие, в пуске отжитого вслед и в нагонку жизни. (OGR, IV, 160f.)

Sie [die Dichtung; A.U.] wurde geboren aus den Störungen dieser Verläufe, aus der Verschiedenheit ihres Gangs, aus dem Zurückbleiben der starrereren Reihen und ihrer Anstauung hinten, am tiefen Horizont der Erinnerung. Überstürzter als alles eilte die Liebe. Manchmal, wenn sie im Kopf des Daseins erschien, überholte sie die Sonne. Aber weil es sehr selten dazu kam, kann man sagen, daß mit dauerndem Vorsprung, fast immer im Wettstreit mit der Liebe, jene sich nach vorn bewegte, die, nachdem sie die eine Seite des Hauses vergoldet hatte, die andere zu bronzieren begann, die das Wetter fortwusch mit dem Wetter und die schwere Achse der vier Jahreszeiten drehte. Und am Schwanz, in den Abschnitten ihrer verschiedenen Fernen, trotteten die übrigen Reihen. Ich hörte oft das Pfeifen einer Schwermut, die nicht in mir ihren Ursprung hatte. Wenn es mich aus dem Hinterland traf, ängstigte es und brachte zu Tränen. Es ging aus von einem abreißen Stück Gewohnheit, und halb schien es zu drohen, die Wirklichkeit zu hemmen, halb zu flehen, daß man es dem lebendigen Atem anschließe, dem es inzwischen gelungen war, weit voranzukommen. Und diese Umschau schloß auch ein, was man Inspiration nennt. [...] Das Ziel selbst nämlich sah ich immer in dem Versetzen des Dargestellten von kalten auf heiße Achsen, in einem Freisetzen des Abgelebten in die Spur und Verfolgung des Lebens. (Pasternak 1989:207f.)

Dem so erreichten Zustand der Inspiration wird aber die sich durch das Merkmal des Häßlichen auszeichnende Wirklichkeit gegenübergestellt. Träger des Häßlichen ist dabei das Weibliche (vgl. Motive степенница, разлучница):

Вот отчего ощущение города не отвечало месту, где в нем протекала моя жизнь. Душевный напор всегда отбрасывал его в глубину описанной перспективы. [...] Там линиями, точно вдоль набережных, окунались подъездами в снег разрушавшиеся дома. Там утлую невзрачность прозябанья перебирали тихими гитарными щипками пьянства, и, сварясь, за бутылкой вкрутую, покрасневшие степенницы выходили с качающимися мужьями под ночной прибор извозчиков, точно из гогочущей горячки шаек в березовую прохладу предбанника. Там травились и горели, обливали разлучниц кислотой, выезжали в атласе к венцу и закладывали меха в ломбарде. (OGR, IV, 161f.)

Das ist der Grund, weshalb die Empfindung der Stadt nie dem Ort entsprach, auf dem in ihr mein Leben verlief. Die seelische Energie warf sie immer wieder in die Tiefe der beschriebenen Perspektive hinab. [...] Dort tauchten in Linien, wie an Kais entlang, zerfal-

lende Häuser mit ihren Freitreppen in den Schnee. Dort nahm man mit den stillen Gitarrengriffen der Trunksucht die morsche Unansehnlichkeit eines sinnlosen Daseins durch, und nachdem sie hinter der Flasche hartgekocht waren, gingen die erglühten Matronen mit ihren schwankenden Männern hinaus zu der nächtlichen Brandung der Kutschen, als kämen sie aus dem tosenden Fieber der Badezuber in die Birkenkühle des Banjavorraums. Dort vergiftete man sich und brannte, übergieß die Nebenbuhlerinnen mit Säure, fuhr in Atlas zur Trauung und versetzte die Pelze im Pfandhaus. (nach Pasternak 1989:208)

Die für die symbolistisch-avantgardistische Poetik der frühen Schaffensphase typischen Charakteristika finden ihre Verkörperung in dem Ort, an dem sich die Geburt des Dichters vollzieht, nämlich in Marburg. Allein schon die sophiologischen Komponenten in der Beschreibung der Stadt an sich, die als „andere Welt“¹² Assoziationen an das göttliche Absolute erweckt, lassen Marburg zum symbolischen Raum der frühen Poetik avancieren. So zeichnen etwa die für die literarische Evolution als konstitutiv angesehenen Elemente von Historismus und Selbständigkeit, d.h. Tradition und Innovation, auch das philosophische System der „Marburger Schule“ aus.¹³ Die hier in den Marburg-Kapiteln konzipierte Ästhetik des Schöpferischen verweist im Grundsatz der prinzipiellen Austauschbarkeit von Elementen verschiedener Bereiche auf die Poetik der frühen Schaffensphase¹⁴, der aber das Merkmal „realistisch“ entgegengesetzt wird:

Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспро-

¹² „С десятого шага я перестал понимать, где нахожусь. Я вспомнил, что связь с остальным миром забыл в вагоне и ее теперь вместе с крюками, сетками и пепельницами назад не воротишь.“ (OGR, IV, 171; „Nach dem zehnten Schritt hörte ich auf zu verstehen, wo ich mich befand. Ich kam darauf, daß ich die Verbindung mit der übrigen Welt im Waggon vergessen hatte und sie jetzt, neben den Mantelhaken, Netzen und Aschenbechern, nicht zurückzuholen war.“; Pasternak 1989:220)

¹³ „Обе эти черты самостоятельности и историзма ничего не говорят о содержании Когеновой системы, но я не собирался да и не взялся бы говорить о ее существовании. Однако обе они объясняют ее притягательность. Они говорят о ее оригинальности, т. е. о живом месте, занятом ею в живой традиции для одной из частей современного сознания.“ (OGR, IV, 170; „Diese beiden Züge (die Selbständigkeit und der Historismus) sagen nichts über den Inhalt des Cohenschen Systems, aber von seinem Wesen zu sprechen, hatte ich nicht vor und würde ich auch nicht auf mich nehmen. Doch erklären sie beide seine Anziehungskraft. Sie sprechen von seiner Originalität, das ist von dem lebendigen Platz, den es in der lebendigen Tradition für einen Teil des zeitgenössischen Bewußtseins eingenommen hat.“; Pasternak 1989:219)

¹⁴ Im Gegensatz zu Döring 1973:75f., welche die Einheit der in der Wirklichkeit verstreuten Phänomene in der Kunst als Grundlage für Pasternaks Realismusbegriff in Abgrenzung zur impressionistischen und naturalistischen Darstellung versteht, sehe ich hier einen Verweis auf die poetischen Prinzipien der frühen Schaffensphase. Daß in der auf den Begriffen Kraft und Symbol basierenden „Ästhetik des Schöpferischen“ nicht nur das „Realistische“ näher spezifiziert wird, scheint auch der von K. Evans-Romaine in diesem Zusammenhang herausgearbeitete romantische Prätext aus dem Schaffen von Novalis zu bestätigen: Sowohl Pasternak als auch Novalis geben den Begriff der Kraft als „Brechung eines Lichtstrahls“ wieder (vgl. Evans-Romaine 1997:70).

извело. Переносный смысл так же точно не значит ничего в отдельности, а отсылает к общему духу всего искусства, как не значат ничего порознь части смещенной действительности. Фигурой всей своей тяги и символично искусство. Его единственный символ в яркости и необязательности образов, свойственной ему *всему*. Взаимозаменяемость образов есть признак положенья, при котором части действительности взаимно безразличны. Взаимозаменяемость образов, то есть искусство, есть символ силы. (OGR, IV, 188)

Die Kunst ist realistisch als Tätigkeit und symbolisch als Fakt. Sie ist realistisch darin, daß sie nicht selbst die Metapher erdacht, sondern sie in der Natur gefunden und ehrfürchtig wiedergegeben hat. Der übertragene Sinn bedeutet ja ebenso nichts für sich allein, sondern verweist auf den gemeinsamen Geist der gesamten Kunst, so wie die Teile der verschobenen Wirklichkeit einzeln nichts bedeuten. Und in der Figur ihres gesamten Strebens ist die Kunst symbolisch. Ihr einziges Symbol ist in der Leuchtkraft und Ungebundenheit der Bilder, die ihr *im ganzen* eigentümlich ist. Die gegenseitige Ersetzbarkeit der Bilder ist das Kennzeichen eines Zustandes, bei dem die Teile der Wirklichkeit gegeneinander gleichgültig sind. Gegenseitige Vertauschbarkeit der Bilder, das ist die Kunst, das ist das Symbol der Kraft. (Pasternak 1989:240)

„Realistisch“ ist hier nicht als Stilbegriff zu verstehen, sondern wie das „Symbolische“ als ein der Kunst immanentes Merkmal. Es wird hier also anerkannt, daß das „Symbolische“, bestimmt als die grundsätzliche Austauschbarkeit der Komponenten der verschobenen Wirklichkeit (= Kunst als sekundäres Zeichensystem), aus seinem Bezug zur Wirklichkeit nicht zu lösen ist. Die Kunstwelt als zweites Universum wird der Realität nicht mehr wie in der frühen Schaffensphase wertmäßig übergeordnet. Tatsächlich realistische Stiltendenzen setzt Pasternak nämlich nie um. Statt dessen polemisiert er wertmäßig mit dem Merkmal des Realistischen gegen das Modell der Frühphase, ohne dies grundsätzlich außer Kraft zu setzen. Damit geht die Abwertung des „romantischen“ Künstlerhabitus einher. Die früheren poetischen Konzeptionen werden hauptsächlich mit den weiblichen Gestalten Elisabeths von Thüringen¹⁵ und Ida Vysockajas verbunden, die durch sophiologische Merkmale gekennzeichnet sind, und erfahren in den Figuren der Wirtin und ihrer Tochter eine Abwertung. Ähnlich wie Elisabeth von

¹⁵ Schon die hier dargestellte Bewegung der Figur von oben nach unten oder das Brotwunder implizieren das Merkmal des Göttlichen: „Давным-давно, лет за полтысячи до Ломоносова, когда новым годом, годом повседневности, был на земле тысяча двести тридцатый год, сверху, из Марбургского замка, по этим склонам спускалось живое историческое лицо - Елизавета Венгерская.“ (OGR, IV, 174; „Vor langer, langer Zeit, mehr als ein halbes Jahrtausend vor Lomonossow, als ein neues Jahr, ein Alltagsjahr, das zwölfhundertdreißigste Jahr auf der Erde war, stieg droben vom Marburger Schloß eine lebende historische Person diese Hänge herunter, Elisabeth von Ungarn.“; Pasternak 1989:223). Die Überwindung der zeitlichen Distanz zwischen Erzähler-Ich und dargestellter Figur ist als Entschleierungsvorgang gedacht: „Это такая даль, что если ее достигнуть воображеньем, в точке прибытья сама собой подымется снежная буря. Она возникнет от охлаждения, по закону побежденной недосыгаемости.“ (OGR, IV, 174; „Das ist eine solche Ferne, daß sich, wenn man sie in der Vorstellung erreicht, am Punkt der Ankunft von selbst ein Schneesturm erhebt. Er entsteht aus der Abkühlung, nach dem Gesetz bezwungener Unerreichbarkeit.“; Pasternak 1989:223f.)

Thüringen, so erscheint auch Ida Vysockaja in den Erinnerungen des Erzähler-Ichs an ihre ersten Begegnungen als Gymnasiasten als das göttliche Absolute. Belege hierfür sind beispielsweise das Merkmal der Reinheit, das Motiv der Grenzüberschreitung oder die Korrelation mit der Nacht und dem Frühling mit dem ihm inhärenten Paradigma von Tod und Wiedergeburt:

В ее присутствии чувство мое могло оставаться в неприкосновенности. [...] Это было то время года, когда в горшочках с кипятком распускают краску, а на солнце, предоставленные себе самим, праздно греются сады, загроможденные сваленным отовсюду снегом. Они до краев налиты тихой, яркою водой. А за их бортами, по ту сторону заборов, стоят шеренгами вдоль горизонта садовники, грачи и колокольни и обмениваются на весь город громкими замечаньями слова по два, по три в сутки. О створку форточки трется мокрое, шерстисто-серое небо. Оно полно неушедшей ночи. [...] Откуда же это соображение и отчего оно мне тут явилось? Оттого, что была весна, вчерне заканчивавшая выселенье холодного полугодья, и кругом на земле, как неразвешанные зеркала, лицом вверх, лежали озера и лужи, говорившие о том, что безумно емкий мир очищен и помещенье готово к новому найму. Оттого, что первому, кто пожелал бы тогда, дано было вновь обнять и пережить всю, какая только есть на свете, жизнь. Оттого, что я любил В-ю. (OGR, IV, 177f.)

In ihrer Anwesenheit konnte mein Gefühl in der Unberührtheit verharren. [...] Es war jene Zeit im Jahr, da man in Töpfchen mit kochendem Wasser Farbe auflöst und die Gärten sich müßig in der Sonne wärmen, sich selbst überlassen, beladen mit von überallher aufgeschüttetem Schnee. Sie sind bis an die Raine gefüllt von stillem, hellem Wasser. Und hinter ihren Rändern, jenseits der Zäune, stehen reihenweise den Horizont entlang die Gärtner, Saatkrähen und Glockentürme und tauschen in lauten Bemerkungen über die ganze Stadt hin zwei, drei Worte aus am Tag. An der Klappe des Lüftungsfensters reibt sich der feuchte, wollig-graue Himmel. Er ist voller unvergangener Nacht. [...] Woher diese Überlegung, und weshalb kam sie mir hier? Deshalb, weil es Frühling war, weil er die Aussiedlung der kalten Jahreshälfte im rohen beendet hatte, und ringsum auf der Erde wie nichtaufgehängte Spiegel mit dem Gesicht nach oben die Seen und Pfützen lagen und davon sprachen, daß die unsinnig geräumige Welt gereinigt und der Raum neu vermietbar sei. Daher, daß dem ersten, der es gewünscht hätte, gegeben war, von neuem alles Leben, das auf der Welt nur ist, zu umfassen und zu durchleben. Daher, daß ich W. liebte. (Pasternak 1989:227f.)

Die im Aufeinandertreffen der Merkmalskomplexe von Sophia und „gefallener Frau“ erreichte Abwertung wird in den Erörterungen über das sogenannte „höhere Verhältnis zur Frau“ thematisiert. Diese Gedanken können durch den Verweis auf die Musik mit der ihrerseits auf den Musik-Begriff (Musikalität als Weltseele) bei Schopenhauer, Wagner und Nietzsche rekurrierenden Skrjabinepisode in Verbindung gebracht werden:

Но на свете есть так называемое возвышенное отношенье к женщине. Я скажу о нем несколько слов. Есть необозримый круг явлений, вызывающих самоубийства в отрочестве. Есть круг ошибок младенческого воображенья, детских извращений, юношеских голодовок, круг Крейцеровых сонат и сонат, пишущихся против

Крейцеровых сонат. Я побывал в этом кругу и в нем позорно долго пробыл. Что же это такое? [...] И только в их взаимоотношениях – полнота ее [природы; А.У.] замысла. Основав материя на сопротивленьи и отделив факт от мнимости плотной, называемой любовью, она, как о целостности мира, заботится о ее прочности. Здесь пункт ее помешательства, ее болезненных преувеличений. [...] Держась той философии, что только *почти невозможное* действительно, она до крайности затруднила чувство всему живому. [...] Всякая литература о поле, как и самое слово „пол“, отдают несносной пошлостью, и в этом их назначенье. Именно только в этой омерзительности пригодны они природе, потому что как раз на страхе пошлости построен ее контакт с нами, и ничто не пошлое ее контрольных средств бы не пополнило. (OGR, IV, 178f.)

Doch es gibt auf der Welt das sogenannte höhere Verhältnis zur Frau. Darüber will ich ein paar Worte sagen. Es gibt einen unübersehbaren Kreis von Erscheinungen, die im Jugendalter zu Selbstmorden führen. Es gibt den Kreis der Fehler der frühkindlichen Einbildung, der kindlichen Verirrungen, der jugendlichen Hungerstreiks, den Kreis der Kreuzersonaten und der gegen die Kreuzersonaten geschriebenen Sonaten. Ich war in diesem Kreis, und ich hielt mich schändlich lange in ihm auf. Wie ist das zu verstehen? [...] Und erst im gegenseitigen Widerspruch von Sonaten und Gegensonaten – entwirft die Natur das Ganze ihres Plans. Hat sie die Materie auf den Widerstand gegründet und den Fakt von der Täuschung getrennt mit einem Wehr, das Liebe genannt wird, sorgt sie für seine Dauerhaftigkeit wie für das Heil der Welt. Hier ist der Punkt ihrer Geistesstörung, ihrer krankhaften Übertreibungen. [...] Festhaltend an der Philosophie, daß nur das *Fast-Unmögliche* wirklich ist, hat sie allem Leben das Gefühl bis aufs äußerste behindert. [...] Jederlei Literatur über das Geschlecht, wie auch das Wort „Geschlecht“ selbst, riecht nach unerträglicher Nichtswürdigkeit, und das ist ihre Bestimmung. Denn gerade in dieser Abscheulichkeit taugen sie der Natur, weil ihr Kontakt mit uns nun einmal auf der Furcht vor der Nichtswürdigkeit erbaut ist, und nichts nicht Niederträchtiges könnte ihre Kontrollmittel ergänzen. (Pasternak 1989:228f.)

Eine ähnlich abwertende Funktion erfüllt innerhalb der Stadtbeschreibung, die auf sophiologische Elemente Bezug nimmt, die mit dem Merkmal des Häßlichen versehene Figurenzeichnung der Wirtin und deren Tochter:

Комнату сдавала старушка чиновница. Она жила вдвоем с дочерью на тощую вдовью пенсию. Мать и дочь были на одно лицо. Как бывает всегда с женщинами, пораженными базедовой болезнью, они перехватывали мой взгляд, воровски устремленный на их воротнички. В эти мгновенья мне воображались детские воздушные шары, собранные к кончику ухом и натуго перевязанные. Может быть, они об этом догадывались. Их глазами, из которых хотелось выпустить немного воздуха, положив им ладонь на горло, смотрел в мир старый прусский пиетизм. (OGR, IV, 172)

Eine Beamtenwitwe vermietete das Zimmer. Sie und ihre Tochter lebten von einer mageren Witwenpension. Mutter und Tochter waren ähnlich. Wie immer bei Frauen, die an der Basedow-Krankheit leiden, fingen sie meinen Blick auf, der verstohlen zu ihren Krägelchen ging. In diesem Moment sah ich in der Einbildung Kinderluftballons, am Ende in ein Ohr gerafft und straff verschnürt. Womöglich errieten sie das. Durch ihre Augen, aus denen man gern ein wenig Luft abgelassen hätte, ihnen die Hand auf die Kehle legend, blickte der alte preußische Pietismus in die Welt. (nach Pasternak 1989:222)

Auf vergleichbare Weise vollzieht sich auch im Essay *Lili Charazova* (1928) die Abwertung des Übermenschlichen, wie es in der „romantischen Manier“ im Habitus des Schauspielers seinen Ausdruck findet. Das mit der Figur Lili Charazovas korrelierte Merkmal des Gewöhnlichen, das als Form der Erniedrigung dem Paradigma der „gefallenen Frau“ entspricht, entmythisiert dabei die „Ausnahme“erscheinung des künstlerischen Genies:

Под посредственностью обычно понимают людей рядовых и обыкновенных. Между тем обыкновенность есть живое качество, идущее изнутри, и во многом, как это ни странно, отдаленно подобное дарованию. Всего обыкновеннее люди гениальные, которым сверхчеловечество кажется нормальной нравственной мерой, суточным рационом существования. И еще обыкновеннее, неопишимо, захватывающе обыкновенна - природа. Необыкновенна только посредственность, то есть та категория людей, которую издавна составляет так называемый „интересный человек“. С древнейших времен он гнушался рядовым делом и паразитировал на гениальности, которую неизменно извращал, не только перевирая ее прямые ученья, но и ее собственные средства, потому что всегда понимал ее как какую-то *лестную исключительность*, между тем как гениальность есть предельная и порывистая, воодушевленная своей собственной бесконечностью *правильность*. В особенности повезло посредственности в наши времена, когда романтику, анархизм и нищезанство она подхватила как роспись вольностей, дарованную ее бесплодию. В среде таких людей и получила Лили - существо с прямо противоположными задатками – свое горькое житейское посвящение. (LCh, IV, 375)

Unter Mittelmäßigkeit versteht man gemeinhin einfache und gewöhnliche Menschen. Indessen ist die Gewöhnlichkeit eine lebendige Qualität, die von innen kommt, und in vielem, wie sonderbar dies auch scheinen mag, der Begabung entfernt ähnlich ist. Am gewöhnlichsten sind die genialen Menschen, denen das Übermenschentum als normales moralisches Maß erscheint, als ganztägige Ration der Existenz. Und noch gewöhnlicher, unbeschreibbar, ergreifend gewöhnlich ist die Natur. Ungewöhnlich ist nur die Mittelmäßigkeit, d.h. jene Kategorie von Menschen, die seit jeher den sogenannten „interessanten Menschen“ bildet. Seit ältesten Zeiten verabscheute er die durchschnittliche Sache und schmarotzte an der Genialität, die er ständig entstellte, nicht nur indem er ihre wahren Lehren verdrehte, sondern auch ihre eigenen Mittel, weil er sie immer als irgendeine schmeichelhafte Exklusivität verstand, während die Genialität die äußerste und heftige, von ihrer eigenen Unendlichkeit belebte Richtigkeit ist. Im besonderen hatte die Mittelmäßigkeit zu unserer Zeit Glück, als sie die Romantik, den Anarchismus und das Nietzscheanertum als Verzeichnis der Freiheiten aufgriff, das ihrer Unfruchtbarkeit geschenkt war. Im Kreis solcher Menschen erhielt auch Lili – ein Wesen mit gänzlich gegensätzlichen Anlagen – ihre bittere Lebensweihe.

Im Essay *Pol'-Mari Verlen* (1944) wird dem Symbolismus das Merkmal des Realistischen eingeschrieben, indem er als Stilrichtung charakterisiert wird, die der Wirklichkeit am Ende des 19. Jahrhunderts ähnlich ist. Das Phänomen des Übergangs als strukturelles Grundprinzip der symbolistischen Sophiologie erweist sich als Komponente der Wirklichkeit selbst. Dabei steht die Prostitution zusammen mit Armut und Krankheit (чахотка) als Erscheinung dieser Wirklichkeit der

Anmut gegenüber, die ihrerseits auf die für das Frühwerk typische Sicht auf die Kunst als Sublimes verweist. Somit wird der Aspekt des Sublimen, der in der frühen Schaffensphase vor allem mit dem sophiologischen Paradigma gekoppelt war, einer radikalen Abwertung unterzogen¹⁶:

На эту по-новому освещенную улицу тени ложились не так, как при Бальзаке, по ней ходили по-новому, и рисовать ее хотелось по-новому, в согласии с натурой. Однако главной новинкой улицы были не фонари и телеграфные провода, а вихрь эгоистической стихии, который пронесся по ней с отчетливостью осеннего ветра, и, как листья с бульваров, гнал по тротуарам нищету, чахотку, проституцию и прочие прелести этого времени. [...] Они писали мазками и точками, намеками и полутонами не потому, что так им хотелось и что они были символистами. Символистом была действительность, которая вся была в переходах и брожении: [...] И как реалист Блок дал высшую и единственную по близости картину Петербурга в этом знаменательном мелькании, так поступил и реалист Верлен, отведя в своих неопозволительно личных исповедях главную роль историческому времени и обстановке, среди которых протекали его паденья и раскаянья. (PMV, IV, 396)

Auf dieser auf neue Art beleuchteten Straße lagen die Schatten nicht so wie bei Balzak, auf ihr ging man auf neue Art, und zeichnen wollte man sie auf neue Art, in Übereinstimmung mit der Natur. Jedoch waren die Hauptneuigkeit der Straße nicht die Laternen und Telegraphenleitungen, sondern der Sturm des egoistischen Elements, der sich an ihr abnutzte mit der Bestimmtheit des Herbstwinds, und, wie die Blätter vom Boulevard, jagte er auf den Bürgersteigen die Armut, Schwindsucht, Prostitution und die übrigen Annehmlichkeiten dieser Zeit. [...] Sie schrieben mit Pinselstrichen, Punkten, Andeutungen und Halbtönen, nicht weil sie so wollten und, weil sie Symbolisten waren. Der Symbolist war die Wirklichkeit, die ganz in Übergängen und der Gärung begriffen war; [...] Und wie der Realist Blok das höchste und getreueste Bild Petersburgs in diesem bezeichnenden Flimmern gab, so verfuhr auch der Realist Verlaine, indem er in seinen unerlaubt persönlichen Beichten die Hauptrolle der historischen Zeit und Situation zuwies, inmitten derer seine Stürze und Reuen verliefen.

Die Opposition von Prostitution und Jungfräulichkeit wird auch im Essay *Zametki o Šekspire (Notizen zu Shakespeare; 1940-42)* mit der Opposition von romantischer Tradition, die hier durch Byron vertreten ist, und Realismus verknüpft, als dessen Verfechter Shakespeare erscheint. Während die Prostitution den Anspruch der romantischen Tradition als einen trivialen, unwahren ausweist, wird der Realismus durch das Merkmal der Jungfräulichkeit, das mit dem Kriterium der Wahrhaftigkeit gekoppelt wird, aufgewertet:

¹⁶ Vgl. zur Abwertung der absoluten Künstlichkeit oder des Sublimen als Kennzeichen des Symbolismus auch *Zametki perevodčika (Notizen des Übersetzers; 1943)*: „Обработка Шелли совпала с молодыми и творческими годами Бальмонта, когда его свежее своеобразие еще не было опорочено будущей водянистой искусственностью.“ (ZP, IV, 394f.; „Die Bearbeitung Shellys fiel mit den jungen und schöpferischen Jahren Bal'monts zusammen, als seine frische Eigenart noch nicht von der künftigen wässrigen Künstlichkeit in Verruf gebracht war.“)

Тут нет еще ничего последующего, байронически водянистого, проституционного от желания нравиться многим (при безлюбьи). [...] Дело не в количественном богатстве словаря, избавляющего от повторений, но в динамической мощи, стихийности и глубине языка, при которой он только и достигает такой несметной несчетности, девственности. [...] Пушкин - Борис Годунов, - общее влияние Шекспировских начал одного направления с влиянием Арины Родионовны. Естественность, реалистическая полнота изображения, разговорный язык. *Дух простоты и правды.* (ZOŠ, IV, 691 ff.)

Hier ist nichts Darauffolgendes, Byronistisch Wässeriges, vom Wunsch vielen zu gefallen (bei Liebesmangel) Prostituiertes. [...] Es geht nicht um den quantitativen Reichtum des Wörterbuchs, was von Wiederholungen befreit, sondern um die dynamische Macht, das Elementare und die Tiefe der Sprache, bei der es erst diese unzählige Unermeßlichkeit, die Jungfräulichkeit erreicht. [...] Puškin – Boris Godunov – der allgemeine Einfluß des Shakespearschen Ursprungs einer Richtung mit dem Einfluß Arina Rodionovnas. Die Natürlichkeit, die realistische Fülle der Darstellung, die Umgangssprache. *Der Geist der Einfachheit und Wahrheit.*

Die durch die Merkmale Alltäglichkeit und Erniedrigung hervorgerufene Entmythisierung des Weiblichen steuert also die Polemik mit dem eigenen früheren Schaffen und weist auf teils ethische Postulate wie Genauigkeit, Alltäglichkeit und Glaubwürdigkeit, die Pasternak in dieser Schaffensperiode unter den Begriff des „Realismus“ faßt.

Während die Sophiologie, die auch hier motivisch ihre Verkörperung als Aurora, Tauwetter usw. findet, wie in der frühen Schaffensphase auch auf **niederen Strukturebenen** vertreten ist, vollzieht sich die Parodie durch das Motiv der „gefallenen Frau“ meist auf den **höheren Strukturebenen** wie der semantischen und motivischen Ebene oder der Figurenkonstellation. Dies deutet m.F. auf den neuen „realistischen“ Anspruch hin, wenn man in Betracht zieht, daß auf den höheren Ebenen ein stärkerer Referentenbezug gegeben ist.

Auf der **phonologischen Ebene** sind auch in der mittleren Schaffensphase solche Erscheinungen wie Assonanzen und Konsonanzen an das sophiologische Paradigma gekoppelt. Im 10. Gedicht des Zyklus *Načal'naja pora, Venecija*, etwa wird das motivisch in der Aurora repräsentierte sophiologische Paradigma phonologisch durch Konsonanzen und Assonanz gestützt. Die Lautfolge r-a-(z), welche die Attribute des männlichen (разбужен спозаранку) und weiblichen (размокшая баранка, оскорбленная, рождалась) Prinzips kennzeichnet, suggeriert deren Äquivalenz, die auf der motivischen Ebene durch das Motiv der „gefallenen Frau“ (женщина оскорбленная) konterkariert wird. Auch im 10. Gedicht des Zyklus *Poverch bar'eroj* (1929), *Raskovannyj golos*, wird die Auflösung des männlichen Prinzips, der Stimme, im weiblichen Anderen, der Nacht, dem Abgrund, phonologisch durch Assonanz und Konsonanzen (p-o; a-s) unterstrichen und auf der Motivebene durch die mit dem Motiv der „gefallenen Frau“ verbundene verstärkte Erotik parodiert. Dabei trägt gerade das Lexem *воспаленный*, das in der 2. Fassung hinsichtlich einer Verstärkung der Erotik

substituiert worden ist, zur phonologischen Äquivalenz des männlichen (раскованный голос, помощь) und weiblichen (полночь, воспаленный) Prinzips bei. In der 2. Fassung des Gedichts *Zarja na severe* aus *Poverch bar'erov*, das nun den Titel *Ledochod* (*Eisgang*) trägt, zeichnet sich im Zusammenhang mit der Polemik gegen die frühe Schaffensphase eine Zerstörung der an das weibliche Prinzip gekoppelten a-Assonanz ab, die in der 1. Fassung eine Klammer um das gesamte Gedicht bildete und so die Auflösung der beiden gegensätzlichen Prinzipien phonologisch hervorhob. Im Vergleich zur 1. Fassung wird nun das Moment der Trennung betont, zumal die Assonanzen, die jedes der beiden Prinzipien paradigmatisch untereinander verband, rudimentär noch erhalten sind. Dabei ist die sich durch a-Assonanz auszeichnende Isotopie des Weiblichen lediglich noch durch зря vertreten, die Isotopie des Männlichen mit e-Assonanz durch сев und сег. In der Erzählung *Povest'* wird die Äquivalenz des weiblichen und männlichen Prinzips, die in der Gestalt Serežas und der mit der Sophiologie korrelierten Figur Anna Aril'ds verkörpert sind, durch die Lautfolgen s-e oder e-r-a, wie sie sich im Namen Сережа und in den mit Anna häufig verbundenen Motiven северянка oder жертвенный finden, suggeriert. Die Parodie indes vollzieht sich auf der Ebene der Figurenkonstellation durch die Gestalt der Prostituierten Saška. Auch in der Verserzählung *Spektorskij* wird die phonologisch durch Assonanz und Konsonanz hervorgehobene Äquivalenz des Weiblichen (Мария: гроза, автор, море, почерк) und Männlichen (Спекторский) auf der Ebene der Figurenkonstellation durch die Figur Ol'gas ambivalentisiert, die mit dem Paradigma der „gefallenen Frau“ verbunden ist. Im 18. Gedicht aus *Vtoroe roždenie, Ne volnujsja, ne plač', ne trudi...* (*Reg dich nicht auf, wein nicht, bemühe nicht...*), wird die Zusammengehörigkeit beider Prinzipien (lyrisches Subjekt: краснобай, фразер, рука; lyrisches Du: грудь, опора, друг) durch die Lautfolgen r-u und r-a phonologisch realisiert und durch die somit hergestellte Verbindung zu den Lexemen обрубаем und по-другому der Aspekt der Trennung betont, der auf der thematischen Ebene als gegenseitiges Mißverstehen entfaltet wird. Die im 25. Gedicht dieses Zyklus, *Krasavica moja, vsja stat',...* (*Meine Schöne, deine ganze Gestalt...*), motivisch im Reim implizierte göttliche Ganzheitlichkeit (Isotopie: красавица, рифма, правда) wird durch die phonologische Äquivalentsetzung mit solchen Motiven realisiert, die das mit dem Topos der „gefallenen Frau“ verbundene Merkmal der Einfachheit (гардеробный номер) tragen oder auf die irdische Vielheit (разноголосица) hinweisen.

Das sophiologische Paradigma tritt auf der **morphologischen Ebene** hauptsächlich durch Anaphern, aber auch durch die Figuren des Polyptotons und der „figura etymologica“ zutage. Im 12. Gedicht des Zyklus *Načal'naja pora, Piry* (*Gelage*), werden durch die zweimalige Anapher, die mit einfachen Wortwiederholungen im Vers („Distanz“-typus) gekoppelt ist, Phänomene verschiedener semantischer Bereiche zu einer Einheit geführt, was auf der thematischen Ebene als Selbstentgrenzung im Rausch während eines dionysischen Festmahls gedacht ist.

Die so suggerierte Ganzheitlichkeit wird jedoch auf der motivischen Ebene parodiert. Das Aschenbrödel, das in der 1. Fassung des Gedichts das göttliche Absolute verkörperte, weist nun deutliche Züge einer Prostituierten auf:

Пью горечь тубероз, небес осенних горечь
И в них твоих измен горящую струю.
Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,
Рыдающей строфы сырую горечь пью. (NP, I, 58; Hervorhebung A.U.)

Ich trinke die Bitterkeit der Tuberosen, der herbstlichen Himmel Bitterkeit // Und in ihnen den brennenden Strahl deiner Untreue. // Ich trinke die Bitterkeit der Abende. Nächte und Menschaufläufe, // Der schluchzenden Strophe feuchte Bitterkeit trinke ich.

Im 10. Gedicht aus dem Zyklus *Poverch bar'erov* (1929), *Raskovannyj golos*, suggeriert eine einfache Wortwiederholung im Vers den Ausgleich des männlichen und weiblichen Prinzips, deren Konfrontation durch einen syntaktischen Chiasmus impliziert wird. Auf der motivischen Ebene werden diese Komponenten des sophiologischen Paradigmas durch die mit dem Topos der „gefallenen Frau“ im Zusammenhang stehende Verstärkung der Erotik entmythisiert:

В шалящую полночью площадь,
В сплосившую белую бездну
Незримою ими - „Извозчик!“
Низринуть с подъезда. С подъезда

Столкнуть в воспаленную полночь
И слышать сквозь темные спай
Ее поцелуев - „На помощь!“
Мой голос зовет, утопая. (PB-29, I, 75; Hervorhebung A.U.)

Auf den durch die Mitternacht ausgelassenen Platz // In den weißen Abgrund, der einen Fehler gemacht hat, // Ist ihnen unsichtbar – „Kutscher!“ // Von der Freitreppe hinabzuwerfen. Von der Freitreppe
Abzustoßen in die entzündete Mitternacht // Und zu hören durch die dunklen Lötstellen // Ihrer Küsse – „Zu Hilfe!“ // Ruft meine Stimme, ertrinkend.

Ein Polyptoton impliziert in der Erzählung *Povest'* in der Szene, in der Sereža Anna Aril'd einen Heiratsantrag macht, die Äquivalenz beider Prinzipien. Verschiedene Ableitungen zum Verb ответить, das als Hinweis auf das Ziel der Suche, die Entschleierung der göttlichen Wahrheit, zu verstehen ist, kennzeichnen dabei beide Figuren (Aril'd: „Я не могу вам ответить“; „Я ответила вам согласьем“; Sereža: „Ответ заключен в вас самих“; „Ответьте мне на один вопрос“). Die Abwertung dieser Vorstellungen wird auch hier wieder über die Figurenkonstellation gesteuert. Die mit dem Topos des Dichter-Propheten verbundene Ganzheitlichkeit, die in *Spektorskij* in der Szene des Neujahrsfestes u.a. durch eine dreimalige Anapher impliziert wird, erhält durch das hier in der ge-

schlechtlichen Ausschweifung manifestierte Merkmal [ernie-drigt] deutlich ironische Konnotationen:

За что же пьют? За четырех хозяек.
За их глаза, за встречи в мясоед.
За то, чтобы поэтом стал прозаик
 И полубогом сделался поэт. (SP, I, 346; Hervorhebung A.U.)

Worauf trinkt man? Auf vier Wirtinnen. // Auf ihre Augen, auf die Treffen // Darauf, daß der Prosaiker Dichter wurde // Und der Dichter Halbgott wurde.

Auch im 17. Gedicht aus dem Zyklus *Vtoroe roždenie, Godami kogda-nibud' v zale koncertnoj...* (Wird man nach Jahren irgendwann einmal im Konzertsaal...), werden beispielsweise durch einfache Wortwiederholung im Vers („Distanz“-typus) die als Vielheit gegebenen verschiedenen Charakteristika der Sophia zur Einheit gebracht und auf der thematischen Ebene durch das Merkmal des Alltäglichen parodiert:

Художницы робкой, как сон, крутолобость,
 С беззлобной улыбкой, улыбкой захлеб,
 Улыбкой, огромной и светлой, как глобус,
 Художницы облик, улыбку и лоб. (VR, I, 392)

An die gewölbte Stirn der wie ein Traum scheuen Malerin // Mit gutmütigem Lächeln, mit unbändigem Lächeln. // Mit einem Lächeln, groß und licht wie ein Globus, // An das Antlitz der Malerin, das Lächeln und die Stirn. (Döring 1973:351)

Auf der **syntaktischen Ebene** wird das sophiologische Paradigma im 12. Gedicht aus *Načal'naja pora, Piry*, unter anderem über einen syntaktischen Parallelismus bedient, der die Zusammengehörigkeit verschiedener semantischer Bereiche suggeriert, und auf der motivischen Ebene durch den Topos der „gefallenen Frau“ negativ umgewertet: „Пью горечь тубероз, небес осенних горечь // [...] // Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ“ (NP, I, 58; „Ich trinke die Bitterkeit der Tuberosen, der herbstlichen Himmel Bitterkeit // [...] // Ich trinke die Bitterkeit der Abende, Nächte und Menschenaufläufe“). Auch im 13. Gedicht aus *Poverch bar'erov* (1929), *Ledochod*, wird im ersten Vers der letzten Strophe durch asyndetische Reihung die Lästigkeit und Trägheit des Übergangsphänomens der Aurora betont („Немолчный, алчный, скучный хрип“; PB-29, I, 79; „Ein nicht verstummendes, gieriges, langweiliges Röcheln“), wogegen im Vergleich zur 1. Fassung im letzten Vers der letzten Strophe durch asyndetische Reihung („Дар песни, сердца, смеха, слова“; PB-17, 72; „Die Gabe des Liedes, Herzens, Lachens, Wortes“), die in der 2. Fassung getilgt wurde, die Zusammengehörigkeit verschiedener Phänomene herausgehoben wurde. Dieser Vers bildete gleichzeitig auf der phonologischen Ebene eine Klammer mit dem Gedichttitel, welche die Auflösung des männlichen im weiblichen Prinzip vorgab. Auch in der

Verserzählung *Spektorskij* wird durch polysyndetische Reihung die All-Einheit verschiedener Gefühlszustände betont, die auf der thematischen Ebene durch die Erniedrigung Ol'gas - Spektorskij ist der Vater ihres unehelichen Kindes – parodiert wird:

Был разговор о свинстве мнимых сфинксов,
О принципах и принцах, но весом
Был только темный призывок материнства
В презренье, в ласке, в жалости, во всем. (SP, I, 372)

Das Gespräch ging um die Schweinerei scheinbarer Sphinxen, // Um Prinzipien und Prinzen, aber von Gewicht // War nur der dunkle Beiklang der Mutterschaft // In der Verachtung, in der Zärtlichkeit, im Mitleid, in allem.

Im 34. Gedicht aus *Vtoroe roždenie, Stichi moi, begom, begom...* (*Meine Verse, lauft, lauft...*), wird durch asyndetische Reihung in der ersten Strophe („И плачут, думают и ждут“; VR, I, 414; „Wo man weint, nachdenkt und wartet“; Döring 1973:367) und syntaktischen Parallelismus in der dritten („Вы - радугой по хрусталу, // Вы - сном, вы - вестью“; VR, I, 414; „Ihr jagt als Regenbogen über das Kristall, // Ihr jagt wie ein Traum, als Nachricht“; Döring 1973:367) das Haus als Ort des lyrischen Subjekts als ganzheitlicher Raum bestimmt, der dann auf der thematischen Ebene gleichfalls eine Abwertung erfährt, indem diese Sicht auf das Weibliche (sophiologisches Paradigma) als Fetischismus bezeichnet wird. Auf der **semantischen Ebene** wird im 6. Gedicht aus *Načal'naja pora, Ja ros. Menja, kak Ganimeda...*, die Auflösung des männlichen und weiblichen Prinzips unter anderem in einem Vergleich verdeutlicht (das weibliche lyrische Du wird in Beziehung zum Maskulinum *отпевший лебедь* gesetzt) und thematisch in Frage gestellt. Anders verhält es sich im 10. Gedicht dieses Zyklus, *Venecija*. Die Abwertung erfolgt hier durch den Vergleich Venedigs mit einer Venezianerin, die dem Paradigma der „gefallenen Frau“ angehört. Intertextuell wird dies namentlich in einer Referenz auf Bloks Gedicht *Neznakomka (Die Unbekannte; 1906)* bestätigt.¹⁷ Wie Pasternak parodiert auch Blok in der Unbekannten sein Weiblichkeitskonzept der Schönen Dame aus dem Frühwerk. Auch in der Verserzählung *Spektorskij* wird die Ganzheitlichkeit durch einen Vergleich Ol'gas mit dem

¹⁷ Pasternaks Vergleich von Venedig mit einem Kringel erinnert m.E. stark an Bloks Charakterisierung der Stadtlandschaft durch einen Brötchenkringel. Zudem ist diese Motivik bei beiden mit akustischen Eindrücken verbunden: Präsentieren sich diese bei Pasternak durch den Schrei der „gefallenen Frau“, so bei Blok durch das Kinderweinen: „Вдали, над пылью переулочной, // Над скукой загородных дач, // Чуть золотится крендель булочной, // И раздается детский плач.“ (Blok 1960:185; „In der Ferne, über dem Staub der Gasse, // Über der Langeweile der Datschen außerhalb der Stadt, // Schimmert ein Brötchenkringel ein wenig, // Und es erschallt Kinderweinen.“). Wichtig ist desweiteren, daß das Kinderweinen als Geräusch bei einige Strophen später durch den Schrei einer Frau substituiert wird: „Над озером скрипят уключины, // И раздается женский визг, [...]“ (Blok 1960:185; „Über dem See knarren Ruderrollen, // Und es erschallt das Gekreis einer Frau. [...]“).

Maskulinum жестокий ключ impliziert und gleichzeitig konterkariert, da auch die Figur Ol'gas mit dem Paradigma der „gefallenen Frau“ im Zusammenhang steht. Im 30. Gedicht aus *Vtoroe roždenie, Večerelo. Povsjudu retivo...* (*Es wurde Abend. Überall eifrig...*), wird die Zusammengehörigkeit beider Prinzipien im Vergleich des maskulinen вечер mit dem Femininum малина angedeutet, der auf der farblichen Ähnlichkeit mit dem Übergangsphänomen der Aurora basiert, und andererseits motivisch ambivalentisiert. Auch im 34. Gedicht dieses Zyklus, *Stichi moi, begom, begom...*, bezeichnet der Ort des lyrischen Subjekts durch einen Vergleich (хлеб как лебеда) den Ort des Ausgleichs beider Prinzipien, wobei schon das auf das maskuline лебедь verweisende Лехем лебеда als Unkraut negativ konnotiert erscheint. Die Abwertung erfolgt hier jedoch über den Fetischismus (s.o.).

Die Polemik gegen die Verschmelzung eines zentralen symbolistischen Musters, der Sophiologie, mit der Avantgarde, wie sie sich in den avantgardistischen Prinzipien der frühen Schaffensphase wie Depersonalisierung und die Verbindung von semantisch unvereinbaren Elementen äußerte, soll nun an einigen Beispielen aufgezeigt werden. Im 10. Gedicht aus *Načal'naja pora, Venecija*, wird in der Personifikation Venedigs als „gefallene Frau“ das avantgardistische Verfahren der **Depersonalisierung** aufgerufen und gleichzeitig motivisch relativiert, indem ihm das Merkmal des seinerseits an den Topos der „gefallenen Frau“ gebundenen Realistischen entgegengesetzt wird: „[...] В остатках сна рождалась явь. // Венеция венецианкой // Бросалась с набережных в плавь.“ (NP, I, 56; „[...] Und in den Resten des Traums wurde die Wirklichkeit geboren. // Venedig hatte sich als Venezianerin // Vom Kai gestürzt, um zu schwimmen.“). Auch im 10. Gedicht aus *Poverch bar'eroj* (1929), *Raskovannyj golos*, zeigen sich diese Tendenzen. Das weibliche Prinzip als Abgrund, Mitternacht kennzeichnen Merkmale des Belebten, die in der 2. Fassung in der Substitution der Motive целующих хлопьев durch ее поцелуев deutlicher hervorgehoben werden. Die damit einhergehende Verstärkung der Erotik ist gleichzeitig Träger des polemischen Moments. Das Prinzip der Depersonalisierung und die Polemik gegen dieses werden auch in der Beschreibung von Spektorskijs Wohnung in der Verserzählung *Spektorskij* deutlich. Sie ist sowohl Ort der Titelfigur, Spektorskij, als auch des Erzählers, der im Vergleich zu Spektorskij eine bewußtseinsmäßig fortgeschrittenere Entwicklungsstufe versinnbildlicht. Die aufgelisteten Personen (швея, студент, ответственный работник, певица, эсер) erscheinen vergegenständlicht als продукты, wobei das Motiv швея als Charakteristikum der frühen Schaffensphase auf eine metapoetische Auseinandersetzung hindeutet. Die Abwertung der früheren poetischen Intentionen wird hier unter anderem über die Opposition von Unvollkommenheit (студент) vs. Reife (ответственный работник) gesteuert. Das Prinzip der Depersonalisierung findet sich auch im Zyklus *Vtoroe roždenie* recht häufig, wenn etwa im 24. Gedicht, *Ljubimaja, molvy slaščavoj...* (*Geliebte, des süßlichen Gerüchts...*), die Muttersprache oder im 25.

Gedicht, *Krasavica moja, vsja stat'*,..., der Reim als Geliebte personifiziert werden. Polemisiert wird gegen dieses Prinzip beispielsweise im 26. Gedicht dieses Zyklus, *Krugom semenjaščejsja vatoj*,... (*Ringsum schwebt als samenartige Watte...*), indem die durch menschliche Fähigkeiten gekennzeichneten und als Gespenst der Unzucht bezeichneten Pappeln in ihrer Festlegung auf den Außenraum dem Innenraum, der den Ort des göttlichen Absoluten verkörpert, gegenübergestellt werden.

Das Prinzip der **Verbindung von semantisch unvereinbaren Elementen**, das über die so entstehende Korrelation verschiedener Seinsbereiche das der Sophiologie inhärente Merkmal der Ganzheitlichkeit impliziert, wird beispielsweise im 13. Gedicht aus *Poverch bar'erov, Ledochod*, wieder aufgenommen. So steht hier etwa die Isotopie um das Phänomen der Aurora mit den Paradigmen menschlicher Körperteile und Werkzeuge („Заря, как клещ, [...]“; „стук ножовый“; „лезвие“ PB-29, I, 79) in einem direkten Wechselbezug. Die Motive вечер und топь („И с мясом только вырвешь вечер // Из топи. [...]“; PB-29, I, 79; „Und mit dem Fleisch reißt du nur den Abend // Aus dem Sumpf. [...]“) assoziieren dabei die Motive зуб und десна. Die Abwertung erfolgt nur thematisch über die Betonung der Trägheit der Erscheinung. Auch im 23. Gedicht, *Platki podbory, žgučij vzgljad...* (*Kopftücher, Absätze, brennender Blick...*), aus *Vtoroe roždenie* erinnert die Verknüpfung der Paradigmen des Tauwetters, das durch einzelne weibliche Kleidungsstücke als feminin charakterisiert wird, und der Lebensmittel an das Verfahren der Korrelation von gewöhnlich nicht zu vereinbarenden Elementen, das hier aber in Form von Vergleichen oder Genitivattributen auf einer anderen Ebene angesiedelt ist als in der frühen Schaffensphase: „И птичьи крики мнет ручей, // Как лепят пальцами пельмени.“; „Проталин черная лакрица...“ (VR, I, 399; „Und Vögelrufe knetet der Bach, // Wie man mit den Fingern Pelmeni formt.“; „Der Tauschneepfüten schwarze Lakritze...“; Döring 1973:355f.). Der Referentenbezug bleibt auf diese Weise im Gegensatz zur frühen Schaffensphase weitgehend gewahrt. Die Isotopie der Lebensmittel übernimmt dabei durch das Merkmal des Alltäglichen die Funktion der Entmythisierung.

Auch alle anderen Merkmalskomplexe, die in der frühen Schaffensphase mit der symbolistischen Sophiologie verbunden waren, wie das Musikalische oder die geistes- und kulturgeschichtlichen Implikationen, sind einer Umwertung durch das Motiv der „gefallenen Frau“ oder damit im Zusammenhang stehender Komponenten unterzogen.

3.3.1. Die Umwertung des Musikalischen durch das Motiv der „gefallenen Frau“

In *Ochrannaja gramota* ist die für das Frühwerk typische Äquivalenz von Weiblichkeit und Musik, die über den Verweis auf diesbezügliche Konzeptionen bei Schopenhauer, Wagner und Nietzsche gesteuert wurde, an die Figur des Komponisten Skrjabin gebunden, der ähnlich Majakovskij den „romantischen“ Künftlertyp verkörpert. Seine Sinfonie *Ekstase*, die eindeutig mit dem Weiblichen (ровесница) verknüpft ist, erscheint durch die Merkmale des Göttlichen (жилище, материально равное всей ему на кирпич перемолотой вселенной) und der Grenzüberschreitung (плетень) sowie durch die Nennung des Komponisten Wagner als Verkörperung der Weltseele:

Это было первое поселенье человека в мирах, открытых Вагнером для вымыслов и мастодонтов. На участке возводилось вымышленное лирическое жилище, материально равное всей ему на кирпич перемолотой вселенной. Над плетнем симфонии загоралось солнце Ван Гога. [...] Не удивительно, что в симфонии я встретил завидно счастливую ровесницу. [...] Больше всего на свете я любил музыку, больше всех в ней - Скрябина. (OGR, IV, 153f.)

Das war die erste Ansiedlung des Menschen in den Welten, die Wagner für Erdichtungen und Mastodons entdeckt hat. Auf der Parzelle wurde eine erdichtete lyrische Wohnstätte errichtet, materiell vollkommen eins mit allem für sie zu Ziegeln zermahlenen Weltall. Über dem Flechtzaun der Sinfonie entbrannte die Sonne van Goghs. [...] Es ist nicht verwunderlich, daß ich in der Sinfonie einer beneidenswert glücklichen Altersgefährtin begegnet war. [...] Mehr als alles in der Welt liebte ich die Musik, mehr als alles in ihr – Skrjabin. (Pasternak 1989:198f.)

Die Konzeption des Androgynen kommt dabei implizit durch die Gleichsetzung der weiblichen Musik und Skrjabin als Vertreter des Männlichen im Bewußtsein des Erzähler-Ichs zum Vorschein. Durch den Verweis auf Wagner wird auch Marburg, das ja als symbolischer Ort der frühen Poetik gilt, und das zentrale Ereignis innerhalb des Marburgkapitels, die Beziehung des Erzählers zu Ida Vysockaja, mit der Skrjabinepisode und diesbezüglichen Konzeptionen des Musikalischen korreliert:

Исконные горожане уже спали. Навстречу попадались одни студенты. Все точно выступали в Вагнеровых „Мейстерзингерах“. Дома, казавшиеся декорациями уже и днем, сближались еще теснее. Висячим фонарям, перекинутым над мостовой со стены на стену, негде было разгуляться. Их свет изо всех сил обрушивался на звуки. Он обливал гул удалявшихся пяток и взрывы громкой немецкой речи лилиевидными бликами. Точно электричество знало преданье, сложенное об этом месте. (OGR, IV, 174)

Моя жажда последнего, до конца опустошающего прощанья осталась неутоленной. Она была подобна потребности в большой кадении, расшатывающей боль-

ную музыку до корня, с тем чтобы вдруг удалить ее всю одним рывком последнего аккорда. Но в этом облегчении мне было отказано. (OGR, IV, 181)

Die alteingesessenen Städter schliefen schon. Nur Studenten begegnete man. Alle, als ob sie in Wagners „Meistersingern“ aufträten. Die Häuser, die auch am Tag schon wie Dekorationen anmuteten, waren noch enger zueinandergerückt. Die Hängelaternen, von Wand zu Wand über das Pflaster geworfen, hatten keinen Spielraum. Ihr Licht fiel aus aller Kraft über die Laute her. Es übergieß den Hall der sich entfernenden Absätze und die Explosionen der lauten deutschen Rede mit lilienförmigen Lichtflecken. Als wüßte die Elektrizität von der Sage, die über diesen Ort entstanden war. (Pasternak 1989:223)

Mein Verlangen nach einem letzten, restlos tilgenden Abschied war ungestillt geblieben. Es glich dem Bedürfnis nach einer hohen Kadenz, die eine kranke Musik bis in die Wurzel rüttelt, um sie plötzlich mit einem jähen Ruck des letzten Akkordes ganz aus der Welt zu entfernen. Doch diese Erleichterung war mir versagt. (Pasternak 1989:232f.)

Das so mit dem Paradigma der Sophiologie verknüpfte Musikalische erhält negative Konnotationen im Merkmal der Verkrüppelung, wie es sich als krankhafte Erscheinung in den durch das Merkmal des Häßlichen gekennzeichneten Figuren der Wirtin und deren Tochter im Marburgkapitel äußert. Dabei verweisen die mit der Musik zusammenhängenden Namen, Blok und Belyj, auf den symbolistischen Hintergrund der frühen Poetik und der Terminus der Originalität auf den damit verbundenen Begriff der „freien Subjektivität“, d.h. auf den Umgang mit der literarischen Tradition:

Музыка, прощанье с которой я только еще откладывал, уже переплеталась у меня с литературой. Глубина и прелесть Белого и Блока не могли не открыться мне. Их влияние своеобразно сочеталось с силой, превосходившей простое невежество. Пятнадцатилетнее воздержание от слова, приносившегося в жертву звуку, обрекало на оригинальность, как иное увечье обрекает на акробатику. (OGR, IV, 160)

Die Musik, von der Abschied zu nehmen ich nur noch hinausschob, hatte sich bei mir schon mit der Literatur verflochten. Die Tiefe und Anmut Belys und Bloks hatten mir nicht verborgen bleiben können. Ihr Einfluß verband sich eigenartig mit einer die bloße Unkenntnis überwindenden Kraft. Die fünfzehnjährige Enthaltensamkeit vor dem Wort, das dem Ton zum Opfer gebracht worden war, verurteilte zur Originalität, wie andere Verkrüppelung zur Akrobatik verurteilt. (Pasternak 1989:206)

In der Erzählung *Povest'* wird die Abwertung der mit dem Musikalischen verknüpften Sophiologie in der Figur Anna Aril'ds über die Kontrastfigur der Prostituierten Saška vollzogen. Ähnlich verhält es sich in der Verserzählung *Spektorskij*, wo die gemeinsamen Spaziergänge Spektorskijs und Marija Il'inas resp. der Aufstieg in den göttlichen Seinsbereich als musikalische Ereignisse geschildert werden. Ihre Entmythisierung erfolgt über die Figur Ol'ga Buchteevas, die das Paradigma der „gefallenen Frau“ bedient, aber dennoch in ihren sophiologischen Komponenten der Musik verhaftet ist. Im Essay *Šopen* (1945) werden die musikalische Komponente der Sophiologie und das mit dem Motiv der „gefallenen Frau“ verbundene Merkmal der Alltäglichkeit mit der Opposition von Ro-

mantik resp. Symbolismus und Realismus korreliert.¹⁸ Wenn Chopin von einigen Persönlichkeiten als „romantischer“ Künstler wahrgenommen wird, was hier über die weiblichen mythologischen Wesen (ундины, русалки, эльфы) als Vertreterinnen einer „anderen“ Welt das sophiologische Paradigma bedient, so gibt sich dies als Täuschung zu erkennen. Der Melodie hingegen, die im Schopenhauerischen Verständnis als Gesamtheit der gegensätzlichen Elemente von Rhythmus und Harmonie das Abbild des Willens, also die Weltseele darstellt, wird das ebenfalls dem Weiblichen zugeordnete **Merkmal des Realen** zugeschrieben (представительница действительности) und im Unterschied zur frühen Schaffensphase nicht an die Lyrik, sondern an die **Epik** gekoppelt¹⁹:

О нем есть свидетельства таких выдающихся людей, как Генрих Гейне, Шуман, Жорж Санд, Делакруа, Лист и Берлиоз. В этих отзывах много ценного, но еще больше разговоров об ундинах, золовых арфах и влюбленных пери, которые должны дать нам представление о сочинениях Шопена, манере его игры, его облике и характере. До чего превратно и несообразно выражает подчас свои восторги человечество! Всего меньше русалок и саламандр было в этом человеке, и, наоборот, сплошным роем романтических мотыльков и эльфов кишели вокруг него великосветские гостиные, когда, поднимаясь из-за рояля, он проходил через их расступающийся строй, феноменально определенный, гениальный, сдержанно-насмешливый и до смерти утомленный писанием по ночам и дневными занятиями с учениками. (Š, IV, 405f.)

Главным средством выражения, языком, которым у Шопена изложено все, что он хотел сказать, была его мелодия, наиболее неподдельная и могущественная из всех, какие мы знаем. Это не короткий, куплетно возвращающийся мелодический мотив, не повторение оперной арии, без конца выделяющей голосом одно и то же, это поступательно развивающаяся мысль, подобная ходу приковывающей повести или содержанию исторически важного сообщения. [...] Для Шопена эта ме-

¹⁸ Dies scheinen die Beobachtungen von K. Evans-Romaine zu bestätigen, die im Essay *Šopen* im Verweis auf E.T.A. Hoffmanns Aufsatz *Beethovens Instrumental-Musik* ein romantisches Modell erkennt, welches Pasternak nutzt, um Chopin als unromantischen Künstler auszuweisen: Denn für beide Dichter besitzt die „große Kunst“, die für Pasternak das Realistische, für Hoffmann aber das Romantische verkörpert, analoge Qualitäten wie die Ernsthaftigkeit (vgl. Evans-Romaine 1997:209, 225). M.E. hätte man hier noch einen Schritt weiter gehen und diese Text-Text-Relation in semantischer Hinsicht etwa als Parodie funktionalisieren können.

¹⁹ Das Streben von der Lyrik zur Epik, das sich bei Pasternak in der mittleren Schaffensphase andeutet, wird in den Schriften *Nad čem rabotajut pisateli (Woran arbeiten die Schriftsteller; 1926)* und *Pisateli o sebe (Die Schriftsteller über sich selbst; 1927)* damit begründet, daß die Epik dem historischen Paradigma einen adäquateren Ausdruck verleihen kann: „В наше время лирика почти перестала звучать, и здесь мне приходится быть объективным, от лирики переходить к эпосу. И я не испытываю теперь прежнего разочарования.“ (NRP, IV, 621; „In unserer Zeit hat die Lyrik fast aufgehört zu klingen, und hier muß ich objektiv sein, von der Lyrik zum Epos übergehen. Und ich fühle jetzt nicht die frühere Enttäuschung.“); „Я считаю, что эпос внушен временем, и потому в книге ‘1905 год’ я перехожу от лирического мышления к эпике, хотя это очень трудно.“ (POS, IV, 621; „Ich denke, daß das Epos von der Zeit vorgegeben ist, und deshalb gehe ich im Buch ‚Das Jahr 1905‘ vom lyrischen Denken zur Epik über, obwohl dies sehr schwer ist.“)

лодия была представительницей действительности, за ней стоял какой-то реальный образ или случай [...]. (Š, IV, 404)

Es gibt über ihn Zeugnisse so hervorragender Persönlichkeiten wie Heinrich Heine, Schumann, George Sand, Delacroix, Liszt und Berlioz. In diesen Äußerungen gibt es viel Wertvolles, aber auch Plaudereien über Undinen, Äolsharfen und verliebte Peris, die uns eine Vorstellung von den Werken Chopins geben sollen, der Art seines Spiels, seiner Gestalt und seines Charakters. Wie verkehrt und abwegig die Menschheit ihre Begeisterungen oft ausdrückt! Die allerwenigsten Nixen und Salamander waren in diesem Mann, und, umgekehrt, als dichter Schwarm von romantischen Schmetterlingen und Elfen brodelten die Empfangszimmer der vornehmen Welt um ihn herum, wenn er sich vom Flügel erhob und durch ihre auseinanderrückenden Reihen schritt, phänomenal deutlich bestimmt, genial, mit verhaltenem Spott und sterbensmüde vom Schreiben nachts und den täglichen Übungen mit den Schülern. (Pasternak 1989:385f.)

Das wichtigste Ausdrucksmittel, jene Sprache, in die bei Chopin alles hineingelegt ist, was er sagen wollte, war seine Melodie, die echtste und mächtigste von allen, die wir kennen. Das ist nicht ein kurzes, couplethaft wiederkehrendes melodisches Motiv, nicht Wiederholung einer Opernarie, die mit der Stimme endlos ein- und dasselbe verfertigt, das ist ein fortschreitend sich entwickelndes Denken, ähnlich dem Gang einer fesselnden Erzählung oder dem Stoff einer historisch bedeutsamen Mitteilung. [...] Für Chopin war diese Melodie die Vertreterin einer Wirklichkeit, hinter ihr stand ein reales Bild oder Ereignis. (Pasternak 1989:384)

Auch die 2. Fassung des Gedichts *Ballada* aus *Poverch barer'ov* (1917) unter dem gleichen Titel in *Poverch barer'ov* (1929) zeigt diese Tendenzen. Das in der 1. Fassung über die Rhythmik der Lyrik eingeschriebene Merkmal der Musikalität wird nun in der 2. Fassung der Epik resp. dem Realen, verkörpert als wahre Erzählung, zugeordnet:

В колодец ее обалделого взгляда
Бадьей погружалась печаль и, дойдя
До дна, подымалась оттуда балладой
И рушилась былью в обвязке дождя. (PB-29, I, 96)

In den Brunnen ihres verblüfften Blicks // Versank als Eimer die Trauer, und bis zum Boden // Gelangt, erhob sie sich als Ballade // Und fiel als wahre Geschichte in der Umwicklung des Regens herunter.

Damit einhergehend wird das ursprünglich in der 1. Fassung angegebene Ziel der Suche des lyrischen Subjekts, die Verschmelzung mit dem weiblichen göttlichen Absoluten, im Symbol des Grafen in der 2. Fassung durch die stetige Abfolge der Frauenblicke abgewertet, die durch das Merkmal des Wechsels die Geschlechtlichkeit suggeriert:

Я знал, что прелесть путешествий
И каждый новый женский взгляд
Лепечут о его соседстве
И отрицать его велят. (PB-29, I, 97)

Ich wußte, daß der Reiz der Reisen // Und jeder neue Frauenblick // Von seiner Nachbarschaft stammelt // Und ihn abzulchnen befiehlt.

Während die romantische Kunst durch das Prinzip der Willkürlichkeit, gestelztes Pathos, vorgetäuschte Tiefe und Künstlichkeit charakterisiert ist, zeichnet sich dieser neuen Auffassung zufolge die realistische Kunst durch Glaubwürdigkeit, Genauigkeit und schöpferische Detailisierung aus:

Эти главные столпы и создатели инструментальной музыки [Бах, Шопен; А.У.] не кажутся нам героями вымысла, фантастическими фигурами. Это – олицетворенные достоверности в своем собственном платье. Их музыка изобилует подробностями и производит впечатление летописи их жизни. Действительность больше, чем у кого-либо другого, проступает у них наружу сквозь звук. [...] Везде, в любом искусстве, реализм представляет, повидимому, не отдельное направление, но составляет особый градус искусства, высшую ступень авторской точности. Реализм есть, вероятно, та решающая мера творческой детализации, которой от художника не требуют ни общие правила эстетики, ни современные ему слушатели и зрители. Именно здесь останавливается всегда искусство романтизма и этим удовлетворяется. Как мало нужно для его процветания! В его распоряжении ходульный пафос, ложная глубина и наигранная умильность, - все формы искусственности к его услугам. (§, IV, 403)

Diese Hauptsäulen und –schöpfer der Instrumentalmusik erscheinen uns nicht als Helden des Erdichtens, als fantastische Figuren. Sie sind – verkörperte Glaubwürdigkeiten in ihrem eigenen Kleid. Ihre Musik ist überreich an Einzelheiten und hinterläßt den Eindruck einer Chronik ihres Lebens. Mehr als bei irgendeinem anderen tritt bei ihnen Wirklichkeit nach außen durch den Ton. [...] Der Realismus stellt überall, in jeder Kunst, offensichtlich nicht eine einzelne Richtung dar, sondern bestimmt eine besondere Temperatur der Kunst, die höchste Stufe der Genauigkeit ihres Autors. Der Realismus ist, wahrscheinlich, jenes entscheidende Maß der schöpferischen Detailisierung, das weder die allgemeinen Regeln der Ästhetik von dem Künstler fordern noch die Hörer und Betrachter seiner Zeit. Eben dort bleibt die romantische Kunst immer stehen, und eben damit begnügt sie sich ... Wie wenig ist nötig zu ihrem Erblühen! Ihr zur Verfügung steht ein gestelztes Pathos, eine vorgetäuschte Tiefe und eine gespielte Lieblichkeit – alle Formen der Künstlichkeit sind in ihrem Dienst. (Pasternak 1989:382f.)

Auf diese Weise bekommt die Musik, die sich in der frühen Schaffensphase durch das mit der Sophiologie verknüpfte Merkmal des **Ungegenständlichen** auszeichnete, im Essay *Zametki perevodčika* das Merkmal des **Gegenständlichen** resp. Realistischen.²⁰ Dies wird an der Opposition von **Klanglichkeit** vs. **Inhaltlichkeit** verdeutlicht:

²⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang auch *Pol'-Mari Verlen*: „Можно было думать, что пренебрежение к стилистике, которое он провозглашал, внушено стремлением к пресловутой ‚музыкальности‘ (ее редко кто понимает), что он жертвует смысловую и графическую стороной поэзии в пользу вокальной. Это не так. Совсем напротив. Как всякий большой художник, он требовал ‚не слов, а дела‘ даже и от искусства слова, то есть хотел, чтобы поэзия содержала действительно пережитое или свидетельскую правду наблюдателя.“

Сжатость английской фразы - залог ее содержательности, а содержательность – порука ее музыкальности, потому что музыка слова состоит не в его звучности, а в соотношении между его звучанием и значением. В этом смысле английское стихосложение предельно музыкально. (ZP, IV, 394)

Die Kürze der englischen Phrase ist die Gewähr ihrer Inhaltlichkeit, und die Inhaltlichkeit ist die Bürgschaft ihrer Musikalität, weil die Musik des Wortes nicht in seiner Klanglichkeit besteht, sondern in der Korrelation zwischen seinem Ton und der Bedeutung. In diesem Sinn ist der englische Versbau äußerst musikalisch.

Vgl. in diesem Zusammenhang auch das 10. Gedicht aus *Načal'naja pora, Venecija*, in dem als Ursache für das Erwachen des lyrischen Subjekts der Schrei einer „gefallenen Frau“ die an musikalische Eindrücke gebundene Motivation für das Erwachen in der 1. Fassung dieses Gedichts konterkariert. Der in der 1. Fassung dargestellten Verschmelzung von optischen und akustischen Phänomenen im temporalen Grenzbereich der Aurora wird so nun das Merkmal des Realistischen gegenübergestellt: „В остатках сна рождалась явь.“ (NP, I, 56; „In den Resten des Traums wurde die Wirklichkeit geboren.“). Ähnliche Erscheinungen lassen sich im 17. Gedicht aus *Vtoroe roždenie, Godami kogda-nibud' v zale koncertnoj...*, beobachten. Die Gleichsetzung der Musik (Brahms) mit dem Erinnerungsvorgang - sie löst im Bewußtsein des lyrischen Subjekts die Erinnerung an die sophiologische Züge aufweisende Geliebte aus -, in dem das Erinnernte, die Sophia wie auch das alltägliche Umfeld, in einzelnen Teilen ins Bewußtsein dringt, zeigt das für die frühe Schaffensphase typische Verfahren der Depersonalisierung, dem auch hier auf der metapoetischen Ebene das Merkmal der Musikalität zuerkannt wird. Gleichzeitig erfährt es durch die so erreichte Äquivalenz von Sophiologie und Alltäglichkeit eine Abwertung.

3.3.2. Die Transformation der geistes- und kulturgeschichtlichen Implikationen durch das Motiv der „gefallenen Frau“

In der mittleren Schaffensphase zeichnet sich im Gegensatz zur frühen Schaffensphase, in der die kulturgeschichtlichen Implikationen durch die ästhetischen dominiert wurden, eine **Loslösung der kulturgeschichtlichen Dimension von**

(PMV, IV, 397; „Man hatte denken können, daß die Vernachlässigung der Stilistik, die er verkündete, vom Streben nach der berüchtigten ‚Musikalität‘ (selten versteht sie jemand) eingegeben worden ist, daß er die semantische und graphische Seite der Poesie zugunsten der vokalischen opfert. Das ist nicht so. Das ganze Gegenteil ist der Fall. Wie jeder große Künstler, forderte er *,nicht Worte, sondern Taten'* sogar auch von der *Wortkunst*, d.h. er wollte, daß die Poesie tatsächlich Erlebtes oder die bezeugte Wahrheit eines Beobachters enthielte.“)

der **ästhetisch-poetologischen Ebene** ab.²¹ Von der Forschung häufig als Verstärkung der sozialen Problematik zu Beginn der 20er Jahre in der Dichtung Pasternaks charakterisiert (vgl. Al'fonsov 1990:140f.), wird der Literatur die Fähigkeit zuerkannt, auf den außerkünstlerischen Bereich einzuwirken, **außerästhetische Funktionen** zu übernehmen. Diese außerästhetische Sphäre wird unter anderem durch das Motiv der „gefallenen Frau“ repräsentiert. Frühere poetologische Konzeptionen, insbesondere diejenige der an die Sphäre des Sublimen gebundenen Kunst, werden durch das Merkmal der vor allem an die Musik gekoppelten Abstraktheit mit dem Idealen des sozialistischen Systems äquivalent gesetzt. Dabei wird das Scheitern von künstlerischem und politischem System an der als Beschönigung dargestellten, verstellten Sicht auf das Weibliche in seiner Ausformung als Sophia festgemacht. Dies ist beispielsweise in *Ochrannaja gramota* zu beobachten. So impliziert die Begegnung mit Ida Vysockaja, die in einen Traum vom Krieg mündet, den apokalyptischen Aspekt der Sophiologie, der in den Reflexionen über den Krieg und die Ergebnisse der Revolution im Motiv der Kindheit, der Seele oder des Hinterlands als Symbol für das Unbewußte wieder aufgenommen und als abstrakt abgewertet wird:

Во мне глубоко сидела история с В-ой. У меня было здоровое сердце. Оно хорошо работало. Работая ночью, оно подцепляло случайнейшие и самые бросовые из впечатлений дня. И вот оно задело за экзерцирплац, и его толчка было достаточно, чтобы механизм учебного поля пришел в движение и само сновиденье, на своем круглом ходу, тихо пробило: „Я – сновиденье о войне“. (OGR, IV, 192)

Прошло шесть лет. Когда все забылось. Когда протянулась и кончилась война и разразилась революция. Когда пространство, прежде бывшее родиной материи, заболело гангреной тыловых фикций и пошло линючими дырами отвлеченного несуществования. Когда нас развезло жидкою тундрой и душу обложил затяжной дребезжащий, государственный дождик. Когда вода стала есть кость и времени не стало чем мерить. Когда после уже вкушенной самостоятельности пришлось от нее отказаться и по властному внушенью вещей впасть в новое детство, задолго до старости. (OGR, IV, 195f.)

Die Geschichte mit der W. saß tief in mir. Ich hatte ein gesundes Herz. Es arbeitete gut. Arbeitete es nachts, hakte es sich die zufälligsten und flüchtigsten Tagesereignisse an. So hatte es nun an den Exerzierplatz gerührt, und sein Anstoß war ausreichend, den Mechanismus des Übungsplatzes in Bewegung zu setzen, und die Traumerscheinung selbst schlug nach ihrer eigenen Uhr leise die Stunde an: „Ich – bin der Traum vom Krieg.“ (Pasternak 1989:245)

²¹ Vgl. dazu die Anmerkungen V. Al'fonsovs 1990:151: „Развитие Пастернака 20-х годов шло в таком направлении, что эстетическое для него претворялось в нравственное, а нравственное с неизбежностью окрашивалось социальное.“ („Die Entwicklung Pasternaks der 20er Jahre lief in eine solche Richtung, daß das Ästhetische für ihn in das Moralische überging und sich das Moralische unvermeidbar sozial färbte.“)

Sechs Jahre waren vergangen. Nachdem alles vergessen war. Als der Krieg sich hingezogen und geendet und die Revolution sich entladen hatte. Als der Raum, der vordem die Heimat der Materie gewesen war, an einer Gangrän der Fiktionen des Hinterlands erkrankte und sich mit den sich enthaarenden Stellen einer abstrakten Nichtexistenz überzog. Als es uns zu einer kümmerlichen Tundra zerrinnen ließ und sich um die Seele ein anhaltender plappernder, staatlicher Landregen legte. Als das Wasser den Knochen anzufressen begann und es kein Zeitmaß mehr gab. Als nach einer schon genossenen Selbständigkeit auf sie verzichtet werden mußte und unter dem herrischen Drängen der Dinge in eine neue Kindheit zu fallen war, lange vor dem Alter. (Pasternak 1989:249f.)

Auch die Figur Majakovskijs wird im Zwillingsmotiv, das in der frühen Schaffensphase eine zentrale Position im Paradigma der Sophiologie einnahm, mit dem Staat verbunden. Hierbei verweist die Personifikation des Lebens noch zusätzlich auf das Frühwerk, indem Assoziationen an *Sestra moja - žizn'* geweckt werden. Die Abwertung dieser Positionen erfolgt über die Diskrepanz, die sich zwischen Alltag und zu erstrebendem Ideal resp. Zukunft eröffnet:

Вдруг внизу, под окном, мне вообразилась его жизнь, теперь уже начисто прошлая. Она пошла вбок от окна в виде какой-то тихой, обсаженной деревьями улицы, вроде Поварской. И первым на ней у самой стены стало наше государство, наше ломящееся в века и навсегда принятое в них, небывалое, невозможное государство. Оно стояло внизу, его можно было кликнуть и взять за руку. В своей осязательной необычайности оно чем-то напоминало покойного. Связь между обоими была так разительна, что они могли показаться близнецами. [...] Все они объяснялись навыком к состояниям, хотя и подразумеваемым нашим временем, но еще не вошедшим в свою злободневную силу. Он с детства был избалован будущим, которое далось ему довольно рано и, видимо, без большого труда. (OGR, IV, 239)

Plötzlich trat mir vorm Fenster unten sein Leben vor Augen, das jetzt schon reine Vergangenheit war. Es ging vom Fenster seitlich weg wie eine stille, mit Bäumen bestandene Straße von der Art der Powarskaja. Und als erstes stand auf ihr gleich bei der Hauswand unser Staat, unser in die Zeitalter brechender und für immer in sie aufgenommener, unerhörter, unmöglicher Staat. Er stand unten, man konnte ihn anreden und bei der Hand nehmen. In seiner unübersehbaren Ungewöhnlichkeit erinnerte er irgendwie an den Verstorbenen. Die Beziehung zwischen den beiden war so frappierend, daß sie Zwillinge zu sein schienen. [...] Die Erklärung für sie alle war sein Heimischsein in Bedingungen, mit denen man unsere Zeit wohl identifizierte, die aber ihre Kraft als praktischer Alltag noch nicht verwirklicht hatten. Er war von Kindheit an von der Zukunft verwöhnt worden, die sich ihm recht früh ergeben hatte und, augenscheinlich, ohne große Mühe. (Pasternak 1989:301f.)

Wie in der 1. Fassung aus der frühen Schaffensphase suggeriert auch im 21. Gedicht aus *Poverch bar'eroj* (1929), *Ijul'skaja groza* (*Juligewitter*), das Paradigma des Krieges den apokalyptischen, über die kulturgeschichtlichen Implikationen dominierenden Aspekt der Sophiologie, der nun aber in der 2. Fassung durch die textuellen Veränderungen in der vorletzten Strophe als Absurdität abgewertet wird. In der Rede auf dem Ersten Allunionskongreß der sowjetischen Schriftstel-

ler (1934) setzt Pasternak die sozialistische Wirklichkeit, in der es nur noch möglich ist, sich in Andeutungen zu verständigen, durch das Merkmal der Verschleierung mit der Sophiologie in eins und wertet dies als abstrakt ab. Die poetische Sprache als Konstruktion findet auf fatale Weise ihre Entsprechung in der Realität. Diese Abwertung erfolgt durch die Kontrastierung des sophiologischen Paradigmas mit einer Frau aus dem Volk, die über das Merkmal des Alltäglichen dem Motiv der „gefallenen Frau“ und durch den Verweis auf *Sestra moja - žizn'* gleichzeitig der Sophiologie zugeordnet werden kann:

Мы обменивались взглядами и слезами растроганности, объяснялись знаками и перекидывались цветами. Двенадцать дней объединяло нас ошеломляющее счастье того факта, что этот высокий поэтический язык сам собой рождается в беседе с нашей современностью, современностью людей, сорвавшихся с якорей собственности и свободно реющих, плавающих и носящихся в пространстве биографически мыслимого. [...] Поэтический язык во всех этих случаях достигал такой силы, что раздвигал границы действительности и уносил в ту область возможного, которая в социалистическом мире есть вместе с тем и область должного. [...] И когда я в безотчетном побуждении хотел снять с плеча работницы Метростроя тяжелый забойный инструмент, названия которого я не знаю (*смех*), но который оттягивал книзу ее плечо, - мог ли знать товарищ из президиума, вышутивший мою интеллигентскую чувствительность, что в многоатмосферных парах, созданных положением, она была в каком-то мгновенном смысле сестрой мне и я хотел помочь близкому и давно знакомому человеку. (VNP, IV, 631)

Wir haben uns mit Blicken und Tränen der Rührung ausgetauscht, uns mit Zeichen verständigt und einander Blumen zugeworfen. Zwölf Tage hat uns das überraschende Glück jener Tatsache vereint, daß sich diese hohe poetische Sprache von selbst gebiert im Gespräch mit unserer Zeitgenossenschaft, der Zeitgenossenschaft von Menschen, die sich von den Anker des Eigentums losgerissen haben und frei schweben, schwimmen und sich tragen im Raum des biographisch Denkbaren. [...] Die poetische Sprache hat in allen diesen Fällen eine solche Kraft erreicht, daß sie die Grenzen der Wirklichkeit auseinandergestoßen und auf jenes Gebiet des Möglichen getragen hat, das in der sozialistischen Welt zugleich auch das Gebiet des uns Aufgegebenen ist. [...] Und als ich in einer unbewußten Regung der Arbeiterin vom Metrobau das schwere Hauwerkzeug von den Schultern nehmen wollte, dessen Bezeichnung ich nicht kenne, doch das ihre Schultern nach unten zog, konnte da der Genosse aus dem Präsidium, der meine Intelligenzler-Empfindsamkeit verspottet hat, denn wissen, daß sie mir in diesem Augenblick in einer bestimmten augenblicklichen Bedeutung eine Schwester war und ich ihr helfen wollte wie einem nahen und seit langem bekannten Menschen. (Pasternak 1989:380)

Vgl. in diesem Zusammenhang auch das 10., 33. und 37. Gedicht aus dem Zyklus *Vtoroe roždenie*, wo die sozialistische Wirklichkeit mit dem sophiologischen Paradigma verknüpft und als Scheinrealität entlarvt wird, was besonders im 38. Gedicht dieses Zyklus, *Vesenneju poroju l'da...* (*In der Frühlingszeit des Eises...*), mit der verstellten Sicht auf das Weibliche, wie sie in der Sophiologie zum Ausdruck kommt, begründet wird. Auch im Essay *Genrich Klejst* (1941) wird die symbolistische Sophiologie, mit der die Figur Kleists noch in der frühen Schaf-

fensphase, im Essay *G. von Kleist. Ob asketike v kul'ture* (1911) verbunden war, durch eine realistische Motivierung seines Selbstmords als Utopie ausgewiesen. Während die Todessucht Kleists in der Frühphase als Übergang in die jenseitige Welt, als Auflösung im weiblichen Anderen wahrgenommen wurde, erscheint sie nun durch politische Ereignisse hervorgerufen, die Kleists persönliche Schwierigkeiten bedingt haben. Dabei verweist die Figur der Henriette Vogel über das Merkmal des Musikalischen auf die symbolistische Sophiologie, was zusätzlich durch den autointertextuellen Verweis im Motiv спутник auf *Bliznec v tučach* unterstrichen wird:

Тогда, в февральские дни жестокой зимы 1811 года, которой точно не предвиделось окончания, Клейст вспомнил свое первое вступление в жизнь, детскую свою солдатчину и написал прошение на высочайшее имя об обратном приеме в армию. Его вскоре удовлетворили. Но ему не на что было обмундироваться. Он подал королю новую просьбу о предоставлении ссуды на экипировку и стал ждать ответа. Промелькнуло лето. Ему не отвечали. Пришла осень, показавшаяся возвратом все той же бесконечной зимы. У Клейста была знакомая, неизлечимо больная музыкантша Генриетта Фогель. Как-то раз, когда они вдвоем что-то разыгрывали, она сказала, что охотно рассталась бы с жизнью, если бы нашла товарища. „За чем же дело стало?“ - сказал Клейст и предложил себя в спутники. (GK, IV, 384)

Damals in den Februartagen des grausamen Winters von 1811, dessen Ende nicht genau abzusehen war, erinnerte sich Kleist an seinen ersten Eintritt ins Leben, an sein kindliches Soldatenlos und schrieb ein Gesuch an den Kaiser um Wiederaufnahme in die Armee. Man entsprach seiner Bitte in kurzer Zeit. Aber er besaß keine Mittel, um sich eine Uniform anzuschaffen. Er reichte beim König eine neue Bitte ein um Gewährung eines Darlehens für die Ausrüstung und begann auf Antwort zu warten. Es verging der Sommer. Man antwortete ihm nicht. Der Herbst kam, der wie die Rückkehr jenes endlosen Winters aussah. Kleist hatte eine Bekannte, die unheilbar kranke Musikerin Henriette Vogel. Irgendwann einmal, als sie zu zweit irgendetwas spielten, sagte sie, daß sie gern vom Leben Abschied nehmen würde, wenn sie einen Gefährten finden würde. „Woran liegt es?“ sagte Kleist und bot sich selbst als Begleiter an.

Mit dieser Entmythisierung der Sophiologie kann die Umwertung der poetischen Positionen Kleists in Zusammenhang gebracht werden: Seine Zugehörigkeit zur Romantik, die nun als etwas Zeitbedingtes, rein Äußerliches erscheint, wird im Gegensatz zur frühen Schaffensphase geleugnet:

Клейста напрасно причисляют к романтикам. Несмотря на общность времени и дружбу с некоторыми из них, их разделяет пропасть. В противоположность любительству, которым они гордились, и бесформенному фрагментаризму - цели их стремлений - Клейст всю жизнь боролся с недоучкой и ничтожеством, которых в себе подозревал, и хотя не все созданное им одинаково совершенно, все оно проникнуто угрюмою нешуточностью гения, не знавшего покоя и удовлетворения. (GK, IV, 379)

Kleist zählt man grundlos zu den Romantikern. Ungeachtet der Zeitgenossenschaft und der Freundschaft mit einigen von ihnen, trennt sie ein Abgrund. Im Gegensatz zum Di-

lettantismus, auf den sie stolz waren, und zum formlosen Fragmentarismus – dem Ziel ihrer Bestrebungen – kämpfte Kleist sein Leben lang mit dem Halbgebildeten und der Nichtigkeit, die er in sich selbst vermutete, und obwohl nicht alles von ihm Geschaffene gleichermaßen vollendet war, war alles von der verdrießlichen Ernsthaftigkeit des Genies durchdrungen, das keine Ruhe und Zufriedenheit kannte.

In den Tagebuchnotizen *V armii (In der Armee; 1943)* wird die Möglichkeit einer Wirkung von Literatur auf die Realität im Verweis auf Nikolaj A. Ostrovskijs (1904-1936) Roman *Kak zakaljalas' stal' (Wie der Stahl gehärtet wurde; 1935)* anerkannt: Einer Gruppe von Komsomolzen verleiht der Protagonist dieses Romans, Pavel Korčagin, den entscheidenden Impuls zur Verteidigung der Heimat. Diese Notiz ist syntagmatisch mit einer Episode korreliert, in der Wirklichkeit in der Erniedrigung der Frauen durch die Deutschen durch den Topos der „gefallenen Frau“ bestimmt wird. Daß dieser Topos als eine Art realisierte Metapher auftritt, die ein typisches Verfahren der symbolistisch-avantgardistischen Poetik der frühen Schaffensphase ist (der Sündenfall wird unter anderem auch durch das Motiv des Fallschirms impliziert), deutet hier polemische Tendenzen bezüglich des Frühwerks an. In der Gegenwart ist die Vorstellung einer weitgehend autonomen Kunst, der nun in Turgenev der kritische Realismus und in Ostrovskij der sozialistische Realismus als engagierte Kunst gegenübergestellt wird, nicht mehr haltbar:

Когда после Мценска наши части освободили тургеневское имение Спас-Лутвиново, комсомольцы отличившихся частей устроили в разрушенном заповеднике торжественное собрание. Естественно посвященное памяти Тургенева и нашей литературе, оно каким-то образом связалось с именем Николая Островского, автора книги „Как закалялась сталь“. Собравшиеся дали клятву следовать примеру комсомольского писателя и драться с немцами так, как дрался его герой Павел Корчагин. Они оправдали эту клятву в ближайших сражениях. За ними утвердилось кличка корчагинцев. (VA, IV, 661f.)

Привезли в собор немцы колокол, повесили, теперь, говорят, будет служба по-церковному, говорят, лютеранский брак. И девушки наши за них шли, ну, конечно, самый сброд и дурочки. [...] Мороз, а они в подвенечном на паперти, белые кружева, рожи красные, нахальные, хохочут. А с ними их кобели в высоких сапогах с нагайками, кости крест-накрест, нашитые черепа. А как вы стали подходить, эти бабы ревя, - что вы теперь с нами сделали? А те, - да помилуйте, чтобы мы законных, да что вы! - И ржут по-своему. Тут они опять немножко покуражились. - Счастливо оставаться! Едем на самолетах в Берлин! Потом их всех за рощей подобрали, узнали по платьям. Их с летящих самолетов посбрасывали за городом. (VA, IV, 662f.)

Als unsere Truppenteile nach Mcensk das Turgenevsche Gut Spas-Lutovinovo befreiten, hielten die Komsomolzen der Teile, die sich hierbei ausgezeichnet hatten, in der zerstörten Schonung eine Versammlung ab. Natürlich dem Gedenken Turgenevs und unserer Literatur gewidmet, verband sie sich auf irgendeine Weise mit dem Namen Nikolaj Ostrovskijs, dem Autor des Buches „Wie der Stahl gehärtet wurde“. Diejenigen, die sich versammelt hatten, gaben den Schwur ab, dem Beispiel des Komsomolzenschriftstellers

zu folgen und mit den Deutschen so zu kämpfen, wie sein Held Pavel Korčagin kämpfte. Sie rechtfertigten diesen Schwur in den nächsten Schlachten. Nach ihnen bürgerte sich der Spitzname Korčagincy ein.

Die Deutschen brachten in den Dom eine Glocke, hängten sie auf, jetzt sagt man, sagten sie, wird der Gottesdienst kirchlich abgehalten, eine Lutherische Eheschließung. Und unsere Mädchen heirateten sie, natürlich nur das Gesindel und die dummen Dinger. [...] Es war Frost, aber sie waren im Brautkleid in der Vorhalle, weiße Spitzen, rote Fratzen, freche, sie lachen. Und mit ihnen waren ihre geilen Böcke in hohen Stiefeln mit Riemenpeitschen, gekreuzte Knochen, aufgenähte Schädel. Und wie sie sich zu nähern begannen, heulten diese Weibsbilder – was habt ihr jetzt mit uns gemacht? Und jene, - was sagt ihr denn da, unseren Frauen tun wir doch nichts, wo denkt ihr hin! Und sie lachen wiehern auf ihre Weise. Hier zierten sie sich wieder etwas. – Lebt wohl! Wir fliegen nach Berlin! Danach sammelte man sie alle hinter dem Wäldchen auf, man erkannte sie an den Kleidern. Man hatte sie aus den fliegenden Flugzeugen hinter der Stadt abgeworfen.

Die Problematik von engagierter und autonomer Kunst wird beispielsweise wie auch auf ähnliche Weise in der Verserzählung *Spektorskij* und in der Erzählung *Povest'* thematisiert. Die Hauptfigur Sereža wird hier in der Binnenerzählung unter anderem über das sophiologische Paradigma als „romantischer Künstlertyp“ ausgewiesen, der an der Realität, verkörpert durch die Prostituierte Saška, scheitert und dem in der Rahmenerzählung, die auf einer anderen Bewußtseinsstufe als Aufarbeitung der künstlerischen Vergangenheit fungiert, das gesellschaftliche Engagement in den Figuren Natašas und Lemochs gegenübergestellt wird.

3.4. Textanalysen

Anhand der hier ausgewählten Texte wurde in erster Linie versucht, die polemische Wechselwirkung beider weiblichen Topoi zu modellieren. Welche Funktionen diese Interaktion in der Poetik des Autors übernimmt, zeigen die Kapitel 3.2. und 3.3.

Hervorzuheben ist, daß gerade die Textvarianten *Načal'naja pora* (1929) und *Poverch bar'erov* (1929) die evolutionären Prozesse in den poetischen Vorstellungen Pasternaks im Vergleich zur frühen Schaffensphase auf besondere Weise verdeutlichen. Zugunsten der Aufnahme dieser Textvarianten mußte zwar aus Platzgründen auf solche, durchaus wichtigen Texte, wie die Verserzählungen *Vysokaja bolezn'* (*Die hohe Krankheit*; 1928) und *Lejtenant Šmidt* (*Leutnant Schmidt*; 1927) oder den Zyklus *Devjat'sot pjatyj god* (*Das Jahr Neunzehnhundertfünf*; 1927) verzichtet werden, was aber der Umstand rechtfertigt, daß genannte Varianten die Polemik mit dem eigenen Schaffen als intertextuellen Dialog äußerst augenfällig machen. Der Lyrikband *Vtoroe roždenie* wurde – obwohl schon vielfach Gegenstand von Analysen - in die Untersuchung einbezogen, da er die Verquickung von autobiographischem Impuls und literarischer Konzeption des Weiblichen bei Pasternak stärker als andere Texte zu erkennen gibt.

3.4.1. *Načal'naja pora* (1929)

In der 2. Fassung des Zyklus *Bliznec v tučach* (1913), die unter dem Titel *Načal'naja pora* als 1. Teil des Bandes *Poverch bar'erov. Stichi raznyh let.* (1929) erschien, sind die mit den Veränderungen im künstlerischen Selbstverständnis im Zusammenhang stehenden Transformationsprozesse vor allem an der Umformung des Prinzips des Weiblichen zu beobachten.

In beiden Fassungen des Zyklus wird der der Romantik entstammende und vom Symbolismus aufgenommene Topos des Dichter-Propheten entworfen: Die dabei durch die Liebe erreichte Entgrenzung des lyrischen Subjekts ist Voraussetzung für die schöpferische Tätigkeit des Künstlers. Diese ermöglicht es dem lyrischen Subjekt wiederum, eine Annäherung an ein Sein zu erreichen, das sich durch Gottähnlichkeit auszeichnet.

Im Gegensatz zur 1. Fassung zeigt die 2. Fassung des Zyklus jedoch schon in der zyklischen Struktur, nämlich in der Verklammerung des ersten und letzten Gedichts, die Polemik (vgl. auch Wertung, die der Titel *Zeit des Beginns* vornimmt) gegen das in der symbolistischen Tradition verwurzelte Dichtungsverständnis der 1. Fassung. Im 1., in der 1. Fassung des Zyklus nicht enthaltenen

Gedicht, *Fevral'. Dostat' černil i plakat'!*... (Februar. Tinte besorgen und weinen!...), wird der Aufbruch des lyrischen Subjekts an einen Ort der Traurigkeit und der Geburt des Verses gestaltet. Schon in der ersten Zeile sind die Themen Leid und künstlerisches Schaffen durch die Konjunktion „i“ syntaktisch miteinander verbunden, was im letzten Gedicht, *Zimnjaja noč'* (Winternacht), seine Begründung findet. Hier erinnert sich das lyrische Subjekt in einer Winternacht an seine frühere Geliebte und wertet die erfahrene Liebe, die den Ausgangspunkt für seine künstlerische Entwicklung bildet, negativ als Schicksalsschlag: „Тот удар - исток всего.“ (NP, I, 60; „Dieser Schlag ist der Ursprung von allem.“). Versinnbildlichte die Liebe in der 1. Fassung das Streben nach dem göttlichen Absoluten, das durch die deutlich sophiologische Züge aufweisende Geliebte verkörpert wurde, so wird sie nun als Leidenszustand begriffen. In diesem Zusammenhang ist auch die im Vergleich zur 1. Fassung veränderte Stellung des Gedichts relevant. In der 1. Fassung bildete es als 10. Gedicht mit dem Thema der Entwicklung des lyrischen Subjekts den Abschluß des 1. Teils. Das lyrische Subjekt wird hier kurz vor dem Erreichen seines Ideals in einem Zustand der Selbstreflexion gezeigt. Mit der Aufnahme des den gesamten 2. Teil durchziehenden Zwillingsmotivs im darauffolgenden Gedicht erscheint die erstrebte Daseinssphäre in der Vereinigung des weiblichen und männlichen Prinzips erreicht. Die veränderte Position dieses Gedichts in der 2. Fassung als letztes Gedicht weist die vollständige Eliminierung des Zwillingsmotivs im diachronen Werkbezug als minus-priem aus. Die Selbstreflexion des lyrischen Subjekts kann an dieser Stelle als Auseinandersetzung mit der früheren, auf das Sublime ausgerichteten Daseinsvorstellung interpretiert werden, der es jetzt emotionslos gegenübersteht:

Снова ты о ней? Но я не тем взволнован.
Кто открыл ей сроки, кто навел на след?
Тот удар - исток всего. До остального,
Милостью ее, теперь мне дела нет. (NP, I, 60)

Von neuem denkst du über sie nach? Aber ich bin davon nicht bewegt. // Wer eröffnete ihr die Fristen, wer führte sie auf die Spur? // Dieser Schlag ist der Ursprung von allem. Auf ein übriges // Dank ihr, ist jetzt nicht meine Sache.

Die Verklammerung des ersten und letzten Gedichts in der 2. Fassung wird durch das Wiederkehren der Jahreszeit Winter unterstützt. Während im 1. Gedicht allerdings der Aufbruch mit Metaphern des beginnenden Frühlings gekennzeichnet ist („Пока грохочущая слякоть // Весною черною горит“; „проталины чернеют“; NP, I, 47; „Während der donnernde Matsch // Nach schwarzem Frühling fiebert.“; „die Schmelzlöcher werden schwarz“), ist im letzten Gedicht nur mehr die winterliche Erstarrung spürbar: „На земле зима, и дым огней бессилен“ (NP, I, 60; „Auf der Erde ist Winter, und der Rauch der Feuer ist kraftlos“). So-

mit präsentiert das letzte Gedicht den Aufbruch als einen, der zu keiner neuen Qualität des Daseins führt. Die Wertung, die das letzte Gedicht des Zyklus in der 2. Fassung vornimmt, d.h. die Negation des romantischen Topos des Dichter-Propheten, wird damit als Polemik gegen die Poetik der 1. Fassung lesbar, die Pasternak selbst in *Ochrannaja gramota* als „romantische Manier“ bezeichnet. Die dem oben genannten Topos inhärenten Probleme, die sich aus der Mittlerposition des lyrischen Subjekts zwischen Göttlichem und Menschlichem ergeben, d.h. aus der Diskrepanz zwischen Künstlersein und Menschsein, behandeln die in der 1. Fassung nicht enthaltenen Gedichte 2 und 3. In Gedicht 2, *Kak bronzovoj zoloz žaroven'* (*Wie mit der bronzenen Asche des Kohlenbeckens*), geht das lyrische Subjekt in die andere Welt über (Motiv des schlafenden Gartens), die als lunare Welt („Где тополь обветшало-серый // Завесил лунную межу,“; NP, I, 48; „Wo die Pappel verfallen-grau // Die Mondgrenze verhängte,“) das Merkmal des „Ewig-Weiblichen“ trägt. Die „Nachtseite der Seele“, das unbewußte Seelenleben, wird archetypisch dem Weiblichen zugeordnet, was hier die Qualität einer Inspirationsquelle erreicht. Für die frühe Schaffensphase typische, mit dem Weiblichen korrelierte Merkmale wie [göttlich] („И, как в неслыханную веру, // Я в эту ночь перехожу“; NP, I, 48; „Und wie in einen unerhörten Glauben // Gehe ich in diese Nacht hinüber“) oder [verschleiert] („Где пруд как явленная тайна“; NP, I, 48; „Wo der Teich wie ein offenbartes Geheimnis ist“) werden hier wieder aufgegriffen und im Sinne der Polemik gegen die „romantische Manier“ umgedeutet. Der Vergleich des schlafenden Gartens mit einem mit bronzenener Asche bedeckten Kohlenbecken verweist auf die unter anderem durch das Motiv der Asche anfänglich als mangelhaft charakterisierte Artikulationsfähigkeit des lyrischen Subjekts in der 1. Fassung des Zyklus. Das Merkmal der Unvollkommenheit wird hier in der 2. Fassung somit auf das in der 1. Fassung als zu erreichendes Ideal ausgewiesene Absolute übertragen, das so eine deutlich negative Konnotation erhält. Daß die menschliche Existenz des Künstlers einen Leidenszustand darstellt, äußert sich im 3. Gedicht, *Segodnja my ispolnim grust' ego* - ... (*Heute werden wir seine Wehmut darbieten* - ...), das ebenfalls nicht in der 1. Fassung enthalten war. Hier wird das Verhältnis der äußeren Welt zum lyrischen Subjekt beschrieben. Die sich zwischen dem lyrischen Subjekt und seiner Umwelt eröffnende Distanz, die beim lyrischen Subjekt Enttäuschung hervorruft, entspricht aber nicht der Weltentrücktheit des romantischen Individuums, sondern wird selbstparodistisch abqualifiziert: „Сегодня мы исполним грусть его - // Так, верно, встречи обо мне сказали,“ (NP, I, 49; „Heute werden wir seine Wehmut darbieten - // So redeten wahrscheinlich die Begegnungen von mir,“). Die Avantgarde, deren poetologische Konzeptionen auch für Pasternak in der frühen Schaffensphase prägend waren, wird hier über die Merkmale der Selbststilisierung, des Schauspielerhaften mit dem Romantischen identifiziert, das seinerseits wegen seiner Lebensferne nun als unecht gilt: „Образовался странный авангард. // В тылу шла жизнь.“ (NP, I, 49; „Es bildete sich eine seltsame

Avantgarde. // Im Hinterland verlief das Leben.“). Beide Gedichte parodieren einen Aspekt des Doppelwesens des Dichter-Propheten, das sich in der 1. Fassung des Zyklus vor allem im Zwillingsmotiv äußert. Der in Gedicht 1 beschriebene Aufbruch wird im 4. Gedicht, *Kogda za liry labirint... (Wenn hinter dem Labyrinth der Lyra...)*, als Sich-Aufschwingen zu einer gottähnlichen Existenz spezifiziert. Dieses Gedicht, das in der 1. Fassung die erste Position einnahm, erfährt schon durch die Veränderung seiner Stellung - es folgt auf die in den ersten drei Gedichten zu beobachtende „polemische Exposition“ – eine semantische Umwertung. Die dem Garten Eden in seiner Personifikation als historische Person in den Mund gelegte Selbststilisierung im Sinne des Topos des Dichter-Propheten erhält gegenüber der 1. Fassung eine deutliche Verstärkung in der letzten Strophe, die in der 1. Fassung fehlte:

Я - свет. Я тем и знаменит,
 Что сам бросаю тень.
 Я - жизнь земли, ее зенит,
 Ее начальный день. (NP, I, 50)

Ich bin das Licht. Ich bin gerade deshalb berühmt, // Daß ich selbst den Schatten werfe. //
 Ich bin das Leben der Erde, ihr Zenit, // Ihr Ursprungstag.

Demgegenüber nimmt der lyrische Sprecher aber eine distanzierte, bewertende Haltung ein, die im Gegensatz zur rein beobachtenden Haltung der 1. Fassung steht. Das für den menschlichen Geist nicht erfaßbare Eden der 1. Fassung (немислимый Эдем) zeigt sich für ihn nun als eine mit furchtbarer Einfachheit behaftete, bekannte Legende. Als signifikant erweist sich in diesem Zusammenhang auch die Tilgung der Sündenfallproblematik und die damit verbundene Wiederherstellung der Einheit von weiblichem und männlichem Prinzip, auf die sich das Streben des lyrischen Subjekts in der 1. Fassung richtete. Das Fehlen dieser Thematik und die Besetzung Edens mit dem Merkmal des Legendenhaften geben die frühere poetologische Konzeption als Utopie zu erkennen. Im 5. Gedicht, *Son (Traum)*, wird die in der 1. Fassung erscheinende Diskrepanz zwischen der Nacht- und Tagexistenz des lyrischen Subjekts zurückgenommen und statt dessen vor dem Hintergrund des Zyklusganzen die Distanz zwischen zwei zeitlich auseinanderliegenden Phasen der geistigen Entwicklung des lyrischen Subjekts betont. Der mit dem Erwachen und dem Verschwinden resp. Verstummen der Geliebten verbundene Übergang in die Alltagswelt wird nun durch die Überbetonung des zeitlichen Abstands (zweimalige Wiederholung: „Но время шло, и старилось“; NP, I, 51; „Aber die Zeit verging und wurde alt“) als Loslösung von der früheren „romantischen“ Poetik lesbar. In Gedicht 6, *Ja ros. Menja, kak Ganimeda, ...*, das im Verweis auf den Ganymed-Mythos das Streben nach dem göttlich Absoluten in der 1. Fassung intertextuell unterstrich, wird hier die Distanz vom Irdischen durch die Ersetzung des Verbs приподнимать der 1. Fas-

sung mit *отделять* betont, während in der 1. Fassung der Prozeß des Aufsteigens mehr Beachtung findet. Die hierbei im Mittelpunkt stehende himmlische Hochzeit, d.h. die erstrebte Auflösung der Opposition von weiblichem und männlichem Prinzip, umfaßt im Gegensatz zur 1. Fassung, wo sie in den Strophen 4-6 breiter angelegt erscheint, in der 2. Fassung lediglich die 4. Strophe. Das Motiv des „Liebestodes“, in dem das Ich die Grenzen seines eigenen Daseins überschreitet, indem es in ein „Anderes“ transzendiert, ist in der 2. Fassung bis auf den „Schwanengesang“ zurückgenommen. Der Liebesakt im Himmel (Zusammenflechten der Finger) wird in der 2. Fassung durch eine Frage ersetzt, die vor dem Hintergrund der 1. Fassung Zweifel an der „romantischen“ Ideologie aufkommen läßt:

Но разве мы не в том же небе?
 На то и прелесть высоты,
 Что, как себя отве́вший лебедь,
 С орлом плечо к плечу и ты. (NP, I, 52)

Aber sind wir nicht im gleichen Himmel? // Dazu ist auch die Anmut der Höhe, // Daß wie ein Schwan, der sich selbst das Totenlied gesungen hat, // Auch du mit dem Adler Schulter an Schulter bist.

Eliminiert werden also Motive, die auf die Vereinigung des lyrischen Subjekts mit dem in der Geliebten verkörperten weiblichen, sophiologischen Prinzip abzielen, wohingegen der Aspekt seiner Verhüllung in der alltäglichen, menschlichen Existenzweise des lyrischen Subjekts erhalten bleibt. Das 7. Gedicht, *Vse nadenut segodnja pal'to...*, beispielsweise wird fast ohne jede relevante Veränderungen in die 2. Fassung übernommen. Substituiert wird lediglich der mögliche Ausweg in die Nachtexistenz, der sich in der 1. Fassung bietet („И за нами за́льется калитка.“; BT, I, 431; „Und hinter uns breitet sich die Pforte aus.“), durch die beinahe an Emotionslosigkeit grenzende Zufriedenheit mit der Alltäglichkeit in der 2. Fassung: „Но и мы проживем без убытка.“ (NP, I, 53; „Aber auch wir werden ohne Schaden leben.“). In diesen Zusammenhang gehört auch das 9. Gedicht, *Vokzal*, das in der 1. Fassung den Aspekt der Trennung des lyrischen Subjekts von der durch die Geliebte verkörperten anderen, göttlichen Daseinsform behandelt. Abgeschwächt sind in der 2. Fassung vor allem jene Motive, die - in der symbolistischen Tradition stehend - das zu erreichende Ziel als das göttliche Absolute ausweisen. Während der Bahnhof in der 1. Fassung durch die Merkmale [göttlich] („Ширяет крылами вокзал“; BT, I, 433; „Breitet der Bahnhof mit den Flügeln aus“) und [tödlich] („И в пепле, как mortuum caput“; BT, I, 433; „Und in der Asche wie ein mortuum caput“) als Übergangsbereich (Tod = Übergang) gekennzeichnet ist, von dem aus sich der Zug als Engel in die andere Welt erhebt, ist in der 2. Fassung eine deutliche Entmythologisierung spürbar:

И глухнет свисток повторенный,
 А издали вторит другой,
 И поезд метет по перронам
 Глухой многогорбой пургой. (NP, I, 55)

Und der wiederholte Pfiff verhallt. // Und aus der Ferne widerhallt ein zweiter, // Und der Zug fegt die Bahnsteige entlang // Durch einen tauben Schneesturm mit vielen Buckeln.

Von besonderer Relevanz sind die textuellen Veränderungen in der letzten Strophe. In der 1. Fassung blieb das lyrische Subjekt allein verlassen zurück: Die zwei Welten wurden durch eine Linie getrennt. In der 2. Fassung lauten die beiden Schlußverse hingegen: „Срываются поле и ветер,- // О, быть бы и мне в их числе!“ (NP, I, 55; „Feld und Wind reißen sich los, - // Oh, wäre ich doch nur unter ihnen!“). Die Beobachtung des sich losreißenden Feldes und Windes durch das lyrische Subjekt läßt auf dessen Position in einem fahrenden Zug schließen. Dem Beobachter erscheint die in der Realität unbewegliche Umwelt aus dieser Perspektive als beweglich. Der Wunsch des lyrischen Subjekts, zu dieser sich scheinbar im Aufbruch in eine andere Welt befindlichen Umwelt zu gehören, wird vor dem Hintergrund der 1. Fassung als trügerisch entlarvt. D.h. der Weg zu einer gottähnlichen Existenzweise wird jetzt als Gegebenheit wahrgenommen, die einem starken Realitätsverlust gleichkommt. Das 10. Gedicht, *Venecija*, weist die in der 1. Fassung vom lyrischen Subjekt während des Übergangsphänomens der Aurora erlangte ganzheitliche Erkenntnis als Utopie aus. Die Motivation für den Prozeß des Erwachens, die in der 1. Fassung mit musikalischen Eindrücken verbunden war, wird hier durch den Schrei²² einer „erniedrigten und beleidigten“ Frau substituiert, was das gemeinsame Merkmal [akustisch] ermöglicht:

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

Он висит презубцем скорпиона
 Над гладью стихших мандолин
 И женщиною оскорбленной,
 Быть может, издан был вдали. (NP, I, 56)

Alles war still, und trotzdem, // Hörte ich im Traum einen Schrei, und er // Beunruhigte als Ebenbild des verstummten Zeichens // Noch den Himmel.
 Er hing als Dreizack des Skorpions // Über der Fläche still gewordener Mandolinen // Und wurde möglicherweise von einer gekränkten Frau // In der Ferne ausgestoßen.

²² Vgl. dazu auch R. Ibler, für den derartige Substitutionen mit dem Streben des Autors zu größerer innerer Motivation, stärkerer Textkohärenz und der Reduktion der für die frühere Textvariante typischen Konstruiertheit verbunden sind (vgl. Ibler 1996:21).

Der hier aufgegriffene Topos der „erniedrigten und beleidigten“ Frau zielt auf die Abwertung der Weiblichkeitskonzeption aus der frühen Schaffensphase, in der das Weibliche häufig in der Tradition Schopenhauers, Wagners und Nietzsches mit der über das rationalistische Denken hinausgehenden Musik als Erscheinungsform der Weltseele korreliert wurde. Die Polemik gegen die poetischen Konzeptionen der frühen Schaffensperiode wird hier vor allem über die Herabsetzung des Weiblichen gesteuert. Der durch Selbstentgrenzung erreichten absoluten Erkenntnis der 1. Fassung steht nun die in der „erniedrigten und beleidigten“ Frau verkörperte Wirklichkeit gegenüber, womit den früheren künstlerischen Intentionen Merkmale wie Irrealität und Unechtheit eingeschrieben werden:

За лодочною их стоянкой
 В остатках сна рождалась явь.
 Венеция венецианкой
 Бросалась с набережных вплавь. (NP, I, 56)

Hinter ihrem Bootsanlegeplatz // Wurde in den Resten des Traums die Wirklichkeit geboren. // Venedig hatte sich als Venezianerin // Vom Kai gestürzt, um zu schwimmen.

Das unter dem Aspekt der Trennung und Verschleierung in die 2. Fassung aufgenommene, hier an 12. Stelle stehende Gedicht *Piry* zeigt die Geburt des Verses, der Dichtung während eines dionysischen Gastmahls in der Vereinigung mit dem weiblichen Prinzip, verkörpert als Aschenbrödel. Im Gegensatz zur 1. Fassung erfährt das Weibliche in der 2. Fassung eine deutliche Erniedrigung, es wird mit dem Attribut Käuflichkeit²³ ausgestattet, das auf die Prostitution verweist: „Золушка бежит - во дни удач на дрожках, // А сдан последний грош,-...“ (NP, I, 58; „Das Aschenbrödel läuft – in die Tage des Erfolgs in den Droschken, // Wenn der letzte Groschen ausgegeben war,“). Die in der 1. Fassung am Doppelwesen des Aschenbrödels (Tag- und Nachtexistenz) festgemachte Verwandlungsfähigkeit von etwas Alltäglichem in etwas Schönes, in Kunst, wird in der 2. Fassung vollständig getilgt. Ähnliche Tendenzen sind auch im 11. Gedicht, *Zima*, zu beobachten – jenem Text, in dem der Erkenntnisprozeß in der 1. Fassung seine Vollendung erfuhr. Vermittelt dort das als weiblich ausgewiesene Muschelgehäuse Wahrheiten, so treten in der 2. Fassung an deren Stelle Fragen, auf die es keine Antworten zu geben scheint. War das Streben des anfangs durch mangelhafte Artikulationsfähigkeit (unvollkommene künstlerische Leistung) gekennzeichneten lyrischen Subjekts dort auf seine Schönheit gerichtet, deren Attribut vollkommene Artikulationsfähigkeit ist, so steht hier nun dafür das weit weniger ästhetisch erscheinende Heulen.

²³ Deutlich polemische Tendenzen gegenüber der ersten Fassung sieht T. Venclova hierin aber nicht. Das Merkmal der Veränderlichkeit repräsentiert für ihn in beiden Fassungen gleichermaßen die avantgardistischen Prinzipien des Aufeinanderprallens der verschiedensten Gegensätze, die sich einer logischen Determinierung entziehen (vgl. Venclova 1992:386f.).

Im Gegensatz zur 1. Fassung, in welcher der Erkenntnisprozeß des lyrischen Subjekts als Entschleierungsvorgang an der Wandlung des Merkmals +[verborgen] in das Merkmal -[verborgen] zu beobachten ist, wird in der 2. Fassung die Möglichkeit absoluter Erkenntnis durch die Eliminierung des Merkmals -[verborgen] geleugnet. Diese Tendenz äußert sich vor allem in der Tilgung des Zwillingsmotivs und solcher Gedichte, in deren Mittelpunkt die Vereinigungsmotivik des weiblichen und männlichen Prinzips stand. Folgende Gedichte wären hier zu nennen: *Lesnoe*, *Bliznecy*, *Bliznec na korme*, *Liričeskij prostor*, *Za obryvkami redkogo sada...*, *Serdca i sputniki*. Die sich in einer Art Wechselspiel manifestierende Polemik gegen die als „romantische Manier“ bezeichnete Kunstauffassung wird unter anderem durch das Aufeinanderprallen zweier am Weiblichen festgemachten Merkmalskomplexe, d.h. der Merkmale [göttlich]/[verborgen] und [erniedrigt], gesteuert. Das in der frühen Schaffensphase meist durch Motive aus dem musikalischen Bereich aufgefüllte Merkmal [künstlerisch] wird hier lediglich einmal bedient, woraus jedoch nicht auf die Auflösung der für die frühe Schaffensperiode typischen Korrelation von Kunst und Weiblichkeit zu schließen ist. Dieser Wechselbezug ist auch für die mittlere Schaffensperiode charakteristisch.

3.4.2. *Poverch bar'erov* (1929)

Die 2. Fassung des 1917 erstmals erschienenen Zyklus *Poverch bar'erov* beginnt mit dem Gedicht *Dvor (Hof)*, das dem 1. Gedicht der 1. Fassung, *Posvjaščen'e*, entspricht. Durch die Titeländerung ist sofort der Verweis auf den abgeschlossenen Hofraum gegeben, der eine zentrale Konstituente der 1. Fassung des Zyklus bildet. Der Hofraum ist nun nicht mehr nur Ausgangspunkt für das sich zum Dichter entwickelnde lyrische Subjekt, sondern kann in seiner Umdeutung als Raum einer früheren Entwicklungsphase im künstlerischen Schaffen verstanden werden, gegen deren „romantische“ Poetik polemisiert wird. In der letzten Strophe erscheint der göttlich erhöhte Daseinsbereich negativ konnotiert, indem er durch den syntaktischen Parallelismus (от вьюги, от неба) mit dem Merkmal der Erstarrung belegt wird: „Огородитесь от вьюги в стихах // Шубой; от неба - свечою;...“ (PB-29, I, 61; „Grenzt euch ab vom Schneesturm in den Versen // Mit einem Pelz; vom Himmel mit einer Kerze;...“). In der Opposition Alltag (erniedrigt) vs. Feiertag (erhöht), die sich im 6., in der 1. Fassung fehlenden Gedicht, *Ottepeljami iz magazinov...* (*Als Tauwetter aus den Geschäften...*), eröffnet, zeichnet sich der Alltag durch den Aufbruch (Tauen), der Feiertag hingegen durch die Erstarrung (Schnee, Frost) aus. Als Komponente ist der Himmel in beiden Gliedern der

Opposition vertreten. Im Alltag nimmt er Anteil am Prozeß des Tauens, an der Erneuerung:

Оттепелями из магазинов
Веяло ватным теплом.
Вдоль по панелям зимним
Ездил звездистый лом. (PB-29, I, 71)

Als Tauwetter aus den Geschäften // Lag in der Luft die wattene Wärme. // Entlang den winterlichen Fußwegen // Fuhr das besterntete Brecheisen.

Am Feiertag erscheint der Himmel dagegen passiv: „Небу под снег хотелось,“ (PB-29, I, 71; „Dem Himmel verlangte es unter den Schnee,“). Die Polemik, die sich gegen eine nach dem Sublimen strebende Kunst richtet, entsteht hier durch die Trennung des Motivs des Tauens, das in der frühen Schaffensphase den Prozeß der Entgrenzung versinnbildlichte, von dem ihm in der frühen Schaffensphase zugeordneten Merkmal einer erhöhten Sphäre, die hier durch den Feiertag suggeriert wird. Diese Tendenzen sind auch im 25. Gedicht, *Mel'nicy (Mühlen)*, in der Auseinandersetzung mit dem Topos des Dichterpropheten zu spüren. In der 1. Fassung fungieren die von der Natur (Wind) abhängigen Windmühlen als Metapher für den an die nächtliche, durch das Weibliche manifestierte Inspiration gebundenen Künstler; hingegen betont die 2. Fassung die Erstarrung der Mühlen, ihre Trägheit und Faulheit:

А над кишеньем всех естеств,
Согбанных бременем налива,
Костлявой мельницы крестец,
Как крепость, высится ворчливо.

Плакучий Харьковский уезд,
Русалочьи начесы лени,
И ветел, и плетней, и звезд,
Как сизых свечек шевеленье. (PB-29, I, 98)

Und über dem Wimmeln aller Wesen, // Die von der Last der Reife gebeugt sind, // Ragt das knochige Kreuz der Windmühlen // Wie eine Festung griesgrämig auf.
Der weinende Char'kovkreis, // Nixenhafte Aufrauungen der Faulheit, // Und das Bewegen der Silberweiden, und Flechtzäune, und Sterne // Wie das Bewegen von graublauen Kerzen.

Das von der Natur erhaltene Darlehen (Wind) wird von den Windmühlen nicht zur Erfüllung ihrer Aufgabe, nämlich die Ernte zu verarbeiten, genutzt. Zwischen ihrer Unproduktivität, die vor allem in den ersten der 2. Fassung neu hinzugefügten Strophen erkennbar wird, und der Betonung der Wichtigkeit ihrer Erscheinung entwickelt sich in einer Art semantischem Spannungsverhältnis die ironische Distanz gegenüber der 1. Fassung:

Тогда просыпаются мельничные тени.
Их мысли ворочаются, как жернова.
И они огромны, как мысли гениев,
И несоразмерны, как их права. (PB-29, I, 99)

Da wachen die Mühlenschatten auf. // Ihre Gedanken drehen sich wie Mühlsteine. // Und sie sind gewaltig wie die Gedanken von Genies, // Und sie sind unverhältnismäßig wie ihre Rechte.

Auch diese 2. Fassung parodiert jene Auflösung, jenes Ersterben im Weiblichen, das die Voraussetzung für die Entwicklung des als Dichter ausgewiesenen lyrischen Subjekts in der frühen Schaffensperiode bildete, vor allem über die Abwertung des weiblichen Prinzips. Im 10. Gedicht, *Raskovannyj golos*, erfährt das weibliche Prinzip eine deutliche Verstärkung in der Erotik, die im Zykluszusammenhang als Tendenz zur Erniedrigung auszumachen ist:

Столкнуть в воспаленную полночь
И слышать сквозь темные спай
Ее поцелуев - „На помощь!“
Мой голос зовет, утопая. (PB-29, I, 75)

Abzustoßen in die entzündete Mitternacht // Und zu hören durch dunkle Lötstellen // Ihrer Küsse – „Zu Hilfe!“ // Ruft meine Stimme, ertrinkend.

In der Ersetzung des Attributes von полночь сбеленную (1. Fassung) durch воспаленную (2. Fassung) und des Genitivattributes von спай целующих хлопьев (1. Fassung) durch ее поцелуев (2. Fassung) verschiebt sich der Akzent von der Reinheit und Unschuld, die mit der Farbe weiß und damit auch mit den Flocken verbunden sind, auf die Leidenschaft, die das Feuer impliziert. Eine ähnliche Verschiebung zeichnet sich im 12. Gedicht, *Ural vpervye*, ab. Wie in der 1. Fassung wird der Anbruch des Morgens (заря) mit einem Geburtsvorgang verglichen. Die Vereinigung von Wald und Morgenrot erscheint in der 2. Fassung jedoch der sublimen Sphäre und zwar aufgrund der Substitution von океан коронаций (= Morgenrot) durch азиатцы на лыжах enthoben, die auf dem gemeinsamen Merkmal [östlich] beruht:

Очнулись в огне. С горизонта пунцового
На лыжах спускались к лесам азиатцы,
Лизали подошвы и соснам подсовывали
Короны и звали на царство венчаться. (PB-29, I, 78)

Man kam zu sich im Feuer. Vom hochroten Horizont // Stiegen auf Skiern Asiaten zu den Wäldern herunter, // Leckten die Sohlen und schoben den Kiefern // Kronen unter und baten gekrönt zu werden.

Der in diesem Gedicht zuvor dominierende Aspekt der Wiedergeburt wird schon durch den Stellungswechsel dieses Gedichts in der 2. Fassung in Frage gestellt. In der 1. Fassung die 47. Stelle einnehmend, vollzieht sich hier die Vollendung des Erlösungswerks, das im 39. Gedicht durch den Aspekt des Todes seinen Anfang nahm. In der 2. Fassung hingegen folgt das 39. Gedicht der 1. Fassung als 13. Gedicht mit dem Titel *Ledochod* auf das frühere 47. Gedicht, wodurch es nun zur Betonung des Todes in der 2. Fassung kommt und somit Zweifel am Erneuerungsaspekt deutlich werden. Gravierende textuelle Veränderungen in *Ledochod*, das in der 1. Fassung den Titel *Zarja na severe* trug, unterstützen diese polemische Ausrichtung: Für die 1. Fassung ist die Korrelation von Frühling und Aurora typisch, dem mit winterlicher Erstarrung behafteten künstlerischen Werk (vgl. Ged. 1) wird eine neue Qualität verheißen. In *Ledochod* indes verbindet sich noch in der 1. Strophe dieser Wechselbezug mit dem Merkmal der Unschlüssigkeit: „Еще о всходах молодых // Весенний грунт мечтать не смеет.“ (PB-29, I, 79; „Noch wagt der Frühlingsboden nicht, // Von der jungen Saat zu träumen.“). Diese Tendenz setzt sich in der 4. Strophe fort:

Увалы хищной тишины,
Шатанье сумерек нетрезвых -
Но льдин ножи обнажены,
И стук стоит зеленых лезвий. (PB-29, I, 79)

Die Tolpatschigkeit der räuberischen Stille, // Das Taumeln der betrunkenen Dämmerung
- // Aber der Eisschollen Messer sind enthüllt, // Und das Klopfen hört sich grüne Klängen.

Die in der 1. Fassung mit dem Phänomen der Aurora verbundene Schönheit, die sich etwa im Vergleich mit einem Edelstein (Smaragd) oder der Frische eines durch das Eis und den Glanz des Wassers in Scheiben geschnittenen Lachses äußert, wird in der 2. Fassung deutlich zurückgenommen. In der 3. Strophe wird an die Stelle der Schönheit das auch in der letzten Strophe bediente (немолчный, алчный, скучный хрип) Merkmal der Lästigkeit, Trägheit dieses Vorgangs gesetzt:

Он солнцем давится взаглот
И тащит эту ношу по мху.
Он шлепает ее об лед
И рвет, как розовую семгу. (PB-29, I, 79)

Sie würgt gierig an der Sonne // Und schleppt diese Last übers Moos. // Sie schlägt sie klatschend auf das Eis // Und erbricht sie wie einen rosigen Lachs.

Die in der 1. Fassung angestrebte Vervollkommnung der künstlerischen Fähigkeiten wird nun in der 2. Fassung als knirschendes Wiederkauen auf äußerst ex-

pressive Weise mit negativen Konnotationen versehen, die als Abwertung der frühen „romantischen“ Schaffensphase gelten können:

Немолчный, алчный, скучный хрип,
Тоскливый ляг и стук ножовый,
И сталкивающихся глыб
Скрежещущие пережевы. (PB-29, I, 79)

Das nicht verstummende, gierige, langweilige Röcheln, // Das wehmütige Klirren und Messerklopfen, // Und der zusammenprallenden Schollen // Knirschendes Wiederkauen.

Eine ähnliche Zurückdrängung des mit dem Weiblichen verbundenen Attributs der Schönheit findet sich im 16. Gedicht, *Ivaka*. Der mit dem Frauenkopfsputz verglichene Tau führt in der 1. Fassung in seiner Funktion als Schmuck zur Verzauberung, d.h. Verschönerung des Waldes. Diese Funktion wird in der 2. Fassung durch das Merkmal der Unvollkommenheit, das der Vergleich mit der zerissenen Spitze impliziert, ironisch umgedeutet. Der Schmuck ist hier in der 2. Fassung - durch die Rückführung des im Vergleich als Ohringe versinnbildlichten Taus auf die natürliche Sphäre (Zapfen) - als Künstlichkeit negativ konnotiert. Im 21. Gedicht, *Ijul'skaja groza*, werden die in der 1. Fassung vom lyrischen Subjekt erlebten Emotionen beim Herannahen (Furcht) und Eintreffen (Freude) der weiblichen apokalyptischen Kraft des Gewitters zurückgenommen. Der lyrische Sprecher der 2. Fassung beobachtet das Phänomen aus einer gewissen geistigen Distanz, die ihn zu einer „objektiveren“ Haltung gegenüber den Vorgängen führt. Erkannt wird nun die Wandelbarkeit und Dummheit der Erscheinung:

Гроза в воротах! на дворе!
Преображаясь и дуря,
Во тьме, в раскатах, в серебре,
Она бежит по галерее. (PB-29, I, 91)

Das Gewitter ist an den Toren! Auf dem Hof! // Sich verwandelnd und den Verstand verlierend, // In der Finsternis, im Donnern, im Silber, // Lläuft es an der Galerie entlang.

Obwohl die letzte Strophe im Vergleich mit der 1. Fassung keine textuellen Veränderungen erfuhr, erhält damit die in ihr dargestellte Enthüllung des göttlich Absoluten eine ironische Konnotation: „У всех пяти зеркал лицо // Грозы, с себя сорвавшей маску.“ (PB-29, I, 91; „Bei allen fünf Spiegeln ist das Gesicht // Des Gewitters, das sich selbst entlarvt hat.“). Die textuellen Änderungen der 7. und 8. Strophe im 26. Gedicht mit dem Titel *Na parochode* bestätigen diese Tendenz. Hier erfährt das Merkmal [künstlerisch], das in der 1. Fassung wie alle mit dem Weiblichen korrelierbaren Isotopien mit dem Fluß Kama verbunden war, eine deutliche Abwertung. Für den Beobachter der 2. Fassung erscheinen die

durch die Spiegelung im Fluß vermittelten Wahrheiten durch die Merkmale [unvollkommen] und [manieristisch] als negativ konnotiert:

Держа в руке бокал, вы суженным
Зрачком следили за игрой
Обмолвок, вившихся за ужином,
Но вас не привлекал их рой. (PB-29, I, 101)

Das Weinglas in der Hand haltend, folgten // Sie mit verengter Pupille dem Spiel // Der Versprecher, die sich beim Abendessen aufgewirbelt hatten, // Aber sie lockte ihr Schwarm nicht an.

Dagegen wird die wahre Erzählung gesetzt, was das Frühschaffen als unecht und unglaubwürdig ausweist:

Вы к былям звали собеседника,
К волне до вас прошедших дней,
Чтобы последнею отцединкой
Последней капли кануть в ней. (PB-29, I, 102)

Ihr rief den Gesprächspartner zu wahren Geschichten, // Zur Welle vor euch vergangener Tage, // Um als letzter Sud // Des letzten Tropfens in ihr zu verschwinden.

3.4.3. *Povest'* (1929)

Der Vorgang der Auseinandersetzung mit der frühen Schaffensphase²⁴ an sich wird hier vor allem in der Relation von Binnen- und Rahmenerzählung thematisiert, die der Opposition von der an die Sphäre des Traumes gebundenen Erinnerung und Vergessen, Bewußtmachen und Verdrängen entspricht. Dabei wird die Polemik mit früheren poetischen Konzeptionen über die drei weiblichen Figuren der Erzählung, Nataša, Anna Aril'd und Saška, und über deren räumliche Situierung in Binnen- und/oder Rahmenerzählung gesteuert. Das auf die biblische Figur Lamech (vgl. Gen 4,18; 5,25) - als Nachkomme Kains steht Lamech typologisch mit dem Brudermord im Zusammenhang²⁵ - verweisende Anagramm Lemoch entwickelt sich durch den Aspekt des Übermenschlichen zum Symbol für den Topos des Dichter-Propheten, der ja in der frühen Schaffensphase eine zen-

²⁴ Im Gegensatz zu E. Greber, die m.E. durch die Vernachlässigung der autointertextuellen Dimension diese Erzählung als den Abschluß der frühen Schaffensphase betrachtet (Greber 1989:170f.), rechne ich *Povest'* aufgrund der darin enthaltenen polemischen Tendenzen mit dem Frühwerk durchaus schon zur mittleren Schaffensperiode.

²⁵ Das Lamech-Lied (vgl. Gen 4,23f.) entspricht in seiner Thematisierung der Rachsucht der Sündhaftigkeit des Geschlechtes Kain (vgl. Kleines Bibellexikon 1989:190).

trale Position einnahm. In der Rahmenerzählung unterliegt der Name Lemoch anfangs noch dem Vergessen, doch wird er in der Binnenerzählung, d.h. im Traum Serežas, erinnert, und er wird am Ende innerhalb der Rahmenerzählung nach dem Erwachen ins Bewußtsein gerufen. Dabei ergibt sich in der den Aspekt des Übermenschlichen bedienenden Idee Serežas²⁶, die Frauen durch eine außergewöhnliche Tat zu befreien, eine partielle semantische Äquivalenz zwischen Sereža und den immer als Brüder auftretenden Lemochs.

Die Aufarbeitung der künstlerischen Vergangenheit konzentriert sich auf die Figur Natašas. Sie, die als einzige neben Sereža sowohl in der Rahmen- als auch in der Binnenerzählung agiert, wirft diesem in der Rahmenerzählung vor, den Namen Lemoch vergessen zu haben. In der Binnenerzählung ist sie im auto-intertextuellen Verweis auf die zeitgleich mit *Povest'* begonnene Verserzählung *Spektorskij* mit den Namen Il'ina und Ol'ga korreliert: Sie maßt sich in der Erwartung der Beichte von Sereža über seine Beziehung zu Ol'ga die Kompetenz an, über seine Vergangenheit zu urteilen. Damit aber ist die in *Spektorskij* hauptsächlich durch die entgegengesetzten Merkmalskomplexe dieser Figuren entstehende Polemik mit der frühen Schaffensphase impliziert. Die also mit der Figur Natašas verknüpfte Funktion der Erinnerung entspricht dem an sie gekoppelten Merkmal [geschichtlich/politisch]²⁷, das auf neue poetische Intentionen hinweist. Im Traum Serežas, d.h. in der Binnenerzählung, wird sie in der negativen Wertung des Erzählers im Kreis ihrer Freunde als aktive Teilnehmerin der bürgerlichen Revolution von 1905 ausgewiesen:

О прошлом не говорили и потому, что в глубине души все они знали, что революция будет еще раз. В силу самообмана, прощительного и в наши дни, они представляли себе, что она пойдет как временно однажды снятая и вдруг опять возобновляемая драма с твердыми актерскими штатами, то есть с ними со всеми на ста-

²⁶ In diesem Zusammenhang sieht E. Greber die Figur Serežas, die für sie durch die zahlreichen Verweise auf Dostoevskij eher intertextuell als intratextuell charakterisiert ist, als Doppelgänger, als jüngeren Bruder Raskol'nikovs, des Jünglings und der drei Karamazovs an, und zwar in ihrer jeweils problematischen Seite wie die Fixierung auf eine unausgegorene, zum Scheitern verurteilte Idee, ungezügelter Leidenschaft oder Mordpläne (Greber 1989:185).

²⁷ Durch den in der Erwähnung einer „svetlaja ličnost“ gegebenen Verweis auf Dostoevskijs *Besy* (*Die Dämonen*; vgl. die von P. Verchovenskij ausgestreuten Gedicht-Flugblätter) wird Nataša intertextuell als Sympathisantin revolutionärer Kreise charakterisiert, was durch die rein intratextuellen Aussagen wie die, daß sie eine Ausbildung im Rahmen der „Vysšich ženskich kursov“ erhalten hat, gestützt wird. Für Pasternak sei der Faktor Bildung in der Emanzipationsfrage laut Greber von äußerster Wichtigkeit. Die durch E. Greber vorgenommene Einordnung Natašas in die Gruppe der sozialistisch (teils auch feministisch) motivierten Frauen, die gleichsam außerhalb und über der Opposition gefallene vs. ehrbare Frau stehen, aufgrund der ange deuteten Parallele Nataša/Vera Pavlovna (kümmert sich mit ihrer Nähstube um die soziale Absicherung gefährdeter Mädchen) in der Episode, in der Nataša mit einer befreundeten Näherin telefoniert, (Greber 1989:200f.) ist m.E. zu vage. Diese von E. Greber intratextuell als merkwürdig überflüssig erscheinend gewertete Episode erhält aber gerade durch den intratextuellen Kontext eine semantische Füllung, welche die Figur Natašas mit der frühen Schaffensphase verbindet.

рых ролях. Заблуждение это было тем естественнее, что, глубоко веря во всенародность своих идеалов, они были все же такого толка, что считали нужным эту уверенность свою проверять на живом народе. (P, IV, 107)

Über das Vergangene sprach man auch deshalb nicht, weil sie alle in der Tiefe des Herzens wußten, daß die Revolution noch einmal stattfinden wird. Infolge des Selbstbetrugs, der auch in unseren Tagen verzeihlich ist, stellten sie sich vor, daß sie wie ein einst zeitweilig abgesetztes und plötzlich wiederaufgeführtes Drama mit den steifen schauspielerischen Rollenverteilungen von statten geht, d.h. mit ihnen allen in den alten Rollen. Dieser Irrtum war deshalb um so natürlicher, da sie alle – tief an die Volksverbundenheit ihrer Ideale glaubend – so gesinnt waren, daß sie es für nötig hielten, diese ihre Überzeugung am lebendigen Volk nachzuprüfen.

Diese politische Dimension wird an der durch die Opposition +/-[politisch] getragenen Differenz zwischen den Lemoch-Brüdern und Sereža festgemacht. Aus gesundheitlichen Gründen ist Sereža vom Militärdienst befreit, wogegen einer der Lemoch-Brüder als Freiwilliger dient. Die Furcht Serežas am Ende der Rahmen-erzählung, nach dem Namen des Kriegsverwundeten zu fragen, impliziert einerseits die Bewertung des politischen Engagements als eigene Mangelhaftigkeit, andererseits ergibt sich hier auch eine negative Konnotation, die auf die Polemik mit der frühen Schaffensphase abzielt. Die Furcht vor der Nennung des Namens könnte ebenso in der Erkenntnis wurzeln, daß im Aspekt des Übermenschlichen der eigene Anspruch auf eine „große Tat“ im künstlerischen Bereich mit dem Einsatz im politischen Bereich vergleichbar ist. Die Figur der Nataša wird aber auch durch autointertextuelle Verweise mit den für die Weiblichkeitskonzeption der frühen Schaffensphase typischen Merkmalen konturiert, was sie mit den anderen beiden weiblichen Figuren der Erzählung paradigmatisch verbindet. Das in der Rahmenerzählung zu konstatierende zeitliche Nebeneinander zweier durch Verweise auf die frühe Schaffensphase gekennzeichneten Handlungssegmente, die jeweils auf Bruder oder Schwester festgelegt sind, unterstreicht das gleichfalls durch die verwandtschaftliche Beziehung (vgl. *Sestra moja - žizn'*) gestützte Prinzip der Auflösung der Opposition von männlich vs. weiblich, das für die frühe Schaffensperiode typische war. Während Serežas Beobachtung des Mannes (Lemoch), der einen Zaun überwindet, das Phänomen der Grenzüberschreitung impliziert, läßt das von Nataša in der Zwischenzeit geführte Telefongespräch mit der nebenberuflich nähernden Telefonistin am anderen Ende der Stadt, das von Sereža mißverständlich als im Haus der Schwester stattfindendes Gespräch mit der Schneiderin wahrgenommen wird, Assoziationen hinsichtlich der in der frühen Schaffensphase oft als Symbol für die Kunstproduktion erscheinenden, weiblichen Tätigkeit des Nähens zu. Das sich hier in der Fehldeutung Serežas manifestierende Spiel mit der Distanz verweist auf den durch die Merkmale +/-[verborgen] charakterisierten Erkenntnisprozeß des göttlichen Absoluten.

In der erzählten Figur Anna Aril'd, deren Beziehung zu Sereža in der Binnenerzählung thematisiert wird, werden alle die für die Konzeption des Weibli-

chen in der frühen Schaffensphase typischen Merkmale der symbolistischen Sophiologie vereinigt. Schon die geographische Festlegung der Figur auf den Norden - sie ist Dänin, also „Nordländerin“ - verweist autointertextuell auf den Zyklus *Bliznec v tučach*, in dem die Bezeichnung Nordländerin mit der Isotopie +/- [verborgen] verbunden war. Den Aspekt der Verschleierung des göttlichen Absoluten symbolisierten in diesem Zusammenhang nicht zuletzt die schwarze Trauerkleidung - Annas Mann, dessen Beruf eines Pastors das Merkmal [göttlich] impliziert, ist vor kurzem verstorben - und die Charakterisierung ihrer Ausstrahlung als „bedrückende Seltsamkeit“ (P, IV, 112). Anna Aril'd wird zu einem Wesen unvorstellbaren Alters, zur Ur-Frau schlechthin stilisiert, was schon in der Bedeutung ihres dänischen Namens deutlich wird: arild = vormals, früh, von alters her (vgl. Greber 1989:256). Der Name Aril'd, der an sich ein männlicher Vorname ist, weist auf die dem Urwesen inhärente mythische Androgynität hin (vgl. Greber 1989:256). Wie auch das weibliche Prinzip in der frühen Schaffensphase erscheint die Figur Annas mit dem Merkmal [künstlerisch]/[musikalisch] belegt:

В послеобеденные часы вниз по лестнице съезжали целые подносы битых и ломаных гармоний. Они скатывались и разлетались неожиданными взрывами, более резкими и разительными, чем случаи официантской неловкости. Между этими мятежными паденьями залегали версты ковровой тишины. Это наверху, за несколькими парами подбитых сукном и плотно притворенных дверей, Арильд на рояле разыгрывала Шумана и Шопена. В такие мгновенья невольнее, чем в другие, смотрелось в окно. Но перемен там не замечалось, небо не трогалось излияньями. Оно знойным столбом продолжало стоять на своем затверженном бездождьи, а под ним на пятьдесят верст кругом плясало мертвое море пыли, точно жертвенный костер, возжженный ломовыми извозчиками с нескольких концов сразу, на пяти товарных станциях и за китайгородской стеной, в центре кирпичной пустыни. (P, IV, 116)

In den Nachmittagsstunden glitten ganze Tablett zerschlagener und zerbrochener Harmonien die Treppe herunter. Sie rollten herunter und flogen mit unerwarteten Explosionen auseinander, mit heftigeren und auffallenderen als die Fälle der Ungeschicklichkeit eines Kellners. Zwischen diesen aufrührerischen Stürzen legten sich die Werste der Teppichstille hin. Das heißt oben, hinter einigen Paaren mit Tuchlappen bezogener und fest verschlossener Türen, spielte die Aril'd auf dem Flügel Schuhmann und Chopin. In solchen Augenblicken mehr als in anderen fühlte man sich gezwungen, durchs Fenster zu sehen. Aber von Veränderungen war dort nichts zu merken, der Himmel war von den Ergüssen nicht gerührt. Er fuhr fort als heiße Säule in seiner unaufhörlich wiederholten Regellosigkeit zu verharren, und unter ihm im Umkreis von 50 Werst tanzte das tote Meer des Staubs, wie ein Opferfeuer, das von Lastfuhrmännern an einigen Seiten gleichzeitig angezündet worden ist, an fünf Güterbahnhöfen und hinter der Kitajgorodskaja stena, im Zentrum der Ziegelwüste.

Das mit der Figur Anna Aril'ds verbundene göttliche Absolute, das durch solche Motive wie *наверху, небо, жертвенный костер*, in центре impliziert wird, manifestiert sich hier in der Musik, welche die Fähigkeit besitzt, die mit dem Merk-

mal +[verborgen]/(vgl. Lexeme: версты ковровой тишины; Distanz, за несколькими парами подбитых сукном и плотно притворенных дверей, мертвое море пыли, за китайгородской стеной) bezeichnete Grenze zum Transzendenten zu überschreiten. Der am Beginn ihrer Beziehung stehende gemeinsame Spaziergang, temporal auf den Grenzbereich der Aurora festgelegt, ist durch das Motiv des Weges und das Verirrung einschließende Merkmal der Verschleierung (Labyrinth) als Streben nach der Erkenntnis des göttlichen Absoluten interpretierbar:

Они все быстрее и быстрее кружились по лабиринту, приводившему их все на ту же начальную площадку, и в то же время быстро шли прямой дорогой к заставе, на стоянку трамваев. [...] Впереди же, на всех дорожках, на которые они вступали, росло всем бором нечто подобное присутствию старшего. Это превращало их в детей. Они то брались за руки, то растерянно их опускали. Временами их оставляла уверенность в собственном голосе. Им казалось, что их бросает то в громкий шепот, то в далекий, далью надломленный крик. На самом же деле ничего такого не замечалось: они произносили слова как надо. По временам она становилась легче и прозрачнее лепестка тюльпана, в нем же открывался грудной жар лампового стекла. Тогда она видела, как он борется с горячей, коптящей тягой, чтобы ее не притянуло. Они молча во все лицо глядели друг на друга и потом с болью, как нечто цельное и живое, разрывали надвое эту обоеликую, мольбой о милосердии искаженную улыбку. [...] Они все быстрее и быстрее кружились по лабиринту мудренейших дорожек [...] (P, IV, 117f.)

Sie irrten immer schneller und schneller im Labyrinth umher, das sie immer wieder an jenen Ursprungsplatz geführt hat, und zu jener Zeit gingen sie auf dem direkten Weg zum Stadttor, zur Straßenbahnhaltestelle. [...] Vorne auf allen Pfaden, die sie betraten, wuchs als ganzer Wald irgendetwas der Anwesenheit des Alten Ähnliches. Dies verwandelte sie in Kinder. Bald faßten sie sich bei den Händen, bald ließen sie sie verwirrt sinken. Zeitweise blieb ihnen die Überzeugung in die eigene Stimme. Es schien ihnen, daß sie bald ein lautes Flüstern umgibt, bald ein entfernter in der Ferne angebrochener Schrei. In der Tat wurde nichts derartiges bemerkt: Sie sprachen die Worte aus wie gewöhnlich. Zeitweise wurde sie leichter und durchsichtiger als das Blütenblatt einer Tulpe, in ihm brach die Brusthitze des Lampenglases aus. Dann sah sie, wie er mit dem heißen rußenden Luftzug kämpft, um sie nicht heranzuziehen. Sie sahen einander schweigend in das ganze Gesicht und danach rissen sie mit Schmerz wie irgendetwas Ganzes und Lebendiges dieses doppelgesichtige, von der Bitte um Barmherzigkeit entstellte Lächeln entzwei. [...] Sie irrten immer schneller und schneller im Labyrinth der ausgeklügeltesten Pfade umher [...]

Die erstrebte und hier im Motiv der Kindlichkeit symbolisierte Ganzheitlichkeit in der Auflösung der Opposition von weiblichem und männlichem Prinzip vollzieht sich erst im 4. Kapitel, in dessen Mittelpunkt die Entwicklung Serežas zum Künstler steht. Dabei wird an dieser Stelle noch einmal auf das sich in der Suche Serežas nach Anna Aril'd manifestierende Motiv des Weges Bezug genommen, das wieder auf die sich gegenseitig bedingenden Merkmale der Kindlichkeit und Grenzüberschreitung (vgl. Türen) rekurriert:

Оставляя за собой наразлет двери классной, двери детской и еще какие-то двери, он выбежал в вестибюль. В пролете за косой дверкой, выведившей во двор, горело белое, как песок, тепло пятого часа. Сверху оно показалось ему еще более таинственным и плотоядным. [...] „Где все это было уже раз?“ – любопытствовал Сережа, [...] Он было и вспомнил - где, да не стал вникать, потому что в ту же минуту прямо перед ним чугуною улиткой повисла винтовая лестница. Заключив его в свое витье, она стеснила его в разбеге, чем и заставила отдышаться. Но сердце билось у него еще достаточно гулко и часто, когда, раскружась до конца, она прямо подвела его к номерной двери. (P, IV, 125f.)

Hinter sich die Türen des Klassenraums, die Türen des Kinderzimmers und noch irgendwelche Türen offen lassend, lief er hinaus in die Vorhalle. In der Flucht hinter dem schiefen Türchen, das in den Hof hinausführte, brannte die wie Sand weiße Wärme der fünften Stunde. Von oben erschien sie ihm noch geheimnisvoller und fleischfressender. [...] „Wo war das alles schon einmal?“ fragte Sereža neugierig, [...] Er hatte sich auch erinnert wo, doch begann nicht einzudringen, weil in dieser Minute direkt vor ihm die Wendeltreppe als gußeiserne Schnecke hing. Ihn in ihre Windung einschließend, schränkte sie ihn im Anlauf ein, wodurch sie auch zwang, Atem zu holen. Aber sein Herz schlug noch sehr schallend und oft, als sie – sich abwickelnd bis zum Ende – ihn direkt der Zimmertür zuführte.

Der metafiktionale Kommentar „Где все это было уже раз?“ unterstützt den durch das Motiv улитка getragenen autointertextuellen Verweis auf das Gedicht *Zima* aus dem Zyklus *Bliznec v tučach*, in dem der Winter im Gehäuse einer auch als Schnecke bezeichneten Muschel als das verborgene göttliche Absolute, als Verkünder der letzten Wahrheiten zutage tritt. Die weder ablehnende noch zustimmende Reaktion Anna Aril'ds auf den von Sereža vorgebrachten Heiratsantrag, der im Mittelpunkt der Begegnung Serežas und Anna Aril'ds steht, erlaubt letztlich Assoziationen hinsichtlich der in der Grenzüberschreitung zu vollziehenden Anerkennung des gegengeschlechtlichen innerpsychischen Anteils, die hier in der Annäherung der Stimme Anna Aril'ds an die Serežas suggeriert wird:

Я не могу вам ответить. Ответ заключен в вас самих. Может быть, все когда-нибудь так и будет. И как бы я этого хотела! Потому что, потому что ведь вы не безразличны мне. Вы, конечно, об этом догадывались? Нет? Правда? [...] Но я все время наблюдала вас. Есть что-то в вас неладное. И знаете, сейчас, в эту минуту, его в вас больше, чем позволяет положение. Ах, друг мой, так предложений не делают. И дело тут не в обычае. Но все равно. Послушайте, ответьте мне на один вопрос, чистосердечно, как родной сестре. Скажите, нет ли у вас на душе какого-нибудь позора? [...] Важнее всего было то, что она на все была согласна, а ведь это вовсе не явствовало из ее слов. [...] И вот, чтобы поправить этот воображаемый грех и уверенная, что теперь все пойдет по-другому, она сказала голосом всего этого вечера, то есть голосом, приобретшим сходство с Серезиным: - Я не знаю, поняли ли вы меня. Я ответила вам согласьем. Я готова ждать, сколько будет надо. Но сперва приведите себя в порядок, мне неведомый и слишком, вероятно, известный вам самим. Я сама не знаю, о чем говорю. Эти намеки подымаются во мне против воли. Угадать или догадаться - ваше дело. (P, IV, 130f.)

Ich kann Ihnen nicht antworten. Die Antwort ist in Ihnen selbst eingeschlossen. Vielleicht wird alles irgendwann auch so sein. Und wie würde ich das wollen! Weil, weil Sie mir doch nicht gleichgültig sind. Sie haben das natürlich erraten? Nein? Wirklich? [...] Aber ich habe Sie die ganze Zeit beobachtet. Irgendetwas ist mit Ihnen nicht in Ordnung. Und wissen Sie, jetzt in dieser Minute ist es in Ihnen größer, als es die Situation erlaubt. Ach, mein Freund, so tut man Anträge nicht. Und die Sache ist hier nicht Sitte. Aber ganz egal. Hören Sie, antworten Sie mir auf eine Frage aufrichtig wie einer verwandten Schwester. Sagen Sie, lastet auf Ihrer Seele nicht irgendeine Schande? [...] Wichtiger als alles wäre es, daß sie mit allem einverstanden sei, aber das ging aus ihren Worten doch ganz und gar nicht hervor. [...] Und da, um diese scheinbare Sünde auszumerzen und davon überzeugt, daß jetzt alles anders läuft, sagte sie mit der Stimme dieses ganzen Abends, d.h. mit der Stimme, die Ähnlichkeit mit der Serežas erlangt hat: - Ich weiß nicht, ob Sie mich verstanden haben. Ich habe Ihnen mein Einverständnis gegeben. Ich bin bereit zu warten, solange es nötig sein wird. Aber zuerst bringen Sie sich selbst in die Ordnung, die mir unerklärlich und Ihnen wahrscheinlich zu bekannt ist. Ich weiß selbst nicht, wovon ich rede. Diese Andeutungen erheben sich in mir gegen den Willen. Zu erraten oder zu enträtseln, ist Ihre Angelegenheit.

Die Motive догадываться, догадаться, угадать, понять, неведомый, известный, die Negation der Verben явствовать, знать, die Indefinitpronomen когда-нибудь, что-то und какой-нибудь und der autointertextuelle Verweis auf *Sestra moja - žizn'*²⁸ deuten auf einen Entschleierungsvorgang der göttlichen Wahrheit hin, wobei der Schlüssel in Sereža selbst liegt (vgl. etymologische Verwandtschaft von заключен und ключ). Es handelt sich also um einen Erkenntnisprozeß, der sich nach innen richtet. Als Grenze, die es zu überwinden gilt, steht die an dieser Stelle semantisch nicht näher bestimmte Schande, auf die Anna Aril'd schon in ihrer Bewertung des slastoljub'e-Motivs in der russischen Literatur (Čechov, Dostoevskij, Tolstoj) im ersten Gespräch mit Sereža anspielt, so den Umgang Serežas mit käuflichen Frauen als weiteres Sujetmoment intertextuell ankündigend (Greber 1989:173). Den Versuch der Grenzüberschreitung unternimmt Sereža, der nach der Begegnung mit Anna Aril'd einen Brief an seinen Verleger verfaßt, um den Inhalt eines von ihm geplanten neuen Werks mitzuteilen, mittels der Kunst.²⁹ Die Parallelität und kausale Verknüpfung beider Episoden wird durch das Motiv des auf das Merkmal [weiblich] festzulegenden Was-

²⁸ E. Greber konstatiert zwar den autointertextuellen Verweis auf *Sestra moja - žizn'*, bringt ihn aber nicht mit der symbolistischen Sophiologie in Zusammenhang (vgl. Greber 1989:177f.).

²⁹ In dieser Hinsicht weist das Merkmal des Schreibens, durch das auch die Figur Anna Aril'ds konturiert ist, eher auf die so erreichte Äquivalenz von männlicher und weiblicher Figur hin und suggeriert die Auflösung der Opposition männlich vs. weiblich, als daß sich hier - laut Greber - eine Opposition von poetischem vs. Alltags-Schreiben als relevant erweisen würde, wobei der Frau lediglich die Rolle der Muse zufiele (vgl. Greber 1989:228). Es handelt sich in beiden Fällen um die Textsorte Brief, der von Sereža zwar von Brief- auf Schreibpapier übertragen wurde, was aber noch keinen Anhaltspunkt abgibt, um der Schreibhandlung Anna Aril'ds das Merkmal [alltätlich] zuzuschreiben. Die mit ihrem Schreiben verbundenen Merkmale +/-[verborgen] weisen gerade in eine andere Richtung (vgl. P, IV, 112).

sers gesteuert, welches das Gespräch Serežas und Anna Aril'ds (Tränen) begleitete und sich nun zum Kennzeichen des erzählten Erzählraums entwickelt:

Это был первый черновой набросок из тех, что пишутся один или два раза в жизни, ночь напролет, в один присест. Они по необходимости изобилуют водой, как стихией, по самой природе предназначенной воплощать однообразные, навязчиво-могучие движенья. [...] Дождь был первой подробностью наброска, остановившей Сережу. Он перенес ее с осьмушки на бумагу четвертного формата и принялся марать и перемарывать, добиваясь желанной наглядности. Местами он выводил слова, которых нет в языке. Он оставлял их временно на бумаге, с тем, чтобы потом они навели его на более непосредственные протоки дождевой воды в разговорную речь, образовавшуюся от общенья восторга с обиходом. Он верил, что эти промоины, признанные и всем понятые, придут ему на память, и их предвосхищенье застигло его зреньем слезами, точно оптическими стеклами не по мерке. (P, IV, 135f.)

Das war der erste Entwurf von jenen, die nur ein oder zwei mal im Leben geschrieben werden, die Nacht hindurch, in einem Zug. Sie sind notgedrungen reich an Wasser, wie an Elementarkräften, die ihrer Natur nach dazu bestimmt sind, eintönige, aufdringlich-gewaltige Bewegungen zu verkörpern. [...] Der Regen war das erste Detail der Skizze, von dem Sereža unterbrochen wurde. Er übertrug es von einem Achtel auf Papier des Viererformats und schickte sich an zu schmieren, zu überschmieren, um die gewünschte Anschaulichkeit zu erreichen. Stellenweise zeichnete er Worte, die es in der Sprache nicht gibt. Zeitweilig ließ er sie auf dem Papier stehen, damit sie ihn danach zu unmittelbarerem Durchflüssen des Regenwassers in die Umgangssprache führen würden, die sich aus dem Kontakt der Begeisterung mit dem Alltag gebildet hat. Er glaubte, daß diese Rinnen, allgemein anerkannt und allem verständlich, ihm ins Gedächtnis kommen, und ihre Vorwegnahme trübte sein Sehvermögen mit Tränen, optischen Gläsern mit der falschen Stärke gleich.

Das Wasser erhält die Funktion, den sich zwischen den sprachlichen Neuschöpfungen und der Umgangssprache eröffnenden Kontrast aufzulösen. Diese Vermittlungsfunktion zwischen Gegensätzen, die hier durch die an die Figuren Serežas und Anna Aril'ds gebundene Opposition männlich vs. weiblich symbolisiert wird, übernimmt die Kunst, was seine räumliche Darstellung in den durch eine Grenze (Tür) getrennten Orten Annas und Serežas findet, die zudem noch durch die Opposition von Licht und Dunkelheit auf die chinesische Konzeption des yin und yang abhebt:

Он раздернул среднюю занавеску и затянул крайнюю, отчего свет сдвинулся и стол ушел во мрак, а вместо стола из тени вышла и до задней стены озарилась соседная комната, по которой должна была прийти к нему Анна. Дверь туда стояла настежь. (P, IV, 132)

Er zog den mittleren Vorhang auseinander und zog den äußersten zu, wovon sich das Licht änderte und der Tisch in die Dunkelheit geriet, und anstelle des Tisches das Nachbarzimmer aus dem Schatten hervortrat und bis zur hinteren Wand erstrahlte, durch das Anna zu ihm kommen mußte. Die Tür dorthin stand weit offen.

Ähnliche Gegensätze, deren Auflösung an die Figur Annas gekoppelt sind, finden sich in den unterschiedlichsten semantischen Bereichen wie Religiosität (vgl. Лехеме вера/ суеверие), Geschwindigkeit (vgl. Лехеме мешкотность/поспешность) oder Farblichkeit (vgl. Лехеме черный/белеть):

В дверях стояла Анна. Она исчезла не мгновенно. Отступив на шаг, на два от порога, она простояла на виду и в близком соседстве ровно столько, сколько ей казалось надобным, чтобы не дать лишку ни в вере, ни в суеверьи. Ей не хотелось тягаться с судьбой ни намеренной мешкотностью, ни слепой поспешностью. Она была одета как на прогулку. В руках у ней был туго свернутый зонт, потому что за истекший промежуток она не порвала связи с миром и в комнате у нее было окно. [...] Выросши, подобно облаку, за Сережиной спиной, она, хотя и во всем черном, белела и дымилась в закатной полосе нестерпимой крепости, которая была из-под сизо-лиловой грозовой тучи, наседавшей на сады переулка. (P, IV, 136)

In den Türen stand Anna. Sie verschwand nicht augenblicklich. Einen Schritt zurücktretend, zwei von der Schwelle, blieb sie in Sichtweite und in naher Nachbarschaft genauso lange ruhig stehen, wie es ihr nötig schien, um keinen Überschuß zu geben weder im Glauben noch im Aberglauben. Sie wollte sich nicht mit dem Schicksal messen weder durch beabsichtigte Saumseligkeit noch durch blinde Hast. Sie war wie zu einem Spaziergang angezogen. In den Händen hielt sie einen fest zusammengerollten Schirm, weil sie für die verstrichene Zwischenzeit die Verbindungen mit der Welt nicht zerriß und sie im Zimmer ein Fenster hat. [...] Einer Wolke gleich hinter dem Rücken Serežas anwachsend, schimmerte sie weiß, obwohl ganz in schwarz, und rauchte im unerträglich starken Sonnenuntergangsstreifen, die unter der graublau-violetten Gewitterwolke hervorsprudelte, sich auf die Gärten der Gasse setzend.

Dabei verweist die räumliche Verortung der Figur (в близком соседстве) auto-intertextuell auf die Zwillingsgestalt aus dem Zyklus *Bliznec v tučach*. Neben jenen Merkmalen, welche die Figur Anna Aril'ds mit der für die frühe Schaffensphase charakteristischen sophiologischen Konzeption des Symbolismus in Zusammenhang bringen, weist sie auch das Merkmal der Erniedrigung auf, das sie mit der Figur der Prostituierten Saška verbindet.³⁰ Ursprünglich als Gesellschafterin bei der Familie Frestel'n angestellt, bei der Sereža als Hauslehrer arbeitet, ist Anna Aril'd nun verpflichtet, die Aufgaben eines Zimmermädchens zu übernehmen.

³⁰ E. Greber sieht die Äquivalenz beider Figuren vor allem durch das Attribut „chripota“ und dank der intertextuellen Charakterisierung Anna Aril'ds im Verweis auf den Dostoevskijschen Prätext *Brat'ja Karamazovy*, der sie mit derselben Zwiespältigkeit wie Katerina Ivanovna und Grušen'ka kennzeichnet, gegeben (vgl. Greber 1989:176f.). E. Greber konstatiert zwar in Anlehnung an J.R. Döring ein duales Muster von tugendhafter und gefallener Frau (vgl. Greber 1989:203ff.), funktionalisiert die so aufeinandertreffenden Merkmalskomplexe jedoch auch hier nicht im Hinblick auf ihre polemische Ausrichtung mit der frühen Schaffensphase.

Die Figur Saškas ist bis auf das durch die Prostitution³¹ getragene Merkmal der Erniedrigung ebenfalls durch Merkmale gekennzeichnet, die auf die symbolistische Sophiologie verweisen. Das Auftreten dieser Figur im 3. Kapitel der aus 5 Kapiteln bestehenden Erzählung, also im Zentrum, steuert zusammen mit dem Merkmal der Erniedrigung und der damit erreichten Abwertung der poetischen Positionen der frühen Schaffensphase die ansonsten durch die Rahmehandlung verdeutlichte Polemik gegen die „romantische Manier“. Durch das Motiv des Wassers³² („Все существовало настезь, проточным порядком, как в потоп.“ P, IV, 119; „Alles existierte weit offen, mit der fließenden Ordnung wie bei Überschwemmung.“; „Блаженная сонливость кружила и несла ее, как вода.“ P, IV, 121; „Die selige Schläfrigkeit drehte und trug sie wie Wasser.“) und die damit zusammenhängende Anspielung auf die Auflösung der Opposition weiblich vs. männlich („Как бы в объяснение безотчетной доверенности, которая влекла их [Prostituierte, A.U.] к нему, одна [Saška, A.U.] из них сказала, что он словно чем-то похож на них самих.“ P, IV, 119; „Wie zur Erklärung des unbewußten Vertrauens, das sie zu ihm hinzog, sagte eine von ihnen, daß er durch irgendetwas ihnen selbst gleichsam ähnlich ist.“) ist die Figur mit der künstlerischen Tätigkeit Serežas korelliert, dessen Schaffensantrieb auf die Beleidigung der Frauen zurückgeht. Somit wird die damit im Zusammenhang stehende Schande Serežas, um deren Tilgung es in der Überwindung der Geschlechtlichkeit geht, in dessen Beziehung zu einer Prostituierten und der damit einhergehenden „großen Tat“ semantisch auffüllbar. Die künstlerischen Intentionen Serežas, die aufgrund des Strebens nach einer übermenschlichen Leistung mit dem Topos des Dichter-Propheten der Frühphase im Zusammenhang stehen, erfahren hier folglich eine deutliche Abwertung, die auch im Scheitern des durch

³¹ Nach E. Greber greift Pasternak hier auf tradierte Muster und Stereotype der literarischen Verarbeitung des Prostituierten-Themas zurück, setzt sich aber in wesentlichen Punkten von den traditionellen Mustern ab. Die Prostituierte trägt bei ihm nicht mehr solch romantische, madonnenhafte Züge (vgl. Greber 1989:198,203). Als gängige Elemente, die keinem speziellen Prätext verpflichtet sind, führt sie an: die ärmliche Behausung, keinerlei Hausfrauentugenden, Alkohol, starkes Make-up, die alte Etablissementvorsteherin, der betrunkene „pokrovitel“, das Problem der Geschlechtskrankheiten (vgl. Greber 1989:190). Intertextuelle Verweise sieht Greber unter anderem auf Aleksandr I. Kuprins (1870-1938) *Jama (Das Loch; 1909-15)* in der Bezeichnung des Zuhälters als „vor“, die der Freier als „kobeli“, die euphemistische Bezeichnung von Geschlechtskrankheiten als Erkältung und dem Namen Njura Rjumina gegeben (vgl. Greber 1989:193f.). Weitere Verweise finden sich auf Nikolaj G. Černyševskijs (1828-1889) *Čto delat' (Was tun; 1863; Straßenmädchen Krjukova)*, Anton P. Čechovs (1860-1904) *Pripadok (Anfall; 1888)*, Lermontovs *Šaška* (vgl. Greber 1989:195ff.) und durch den Begriff „zakladčica“ auf Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* (vgl. Greber 1989:199).

³² Mit dem Motiv des Fließens greift Pasternak auf das Gedicht *Poslednij den' (Der letzte Tag; 1904)* von Blok zurück, wo das Erwachen des lyrischen Subjekts nach einer Nacht mit einer Prostituierten auf ähnliche Weise beschrieben ist: „Утро копошилось. Безнадежно догорели свечи, // Оплывший огарок маячил в оплывших глазах. [...]“ (Blok 1960:139; „Der Morgen kribbelte. Hoffnungslos sind die Kerzen niedergebrannt, // Der zerflossene Kerzenstummel schimmerte in den zerflossenen Augen.“).

das Merkmal des Übermenschlichen konturierten Helden Y3 (darin Äquivalenz mit Sereža³³) aus Serežas künstlerischen Versuchen wahrzunehmen ist. Das Scheitern des Helden begründet E. Greber damit, daß an die Stelle der sozialen Handlung, mittels Geld die Idee von der Befreiung der Frauen zu verwirklichen, die Schreibhandlung tritt, womit der byt-Bezug blockiert erscheint und das Abstrakt-Utopische als Absurdität von Selbstlosigkeit und Selbstaufgabe wie in den angeführten Prätexten Leonid N. Andreevs (1871-1919) *Anatema* oder Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* und *Podrostok* (*Der Jüngling*; 1875) enthüllt wird (vgl. Greber 1989:214ff.). Weitere Züge des romantischen Künstlers bezüglich Y3 sieht Greber im Verweis auf Puškins Improvisatorfigur aus *Egipetskie noči* (*Ägyptische Nächte*; 1837), die ihrerseits schon ein Gegenkonzept zu Vladimir F. Odoevskijs (1803-1869) Figur in den *Russkie noči* (*Russische Nächte*; 1844) darstellt (vgl. Greber 1989:224, 232). Die andere Form der Inspiration, die durch Čarsij verkörpert wird, bezieht sie auf Sereža (vgl. Greber 1989:227), deutet dies aber nicht als polemisches Potential. Statt dessen konstatiert sie, daß die Erzählung einerseits der postulierten Abgrenzung von den romantischen noči-Zyklen - die Referenz³⁴ auf solche Werke wie *Egipetskie noči*, *Russkie noči* oder *Florentijskie noči* gebe Umriss eines Gattungsmaßes - nachkommt, andererseits jedoch in einem umfassenden Sinne romantische Themen und Formen reflektiert³⁵ (vgl. Greber 1989:240). Hier geht es m.E. jedoch nicht um die Abgrenzung gegen die mit dem Etikett des Romantischen versehene symbolistische Poetik, die für die avantgardistischen Intentionen des frühen Pasternak typisch war³⁶, sondern um die Abgrenzung gegen die nun als „romantische Manier“ bezeichnete symbolistisch-futuristische Poetik der frühen Schaffensphase überhaupt.

³³ Über solche intertextuellen Relationen wie die Wilde-Allusion, die als pauschaler Verweis auf den persönlichen Lebensstil Oscar Wildes (1854-1900) die fiktionale Gestalt und ihre Aktion potentiell als skandalös charakterisiert (vgl. Greber 1989:209), das mit den Dostoevskijschen Prätexten verbundene Geld-Motiv (vgl. Greber 1989:211) oder die Christus-Parallele (vgl. Greber 1989:219) erkennt E. Greber weitere Äquivalenzen zwischen Sereža und Y3.

³⁴ Der intendierte Genre-Bereich weist folgendes Sujet-Schema auf: die Rahmensituation, in die eine andere eingebettet ist - Nächte, in denen erzählt wird oder Nächte, von denen erzählt wird, zyklische Struktur und Fragmentcharakter (vgl. Greber 1989:238f.).

³⁵ Folgende romantische Formen sind in *Povest'* zu finden: Text-im-Text-Formen, Traum, Durchbrechen und Überschreiten der Erzählfiktion, Textschichtengrenzung, Manuskript-Fiktion, Fragmentarisieren, metatextuelles Reflektieren, Selbstreflexion, romantische Ironie, entgrenzter Gattungsraum (vgl. Greber 1989:241ff.).

³⁶ Vgl. Greber: „Die angeführten ästhetischen Verfahren und Strukturen gehören wie in die romantische, so auch in die modernistisch-avantgardistische Poetologie; Pasternaks Aussage betont die modernistische Seite, fokussiert dabei den Modernismus nicht als Postromantik (was er ist), sondern als Avantgarde gewissermaßen sui generis (was er auch ist) - eine Position, die ihn dem Futurismus mit seinem Habitus ‚tradicionnogo nedoverija k romantičeskomu načalu v ‚postromantičeskom‘ iskusstve‘ annähert.“ (Greber 1989:244f.).

3.4.4. Spektorskij (1931)

Nach Vorabdruck einzelner Kapitel in verschiedenen Zeitschriften erschien 1931 die vollständige Fassung der Verserzählung *Spektorskij*. Auch sie stellt eine Auseinandersetzung mit dem Frühwerk dar. Diese wird vor allem über die drei weiblichen Figuren Marija Il'ina, Ol'ga Buchteeva und Nataša gesteuert: Finerseits verweisen sie mit jeweils mindestens einem Merkmal auf die Konzeption des Weiblichen in der frühen Schaffensphase, was sie untereinander paradigmatisch verbindet, andererseits erfüllen sie – mit ihren Differenzmerkmalen - unterschiedliche Funktionen hinsichtlich der Polemik mit dem Frühschaffen.

Dabei unterstützen zahlreiche Äquivalenzen³⁷ zwischen Erzähler-Ich und erzählter Figur Spektorskij deren Deutung als Doppelgänger. Beide, Erzählerinstanz und Spektorskij, werden als Künstler beschrieben. Der Erzähler charakterisiert sich schon in der Einleitung als Alleswisser, der sich an Rhythmen überfressen hätte und nun nach dem Abschluß der Arbeit an der Auswertung ausländischer Zeitschriftenartikel über Lenin die nötige Muße gefunden hätte, sich seinem Gegenstand zuzuwenden, auf den er bei den Recherchen zufällig gestoßen sei, nämlich der Autorin Marija Il'ina. Die Äußerung Spektorskij im 2. Kapitel nach dessen Liaison mit Ol'ga, die auf eine Sensibilisierung seiner Wahrnehmungsfähigkeit hindeutet, wird von der Umwelt als unverständlich, als - analog der künstlerischen Rede - von den normalen Konventionen abweichend, aufgenommen:

На пятый день, при всех, Спекторский, бойко
Взглянув на Ольгу, говорит, что спектр
Разложен новогодней попойкой
И оттого-то пляшет барометр.

И так как шутка не совсем понятна
И вокруг нее стихает болтовня,
То, путаясь, он лезет на попятный
И, покраснев, смолкает на два дня. (SP, I, 347)

Am fünften Tag, Ol'gaforsch ansehend, // Sagt Spektorskij vor allen, daß das Spektrum
// Vom Neujahrssaufgelage zerlegt ist // Und deshalb das Barometer tanzt.
Und weil sein Witz nicht ganz verständlich ist, // Und um ihn herum verstummt das Geschwätz, // Sich verwirrend, nimmt er so sein Wort zurück // Und schweigt, errötend, für zwei Tage.

³⁷ L. Flejšman führt seine Feststellung, daß die Figur Spektorskij und der Erzähler durch gleiche Attribute gekennzeichnet sind, leider nicht bis zu der Schlußfolgerung weiter, sie als Doppelgänger anzusehen. Auch die Funktion der anderen Figuren wird nicht klar herausgearbeitet (vgl. Flejšman 1981:163).

Im 9. Kapitel nimmt Spektorskij zusammen mit dem Erzähler an den Aufräumarbeiten im Haus der Marija Il'ina teil – im Auftrag des Schriftstellerverbandes -, und sie werden somit dem Kreis von künstlerisch Tätigen zugeordnet. Dabei erscheint der Ort, d.h. die Wohnung des Erzählers, in die er sich am Ende der Erzählung vor den Eindrücken seiner Erinnerung zurückzieht, auch als Ort Spektorskij's, an den dieser bewußtseinsmäßig im Vergleich mit dem Erzähler zeitlich früher gebunden ist:

Я соблазнил его коробкой „Иры“
И затащил к себе, причем - курьез:
Он знал не хуже моего квартиру,
Где кто-то под его присмотром рос.

Он тут же мне назвал былых хозяев,
Которых я тогда же и забыл.
У нас был чад отчаянный. Оттаяв.
Все морщилось, размокши до стропил. (SP, I, 371)

Ich verführte ihn mit einer Schachtel „Ira“ // Und schleppte ihn zu mir, wobei – ein Kuriosum: // Er kannte die Wohnung nicht schlechter als ich, // Wo irgendjemand unter seiner Aufsicht wuchs.

Er nannte mir hier die ehemaligen Hausherrn, // Die ich gleich vergessen hatte. // Bei uns war ein fürchterlicher Dunst. Auftauend, // Alles zog sich in Falten, aufquellend bis zum Dachstuhl.

Das Interieur der mit dem Possesivpronomen „unser“ bezeichneten Wohnung unterstützt eine derartige Festlegung auf zwei zeitlich auseinanderliegende Ebenen ebenfalls. Die Differenz von Unvollkommenheit und Reife eröffnet sich vor allem durch die Motive студент und ответственный работник, wobei das Motiv швея als in der frühen Schaffensphase charakteristisches, mit der Kunstproduktion korreliertes Motiv auf eine metapoetische Auseinandersetzung hindeutet:

В квартиру нашу были, как в компотник,
Набуханы продукты разных сфер:
Швея, студент, ответственный работник,
Певица и смирившийся эсер. (SP, I, 371)

In unserer Wohnung waren, wie in einer Kompottschüssel, // Produkte verschiedener Sphären angeschwollen: // Eine Näherin, ein Student, ein verantwortlicher Arbeiter, // Eine Sängerin und ein Sozialrevolutionär, der sich unterworfen hat.

Letztlich ausschlaggebend für die Äquivalentsetzung von Erzähler und Spektorskij sind jedoch die für den in der Einleitung umrissenen Erzählraum charakteristischen Motive aus dem Bereich der Optik wie Objektiv oder Fokus, die mit dem Namen der dargestellten Figur im Zusammenhang stehen: „Я стал писать Спекторского в слепом // Повиновеньи силе объектива.“ (SP, I, 339; „Ich

begann Spektorskij zu beschreiben im blinden // Gehorsam der Kraft des Objektivs.“). So kann die Relation von Erzähler und erzählter Figur als Verhältnis eines Bewußtseins zu einem in der Vergangenheit liegenden Entwicklungsabschnitt interpretiert werden. Den Aspekt der Selbstreflexion des Erzählers unterstreicht vor allem die ironische Wertung seiner eigenen Person in der 1. Strophe, die zudem noch durch dessen situationsdefizitäre Informiertheit - der Erzähler ist sich nicht sicher, ob Marija Il'ina eine russische oder englische Schriftstellerin ist - verstärkt wird:

Привыкши выковыривать изюм
Певучестей из жизни сладкой сайки,
Я раз оставить должен был стезю
Объевшегося рифмами всезнайки. (SP, 1, 337)

Sich daran gewöhnt habend, die Rosinen herauszuklauben // Die Rosinen des Wohlklangs aus dem Leben der süßen Semmel, // Mußte ich einst den Pfad des sich an Reimen // Überfressenen Alleswissers zurücklassen.

Dabei könnten die Hinweise aus „furchtbarer Ferne“ oder der Verweis auf eine alte Arbeit, der die Hinwendung des Erzählers zum Gegenstand mitbegründet, als Andeutung auf eine angestrebte Auseinandersetzung mit dem Frühschaffen verstanden werden.

Die Gestalt der Marija Il'ina³⁸ vereinigt alle für die Weiblichkeitskonzeption der frühen Schaffensperiode typischen Merkmale in sich.³⁹ Allein ihre Trauerkleidung - ihr Vater ist im Frühjahr verstorben - impliziert die Merkmale +/- [verborgen] und [tödlich], was auf das damit in der Frühphase verbundene göttliche Absolute hinweist. Als in diesem Zusammenhang signifikant stellt sich die

³⁸ Als Prototypen der Marija Il'ina sieht Flejšman Marija Cvetaeva an, was er an der Meeresymbolik und einem Zitat aus Cvetaevas *S morja* festmacht (Flejšman 1981:164f.). Vgl. dazu auch Hughes 1974:105-109. Nicht so sehr an äußeren Details als vielmehr an ihren inneren Charakterzügen wie ihrem rasenden Temperament oder ihrem Stolz macht dies Al'fonsov (1990:209) aus. Hinsichtlich der Entschlüsselung des Namens von Marija Il'ina führt Flejšman wie auch Al'fonsov (1990:208) weiter eine Parallele zu Lenin an, was mit Pasternaks Überzeugung vom Zusammenfall aller Gegensätze im revolutionären Element korrespondiere. Mit dieser politischen Dimension sei die im 8. Kapitel dargestellte Verkörperung der Revolution durch ein Mädchen mit dem Namen Marusja - die Cvetaeva sei von der Familie in der Kindheit so gerufen worden - verbunden (vgl. Flejšman 1981:169f.).

³⁹ Ohne dies explizit mit der Sophiologie zu verbinden, nimmt auch Al'fonsov (1990:214f.) die Gestalt der Marija als ideelles Prinzip wahr: „Вот она, природа, переставшая быть пейзажем, или удобным зеркалом настроений, или вообще чем-то внешним, во что может вставить себя человек. Чувство почти библейское, стирающее для человека веки его частной жизни, делающее его средоточием мира или мир - его существованием.“ („Sie ist die Natur, die aufgehört hat Landschaft zu sein, oder ein geeigneter Spiegel der Stimmungen, oder überhaupt irgendetwas Äußerliches, in das sich der Mensch einsetzen kann. Es ist fast ein biblisches Gefühl, das für den Menschen die Meilensteine seines privaten Lebens abwischt, ihn zum Mittelpunkt der Welt macht oder die Welt zu seinem Dasein.“).

im 7. Kapitel suggerierte Gleichsetzung von Marija und der Mutter Spektorskijs dar, wobei die eigentliche Motivation - er kann die kranke Mutter nicht besuchen, da ihn Marija besuchen kommt - durch die Vermischung der Reflexionen über Marija und die Mutter in den Hintergrund tritt:

Когда он уличил себя под Тверью
В заботах о Марин, то постиг,
Что значит мать, и в детском суеверьи
Шарахнулся от этих чувств простых. (SP, I, 363)

Als er sich selbst bei Tver' ertappte // In den Sorgen um Marija, da begriff er, // Was Mutter bedeutet, und im kindlichen Aberglauben // Schreckte er vor diesen einfachen Gefühlen zurück.

Der auf die Mutter Gottes rekurrierende Wechselbezug beider Gestalten wird vor allem durch das mit dem Merkmal des Aufbruchs verbundene Motiv des Bahnhofs erzeugt. Für Spektorskij gestaltet sich die Ankunft Marijas, durch das Motiv des Treppensteigens mit dem Merkmal der Erhöhung verbunden, als Suche nach dem göttlichen Absoluten, das ständig im Gedränge, d.h. im Alltag, verlorenzugehen droht. Die Begegnungen Marijas und Spektorskijs sind temporal auf die Nacht oder den Grenzbereich der Morgendämmerung festgelegt. Der als Labyrinth und Chaos bezeichnete Wohnraum Marijas versinnbildlicht also den Ort des eigenen gegengeschlechtlichen, innerpsychischen Anteils Spektorskijs, der durch Selbstentgrenzung zu erreichen ist:

Так было в первый раз. Он знал, что встретит
Глухую жизнь, породистую встарь,
Но он не знал, что во второй и в третий
Споткнется сам об этот инвентарь.

А щебень плыл и, поводя гортанью,
Грозил и их когда-нибудь сглотнуть.
На стройке упрощались очертанья,
У них же хаос не редел отнюдь. (SP, I, 359)

So war es beim ersten Mal. Er wußte, daß er // Das dumpfe Leben treffen wird, das in den alten Zeiten rassistischer war, // Aber er wußte nicht, daß er beim zweiten und dritten Mal // Selbst über dieses Inventar stolpern wird.

Und der Schotter schwamm und, durch den Kehlkopf führend, // Drohte auch sie irgendwann zu schlucken. // Auf dem Bau vereinfachten sich die Umrisse, // Bei ihnen lichtete sich das Chaos jedoch keineswegs.

Chaos und Vereinfachung füllen hier also die für die frühe Schaffensphase, auf die in der Substitution Marijas durch *жизнь* (vgl. *Sestra moja - žizn'*) verwiesen wird, typische Opposition von weiblicher *emotio* und männlicher *ratio* auf. Die Gestalt der Marija Il'ina bildet den eigentlichen Anlaß des Erzählens, der jedoch

durch die Verschiebung der Perspektive auf die Figur Spektorskijs aufgegeben wird. Die auf diese Weise suggerierte Austauschbarkeit von weiblicher und männlicher Figur verweist m.E. auf die für das Frühwerk typische Konstante der Vereinigung von weiblichem und männlichem Prinzip, die sich im 6. Kapitel der Verserzählung vollzieht:

Она ж дрожала [земля; A.U.] и, забыв про старость,
Влетала в окна и вонзала киль.
Распластывая облако, как парус,
В миротворенья послужную быль.

Тут целовались, наяву и вживе.
Тут, точно дым и ливень, мга и гам,
Улыбкою к улыбке, грива к гриве,
Жемчужинами льнули к жемчугам.

Тогда в развале открывалась прелесть.
Перебегая по краям зеркал,
Меж блюд и мисок молнии вертелись,
А следом гром откормленный скакал. (SP, I, 360)

Sie [die Erde; A.U.] zitterte und, das Alter vergessen habend, // Flog sie ins Fenster hinein und stieß den Kiel, // Die Wolke wie ein Segel ausbreitend, // In die dienstliche wahre Geschichte der Weltschöpfung hinein.
Hier küßte man sich, war nicht im Traum und lebend. // Hier schmiegten sich wie Rauch und Regenguß, Nebel und Lärm // Das Lächeln an das Lächeln, die Mähne an die Mähne, // Die Perlen an die Perlen.
Dann enthüllte sich im Bruch die Anmut. // An den Rändern der Spiegel überlaufend, // Blitze trafen sich zwischen Schalen und Schüsseln, // Und hinterher sprang der gemästete Donner.

Die hier wiedergegebene Atmosphäre der gemeinsamen Spaziergänge von Marija Il'ina und Spektorskij ist durch die Verweise auf die biblische Schöpfung (миротворенья) und die Beerdigungsformel (Erde zu Erde, Staub zu Staub, Asche zu Asche) von der Problematik von Tod und Wiedergeburt bestimmt, was durch das Motiv des Gewitters, das in der frühen Schaffensphase oft als weibliches apokalyptisches Prinzip auftrat, gestützt wird. Der Aufstieg, d.h. die angestrebte Erfahrung der göttlichen Wahrheit, tritt auch hier in ihrer für das Frühwerk typischen Korrelation mit der Kunst, speziell der Musik, zutage:

Ломбардный хлам смотрел еще серее,
Последних молний вздрагивала гроздь,
И оба уносились в эмпиреи,
Взаимоокрылившись, то есть врозь.

Теперь меж ними пропасти зияли.
Их что-то порознь запускало в цель.
Едва касаясь пальцами рояля,

Он плел своих экспромтов канитель. (SP, I, 361)

Der Pfandtrödel sah noch grauer aus, // Die Traube der letzten Blitze zuckte zusammen,
// Und beide enteilen in höhere Regionen, // Sich wechselseitig beflügelnd, das heißt ge-
trennt.

Jetzt klafften zwischen ihnen Abgründe. // Irgendetwas schleuderte sie einzeln ins Ziel. //
Kaum mit den Fingern den Flügel berührend, // Flocht er die Kantille seiner Improvisa-
tionen.

Die Überwindung der Geschlechtlichkeit bildet auch hier das Mittel und die Voraussetzung für die Fähigkeit zum künstlerisch-schöpferischen Wirken, was noch einmal die oben konstatierte Austauschbarkeit von weiblicher und männlicher Figur unterstützt. Unter den von Marija Il'ina verfaßten Gedichten finden sich auch Aufzeichnungen über die Begegnung mit Spektorskij, die vom Erzähler mit dem Merkmal der Unvollkommenheit belegt werden, was als eine polemische Reaktion auf das Frühschaffen verstanden werden kann: die Handschrift erscheint als stachlig, dornig, das Blatt als von Tintenklecksen übersät. Der Text selbst thematisiert die kritische Auseinandersetzung mit dem Vorgefallenen, das auf wichtige Motive und Topoi der Frühphase zurückgreift:

„Окно в лесах, и - две карикатуры,
Чтобы избегнуть даровых смотрин,
Мы занавесимся от штукатуров,
Но не уйдем из показных витрин.

Мы рано, может статья, углубимся
В неисследимый смысл добра и зла.
Но суть не в том. У жизни есть любимцы.
Мне кажется, мы не из их числа.

Теперь у нас пора импровизаций.
Когда же мы заговорим всерьез?
Когда, иссякнув, станем подвизаться
На поприще похороненных грез? [...]“ (SP, I, 361)

„Das Fenster hinter dem Gerüst hinaus, und – zwei Karrikaturen, // Um der unendgeldlichen Brautschau zu entgehen, // Werden wir uns vor den Stuckarbeitern verhängen, // Aber nicht das Schcinschaufenster verlassen.

Wir werden uns vermutlich früh in den unerforschbaren // Sinn von Gut und Böse vertiefen. // Aber das Wesen liegt nicht darin. Das Leben hat Lieblinge. // Mir scheint es, daß wir nicht zu ihnen gehören.

Jetzt ist für uns die Zeit der Improvisationen. // Wann werden wir anfangen ernstlich zu sprechen? // Wann beginnen wir, versiegend, uns auf dem Feld // Der beerdigten Träume zu betätigen? [...]“

Die Abwertung der Ereignisse erfolgt über solche Merkmale wie Unechtheit, Täuschung und Unvollkommenheit.

Die Polemik gegen die „romantische Manier“ der frühen Schaffensphase wird aber hauptsächlich über die Gestalt Ol'ga Buchteevas⁴⁰ - schon durch den Verweis auf Anna Karenina - hergestellt, die im 2. Kapitel der Verserzählung zunächst entgegen der Erwartung, der Erzähler wende sich nun seinem Gegenstand zu, nämlich Marija Il'ina, eingeführt wird. Das an dieser Stelle recht unvermittelte Erscheinen der Ol'ga Buchteeva unterstützt ihre partielle Äquivalenz mit Marija Il'ina. In diesem Zusammenhang ist besonders die Tatsache signifikant, daß beide Frauengestalten autointertextuell durch den Verweis auf *Sestra moja - žizn'* charakterisiert sind. Auch diese Frauengestalt weist die für die Weiblichkeitskonzeption des Frühwerks typischen Merkmale auf. Spektorskij und Ol'ga begegnen sich auf dem Weg zum Neujahrsfest, das in einem im Wald gelegenen Haus von Ol'gas Familie stattfindet. Die Fahrt dorthin verweist verschiedentlich auf den Prozeß der Suche nach der göttlichen Wahrheit, der auch hier mit der in der Bewegung des Zuges versinnbildlichten Musik im Zusammenhang steht:

„Не слышу. - Это тот, что за березой?
Но я ж не кошка, чтоб впотьмах...“ Толчок.
Другой и третий, - и конец обоза
Влетает в лес, как к рыбаку в сачок.

„Особенно же я вам благодарна
За этот такт; за то, что ни с одним...“
Ухаб, другой. - „Ну, как?“ - А мы на парных.
„А мы кульков своих не отдадим“. (SP, I, 344)

„Ich höre nicht. – Ist das jener hinter der Birke? // Aber ich bin keine Katze, um im Dunkeln...“ Ein Stoß, // Ein zweiter und dritter, - und das Ende eines Wagenzugs // Fliegt in den Wald hinein, wie zum Fischer in den Kescher.
„Ich bin Ihnen besonders dankbar // Für diesen Takt; dafür, daß Sie mit niemandem...“ // Ein Loch, ein zweites. – „Nun, wie?“ – Und wir fahren ein zweispänniges Gespann. // „Und wir werden unsere Bastsäcke nicht weggeben.“

Ol'ga, die syntaktisch durch die Konjunktion „и“ mit dem Motiv *жизнь* verbunden wird (vgl. *Sestra moja - žizn'*), nimmt für Spektorskij sophiologische Züge an:

Был день, Спекторский понял, что не столько
Прекрасна жизнь, и Ольга, и зима,
Как подо льдом открылся ключ жестокий,
Которого исток - она сама. (SP, I, 342)

⁴⁰ Auch für Al'fonsov (1990:214) verkörpert Ol'ga Buchteeva im Gegensatz zur Gestalt der Marija kein ideelles Prinzip, sondern die Leidenschaft gekoppelt mit gesundem Menschenverstand und Vernunft.

Es war Tag, Spektorskij verstand, daß das Leben // Und Ol'ga, und der Winter, nicht so schön sind, // Wie die sich unter dem Eis enthüllende grausame Quelle, // Deren Ursprung sie selbst ist.

Die Motive жестокий ключ und исток sind als das vom Winter, vom Eis verdeckte göttliche Absolute zu deuten, das es zu entschleiern gilt. Die Grenzüberschreitung vollzieht sich in der dionysischen Atmosphäre des Neujahrsfests: „Все порывалось за его предел.“ (SP, I, 345; „Alles strebte hinter seine Grenze.“). Hier wie auch bereits auf der Vermittlungsebene in der Selbstreflexion des Erzählers im 1. Kapitel erweist sich der Alkohol als Mittel der Selbstentgrenzung, die aber durch den Verlust der kindlichen Unschuld abgewertet wird:

Я дуновеньем наготы свалю их.
 Всей женской подноготной растворю.
 И тени детства схлынут в поцелуях.
 Мы разойдемся по календарю. (SP, I, 346)

Ich werde sie als Hauch der Nacktheit umwerfen. // Ich werde auslösen durch das weibliche verborgene Wesen. // Und die Schatten der Kindheit werden in den Küssen zurückfluten. // Wir werden uns gemäß dem Kalender trennen.

Die Überwindung der Geschlechtlichkeit als Konstante der frühen Schaffensphase wird hier durch das in der geschlechtlichen Ausschweifung manifestierte Merkmal [erniedrigt] entmythisiert, so daß der in diesem Kontext aufgerufene Topos des Dichter-Propheten ironische Konnotationen erhält:

За что же пьют? За четырех хозяек.
 За их глаза, за встречи в мясоед.
 За то, чтобы поэтом стал прозаик
 И полубогом сделался поэт. (SP, I, 346)

Worauf trinkt man? Auf vier Wirtinnen. // Auf ihre Augen, auf die Treffen // Darauf, daß der Prosaiker Dichter wurde // Und der Dichter Halbgott wurde.

Wie Ol'ga verweist auch die Gestalt Natašas als Schwester Spektorskij's schon aufgrund der verwandtschaftlichen Beziehung (vgl. *Sestra moja - žizn'*), die ein auf sexuellen Neigungen basierendes Verhältnis ausschließt, auf die Weiblichkeitskonzeption der frühen Schaffensphase. Zurückgegriffen wird unter anderem auf die Fähigkeit des Aschenbrödels, das durch seine Doppexistenz eine wichtige Konstituente des Frühwerks bildet, etwas Alltägliches in etwas Schönes, Ästhetisches zu verwandeln. Die Rückkehr Spektorskij's vom Neujahrsfest fällt mit der Ankunft seiner Schwester zusammen, die sich genötigt fühlt, die Ordnung in seiner Wohnung wiederherzustellen:

„[...]“

Вот мы и дома. Ставь хоть на рояль.
 Чего ты смотришь?“ - „Боже, сколько пыли!
 Разгром! Что где! На всех вещах вуаль.
 Скажи, тут, верно, год полов не мыли?“

Когда он в сумерки открыл глаза,
 Не сразу он узнал свою берлогу.
 Она была светлей, чем бирюза
 По выкупе из долгого залога.

Но где ж сестра? Куда она ушла?
 Откуда эта пара цинерарий?
 Тележный гул колеблет гладь стекла,
 И слышен каждый шаг на тротуаре. (SP, I, 348)

„[...] // Da sind wir wieder zu Hause. Stell ab, z.B. am Flügel. // Warum guckst du?“ –
 „Mein Gott, wie staubig! // Verwüstung! Alles durcheinander! Auf allen Sachen ein
 Schleier. // Sag, hier hat man wahrscheinlich ein Jahr lang die Fußböden nicht gewischt?“
 Als er in der Dämmerung die Augen aufschlug, // Erkannte er seine Bärenhöhle nicht
 gleich. // Sie war heller als ein Türkis // Bei der Auslösung aus einer langen Verpfän-
 dung.

Aber wo ist die Schwester? Wohin ist sie gegangen? // Woher kommt dieses Paar Zinera-
 rien? // Das Wagengetöse erschüttert den Spiegel des Glases, // Und es ist jeder Schritt
 auf dem Bürgersteig zu hören.

Das Ästhetische erscheint hier aber in seinem Bezug zum Alltäglichen, das in der Tätigkeit des Aufräumens symbolisiert wird, was dem durch die Unordnung charakterisierten Wohnraum der Marija Il'ina entgegensteht. Das durch die Motive вуаль oder пыль gekennzeichnete verborgene göttliche Absolute der Frühphase wird also der Sphäre des Sublimen enthoben. Nataša ist also jene Figur, die zugleich die Merkmale einer neuen Schaffensintention in sich vereinigt, nämlich die Notwendigkeit einer Einbeziehung der geschichtlichen Dimension. Das Fehlen des geschichtlich-politischen Blickwinkels bei Spektorskij, der von Nataša durch den Vorwurf der Trennung von seiner Generation verdeutlicht wird und dessen Anwesenheit Spektorskij bei Nataša⁴¹ (синий чулок) als Mangel wertet, wird von Nataša an der auf Täuschung beruhenden verstellten Sicht auf das Weibliche festgemacht:

„Ты спрашиваешь, отчего я злюсь?
 Садись удобней, дай и я подвинусь.
 Вот видишь ли, ты - молод, это плюс,
 А твой отрыв от поколенья - минус.

[...]

⁴¹ Die Kontrastierung von Bruder und Schwester sieht Flejšman durch das Merkmal der Ideologie gegeben (vgl. Flejšman 1981:145).

Ты возразишь, что я неглубока?
 По-твоему, ты мне простишь поспешность,
 Я что-то вроде синего чулка,
 И только всех обманывает внешность?“ (SP, I, 350)

„Du fragst, warum ich mich ärgere? // Setz dich bequemer hin, laß mich auch rücken. // Nun siehst du, du bist jung, das ist ein Plus, // Aber deine Loslösung von der Generation ist ein Minus. [...]
 Du entgegnest, daß ich nicht tief bin? // Deiner Meinung nach, du verzeihst mir die Eile, // Bin ich so etwas wie ein Blaustrumpf. // Und alle betrügt nur das Äußere?“

Daß die Gestalt der Nataša auf neue poetische Ansätze hinweist, wird schon durch ihre isolierte Stellung im Verhältnis zu den beiden anderen weiblichen Figuren deutlich, mit denen sie in keinem Kapitel gekoppelt vorkommt. Die beiden Gestalten der Ol'ga und Marija treten zwar lediglich einmal im Schlußkapitel gemeinsam auf, doch wird gerade da die sich aus der Überlagerung ihrer entgegengesetzten Merkmalskomplexe ergebende Polemik besonders sinnfällig. An dieser Stelle wird Spektorskij sechs Jahre nach seinen Begegnungen mit Ol'ga und Marija - im 8. Kapitel wird auf den Bürgerkrieg angespielt, dessen apokalyptisches Element in der Gestalt einer Reiterin⁴² seine Verkörperung findet - von der Vergangenheit eingeholt. Hier findet die Untersuchung des Hausrats der ins Ausland emigrierten Marija Il'ina⁴³, d.h. die Auseinandersetzung mit ihrer künstlerischen Hinterlassenschaft, durch den Schriftstellerverband statt. Hier erfährt Spektorskij von der Kränkung, die Ol'ga durch ihn erlitten hat: Er ist der Vater ihres unehelichen Kindes:

Был разговор о свинстве мнимых сфинксов,
 О принципах и принцах, но весом
 Был только темный призыв материнства
 В презренье, в ласке, в жалости, во всем. (SP, I, 372)

Es war ein Gespräch von der Schweinerei scheinbarer Sphinxen, // Von Prinzipien und Prinzen, aber von Gewicht // War nur der dunkle Beiklang der Mutterschaft // In der Verachtung, in der Zärtlichkeit, im Mitleid, in allem.

⁴² In diesem Bild, das sich aus den begrifflichen Elementen Mädchen, Aurora, Schneesturm und Revolution zusammensetzt, sieht Al'fonsov 1990:188ff. Parallelen zum Verständnis der Revolution bei A. Blok, der diese beispielsweise in seinem Aufsatz *Intelligencija i revoljucija (Intelligenz und Revolution)* als organisches Phänomen ähnlich dem Wechsel der Jahreszeiten beschreibt. Die Gestalt der Reiterin selbst erinnert stark an die Frau auf dem purpurroten Tier aus Bloks Gedicht *Nevidimka (Die Unsichtbare)*; 1905).

⁴³ Gifford sieht in der Situation Spektorskij's bei der Untersuchung der Sachen Marija Il'in's nach der Revolution einen Verweis auf Puškins *Mednyj vsadnik* (1841), aus welchem dem Pasternak'schen Text ursprünglich ein Motto vorangestellt war: „Были здесь ворота“ („Und hier war das Tor“). Diese Worte werden von Evgenij gesprochen als er erkennt, daß das Haus seiner Geliebten von der Flut weggespült wurde (vgl. Gifford 1977:115).

Die syntagmatische Verbindung beider auf die Vergangenheit ausgerichteten Ereignisse läßt das zweite als Wertung erscheinen, die sich aus der Vertiefung in den Nachlaß der Marija Il'ina ergibt. Die so suggerierte partielle Äquivalenz beider weiblichen Figuren wird zusätzlich durch die Erzählinstanz gesteuert. Der Erzähler als Dritter, als Zeuge beim Tête-à-tête, der sich vor Scham in sein Zimmer eingeschlossen hat (Äquivalenz von Spektorskij und Erzähler), bemerkt nach dem Erwachen, daß er die Spur beider Figuren verloren hat:

Но я прозяб, согреться было нечем,
Постельное тепло я упустил.
И тут лишь вспомнил я о происшедшем.
Пока я спал, обоих след простыл. (SP, I, 373)

Aber ich fro, es gab nichts sich zu wärmen, // Die Bettwärme ließ ich entweichen. // Und hier erinnerte ich mich nur an das Vorgefallene. // Solange ich schlief, war die Spur der beiden verschwunden.

Die Spur aber rekuriert auf den am Anfang der Erzählung genannten Erzählgegenstand, nämlich Marija Il'ina. Die sich aus der Äquivalentsetzung beider weiblichen Gestalten ergebende Polemik weist auch die in die Revolution gesetzten Hoffnungen, die ihre Verkörperung in der Gestalt Natašas finden - alle Frauengestalten der Erzählung sind durch das Merkmal [gesch./polit.] miteinander verbunden - als Utopie aus:

В румяный дух реберчатого теса
Врывался визг отверток и клещей,
И люди были тверды, как утесы,
И лица были мертвы, как клише. (SP, I, 369)

In den roten Duft des gerippten Schnittholzes // Grub sich das Gekreische der Schraubenzieher und Zange ein, // Und die Menschen waren hart wie Felsen, // Und die Gesichter waren tot wie ein Klischeé.

3.4.5. *Vtoroe roždenie* (1932)

Die für die Frühphase typische Wechselbeziehung von Kunst und Weiblichkeit zeigt sich auch im Zyklus *Vtoroe roždenie* (1932), doch ergibt sich hier zudem eine politische Dimension des Weiblichen, die ebenfalls mit der Korrelation Kunst/Weiblichkeit verknüpft ist. Die Absage an die „romantische Manier“ der frühen Schaffensphase schlägt sich vor allem in der Transformation der symbolistische Topoi bedienenden Weiblichkeitskonzeption dieser Etappe nieder. So erweist sich das von J.R. Döring für diesen Zyklus nachgewiesene dichotomische

Frauenbild⁴⁴ als unhaltbar, das sich vor allem in den vier, das autobiographische Zentrum des Bandes bildenden Gedichten *Ballada (Ballade)*, *Ballada (Ballade)*, *Leto (Sommer)* und *Smert' poëta (Der Tod des Dichters)* zeige (vgl. Döring 1973:98). Das Problem erwächst m.F. aus der an die Biographie des Autors angelehnten Argumentation, in deren Mittelpunkt die entscheidenden Ereignisse des Jahres 1930 stehen, nämlich die Begegnung mit Zinaida Nejkauz und die Auflösung der ersten Ehe mit Evgenija Pasternak (vgl. Döring 1973:99). J.R. Döring gelangt zwar zu der Feststellung, daß der erste, mit Evgenija Pasternak verbundene Frauentyp auf die poetologischen Intentionen der frühen Schaffensphase⁴⁵ abzielt (vgl. Döring 1973:99) und daß der zweite, mit Zinaida Nejkauz zusammenhängende Typus Ausdruck neuer poetischer Vorstellungen ist (Döring 1973:110-114). Döring übersieht dabei aber den sich daraus ergebenden parodistischen Effekt, der bereits im Titel⁴⁶ angelegt ist. Hier entsteht nämlich aus dem Zusammenstoß zweier, an das Weibliche gebundenen Merkmalskomplexe eine Polemik mit dem Frühschaffen. Und diese Strukturen lassen sich keineswegs nur an zwei Frauentypen festmachen.

Der Eingangszyklus *Volny (Wellen)* trägt in der durch die Wiederaufnahme und Umdeutung zentraler Motive und Themen der frühen Schaffensperiode entstehenden Polemik programmatischen Charakter. Im 1. Gedicht, *Zdes' budet vse: perežitoe... (Hier wird es alles geben: Durchlebtes...)*, bilden die Wellen in ihrer Festlegung auf zwei Zeitebenen eine Metapher für eine geistige Entwicklung, für geistige Erfahrungen:

Здесь будет все: пережитое
И то, чем я еще живу,
Мои стремленья и устои,
И виденное наяву. (VR, I, 374)

Hier wird es alles geben: Durchlebtes // Und das, von dem ich jetzt noch lebe, // Meine Visionen und Grundsätze // Und das in Wirklichkeit Gesehene. (Döring 1973:337)

Dabei wird das in der Vergangenheit Erlebte als tatsächlicher geistiger Besitz der Realität zugeordnet, das zukünftig noch zu Erlebende hingegen der Fiktion. Wie

⁴⁴ Das Doppelbild der Frau äußert sich für J.R. Döring in der noblen, nicht provozierenden Schönheit und der Schönheit, die sich durch eine unwiderstehliche Anziehungskraft auszeichnet und mit dem Makel der Prostituierten belegt erscheint. Diese Dichotomie sieht sie zuletzt in den beiden Frauengestalten des Romans *Doktor Živago* verwirklicht (vgl. Döring 1973:98), wo sich aber m.E. eine grundlegende Verschiebung der Merkmalskomplexe ergibt.

⁴⁵ Dabei werden aber die zur Charakterisierung diesen Typs herangezogenen Topoi wie der Wechselbezug von Musik, Kindlichkeit und Weiblichkeit (vgl. Döring 1973:100-109), welche die in der Tradition der symbolistischen Sophiologie stehende Weiblichkeitskonzeption der Frühphase implizieren, nicht mit der ganzheitlichen Weltsicht und der damit im Zusammenhang stehenden Poetik des Frühwerks in Verbindung gesetzt, sondern einer biographischen Deutung unterzogen.

⁴⁶ Weder J.R. Döring (1973:3f.) noch L. Flejšman (1984:109) gehen auf den durch den Titel evozierten Aspekt des Dialogs mit dem eigenen Schaffen ein.

im folgenden noch zu erörtern sein wird, präsentiert sich die Auflösung dieser Opposition im 9. und 10. Gedicht als ein dem sozialistischen System inhärentes Merkmal. Für das Bewußtsein des lyrischen Subjekts ist aber gerade diese Opposition entscheidend:

Их тьма, им нет числа и сметы,
Их смысл досель еще не полн,
Но все их сменю одето,
Как пенье моря пеной волн. (VR, I, 374)

Eine Unmenge, ihr fehlt Rechnung und Zahl. // Ihr Sinn ist bis jetzt noch nicht vollständig. // Aber alles ist von ihrem Wechsel bedeckt // Wie der Gesang des Meeres von dem Schaum der Wellen. (Döring 1973:337)

Diese Opposition wird im 2. Gedicht, *Zdes' budet spor živych dostoinstv...* (*Hier wird es einen Streit der lebendigen Werte geben...*), in der Widersprüchlichkeit verschiedener Qualitäten verallgemeinert:

Здесь будет спор живых достоинств,
И их борьба, и их закат,
И то, чем дарит жаркий пояс
И чем умеренный богат. (VR, I, 374)

Hier wird es einen Streit der lebendigen Werte geben // Und ihren Kampf und ihren Untergang. // Und das, womit die tropische Zone beschenkt // Und wodurch die gemäßigte reich ist. (Döring 1973:338)

Die Fähigkeit des Dichters, kontrastierende Gegebenheiten im Kunstwerk zu einer neuen Einheit zu führen, wird mit dessen übergeordneter Position begründet:

И в тяжбе борющихся качеств
Займет по первенству куплет
За сверхъестественную зрячесть
Огромный берег Кобулет.

Обнявший, как поэт в работе,
Что в жизни порознь видно двум, -
Одним концом - ночное Поти,
Другим - светающий Батум.

Умеющий, - так он всевидящ,
Унять, как временную блажь,
Любое, с чем к нему ни выйдешь.
Огромный восьмиверстный пляж. (VR, I, 375)

Und im Prozeß der kämpfenden Qualitäten // Wird das Couplet an erster Stelle // Wegen der übernatürlichen Sicht // Das riesige Ufer Kobulets nehmen.

Das umarmt wie ein Dichter bei der Arbeit // Was im Leben getrennt sichtbar ist, - // Am einen Ende das nächtliche Poti, // Am anderen das leuchtende Batum.

Es kann, so allsehend ist er, // Wie eine zeitliche Laune beruhigen // Jedes Beliebige, mit dem du auch zu ihm hinausgehst: // Der riesige, achtwerstweite Strand. (Döring 1973:338)

Diese Fähigkeit zur Auflösung von Oppositionen, was sich bereits in *Sestra moja - žizn'* als bestimmendes Strukturprinzip erwies, ist für das Dichterbild in der Frühphase charakteristisch, das den Topos des Dichter-Propheten bedient. Das diesem Topos zugehörige Merkmal der Grenzüberschreitung greift das 3. Gedicht, *Mne chočetsja domoj, v ogromnost'...* (*Ich möchte nach Haus, in den Riesenraum...*), auf, in dem das lyrische Subjekt die Begrenztheit seines Wohnraums überwindet. Diese Haltung erfährt im weiteren Zyklusverlauf eine deutliche Abwertung. Im 4. Gedicht, *Zdes' budet oblik gor v pokoe...* (*Hier wird es den Umriß der ruhenden Berge geben...*), werden dem Kaukasus Merkmale zugeordnet, die mit dem Weiblichen zusammenhängen. Die Korrelation der Merkmale [verschleiert]/(Обман безмолвья), [nachts]/(Светало, но не рассвело.), [hoch]/(тяжесть /Обвинившей выси темноты), [unfrei]/(старались скинуть хомуты) und [tödlich]/(Горшком отравленного блюда) lassen Assoziationen hinsichtlich des verborgenen göttlich Absoluten zu, das nun nicht mehr wie in der Frühphase als Ziel allen menschlichen Strebens erscheint, sondern als Raum, dem es zu entkommen gilt⁴⁷:

В горах заваривалась каша.
За исполином исполни,
Один другого злей и краше,
Спирали выход из долин. (VR, I, 377)

Und da war in den Bergen ein Durcheinander losgebrochen. // Ein Riese hinter dem anderen, // Einer gefährlicher und schöner als der andere, // Versperrten sie den Ausgang aus den Tälern. (Döring 1973:340)

Im 6. Gedicht, *Šli dni, šli tuči, bili zorju...* (*Es gingen Tage, gingen Wolken, bliesen die Reveille...*), eröffnet sich eine Opposition zwischen dem nun durch die Motive горники за чадрой в гареме, сноха und женщина als weiblich personifizierten Kaukasus und Petersburg, das durch die Motive тьмы служак, колонны und сын mit dem Männlich-Rationalen verbunden ist (auch für Pasternak privat ist Petersburg mit derartigen Konnotationen versehen). Die kriegerische Fannahme oder Besiedelung des Kaukasus im 7. Gedicht, *Vot čem lesnye debri brali...*

⁴⁷ Für J.R. Döring, die das im Kaukasus symbolisierte weibliche göttliche Absolute außerhalb der Betrachtungen läßt, ist der Kaukasus mit positiven Konnotationen belegt: Pasternak beziehe sich hier auf die mit andauernden Spannungen zwischen Moskau und Tiflis behaftete Georgienpolitik Stalins der 20er Jahre und entwerfe in Georgien das Bild eines Landes, das einen Ausweg in die Freiheit eröffnet (vgl. Döring 1973:123).

(*Schau, damit eroberten sie die Urwälder,...*), kann als eine Art *conjunctio solis et lunae* interpretiert werden. Das Himmelsgewölbe wird mit den Eroberern, d.h. dem sich der Bodenschätze bemächtigenden männlichen Prinzip äquivalent gesetzt, das sich mit den durch die Motive Nacht, Tod und Wasser auf das weibliche Prinzip festgelegten Abgründen vereinigt:

А в их толпе у парапета
Из-за угла, как пешеход,
Прошедший на рассвете Млеты,
Показывался небосвод.

[...]

Он шел с котомкой по дну балки,
Где кости круч и облака
Торчат, как палки катафалка,
И смотрят в клетку рудника.

На дне той клетки едим натром
Травится Терек, и руда
Орет пред всем амфитеатром
От боли, страха и стыда. (VR, I, 378f.)

Aber in ihrer Menge bei der Brüstung // Zeigte sich um die Ecke wie ein Fußgänger, // Der bei Tagesanbruch Mleti passierte, // Das Himmelsgewölbe. [...] Es ging mit dem Rucksack über den Grund der Mulde, // Wo die Knochen der steilen Abhänge und die Wolken // Hervorstehen wie die Stäbe eines Katafalks // Und in den Stollen des Bergwerks blicken. Auf dem Grund dieses Stollens vergiftet sich // Mit ätzendem Natron der Terek, und das Erz // Brüllt vor dem ganzen Amphitheater // Vor Schmerz, Angst und Scham. (Döring 1973:342)

Das Bibelzitat „Верблюдом сквозь ушко иглы.“ (Mt 19,24) weist es dabei als das zu erreichende göttlich Absolute aus, in dem das männliche Prinzip untergehen muß, um wiedergeboren zu werden. Vers 3 und 4 der 7. Strophe erwecken Assoziationen hinsichtlich eines Geburtsvorgangs. Georgien als Zentrum des Kaukasus präsentiert sich im 8. Gedicht, *Už zamka ten' rosła iz krika...* (*Schon wuchs der Schatten einer Burg aus dem Schrei...*), als Ort, an dem das vor allem an der Opposition männlich vs. weiblich festgemachte Gegensätzliche, Kontrastierende zu einer Einheit, einem Ganzen verschmilzt:

Мы были в Грузии. Помножим
Нужду на нежность, ад на рай.
Теплицу льдам возьмем подножьем,
И мы получим этот край.

И мы поймем, в сколь тонких дозах
С землей и небом входят в смесь

Успех и труд, и долг, и воздух,
Чтоб вышел человек, как здесь. (VR, I, 379)

Wir waren in Georgien. Multiplizieren wir // Not mit Zärtlichkeit, Hölle mit Paradies, // Geben wir das Treibhaus als Fundament dem Eis, // So werden wir dieses Land erhalten. Und dann werden wir verstehen, in welch feinen Dosen // Mit Erde und Himmel in Mischung kommen // Erfolg und Mühe, Pflicht und Luft, // Damit solch ein Mensch (enschlag) wie hier entsteht. (Döring 1973:342)

Im 30. Gedicht, *Večere lo. Povsjudu retivo...*, bildet Georgien, temporal mit der Übergangszeit der Aurora verbunden, einen Ort der Grenzüberschreitung und zeichnet sich durch die Merkmale [verschleiert], [tödlich], [göttlich] und [östlich] aus. Diese Vorstellungen von der Erlangung einer androgynen Lebensganzheit, die für das lyrische Subjekt der Vergangenheit angehören, werden nun als Utopie, als Fiktion enthüllt. Das wurmstichige Tiflis erscheint als Chimäre, in der das Leben erstarrt ist. Das 9. Gedicht, *Kavkaz byl ves' kak na ladoni...* (*Der ganze Kaukasus lag wie auf der Hand da...*), ordnet die Äquivalenz sowie die Differenz zwischen dem Generalplan als Symbol für das sozialistische System und dem Kaukasus der Opposition von Fiktion und Realität zu, was im 10. Gedicht, *Ty rjadom, dal' socializma...* (*Du bist neben mir, Ferne des Sozialismus...*), der Opposition von nah vs. fern, zukünftig vs. vergangen entspricht. Vom Standpunkt des lyrischen Subjekts ist der Sozialismus durch das Merkmal der Ferne gekennzeichnet, das sich durch seine Festlegung auf die Merkmale [verschleiert]/(Ты куришься сквозь дым теорий), [göttlich]/(выход в свет, выход в Грузию) und [zukünftig]/(Из будущего вторит мне) erklärt. Das sozialistische System gehört somit der Sphäre des Sublimen an wie auch die Kunst in den poetischen Vorstellungen der frühen Schaffensphase, gegen die hier in folgendem Paradoxon polemisiert wird:

Где я не получаю сдачи
Разменным бытом с бытия,
Но значу только то, что трачу,
А трачу все, что знаю я. (VR, I, 381)

Wo ich nicht das Rückgeld // Als kleines Alltagsleben vom Sein erhalte, // Ich aber nur das bedeute, was ich ausbe, // Und ich gebe alles aus, was ich weiß. (Döring 1973:344)

In einer ganzheitlichen Welt, in der keine Bruchzahlen existieren, gibt es keine Widersprüche, kein Gegensätzliches, so daß den Nachgeborenen nichts bleibt, das es weiterzudenken gilt. Mit anderen Worten: in einer Welt der Stagnation ist eine Entwicklung nicht mehr möglich. Die Zukunft erscheint als vorweggenommen. In diesen Zusammenhang fügt sich auch das 33. Gedicht, *Kogda ja ustaju ot pustozvonstva...* (*Wenn ich von dem Wortgeklingel ermüde...*), ein, in dem die früheren poetologischen Konzeptionen durch das Merkmal der Abstraktheit und Zukünftigkeit mit den Idealen des sozialistischen Systems in Zusammenhang ge-

bracht werden. Im 37. Gedicht, *Stolet'e s lišnim - ne včera...* (*Mehr als ein Jahrhundert – nicht gestern...*), schließlich wird das mit dem Merkmal der Abstraktheit (Auszüge aus Büchern) belegte sozialistische System als Sackgasse gewertet, da es sich durch geistige Trägheit auszeichnet.

Die Polemik gegen die von Pasternak als „romantisch“ ausgewiesene futuristische Poetik, die für ihn in der Tradition des Symbolismus steht, wird in erster Linie am Weiblichen festgemacht, das in seiner Erscheinungsform als obere Sophia entmythologisiert wird. Im 17. Gedicht, *Godami kogda-nibud' v zale koncertnoj...*, werden die für diese Erscheinungsform des Weiblichen, die auch hier mit der Kunst korreliert ist, charakteristischen Merkmale wie [göttlich]/(сон; улыбка, огромная и светлая, как глобус; ступеньки террасы, детство, Mangel an Körperlichkeit), [tödlich]/(отрава; астма) aufgerufen. Eine Entsublimierung erzeugt das Merkmal der Alltäglichkeit (покупка припасов и круп). Das frühere Verhältnis des lyrischen Subjekts zur Geliebten wird im 18. Gedicht, *Ne volnujsja, ne plač', ne trudi...*, als Täuschung entlarvt, die es aufzudecken gilt. Im 20. Gedicht, *Ljubit' inych - tjaželyj krest...* (*Manche zu lieben ist ein schweres Kreuz...*), wird die Entmythologisierung des Weiblichen an der Opposition leicht vs. schwierig verdeutlicht. Das durch die Merkmale [verschleiert]/(секрет, разгадка), [göttlich]/(сны, истина, смысл) als das Ziel des Erkenntnisprozesses markierte Weibliche ist auf einfache Weise zu erreichen. Dazu bedarf es keines manieristischen Stils, der hier als Wortmüll eindeutig negativ bezeichnet wird. Diese Tendenz setzt sich auch im 23. Gedicht, *Platki, podbory, žgučij vzgljad...*, im Verweis auf das Tauwetter fort, das in der frühen Schaffensphase als Äquivalent zur Aurora, d.h. als Übergangszeit die beiden Komponenten von Tod und Wiedergeburt in sich vereinigte. Im Gegensatz zur Ästhetisierung des Tauwetters in der frühen Schaffensphase wird hier dessen reale Erscheinung als Schlamm, Schmutz, Matsch und dessen Alltäglichkeit im Vergleich mit Eßwaren betont und als ästhetisch gewertet. Im 38. Gedicht, *Vesenneju poroju l'da...*, wird das auf das Weibliche festgelegte Tauwetter mit der damit als eine elementare Kraft ausgewiesenen Revolution verbunden, deren Wurzeln im Westen zu suchen sind (vgl. *Vozdušnye puti*). Ihr Scheitern ergibt sich aus der im Sinne von Verheimlichung und Beschönigung wirkenden verstellten Sicht auf das Weibliche, aus der Nicht-Erkentnis ihres wahren, echten Sinns:

Венец творенья не потряс
Участвующих и погряз
Во тьме утаек и прикас.
Отсюда наша ревность в нас
И наша месть и зависть. (VR. I, 424)

Die Krone der Schöpfung erschütterte nicht // Die Beteiligten und blieb stecken // Im Dunkel der Verheimlichungen und Beschönigungen. // Daher rühren unsere Eifersucht in uns // Und unsere Rache und unser Neid. (Döring 1973:376)

Das 24. Gedicht, *Ljubimaja, molvy slaščavoj*,..., zeigt die Korrelation des weiblichen Prinzips mit der Kunst:

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

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

[...]

И я б хотел, чтоб после смерти,
Как мы замкнемся и уйдем,
Тесней, чем сердце и предсердье,
Зарифмовали нас вдвоем. (VR, I, 400)

Geliebte, - des süßlichen Gerüchts // Wie der Kohle Brandgeruch ist allgegenwärtig. // Und du bist des verborgenen geheimen Ruhms // Einsaugender Wortschatz. Und der Ruhm ist ein angeborenes Verlangen. // O, wäre ich gerader erstanden! // Doch soll es auch so sein, - nicht als Landstreicher, // Als leiblicher Sohn werd ich in meine Muttersprache eingehen. [...]
Und ich wünschte, daß nach dem Tod, // Wenn wir uns verschließen und fortgehen werden, // Man enger als Herz und Herzkammer // Uns zwei zusammenreimen wird. (Döring 1973:356f.)

In ihrer Personifikation als Geliebte ist die Muttersprache besonders durch das Merkmal [verborgen/verschleiert] gekennzeichnet, das für das Weibliche als göttlich Absolutes der frühen Schaffensperiode charakteristisch war. Das Bestreben des lyrischen Subjekts, in der Überwindung der eigenen Geschlechtlichkeit, in der Auflösung im Anderen die Ganzheitlichkeit, d.h. Harmonie zu erreichen, für die der Reim als Symbol steht, ist hier negativ konnotiert. Das damit verbundene Merkmal [ruhmreich], das dem Topos des in der Diskrepanz zur Masse befindlichen Dichter-Propheten inhärent ist, wird als Schwäche gewertet. Die so entstehende Polemik mit dem eigenen Schaffen der Frühphase unterstreicht zudem das Motiv des Herzens, das auf das unter anderem durch die Opposition von Herz (emotio) und Begleiter (ratio) als gegengeschlechtlich ausgewiesene Zwillingpaar aus *Bliznec v tučach* verweist. Das 25. Gedicht, *Krasavica moja, vsja stat*,..., präsentiert die durch den Reim entstehende harmonische Vereinigung von Gegensätzen, die auf den einzelnen Vers festgelegt sind, durch die Betonung der Dissonanzen als Fiktion. Damit rekurriert der Reim auf das Couplet im 1. Gedicht, das auch dort die Funktion erfüllte, Gegensätze zu verbinden. Zum symbolischen Ort dieser Gegebenheit entwickelt sich dann der Kaukasus. Der

Lyrik, der durch die Festlegung auf die Musik (vgl. frühe Schaffensphase) das Merkmal der Abstraktheit eingeschrieben ist, wird im 26. Gedicht, *Krugom semenjaščejsja vatoj*,..., die Epik gegenübergestellt. Das dem Innenraum des Hauses zugeordnete als weiblich ausgewiesene göttlich Absolute, das durch das Symbol der Blauen Blume deutlich in der romantischen Tradition steht, erfährt in seiner Äquivalentsetzung mit der dem Außenraum angehörenden geschlechtlichen Ausschweifung eine Erniedrigung. Die damit verbundene musikalische, also lyrische künstlerische Äußerung erweist sich so als Fiktion. Im Gegensatz dazu erhält die Epik das Merkmal der Echtheit, Wahrhaftigkeit. Im 34. Gedicht, *Stichi moi, begom, begom*,..., wird die als Fetischismus charakterisierte Einstellung des lyrischen Subjekts zum Weiblichen, die Assoziationen hinsichtlich einer Kränkung zulässt, als eine schuldbelastete gewertet, was die Opposition Kind vs. Frau verdeutlicht. Die Korrelation von Kindlichkeit und Weiblichkeit aufgrund des Merkmals der Unschuld, die für die frühe Schaffensphase charakteristisch ist, wird gleichfalls wieder aufgegriffen:

О, как она была смела,
 Когда едва из-под крыла
 Любимой матери, шутя,
 Свой детский смех мне отдала,
 Без прекословий и помех
 Свой детский мир и детский смех,
 Обид не знавшее дитя,
 Свои заботы и дела. (VR, I, 415)

Oh wie war sie kühn, // Als sie kaum unter dem Fittich // Der geliebten Mutter hervor
 scherzend // Ihr kindliches Lachen mir schenkte // Ohne Widersprüche und Hindernisse -
 // Ihre kindliche Welt und ihr kindliches Lachen // Das Kind, das Kränkungen nicht
 kannte, // Ihre Sorgen und Taten. (Döring 1973:368)

Das aus der Liebe, d.h. der Auflösung im Anderen entstandene Kunstwerk (hier die Lyrik) erweist sich als Träger der Entstellung des Weiblichen (Lüge, Fessel), was einer Schändung gleichkommt.

4. Die Synthese von „Sophia“ und „gefallener Frau“ in der späten Schaffensphase

Eine ähnliche Umwertung der Werte, wie sie die Traditionslinie der tugendhaften Prostituierten vorgibt (vgl. Kap. 3.1.) und wie sie sich beispielsweise im „Dirnenkult“ des deutschen Expressionismus in der Rehabilitation der Dirne abzeichnet¹, vollzieht sich auch im Spätwerk Pasternaks. Die biblische Gestalt Maria Magdalenas, auf die verschiedentlich intertextuell verwiesen wird, kann auch ganz unabhängig von solchen Verweisformen einfach als strukturelle Analogie für die Synthese von „Sophia“ und „gefallener Frau“ begriffen werden, da sie als „reue Sünderin“ die semantischen Komponenten beider weiblichen Topoi in ihrer Einheit verkörpert.

4.1. „Maria Magdalena“ als Modell der Synthese

Nicht nur innerhalb des offiziellen Christentums, sondern auch in den gnostischen Lehren nimmt die Gestalt der Maria Magdalena eine zentrale Position ein. In der *Pistis Sophia* gehört sie zum Kreis der zwölf Jünger und ist im Besitz besonderer Offenbarungen. Durch ihr einzigartiges Wissen gilt sie als das Urbild des gnostischen Christen: Sie hat das Ziel des gnostischen Erkenntnis- und Erlösungsweges vor allen anderen Jüngern erreicht, indem sie sich von der „bösen“, dem Göttlichen entgegengesetzten Materie befreit hat (vgl. Maisch 1996:27ff.).

Im Gegensatz zu ihrer Sonderstellung in der Gnosis verkörpert sie in der geistlichen Schriftauslegung des Mittelalters eine von vielen **Sünderheiligen**, denen die sündige Vergangenheit, Reue und Bekehrung, Buße und öffentlich sichtbare Erlösung gemeinsam ist und steht dem verzagten Menschen als hoffnungsspendendes Beispiel einer möglichen Umkehr vor Augen (vgl. Maisch 1996:37ff.).

Die beiden gegensätzlichen Aspekte finden in der breiten literarischen Tradition, die sich um diese Gestalt bildete, eine recht unterschiedliche Gewichtung. Als „begrnadete“ Sünderin und edle Kurtisane tritt sie beispielsweise in Friedrich Gottlieb Klopstocks (1724-1803) *Der Messias* (1748-1773), Paul Heyeses (1830-1914) *Maria von Magdala* (1899) oder Anna Freiin von Kranes *Magna Peccatrix* (1908) in Erscheinung. Zum Synonym für die „gefallene Frau“ entwik-

¹ In seiner vitalistischen Sicht wertet der Expressionismus das Verhalten der Prostituierten gerade als Aufopferung und höchst moralische Tat und erhebt sie in ihrer Freiheit und Ungebundenheit gegenüber den Sittlichkeitsvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft sogar zum Ideal des neuen Menschen (vgl. Schönfeld 1996:128ff.).

kelt sich die Gestalt nur dort, wo ihr Fehlverhalten im Bereich der Sexualität in den Vordergrund rückt und alle anderen Aspekte wie die Heilige, die Jüngerin und Osterzeugin ausgeblendet werden. Als Beispiele seien hier etwa Friedrich Hebbels (1813-1863) *Maria Magdalene* (1844) oder Ludwig Thomas (1867-1921) *Magdalena* genannt (vgl. Maisch 1996:89ff.).

4.2. Die Umdeutung der diachronen Opposition von „Sophia“ und „gefallener Frau“

Wie in der mittleren Schaffensperiode sind auch beim späten Pasternak beide weiblichen Topoi - die „Sophia“ als Repräsentantin des Frühwerks² und die „gefallene Frau“ als Vertreterin einer bestimmten Argumentationspraxis in der mittleren Phase - präsent. Der Merkmalskomplex der „gefallenen Frau“ wird jedoch nun hinsichtlich seiner parodistischen Funktion verschoben. Meist zeigt sich sei-

² Von der Forschung werden immer wieder Anzeichen der frühen Poetik beim späten Pasternak wahrgenommen, ohne jedoch den Funktionswandel näher zu bestimmen, dem diese Elemente im neuen Kontext des Spätwerks unterliegen. Für Ju. Ščeglov deckt sich etwa das Prinzip der maskierten Identität (Ein neu eingeführtes Element B ist tatsächlich ein dem Leser schon aus vorangehenden Ausführungen bekanntes Element A.), das er als grundlegendes poetisches Verfahren für den *Živago*-Roman herausarbeitet, mit dem für die frühe Schaffensphase typischen Prinzip der Metonymie. Wie die „Schwamm-Helden“ der frühen Erzählprosa assimiliert beispielsweise auch die Lara-Gestalt ihre Umwelt, spiegelt sie wider und löst sich letztlich in ihr auf (vgl. Ščeglov 1991:213). Im Gegensatz dazu ist K. Pomorska der Ansicht, daß die Figuren im Roman verglichen mit dem Frühwerk mehr und mehr in den Vordergrund treten und nicht länger wie in den frühen Erzählungen metonymisch repräsentiert werden. Anzeichen von metonymischen Figurenzeichnungen seien zwar immer noch spürbar - die Marina-Gestalt wird beispielsweise über die Stimme charakterisiert -, aber sie gewinnen im Vergleich zum Frühwerk an Körperlichkeit (vgl. Pomorska 1975:76ff.). In ihrer Untersuchung zum Motivbereich des „Lebens“ als weibliche kreative Kraft bei Pasternak begreift J. Harris die Lara-Gestalt in *Doktor Živago* und ihre Transfiguration in *Maria Magdalena* als die letzte Ausprägungsform dieses semantischen Komplexes. Daß gerade hier außerdem das Paradigma der „gefallenen Frau“ bedient wird, läßt sie jedoch außer acht. Im Roman solle die Frage vom Verhältnis zwischen Leben und Tod über ihre ästhetische Präsentation in Geschichte, christlicher Mythologie und Kunst entschieden werden, während dieses Thema im Frühwerk (als Texte führt sie *Sestra moja - žizn', Detstvo Ljuvers, Spektorskij, Povest'* an) noch nicht voll entwickelt sei. Ist doch aber gerade im Frühwerk das sophiologische Paradigma, auf das ihre Analyse ja implizit eingeht, bestimmend (vgl. Harris 1974:414). Fast nebenbei bemerkt V. Erlich, ohne seine Beobachtungen genauer zu funktionalisieren, daß in den Gedichten Jurij Živagos im Lobpreis auf die Macht des schöpferischen Genies starke Impulse aus der frühen Lyrik Pasternaks spürbar sind (vgl. Erlich 1989:44). Als folkloristische Elemente im Roman *Doktor Živago* weist L. Sirotenko den Synkretismus von Mensch und Natur nach (vgl. Sirotenko 1990:53), bringt diesen aber nicht mit dem für die avantgardistische Poetik des Frühwerks charakteristischen Verfahren der Depersonalisierung in Zusammenhang.

ne **negierende Argumentationsstruktur** in Form von Zitat-Zitaten nur deshalb, um sie sofort wieder zu **relativieren**.

Über die Figurenkonstellation der drei weiblichen Hauptfiguren wird die Synthese etwa im Roman *Doktor Živago* gestaltet. Während die Tonja-Gestalt das sophiologische Paradigma und die Figur der Marina das Paradigma der „gefallenen Frau“ vertreten, zeichnet sich in der Lara-Gestalt die Synthese beider Topoi ab, die intertextuell unter anderem durch die biblische Figur der Maria Magdalena impliziert wird. Als einzige weibliche Figur macht die Lara-Gestalt eine Entwicklung vom Pol des Geschlechtlichen zum Pol der Reinheit durch, in deren Zentrum die Auflösung beider Extreme steht. Und genau diese Entwicklungsphase wird als positiv gewertet. Ein expliziter Verweis auf *Ochrannaja gramota* zu Beginn des Textes *Ljudi i položenija* (*Menschen und Standorte*; 1956/57), der eben solchen autobiographischen Charakter trägt wie die frühere Schrift, signalisiert mit dem Wertkriterium des Manieristischen sofort die Argumentationsweise aus der mittleren Schaffensphase³, die nun als Hintergrund für den gesamten Text mitzudenken ist.⁴ Wurde dieses Merkmal in *Ochrannaja gramota* als Maßstab auf die poetologischen Grundsätze des Frühwerks angelegt, so richtet es sich nun gerade auf die mittlere Schaffensperiode, so daß die einst „negative“ Argumentation selbst negiert und entkräftet wird:

В „Охранной грамоте“, опыте автобиографии, написанном в двадцатых годах, я разобрал обстоятельства жизни, меня сложившие. К сожалению, книга испорчена ненужною манерностью, общим грехом тех лет. В настоящем очерке я не избегну некоторого пересказа ее, хотя постараюсь не повторяться. (LP, IV, 296)

Im „Schutzbrief“, dem Versuch einer Autobiographie, geschrieben in den zwanziger Jahren, habe ich die Umstände ergründet, die mich geprägt haben. Leider ist das Buch verunstaltet von einer unnötigen Manieriertheit, einer allgemeinen Sünde jener Jahre. In der vorliegenden Skizze werde ich einiges Nacherzählen aus ihm nicht umgehen können, wenn ich mich auch bemühe, mich nicht zu wiederholen. (Pasternak 1989:307)

Die folgenden Abschnitte zwei, drei und vier des ersten Teils, der mit dem Titel *Mladenčestvo* (*Kindheit*) überschrieben ist, illustrieren das negative Argumentationsprinzip der mittleren Schaffensphase, indem das parodistische Wechselspiel der weiblichen Topoi von „Sophia“ und „gefallener Frau“ erneut entfaltet wird. In Abschnitt zwei findet die frühkindliche Entwicklung ihren Ausdruck in den

³ Die Polemik mit der „romantischen Manier“ ist zwar als Kennzeichen auch für *Ljudi i položenija* herausgearbeitet, aber nicht als eine für die mittlere Schaffensphase spezifische Argumentationsstruktur interpretiert worden, die hier nun gerade wiederum in ihrer Umdeutung revidiert wird (vgl. Djurčinov 1979:98).

⁴ Auf die intertextuelle Relation beider Texte macht auch E. Greber aufmerksam. Nach Greber stehen sich in *Ochrannaja gramota* und *Ljudi i položenija* als oppositionelles Textpaar eine Antibiographie und ein eher an die traditionelle Biographie angelehnter Text gegenüber (vgl. Greber 1992b:362).

ersten Spaziergängen mit der Kinderfrau und ist zunächst in einem Raum situiert, der alle für die Sophiologie charakteristischen Merkmale wie das Göttliche, die Grenze und Grenzüberschreitung aufweist: Der Geburts- und Wohnort befindet sich gegenüber dem Gebäude des Geistlichen Seminars, an dem vor allem die spanischen Reiter wahrgenommen werden, über der gewölbeartigen Einfahrt zum Hof für die Kutscher. Die an dieser Stelle durch die Türmetaphorik suggerierte Überwindung des Hofraums durch die Kutscher weckt dabei Assoziationen an *Poverch bar'erov* (1917), wo diese Motivik besonders im Gedicht *Posvjaščen'e* mit der Selbstüberschreitung des lyrischen Subjekts verbunden war. Diesem Raum wird nun im dritten Abschnitt ein mit dem Attribut des Anrühigen (Тверские-Ямские) gekennzeichnete Raum gegenübergestellt, der auch hier wieder durch die Figuren der Kinderfrau und Mutter als weiblicher bestimmt ist:

Околоток был самый подозрительный - Тверские-Ямские, Труба, переулки Цветного. То и дело оттаскивали за руку. Чего-то не надо было знать, что-то не следовало слышать. Но няни и мамки не терпели одиночества, и тогда пестрое общество окружало нас. (LP, IV, 297)

Das Revier war sehr verdächtig – diese Twerskaja, Jamskaja, die Truba, die Gassen des Zwetnoi-Boulevards. Immerfort wurde man weitergezerrt an der Hand. Irgend etwas durfte man nicht wissen, irgend etwas sollte man nicht hören. Doch die Ammen und Mamas ertrugen die Einsamkeit nicht, und so umgab uns die bunte Gesellschaft. (nach Pasternak 1989:308)

Auf diese Weise aneinandergereiht, erscheint die Aufeinanderfolge beider Merkmalskomplexe ohne sichtbare Wechselbeziehung wertmäßig vorerst neutral. Ein Wertungskriterium, das mit der negativen Argumentationsstruktur aus der mittleren Schaffensphase im Zusammenhang steht, wird erst im vierten Abschnitt aufgerufen und damit auch die parodistische Relation beider weiblichen Topoi aktiviert: Das erzählende Subjekt nimmt dabei zunächst die Perspektive des erzählten Ich, des Kindes, ein, das auf den Armen der Mutter vom Balkon der Dienstwohnung aus in der Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Architektur die feierliche Überführung des Leichnams von Aleksandr III. beobachtet. Aus einer distanzierteren Perspektive wird der hier entworfene weiblich erhöhte Raum, der durch das Paradigma von Tod und Erwartung resp. Wiedergeburt auf das göttliche Absolute hindeutet, vom erzählenden Subjekt dann wie das eigene Frühschaffen in „Ochrannaja gramota“ als manieristisch abgewertet:

Мать держала меня на руках в толпе у перил балкона. Под ногами у нее расступалась пропасть. На дне пропасти посыпанная песком пустая улица замирала в ожидании. [...] Зазвонили уныло, протяжно. Издалека катящаяся и дальше прокапывающаяся волна колыхнулась морем рук к головам. Москва снимала шапки, крестилась. Под отовсюду поднявшийся погребальный перезвон показалась голова нескончаемого шествия, войска, духовенство, лошади в черных пополах с султанами, немислимой пышности катафалк, герольды в невиданных костюмах ино-

го века. И процессия шла и шла, и фасады домов были затянуты целыми полосами крепа и обиты черным, и потупленно висели траурные флаги. (LP, IV, 298)

Die Mutter hielt mich auf dem Arm in der Menge am Balkongeländer. Zu ihren Füßen tat sich der Abgrund auf. Am Boden des Abgrunds erstarb die mit Sand bestreute leere Straße in Erwartung. [...] Man begann trübselig und gedehnt zu läuten. Eine fernher rollende und weiter vorandringende Welle schwappte als ein Meer von Händen zu den Köpfen. Moskau nahm die Mützen ab, bekreuzigte sich. Unter dem von überall einsetzenden Grabesläuten zeigte sich der Kopf des endlosen Zuges, Militär, Geistlichkeit, Pferde in schwarzen Decken mit Federbüschen, der Katafalk von undenkbarer Pracht, Herolde in nie gesehenen Uniformen eines anderen Jahrhunderts. Und die Prozession ging und ging, und die Häuserfronten waren mit ganzen Bahnen Trauerflor verkleidet und mit Schwarzem bedeckt, und gesenkt hingen die Trauerfahnen. (nach Pasternak 1989:309)

Zusammen mit diesem Wertmaßstab weist die Kriegsmotivik, die als wesentliche Komponente des Paradigmas von Tod und Wiedergeburt bereits in *Poverch bar'erov* (1917) auftritt, auf die in der zweiten Fassung dieses Zyklus, *Poverch bar'erov* (1929), gestaltete Auseinandersetzung mit dem eigenen Frühwerk hin. In Abschnitt fünf wird mit der Auflösung der Mutter-Kind-Symbiose - das erwachende Ichbewußtsein tritt in Gegensatz zum weiblichen Unbewußten, wodurch sich die Unterscheidung des Ich von der Mutter herausbildet (vgl. Jung 1991a:98) - das sophiologische Paradigma mit seinen Komponenten Zerfall der androgynen Lebensganzheit und angestrebte Restitution wiederum aufgerufen, was zudem der autointertextuelle Verweis auf die Erzählung *Detstvo Ljuvers* (1918) bestätigt. Der Zerfall der kindlichen Ganzheitlichkeit, den die weibliche Hauptfigur aus der frühen Erzählung und das männliche erzählte Ich in *Ljudi i položenija* in einer vergleichbaren Situation - sie erwachen Nachts von den gesellschaftlichen Aktivitäten der Erwachsenen - erleben, wird intertextuell durch die so suggerierte Äquivalenz gegengeschlechtlicher Figuren aufgehoben:

Записанную Родионовым ночь я прекрасно помню. Посреди нее я проснулся от сладкой, щемящей муки, в такой мере ранее не испытанной. Я закричал и заплакал от тоски и страха. [...] Занавеска, за которой я лежал и которая разделяла комнату надвое, раздвинулась. Показалась мать, склонилась надо мной и быстро меня успокоила. Наверное, меня вынесли к гостям, или, может быть, сквозь раму открытой двери я увидел гостиную. Она полна была табачного дыма. Мигали ресницами свечи, точно он ел им глаза. [...] С кольцами дыма сливались седины двух или трех стариков. Одного я потом хорошо знал и часто видел. Это был художник Н. Н. Ге. Образ другого, как у большинства, прошел через всю мою жизнь, в особенности потому, что отец иллюстрировал его, ездил к нему, почитал его и что его духом проникнут был весь наш дом. Это был Лев Николаевич. [...] Эта ночь межевою вехой пролегла между беспамятностью младенчества и моим дальнейшим детством. С нее пришла в действие моя память и заработало сознание, отныне без больших перерывов и провалов, как у взрослого. (LP, IV, 299)

An die von Rodionow notierte Nacht erinnere ich mich ausgezeichnet. Mitten in dieser Nacht erwachte ich von einer süßen, beklemmenden Qual, die ich in einem solchen Grad noch nicht erfahren hatte. Ich fing zu schreien und zu weinen an vor Sehnsucht und

Furcht. [...] Der Vorhang, hinter dem ich lag und der das Zimmer in zwei Räume teilte, glitt auseinander. Die Mutter erschien, beugte sich über mich und beruhigte mich schnell. Sicherlich trug man mich zu den Gästen hinaus, oder vielleicht sah ich das Gästezimmer auch durch den Rahmen der offenen Tür. Es war voll Tabakrauch. Die Kerzen zwinkerten mit den Wimpern, als beiße er ihnen in die Augen. [...] Die Rauchringe und die grauen Haarkränze zweier oder dreier Greise flossen ineinander. Mit dem einen wurde ich später gut bekannt und sah ihn oft. Das war der Maler N.N. Gay. Die Gestalt des anderen ging, wie bei den meisten, durch mein ganzes Leben, insbesondere deswegen, weil mein Vater ihn illustrierte, oft zu ihm fuhr, ihn verehrte und weil unser ganzes Haus von seinem Geist durchdrungen war. Es war Lew Nikolajewitsch. [...] Diese Nacht legte sich wie eine Grenzscheide zwischen die Gedächtnislosigkeit des Kleinkindalters und meine weitere Kindheit. Sie setzte mein Gedächtnis in Kraft, und mein Bewußtsein begann, ohne größere Unterbrechungen und Einstürze seitdem, zu arbeiten wie bei einem Erwachsenen. (nach Pasternak 1989:310f.)

Anlaß des im Zitat geschilderten Ereignisses ist der Besuch Lev Tolstojs. In seiner Gestalt, die in diesem Abschnitt zunächst mit der Sophiologie verbunden ist und im sechsten Abschnitt bereits das mit dem Topos der „gefallenen Frau“ korrelierbare Merkmal des Realistischen⁵ aufweist, werden im Kapitel *Devjatisotye gody (Neunzehnhundert)* beide Merkmalskomplexe zu einer Synthese zusammengeführt und die in den ersten Abschnitten angedeutete negative Argumentationsstruktur der mittleren Schaffensphase relativiert. In den Reflexionen über die poetischen Eigenheiten Tolstojs anlässlich seines Todes, der bezeichnenderweise an dem Tag eintritt, an dem das erzählte Ich resp. Pasternak den Vortrag *Simvolizm i bessmertie* hält, werden der oben als realistisch ausgewiesenen Poetik Tolstojs Züge einer avantgardistischen Verfremdungsästhetik eingeschrieben, wie sie für das Frühwerk Pasternaks typisch ist, und durch das zum Paradigma Realismus/„gefallene Frau“ gehörende Kriterium der Echtheit qualitativ aufgewertet. Als natürliche Anlage Tolstojs und nicht als bewußt eingesetztes künstlerisches Verfahren ist diese Stileigenschaft nicht mehr mit dem bisherigen Wertungsraster des Manieristischen zu erfassen:

Главным качеством этого моралиста, уравниателя, проповедника законности, которая охватывала бы всех без послаблений и изъятий, была ни на кого не похожая, парадоксальности достигавшая оригинальность. Он всю жизнь, во всякое время обладал способностью видеть явления в оторванной окончательности отдельного мгновения, в исчерпывающем выпуклом очерке, как глядим мы только в редких случаях, или в торжестве большой душевной победы. [...] Такую страсть, страсть

⁵ Bezüglich der Illustrationen Leonid Pasternaks zu Tolstojs *Voskresenie (Auferstehung; 1899)* heißt es: „Толстой задерживал корректуры и в них все переделывал. Возникла опасность, что рисунки к начальному тексту разойдутся с его последующими изменениями. [...] От опасности отступлений спасал запас живых подробностей, общность реалистического смысла.“ (LP, IV, 300f.; „Толстой hielt die Korrekturen zurück, arbeitete alles um. Es stand zu befürchten, daß die Zeichnungen zum ersten Text nach seinen Änderungen nicht mehr stimmten. [...] Vor der Gefahr der Abweichung rettete der Vorrat lebendiger Einzelheiten, die Gemeinsamkeit der realistischen Auffassung.“; nach Pasternak 1989:312)

творческого созерцания, Толстой постоянно носил в себе. Это в ее именно свете он видел все в первоначальной свежести, по-новому и как бы впервые. Подлинность виденного им так расходится с нашими привычками, что может показаться нам странной. Но Толстой не искал этой странности, не преследовал ее в качестве цели, а тем более не сообщал ее своим произведениям в виде писательского приема. (LP, IV, 323)

Die Haupteigenschaft dieses Moralisten, Gleichmachers, Predigers einer Gesetzmäßigkeit, die alle ohne Nachsicht und Ausnahmen umfassen soll, war eine niemandem ähnliche, ans Paradoxe heranreichende Originalität. Er besaß das ganze Leben hindurch, zu jeder Zeit, die Fähigkeit, die Erscheinungen in der abgetrennten Endlichkeit des einzelnen Augenblicks zu sehen, in einer erschöpfenden, rund hervortretenden Kontur – so, wie wir nur bei seltenen Gelegenheiten sehen, in der Kindheit, oder auf dem Gipfel eines alles erneuernden Glücks, oder im Triumph eines großen seelischen Sieges. [...] Eine solche Leidenschaft, eine Leidenschaft der schöpferischen Anschauung, trug Tolstoi immer in sich. In ihrem Licht nämlich sah er alles in ursprünglicher Frische, neu und wie zum ersten Mal. Die Echtheit des von ihm Gesehenen weicht so weit von unseren Gewohnheiten ab, daß sie uns fremd erscheinen kann. Doch suchte Tolstoi diese Seltsamkeit nicht, er strebte sie nicht als Ziel an und teilte sie schon gar nicht seinen Werken als Art der schriftstellerischen Gestaltung mit. (Pasternak 1989:338f.)

Wie generell wird die Synthese des Alltäglich-Realistischen und Künstlichen⁶ in den poetologischen und ästhetischen Implikationen auch an dieser Stelle durch

⁶ Auch Al'fonsov (1990:328ff.) macht darauf aufmerksam, daß Pasternak in der späten Schaffensphase die metaphorische und ‚direkte‘ künstlerische Sprache nicht als Gegensätze wahrnimmt, sondern als zwei Qualitäten, die in einem ständigen Wechselbezug stehen. Vgl. den Brief Pasternaks vom 6.10.1957 an S.I. Čikovani: „Очень правильны Ваши замечания о несущественности различий между не облеченной уподоблениями прямой и прозрачной речью в поэзии и теми случаями, когда она пользуется метафорами, очень хороши примеры из Пушкина и Бараташвили. Ошибочно думают, что это элементы письменности или творчества, они занесены в литературу из разговорной речи, которая еще больше, чем язык художественного отбора, состоит одинаково из слов, сказанных в прямом и переносном смысле, и где, мне кажется, яснее, что прямая формулировка и метафора - не противоположности, а разновременные стадии мысли, ранней, мгновенно родившейся и еще не проясненной в метафоре и отлеживавшейся, определившей свой смысл и только совершенствующей свое выражение в неметафорическом утверждении. И как в природе рядом уживаются ранние и поздние сорта разных сроков, было бы бессмысленным аскетизмом ограничивать течение душевной жизни одними явлениями только начального или только конечного порядка.“ (B:555; „Sehr richtig sind Ihre Bemerkungen über die Nichtexistenz von Unterschieden zwischen der nicht mit Vergleichen ausgestatteten direkten und prosaischen Rede in der Dichtung und jenen Fällen, wenn sie Metaphern benutzt, sehr gut sind die Beispiele aus Puškin und Baratašvili. Falsch ist es zu denken, daß dies Elemente des Schrifttums oder des Werks sind, sie sind in die Literatur aus der Umgangssprache gekommen, die noch mehr als die Sprache der künstlerischen Auslese ebenso aus Wörtern besteht, die in direkter und übertragener Bedeutung gesagt worden sind, und wo, wie mir scheint, deutlicher ist, daß eine direkte Formulierung und eine Metapher keine Gegensätze sind, sondern ungleichzeitige Stadien des Denkens, des frühen momentan geborenen und noch nicht in der Metapher aufgeklärten und des ruhig ausgereifen, seinen Sinn definiert habenden und seinen Ausdruck nur in der nichtmetaphorischen Behauptung vervollkommnenden. Und wie sich in der Natur nebeneinander frühe und späte Sorten verschiedener Zeitspannen vertragen, wäre es ein sinnloser Asketismus, die Strömung des seeli-

die Zusammenführung beider weiblichen Topoi reflektiert. So trägt die Frau Tolstojs, Sof'ja Andreevna, in der Beerdigungsszene sowohl sophiologische Züge als auch Charakteristika der „gefallenen Frau“, ohne daß es zur Entfaltung einer parodistischen Relation kommt: Die Teil-Ganzes-Beziehung, die auf ähnliche Weise in den Gedichten *Zerkalo* und *Devočka* aus *Sestra moja - žizn'* gestaltet ist, impliziert die Vorstellung einer androgynen Lebensganzheit, während der Verweis auf die Frau Puškins, Natalija Gončarova, neben dem Selbstmordversuch das Merkmal des scheinbar Anrühigen suggeriert. Die Betonung liegt hier auf scheinbar. Entsprechend doch der Ehebruch Natalija Gončarovas vermutlich nicht der Realität und ist der Tod Puškins also einer Intrige geschuldet. So wird dem Pol des Geschlechtlichen auf diese Weise das Merkmal des Unechten zuerkannt, das in der mittleren Schaffensphase ausschließlich auf das sophiologische Paradigma als Wertungsmaßstab angelegt wurde, so daß es hier nicht zur Entwicklung des polemischen Potentials kommt:

Из дальнего угла навстречу отцу быстро шагнула заплаканная Софья Андреевна и, схватив его за руки, судорожно и прерывисто промолвила сквозь слезы: „Ах, Леонид Осипович, что я перенесла! Вы ведь знаете, как я его любила!“ И она стала рассказывать, как она пыталась покончить с собой, когда Толстой ушел, и топилась и как ее, едва живую, вытащили из пруда. В комнате лежала гора, вроде Эльбруса, и она была ее большой отдельной скалой. Комнату занимала грозовая туча в полнеба, и она была ее отдельной молнией. И она не знала, что обладает правом скалы и молнии безмолвствовать, и подавлять загадочностью поведения, и не вступать в тяжбу с тем, что было самым нетолстовским на свете, - с толстовцами, и не принимать карликового боя с этой стороною. А она оправдывалась и призывала отца в свидетели того, что преданностью и идейным пониманием превосходит соперников и уберегла бы покойного лучше, чем они. Боже, думал я, до чего можно довести человека и более того: жену Толстого. Странно, в самом деле. Современный человек, отрицающий дуэль как устаревший предрассудок, пишет огромное сочинение на тему о дуэли и смерти Пушкина. Бедный Пушкин! Ему следовало бы жениться на Щеголеве и позднейшем пушкиноведении, и все было бы в порядке. Он дожил бы до наших дней, присочинил бы несколько продолжений к „Онегину“ и написал бы пять „Полтав“ вместо одной. А мне всегда казалось, что я перестал бы понимать Пушкина, если бы допустил, что он нуждался в нашем понимании больше, чем в Наталии Николаевне. (LP, IV, 321f.)

Aus einer entfernten Ecke schritt die verweinte Sofja Andrejewna Vater rasch entgegen und sprach, ihn bei der Hand nehmend, von Krämpfen begleitet und stockend unter Tränen: „Ach, Leonid Ossipowitsch, was habe ich durchgemacht! Sie wissen doch, wie ich ihn geliebt habe!“ Und sie fing zu erzählen an, wie sie versucht hatte, Schluß mit sich zu machen, als Tolstoi weggegangen war, und ins Wasser ging, und wie man sie, die kaum noch lebte, aus dem Teich gezogen hatte. Im Zimmer lag ein Berg, verwandt dem Elbrus, und sie war sein großer abgesonderter Fels. Eine Gewitterwolke nahm das Zimmer ein, groß wie der halbe Himmel, und sie war ihr abgetrennter Blitz. Und sie wußte nicht, daß sie das Recht des Felsens und des Blitzes hatte, zu schweigen und Achtung zu gebieten

schen Lebens mit nur einer Erscheinung einer nur anfänglichen oder nur endgültigen Ordnung einzuschränken.“)

mit der Unbegreiflichkeit des Auftretens und sich nicht in Händel mit denen zu verwickeln, die das Untolstoiischste auf der Welt waren – den Tolstoianern, und nicht den Kleinkrieg mit dieser Seite aufzunehmen. Aber sie rechtfertigte sich und rief Vater zum Zeugen dafür an, daß sie die Widersacher an Ergebenheit und ideellem Verständnis übertriffe und den Verstorbenen besser gehütet hätte als sie. ‚Gott‘, dachte ich, ‚wohin kann man einen Menschen bringen, und mehr noch: die Frau Tolstois.‘ Sonderbar, wahrhaftig. Ein Mensch von heute, der das Duell verurteilt, schreibt ein umfangreiches Werk über das Duell und den Tod Puschkins. Armer Puschkin! Er hätte sowohl den Schtschegolew heiraten sollen als auch die spätere Puschkinforschung, und alles wäre in Ordnung. Bis in unsere Tage hätte er gelebt und mehrere Fortsetzungen zu Onegin verfaßt und fünf Poltawas statt eins geschrieben. Aber mir schien immer, daß ich aufgehört hätte, Puschkin zu verstehen, hätte ich eingeräumt, daß er unser Verständnis mehr brauchte als Natalja Nikolajewna. (Pasternak 1989:336f.)

Die in der Gestalt Tolstojs vorgeführte Relativierung der „negativen“ argumentativen Praxis aus der mittleren Schaffensphase zeigt sich zudem auf der metapoetischen Ebene in den Reflexionen über das bisherige eigene Schaffen. Als Überpersönliches ist die in *Simvolizm i bessmertie* erstmals entworfene Idee der „freien Subjektivität“, die in ihrer ganzheitlichen Ausrichtung die zentrale Komponente der ästhetischen und poetischen Vorstellungen des Frühwerks darstellt, im sophiologischen Paradigma verankert. Über die Teilhabe des Subjekts am kulturellen Gedächtnis der Menschheit, einer ihm übergeordneten Kategorie, wie sie auch in der Auflösung der Geschlechterpolaritäten zum Ausdruck kommt, werden nun eigene frühere Stilprinzipien als Bestandteil eben dieses kulturellen Gedächtnisses gerechtfertigt, die im Prozeß der künstlerischen Entwicklung als Fremdes mittels Erinnerung erneut zu eigen gemacht werden und zusammen mit den gewonnenen neuen Einsichten zu einer neuen künstlerischen Qualität verhelfen:

В докладе проводилась мысль, что эта субъективность не является свойством отдельного человека, но есть качество родовое, сверхличное, что это субъективность человеческого мира, человеческого рода. [...] Что, кроме того, хотя художник, конечно, смертен, как все, счастье существования, которое он испытал, бессмертно и в некотором приближении к личной и кровной форме его первоначальных ощущений может быть испытано другими спустя века после него по его произведениям. (LP, IV, 320)

Я не люблю своего стиля до 1940 года, отрицаю половину Маяковского, не все мне нравится у Есенина. Мне чужд общий тогдашний распад форм, оскудение мысли, засоренный и неровный слог. Я не тужу об исчезновении работ порочных и несовершенных. Но и совсем с другой точки зрения меня никогда не огорчали пропажи. Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не умрет. Надо жить не уставая, смотреть вперед и питаться живыми запасами, которые совместно с памятью вырабатывает забвение. (LP, IV, 328)

Der Vortrag ging dem Gedanken nach, daß diese Subjektivität nicht das Eigentum des einzelnen Menschen ist, sondern eine Stamm-Eigenschaft, eine überpersönliche, daß es die Subjektivität der menschlichen Welt, der menschlichen Gattung ist. [...] Daß außer-

dem, obwohl der Künstler natürlich sterblich ist wie alle, das Glück des Daseins, das er erfahren hat, unsterblich ist und in einer gewissen Annäherung an die persönliche und bluteigene Form seiner ursprünglichen Empfindungen von anderen Jahrhunderte später auf dem Weg über seine Werke erfahren werden kann. (Pasternak 1989:334f.)

Ich liebe meinen Stil bis 1940 nicht, ich lehne die Hälfte des Majakowskischen ab, nicht immer gefällt mir Jesenin. Mir ist der allgemeine damalige Formenzerfall fremd, die Verarmung des Gedankens, die verschlackte und ungestalte Fügung. Ich bejammere das Verschwinden mangelhafter und unvollendeter Arbeiten nicht. Aber auch unter einem ganz anderen Gesichtspunkt haben mich Verluste nie betrübt. Verlieren ist im Leben unerträglicher als Erwerben. Das Korn gibt keinen Keim, wenn es nicht stirbt. Man muß leben, ohne müde zu werden, nach vorn schauen und sich von den lebendigen Vorräten nähren, die, zusammen mit dem Gedächtnis, das Vergessen herausarbeitet. (Pasternak 1989:344f.)

Ähnlich dem Verhältnis von Autor und Rezipient in der frühen Schaffensphase wird die Autokommunikation des Dichters mit dem eigenen Schaffen als ganzheitliche gedacht und auf diese Weise die „negative“ Argumentationsstruktur der mittleren Schaffensphase durchbrochen. Entgegen den für die Auseinandersetzung mit dem Frühwerk typischen Wertungsprinzipien aus der mittleren Schaffensperiode gesteht das Erzählersubjekt dem ersten Gedichtband, *Bliznec v tučach*, nun zunächst eine gewisse Inhaltlichkeit zu, die keiner manieristisch anmutender formaler Experimente bedarf. Die anschließend angeführte Aussage von Marija Ivanovna Baltrušajtis läßt noch einmal die Wertmaßstäbe der mittleren Schaffensperiode erkennen, die durch die Zustimmung des erzählenden Subjekts als eigene, frühere, jetzt jedoch relativierte ausgewiesen werden:

Книга называлась до глупости притязательно „Близнец в тучах“, из подражания космологическим мудреностям, которыми отличались книжные заглавия символов и названия их издательств. Писать эти стихи, перемарывать и восстанавливать зачеркнутое было глубокой потребностью и доставляло ни с чем не сравнимое, до слез доводящее удовольствие. Я старался избегать романтического наигрыша, посторонней интересности. [...] Впоследствии, ради ненужных сближений меня с Маяковским, находили у меня задатки ораторские и интонационные. Это неправильно. Их у меня не больше, чем у всякого говорящего. Совсем напротив, моя постоянная забота обращена была на содержание, моей постоянной мечтой было, чтобы само стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину. (LP, IV, 326)

Мария Ивановна Балтрушайтис, жена поэта, говорила: „Вы когда-нибудь пожалеете о выпуске незрелой книжки“. Она была права. Я часто жалел о том. (LP, IV, 327)

Das Buch nannte sich, anspruchsvoll bis zur Dummheit, „Zwilling in den Wolken“, in Nachahmung der kosmologischen Spitzfindigkeiten, die die Buchtitel der Symbolisten und die Namen ihrer Verlage kennzeichneten. Diese Gedichte zu schreiben, dann zu streichen und das Gestrichene wiederherzustellen, war ein tiefes Bedürfnis und gewährte eine mit nichts zu vergleichende, bis zu Tränen rührende Befriedigung. Ich bemühte mich, romantische Künsteleien und eine mir fremde Interessantheit zu vermeiden. [...] In der Fol-

ge, da man mich in eine unbegründete Nähe zu Majakowski stellte, fand man oratorische und intonatorische Ansätze bei mir. Das ist unrichtig. Sie sind bei mir nicht stärker als bei jedem, der spricht. Ganz im Gegenteil, meine beständige Arbeit war auf den Inhalt gerichtet, mein beständiger Traum, daß das Gedicht selbst etwas enthalte, daß es einen neuen Gedanken oder ein neues Bild enthalte. (Pasternak 1989:341f.)

Maria Iwanowna Baltrušaitis, die Frau des Dichters, sagte: „Sie werden irgendwann bereuen, daß Sie ein unreifes Bändchen publiziert haben.“ Sie hatte recht. Ich habe es oft bedauert. (Pasternak 1989:343)

Besonders anschaulich zeichnet sich die Umwertung der Positionen aus der mittleren Schaffensphase in einem weiteren expliziten autointertextuellen Verweis auf *Ochrannaja gramota* ab. Die in einem metafikionalen Kommentar erklärte Absicht, die „weiße Stelle“ in *Ochrannaja gramota*, die das fehlende Georgienkapitel bildet, nun auszufüllen, läßt die knappe Erwähnung Marburgs im Gegensatz zur ausführlichen Darstellung in *Ochrannaja gramota* als Minus-priem erscheinen:

На протяжении десятилетий, протекших с напечатания „Охранной грамоты“, я много раз думал, что если бы пришлось переиздать ее, я приписал бы к ней главу о Кавказе и двух грузинских поэтах. Время шло, и надобности в других дополнениях не представлялось. Единственным пробелом оставалась эта недостающая глава. Сейчас я напишу ее. (LP, IV, 342)

In den langen Jahrzehnten, die seit dem Druck des „Schutzbriefes“ vergangen sind, habe ich viele Male gedacht, daß ich, wenn er neu herausgegeben werden sollte, ein Kapitel über den Kaukasus und zwei georgische Poeten hinzuschreiben würde. Die Zeit verging, und ein Bedürfnis nach anderen Ergänzungen stellte sich nicht ein. Die einzige weiße Stelle blieb dieses fehlende Kapitel. Jetzt schreibe ich es. (Pasternak 1989:361)

Wie Marburg in *Ochrannaja gramota* als Raum des künstlerischen Schaffens mit dem sophiologischen Paradigma verknüpft war, ist hier der Kaukasus als ganzheitlicher Ort gestaltet, an dem die Grenzen zwischen dem weiblichen göttlichen Absoluten und dem in Petersburg verkörperten männlichen Rationalen aufgehoben sind:

Тогда Кавказ, Грузия, отдельные ее люди, ее народная жизнь явились для меня совершенным откровением. [...] Полная мистики и мессианизма символика народных преданий, располагающая к жизни воображением и, как в католической Польше, делающая каждого поэтом. [...] Благоустроенные уголки Тифлиса, напоминавшие Петербург, гнутые в виде корзин и лир оконные решетки бельэтажей, красивые закоулки. (LP, IV, 342f.)

Damals waren der Kaukasus, Georgien, einzelne Menschen dort und das Leben seines Volkes für mich eine völlige Offenbarung. [...] Die von Mystik und Messianismus erfüllte Symbolik der Volksüberlieferungen erweckte zu einem Leben in der Einbildungskraft und machte, wie im katholischen Polen, jeden zum Dichter. [...] Die schöngebauten Winkel

Tbilissis, die an Petersburg erinnerten, die in Korb- oder Leierform gebogenen Fenstergitter der Beletage, die schönen Nebengassen. (Pasternak 1989:361f.)

In der intertextuell suggerierten Austauschbarkeit beider Räume wird jedoch die in *Ochrannaja gramota* vorgenommene Abwertung des Raums Marburg getilgt, die im wesentlichen vom Paradigma der „gefallenen Frau“ ausging. Diesem Merkmalskomplex, der hier in der Anspielung auf Zinaida Nejpgauz und dem mit ihr verbundenen Ehebruch vertreten ist, werden nun sophiologische Attribute zugeschrieben:

Вскоре в двух семьях, моей и другой дружественной, произошли перевороты, осложнения и перемены, душевно тяжелые для участников. Некоторое время мне и моей спутнице, впоследствии ставшей моей второй женою, негде было приклонить голову. (LP, IV, 342)

Bald gab es in zwei Familien, meiner und einer anderen, befreundeten, Umwandlungen, Komplikationen und Veränderungen, seelisch schwerwiegend für die Beteiligten. Einige Zeit hatten meine Gefährtin, meine spätere, zweite Frau, und ich keinen Ort, wo wir den Kopf hinlegen konnten. (Pasternak 1989:361)

Zinaida Nejpgauz stellt die Motivation für die Reise an einen Ort dar, an dem die Geschlechterpolaritäten beseitigt scheinen, was nicht zuletzt durch das Motiv spутница unterstützt wird. Es assoziiert die Formel сердца и спутники aus dem ersten Gedichtband, *Bliznec v tučach*, die dort als Verkörperung der Emotio und Ratio in entscheidendem Maße die Auflösung der Opposition weiblich vs. männlich mitgetragen hat, die hier insbesondere dadurch impliziert wird, daß das einst mit dem Männlichen verbundene Motiv спутник jetzt mit dem Weiblichen korreliert wird. Die Begründung der Reise selbst erinnert an die Suche Marias und Josephs nach einer Herberge und deutet so auf das göttliche Absolute hin. Die Anspielungen auf reale Gegebenheiten entfalten hier also nicht wie in der mittleren Schaffensphase ihr polemisches Potential innerhalb des Merkmalskomplexes der „gefallenen Frau“, um auf diese Weise den realistischen Anspruch zu verdeutlichen, sondern werden an dieser Stelle nachträglich mythisiert und lassen so die Relativierung der in einem metafikcionalen Kommentar aufgeworfenen Opposition von Alltäglichkeit und künstlerischer Abstraktion erkennen⁷, die in der

⁷ Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Text *Velikij realist (Ein großer Realist; 1945)*, wo die Idealisierung als Merkmal des Künstlerischen als adäquater Ausdruck der realen Gegebenheiten des Jahrhunderts gesehen wird: „Наверное это сравнение уж делалось, и я повторю только чужое мнение, но из русских поэтов Бараташвили напоминает больше всего Баратынского. В обоих случаях перед нами творчество, охватывающее картины природы и случаи жизни в некоторой идеализации, свойственной веку, и какой-то, веку несвойственный, ускользающий, горячий придаток. [...] Это делает Бараташвили реалистом в большей степени, чем привыкли думать и позволяет проступить сквозь любые его отвлечения чертам биографии, бытовому колориту, веянию живого обихода. Его стихотворения, даже самые созерцательные, очень драматичны и носят тот личный отпечаток, который заставляет

mittleren Schaffensphase eben durch die beiden weiblichen Topoi reflektiert wurde:

В начале этого вступительного очерка, на страницах, относящихся к детству, я давал реальные картины и сцены и описывал живые происшествия, а с середины перешел к обобщениям и стал ограничивать изложение беглыми характеристиками. Это пришлось сделать в интересах сжатости. (LP, IV, 341)

Im Anfang dieser einführenden Skizze, auf den Seiten, die die Kindheit betrafen, habe ich reale Bilder und Szenen geboten und Lebensereignisse beschrieben, von der Mitte an aber bin ich zu Verallgemeinerungen übergegangen und habe begonnen, mich auf eine Darlegung mit flüchtigen Charakteristiken zu beschränken. Das war um der Verdichtung willen nötig. (Pasternak 1989:359)

Die in diesem Zusammenhang im Sinne einer Abfolge oder Linearität verstandene Zweiteilung des Textes gestaltet sich im Text tatsächlich jedoch als synchrones Nebeneinander, so daß die Synthese zudem kompositionell suggeriert wird. Eine Relativierung der hier gegenübergestellten Merkmalskomplexe von absoluter Künstlichkeit und Alltäglichkeit zeichnet sich ebenfalls in den *Zamečanja k perevodam iz Šekspira (Notizen zu den Übersetzungen aus Shakespeare; 1946-1956)* als **Stilsynthese** von Romantismus und Realismus ab. Wird den römischen Dramen Shakespeares, insbesondere *Antonius und Cleopatra*, ausdrücklich das Merkmal der Alltäglichkeit unterstellt und dasjenige der Künstlichkeit dabei unmißverständlich geleugnet, so findet es seine Entfaltung jedoch gerade in solchen Motivbereichen, die dem Topos der Sophiologie zuzuordnen sind. Im Gegensatz zum Prätext, wo das mit der Alltäglichkeit verknüpfte Paradigma der „gefallenen Frau“ recht vordergründig in Erscheinung tritt, ist es hier zwar durch Charakteristika wie Ausschweifung und Verführung gegeben, aber lediglich oberflächlich ausgeführt, so daß es auf anderen Strukturebenen mit sophiologischen Attributen versehen werden kann, wie sie etwa in der Todesmotivik oder der Auflösung der Geschlechterpolaritäten zutage treten. Das vom grammatischen Geschlecht her männliche Alte Rom (Древний Рим) wird mit einem Femininum als Muse des Realismus (вдохновительница) bezeichnet, wobei die historische Entfernung

подозревать за каждой мыслью какое-то реальное происшествие, ее побудившее.“ (VER, IV, 407; „Wahrscheinlich wurde dieser Vergleich schon gezogen, und ich wiederhole nur eine fremde Meinung, aber von den russischen Dichtern erinnert Baratašvili in erster Linie an Baratsynskij. In beiden Fällen liegt vor uns ein Werk, das die Bilder der Natur und die Zufälle des Lebens in einer gewissen Idealisierung erfaßt, die dem Jahrhundert eigen ist, und irgendeinem, für das Jahrhundert nicht charakteristischen, entgleitenden, heißen Beiwerk. [...] Dies macht Baratašvili in höherem Maße zum Realisten, als man zu denken gewöhnt war, und erlaubt den biographischen Zügen, dem Lebenskolorit, dem Wehen des lebendigen Alltags durch alle Abstraktionen hervorzutreten. Seine Gedichte, sogar die kontemplativsten, sind sehr dramatisch und tragen jenen persönlichen Stempel, der zwingt, hinter jedem Gedanken irgendeinen realen Vorfall zu vermuten, der ihn ausgelöst hat.“)

des Gegenstandes, die durch das Merkmal der Verschleierung die Sophiologie assoziiert, realistisch motiviert ist (Zensur):

Есть комедии, представляющие царство безраздельной выдумки и вдохновения, колыбель будущего романтизма. [...] Таким образом, несмотря на внутренний реализм, проникающий творчество Шекспира, напрасно стали бы мы искать в произведениях перечисленных разрядов объективности. Ее можно найти в его римских драмах. „Юлий Цезарь“ и в особенности „Антоний и Клеопатра“ написаны не из любви к искусству, не ради поэзии. Это плоды изучения неприкрашенной повседневности. [...] Но почему вдохновительницей реализма явилась такая глубокая старина, как Древний Рим? Этому не надо удивляться. Именно своею отдаленностью предмет разрешал Шекспиру называть вещи своими именами. [...] „Антоний и Клеопатра“ - роман кутилы и обольстительницы. Шекспир описывает их прожигание жизни в тонах мистерии, как подобает настоящей вакханалии в античном смысле. Историками записано, что Антоний с товарищами по пирам и Клеопатра с наиболее близкой частью двора не ждали добра от своего возведенного в служение разгула. В предвидении развязки они задолго до нее дали друг другу имя бессмертных самоубийц и обещание умереть вместе. (ZPŠ, IV, 421f.)

Es gibt Komödien, die ein Reich uneingeschränkter Einbildung und Inspiration darstellen, eine Wiege des zukünftigen Romantismus. [...] Auf diese Weise, ungeachtet des inneren Realismus, der das Schaffen Shakespeares durchdringt, würden wir vergebens in den Werken der aufgezählten Kategorien die Objektivität zu suchen beginnen. Man kann sie in seinen römischen Dramen finden. „Julius Cäsar“ und insbesondere „Antonius und Cleopatra“ sind nicht aus Liebe zur Kunst geschrieben worden, nicht wegen der Dichtung. Dies sind Früchte des Studiums der unbeschönigten Alltäglichkeit. [...] Aber warum erschienen als Muse des Realismus solch tiefe alte Zeiten wie das altertümliche Rom? Darüber darf man sich nicht wundern. Gerade durch seine Entferntheit erlaubte der Gegenstand Shakespeares die Dinge bei ihren Namen zu nennen. [...] „Antonius und Cleopatra“ ist ein Roman eines Zechers und einer Verführerin. Shakespeare beschreibt ihr lockeres Leben in den Tönen eines Mysteriums, wie es sich für ein echtes Bacchanal im antiken Sinn gehört. Von Historikern ist festgehalten worden, daß Antonius und seine Mitstreiter auf Gelagen und Cleopatra mit dem ihr am nächsten stehenden Teil des Hofes nichts Gutes von ihrer zum Dienst erhobenen Ausschweifung erwarteten. In Voraussicht einer Lösung gaben sie lange vor ihr einander den Namen unsterblicher Selbstmörder und das Versprechen zusammen zu sterben.

Kompositionell auf der Zyklusebene wird die negative Argumentationsstruktur der mittleren Schaffensperiode auch in einer späten Fassung des Zyklus *Poverch bar'ero*v aus dem Jahr 1945 relativiert. Das 1. Gedicht *Fevral' Dostat' černil i plakat'!*... ist hier wie in *Načal'naja pora* (1929) mit dem Gedicht *Zimnjaja noč'* verklammert. Der im 1. Gedicht gestaltete Aufbruch an einen als weiblich gekennzeichneten Ort der Traurigkeit und des künstlerischen Beginns durch die Selbstauflösung im weiblichen Anderen wird als zentrale Komponente des sophiologischen Paradigmas in beiden Fassungen im Gedicht *Zimnjaja noč'* abgewertet: Die Liebe als Ausgangspunkt für die künstlerische Entwicklung erscheint nun als Schicksalsschlag, was das Merkmal der Traurigkeit im 1. Gedicht erklärt. Nahm *Zimnjaja noč'* jedoch in der Fassung von 1929 die letzte Position ein, so

bildet es hier als 13. Gedicht die Mittelachse des Zyklus, so daß die autointer-
textuell implizierte negative Argumentationsweise im 25. und letzten Gedicht,
Gorod (Die Stadt), aufgehoben werden kann. Dieses Gedicht stellt eine verkürzte
Fassung des gleichnamigen Gedichts aus dem Zyklus *Ėpičeskie motivy (Epische
Motive)* aus *Poverch bar'eroŭ* (1929) dar, wo es ähnliche polemische Tendenzen
aufwies wie die anderen beiden Gedichte. Die polemische Ausrichtung wird hier
aber durch die Eliminierung der letzten Strophen getilgt, die in *Poverch bar'eroŭ*
(1929) die Verschmelzung des lyrischen Subjekts mit der Weltseele als Sackgas-
se abqualifizierten. Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die textuellen Ände-
rungen im 15. Gedicht, *Venecija*, als Hinweis auf die Relativierung der negativen
Argumentationsstruktur der mittleren Schaffensphase deuten:

За лодочною их стоянкой
В остатках сна рождалась явь.
Венеция венецианкой
Бросалась с набережных вплавь.
(NP, I, 56)

Вдали за лодочной стоянкой
В остатках сна рождалась явь.
Венеция венецианкой
Бросалась с набережных вплавь.
(PB-45, 20; Hervorhebung A.U.)

Hinter ihrem Bootsanlegeplatz // Wurde in den Resten des Traums die Wirklichkeit gebo-
ren. // Venedig hatte sich als Venezianerin // Vom Kai gestürzt, um zu schwimmen.

In der Ferne hinter dem Bootsanlegeplatz // Wurde in den Resten des Traums die Wirk-
lichkeit geboren. // Venedig hatte sich als Venezianerin // Vom Kai gestürzt, um zu
schwimmen.

In der Fassung von 1929 wurde die Polemik mit der „romantischen Manier“ der
Frühphase durch das Motiv der „gefallenen Frau“ gesteuert: So ist das Erwachen
des lyrischen Subjekts durch den Schrei einer „erniedrigten und beleidigten“ Frau
realistisch motiviert und nicht wie in der früheren Fassung durch klangliche Er-
scheinungen ohne deutlichen Referentenbezug, die intratextuell mit dem Phäno-
men der Aurora verbunden sind. Durch die Einfügung des Lexems *вдали* in die
letzte Strophe der Fassung von 1945 wird einerseits auf der metapoetischen Ebe-
ne die Distanz zum realistischen Anspruch der mittleren Schaffensperiode betont,
andererseits erscheinen die semantischen Grenzen der beiden weiblichen Para-
digmen auf diese Weise verwischt: Erweist sich doch die Distanz mit den Merk-
malen der Ver- und Entschleierung des göttlichen Absoluten als Element des so-
phiologischen Paradigmas. Ein weiteres Beispiel für die Synthese beider weibli-
cher Topoi stellt der Prozeß der künstlerischen Entwicklung Aleksandr Bloks dar.
In den fragmentarischen Notizen für einen Aufsatz zu Blok, *K charakteristike
Bloka (Zur Charakteristik Bloks; 1946)*, wird im Frühwerk Bloks vor allem die
Abstraktheit wahrgenommen, die dem Schematismus der symbolistischen Schule
inhärent sei, während beim späten Blok mit der Loslösung vom Symbolismus
diese Manier als realistisch motiviert gerechtfertigt wird:

Задатки (отделанные впоследствии) в ранних книгах, в „Ante Lucem“.

1) Живописание природы отвлеченными и общими словами из пушкинского словаря явл<ается> шагом назад не только после Фета и Тютчева, но даже и Лермонтова. [...]

<1.> В дальнейшем воздушность и одухотворенность описаний природы укрепляется а) сужением круга, нахождением круга тем, где этот характер изображения уместен и даже, более того, единственно реалистичен [...]

Есть момент во внутреннем строе Блока и в ходе его развития, когда до истинного и плодотворного наложения этих сближающихся и взаимно определяющихся в сечении кругов - круга действительной жизни его дней и круга своеобразных сил и средств, с которыми вступил Блок в поэзию, - место реальных задач в его воображении занимает общесимволистская школьная схематика. Стихотворения этого типа надуманны и вымучены у Блока. Это преждевременные или благовременные его упражненья на одноименные темы ложной глубины, по прошествии некот<орого> времени становившиеся правдиво биографическими у него. (КВ, IV, 703f.)

Anlagen (später vollendete) sind in den frühen Büchern, in „Ante Lucem“.

1) Die Malerei der Natur mit abstrakten und allgemeinen Worten aus dem Puškinschen Wörterbuch sind ein Schritt zurück nicht nur hinter Fet und Tjutčev, sondern sogar auch hinter Lermontov. [...]

<1.> Im weiteren verstärkt sich die Luftigkeit und Vergeistigung der Naturbeschreibungen a) durch die Einengung des Kreises, durch das Auffinden des Kreises darin, wo dieser Charakter der Darstellung angebracht und sogar mehr noch einzig realistisch ist [...]

Es gibt das Moment in der inneren Struktur Bloks und seinem Entwicklungsweg, wenn bis zur wahren und fruchtbaren Auferlegung dieser sich annähernden und sich gegenseitig im Schnitt bestimmenden Kreise – der Kreis des tatsächlichen Lebens seiner Tage und der Kreis der eigentümlichen Kräfte und Mittel, mit denen Blok an die Dichtung herantrat – den Ort der realen Aufgaben in seiner Phantasie der allgemeinsymbolistische Schulschematismus einnimmt. Die Gedichte dieses Typs sind bei Blok gekünstelt und erzwungen. Dies sind verfrühte oder seiner Übung über gleichnamige Themen einer falschen Tiefe, die bei ihm nach Verstreichen einer gewissen Zeit wahrhaftig biographische geworden sind.

Für unseren Zusammenhang besonders bedeutsam ist dabei die Zusammenführung der Paradigmen von „Sophia“ und „gefallener Frau“ als Ausdruck dieser Stilsynthese. So werden in den *Stichi o Prekrasnoj Dame*, die als Paradebeispiel für die symbolistische Sophiologie gelten können und hier als realistisch, als den Gegebenheiten jener Jahre entsprechender Ausdruck dargestellt werden, bereits Anzeichen des reifen Blok in Vorformen zum Motiv der *Neznakomka* erkannt, die mit dem Paradigma der „gefallenen Frau“ korrelierbar ist:

Первые символические части „Ст<ихов> о Прекр<асной> Даме“ (II, лето 1901). Условный ландшафт условн<ых> ожиданий даже в лучших, отмеченных, выдающихся. Безжизненное и по недостатку одаренности вдохновителей: *неопределенно* трактуется *под жизнь* и тем производит впечатленье, останавливает и играет роль в лит<ературном> развитии. Для Блока: упражненья в обрисовке будущих истинных картин природы и истинных положений. [...] первое рожденье нового очень

сильного мотива (незнакомки) вечернего городского драматизированного пейзажа. (КВ, IV, 704)

Но Прекрасную Даму, т. е. русскую Богородицу в почитании обрусевшего европейца, или офранцузенного дворянства, или российской прибалтийской столицы, впитавшей в себя блага нового франц<узского> или нем<ецкого> иск<усства>, - эту Даму и вообще этот настой рыцарства на Достоевск<их> кварталах Петербурга выдумал Блок, это его поэтич<еская> идея и концепция, она реалистически уместна, без нее действительность тех лет и мест осталась бы без выраженья. (КВ, IV, 706)

Die ersten symbolistischen Teile der „Gedichte über die Schöne Dame“ (II, Sommer 1901). Eine beliebige Landschaft konventioneller Erwartungen sogar in den besten, bemerkenswerten, hervorragenden. Lebloses auch bei Mangel an Begabung der Inspiratoren: unbestimmt wird für das Leben gedeutet und dadurch entsteht ein Eindruck, bleibt stehen und spielt eine Rolle in der literarischen Entwicklung. Für Blok: Übungen in der Darstellung künftiger wahrer Bilder der Natur und wahrer Zustände. [...] die erste Geburt eines neuen sehr starken Motivs (der Unbekannten) der abendlichen städtischen dramatisierten Landschaft.

Aber die Schöne Dame, d.h. die russische Mutter Gottes in der Anbetung eines russifizierten Europäers oder eines französisierten Adels oder einer russischen baltischen Hauptstadt, die in sich das Wohl der neuen französischen oder deutschen Kunst aufgenommen hat, - diese Dame und im allgemeinen diesen Aufguß des Rittertums in den Dostoevskijschen Stadtvierteln Petersburgs erfand Blok. Dies ist seine poetische Idee und Konzeption. Sie paßt zum Realismus, ohne sie wäre die Wirklichkeit jener Jahre und Orte ohne Ausdruck geblieben.

4.2.1. Die Synthese des Idealen und Alltäglichen im Musikalischen

Ist das Musikalische in der mittleren Schaffensphase Repräsentant des sophiologischen Paradigmas und somit auch der Abwertung durch den Merkmalskomplex der „gefallenen Frau“ ausgesetzt, so charakterisiert es im Spätwerk eben auch dieses gegenläufige Paradigma und verbindet beide Extreme zu einer Synthese.⁸

⁸ B. Gasparov macht beispielsweise auf das musikalische Kompositionsprinzip des Kontrapunkts im Roman *Doktor Živago* aufmerksam, das sich unter anderem in der Verkettung von verschiedenen Typen der künstlerischen Rede, Lyrik und Epik, verschiedener Stile und Genres, traditioneller und moderner Elemente, des Hohen und Niederen oder insbesondere in der simultanen Entfaltung des Verhältnisses von Živago zu den zwei Frauen-Gestalten verwirklicht. Ohne die Transformationen zu berücksichtigen, welche die symbolistische Sophiologie im diachronen Werkzusammenhang Pasternaks durchläuft, wird dieses Prinzip als Symbol des Sieges über den Tod, der durch die Überwindung der Zeitlichkeit oder Linearität erreicht werden soll, hier implizit mit dem sophiologischen Paradigma in Verbindung gebracht, könnte aber in unserem Zusammenhang genauso als Hinweis auf eine Synthese gedeutet werden (vgl. Gasparov 1989:324f.).

Die negative Argumentationsstruktur aus *Ochrannaja gramota*, der dort wie die Figur Majakovskijs auch Skrjabin⁹ als „romantischer Künstlertyp“ unterliegt, wird in *Ljudi i položnja* hinsichtlich der mit Skrjabin verbundenen Musikkonzeption relativiert, wobei *Ochrannaja gramota* - wie oben gezeigt - als Prätext stets mitzudenken ist. Der negierende argumentative Gedankengang wird nun nicht wie in *Ochrannaja gramota* auf die Figur Skrjabins bezogen, sondern vom erzählenden Subjekt in Relation zum erzählten Ich aufgebaut. Als androgyn gekennzeichnetes Wesen versucht das erzählte Ich mittels des Musikalischen die ursprüngliche Ganzheitlichkeit zu erreichen, wobei der Tod wie in der frühen Schaffensphase als Übergangsstadium die Genzüberschreitung impliziert. Im Gegensatz zu Skrjabin, wo diese Konzeption als angemessen erscheint, wertet das Erzählersubjekt das Unterfangen des erzählten Ich als unangemessen:

Я презирал все нетворческое, ремесленное, имея дерзость думать, что в этих вещах разбираюсь. [...] Это была обратная сторона скрябинского влияния, в остальном ставшего для меня решающим. Его эгоцентризм был уместен и оправдан только в его случае. Семена его воззрений, по-детски превратно понятых, упали на благодарную почву. Я и без того с малых лет был склонен к мистике и суеверию и охвачен тягой к провиденциальному. Чуть ли не с родионовской ночи я верил в существование высшего героического мира, которому надо служить восхищенно, хотя он приносит страдания. Сколько раз в шесть, семь, восемь лет я был близок к самоубийству! Я подозревал вокруг себя всевозможные тайны и обманы. Не было бессмыслицы, в которую бы я не поверил. То на заре жизни, когда только и мыслимы такие нелепости, может быть, по воспоминаниям о первых сарафанчиках, в которые меня наряжали еще раньше, мне мерещилось, что когда-то в прежние времена я был девочкой и что эту более обаятельную и прелестную сущность надо вернуть, перетягиваясь поясом до обморока. То я воображал, что я не сын своих родителей, а найденный и усыновленный ими приемыш. (LP, IV, 306)

Ich verachtete alles Unschöpferische, Handwerkliche, indem ich die Dreistigkeit hatte zu meinen, daß ich mich in diesen Dingen auskenne. [...] Das war die Kehrseite des Skrjabinschen Einflusses, welcher für mich im übrigen entscheidend wurde. Sein Egozentrismus war angebracht und gerechtfertigt nur in seinem Fall. Der Samen seiner Auffassungen, der kindlich falsch verstandenen, fiel auf einen dankbaren Boden. Ich war auch ohnedies von klein auf der Mystik und dem Aberglauben zugeneigt und von einem Hang zum Providentiellen ergriffen. Fast schon seit der Rodionowschen Nacht glaubte ich an das Vorhandensein einer höheren heroischen Welt, der man entzückt zu dienen habe, obwohl sie Leiden bringt. Wievielmals im Alter von sechs, sieben, acht Jahren war ich dem Selbstmord nahe. Ich argwöhnte um mich herum alle möglichen Geheimnisse und Täuschungen. Es gab keinen Unsinn, den ich nicht geglaubt hätte. So deuchte mich im Morgenrot des Lebens, wo auch solche Ungereimtheiten nur denkbar sind, vielleicht von Erinnerungen an die ersten Kittelchen her, in die man mich einst gekleidet hatte, daß ich irgendwann in früheren Zeiten ein Mädchen gewesen sei und daß man dieses bezaubern-

⁹ Die anfängliche Vergötterung Skrjabins durch Pasternak ist nicht allein aus biographischen Fakten zu erklären, sondern auch aus dem Skrjabin-Kult, der sich unter der Elite der russischen Intelligenz wie bei K. Bal'mont, V. Ivanov, V. Brjusov, Ju. Baltrušaitis oder O. Mandel'stam zu Beginn des Jahrhunderts bemerkbar macht (vgl. Kac 1991:17).

dere und anmutigere Wesen zurückholen müsse, indem man den Gürtel bis zur Ohnmacht engzog. Oder ich stellte mir vor, daß ich nicht der Sohn meiner Eltern sei, sondern ein von ihnen gefundenes und an Sohnes Statt angenommenes Findelkind. (Pasternak 1989:318f.)

Skrjabin und seine Musik stehen gleichzeitig mit der Sophiologie, die unter anderem in den Komponenten von Tod und Wiedergeburt, verbunden mit der Kriegsmotivik, oder dem Merkmal des Göttlichen präsent ist, und mit dem Merkmalskomplex der „gefallenen Frau“ im Zusammenhang, der hier durch das Motiv des gefallenen Engels und das Merkmal der Inhaltlichkeit vertreten ist. Das Attribut der Inhaltlichkeit, das in der mittleren Schaffensphase gerade nie zum Musikalischen in bezug gesetzt wurde - im Gegensatz zum Abstrakten -, zeigt nun deutlich, wie im **Vertauschen einzelner semantischer Elemente**, die sonst auf das entsprechende Paradigma beschränkt waren, die Opposition aufgehoben wird. Besonders anschaulich tritt dies vor dem Hintergrund der negativen Argumentationspraxis in *Ochrannaja gramota* zutage, die dort vor allem durch den Zusammenprall beider weiblicher Topoi geprägt und hier ja in der Figur des erzählten Ich repräsentiert ist:

Боже, что это была за музыка! Симфония непрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений. Ее всю переполняло содержание, до безумия разработанное и новое, как нов был жизнью и свежестью дышавший лес, одетый в то утро, не правда ли, весенней листвой 1903-го, а не 1803 года. И как не было в этом лесу ни одного листика из гофрированной бумаги или крашеной жести, так не было в симфонии ничего ложно глубокого, риторически почтенного, „как у Бетховена“, „как у Глинки“, „как у Ивана Ивановича“, „как у княгини Марьи Алексевны“, но трагическая сила сочиняемого торжественно показывала язык всему одряхлело признанному и величественно тупому и была смела до сумасшествия, до мальчишества, шаловливо стихийная и свободная, как падший ангел. [...] Скрябин любил, разбежавшись, продолжать бег как бы силою инерции вприпрыжку, как скользит по воде пущенный рикошетом камень, точно немногого недоставало, и он отделился бы от земли и поплыл бы по воздуху. Он вообще воспитывал в себе разные виды одухотворенной легкости и неотягощенного движения на грани полета. (LP, IV, 303f.)

Gott, was für eine Musik war das! Die Sinfonie brach ununterbrochen ein und fiel zusammen wie eine Stadt unter Artilleriebeschuß und erbaute sich als Ganzes und wuchs aus den Trümmern und Zerstörungen. Die ganze Musik war überfüllt von einem bis zur Tollheit ausgearbeiteten und neuen Inhalt, so wie der Leben und Frische atmende Wald neu war, den an diesem Morgen, nicht wahr, das Frühlingslaub des Jahres 1903 und nicht des Jahres 1803 bekleidete. Und wie in diesem Wald nicht ein einziges Blättchen aus Krepppapier oder angestrichenem Blech war, so gab es in der Sinfonie nichts verlogenen Tiefes, rhetorisch Ehrwürdiges, „wie bei Beethoven“, „wie bei Glinka“, „wie bei Iwan Iwanowitsch“, „wie bei der Fürstin Marja Alexejewna“, doch die tragische Kraft des Entstehenden streckte allem hinfällig Anerkannten und erhabenen Stumpfen triumphierend die Zunge heraus und war kühn bis zur Besinnungslosigkeit, bis zur Lausbüberei, übermütig elementar und frei wie ein gefallener Engel. [...] Skrjabin liebte es, nach einem Anlauf den Lauf, gleichsam mit der Schwungkraft, hüpfend fortzusetzen, wie ein als Querschläger geworfener Stein über das Wasser gleitet, nur wenig fehlte, und er hätte sich von der Erde

gelöst und wäre durch die Luft geschwommen. Er pflegte überhaupt verschiedene Spielarten einer vergeistigten Leichtigkeit und einer unbeschwerten Bewegung an der Grenze des Flugs in sich. (Pasternak 1989:316)

Im Gegensatz zu Belyj und Chlebnikov, die sich in ihrem Bemühen um neue Ausdrucksmittel dem von der Bedeutung losgelösten Klanglichen widmeten, zeichnet sich der Neuheitseffekt in der Musik Skrjabins in ihrer Inhaltlichkeit ab, obwohl alte Formen beibehalten werden. Das Musikalische erscheint natürlich als weibliches Prinzip, das jedoch um seiner Alltäglichkeit willen erhöht ist:

Люди, рано умиравшие, Андрей Белый, Хлебников и некоторые другие, перед смертью углублялись в поиски новых средств выражения, в мечту о новом языке, нашаривали, нащупывали его слоги, его гласные и согласные. Я никогда не понимал этих розысков. По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов. Так на старом моцартовско-фильдовском языке Шопен сказал столько ошеломляюще нового в музыке, что оно стало вторым ее началом. Так Скрябин почти средствами предшественников обновил ощущение музыки до основания в самом начале своего поприща. [...] Вдруг в течение мелодии врывается ответ или возражение ей в другом, более высоком и женском голосе и другом, более простом и разговорном тоне. Нечаянное препирательство, мгновенно улаживаемое несогласие. И нота потрясающей естественности вносится в произведение, той естественности, которую в творчестве все решается. (LP, IV, 307f.)

Menschen, die früh verstorben sind – Andrej Bely, Chlebnikow und einige andere -, haben sich vor dem Tod in die Suche neuer Ausdrucksmittel vertieft, in den Traum von einer neuen Sprache, sie drehten und wendeten, betasteten ihre Silben, ihre Laute und Mitlaute. Ich verstand diese Ermittlungen nie. Für mich wurden die überraschendsten Entdeckungen hervorgebracht, wenn ein Inhalt den Künstler überfüllte und ihm nicht Zeit zum Überlegen ließ und er in der Hast sein neues Wort in der alten Sprache sprach, ohne darauf zu achten, ob sie alt sei oder neu. So sagte Chopin in der alten Mozartisch-Fieldschen Sprache so viel frappierend Neues in der Musik, daß er ihr zweiter Beginn zu sein scheint. So hat Skrjabin fast mit den Mitteln seiner Vorgänger die Empfindung der Musik bis auf den Grund schon im ersten Anfang seines Werks erneuert. [...] Plötzlich bricht in den Strom der Musik eine Antwort oder Entgegnung auf sie in einer anderen, einer höheren und weiblicheren Stimme in einem anderen, einem einfacheren und alltäglicheren Ton. Eine unerwartete Zänkerei, eine augenblicklich zu lösende Verstimmung. Und eine Note erschütternder Natürlichkeit tönt auf in dem Werk, jener Natürlichkeit, mit der in der Kunst alles entschieden wird. (Pasternak 1989:320f.)

Als Vertreter der symbolistischen sowie der avantgardistischen Stilrichtung verkörpern Belyj und Chlebnikov die eigenen poetologischen Vorstellungen Pasternaks, denen im nachhinein die Synthese von Klang und Bedeutung eingeschrieben wird, um auf diese Weise die an das erzählte Ich gebundene negative Argumentationsstruktur der mittleren Schaffensphase analog der Figur Skrjabins zu relativieren:

Он [Белый; А.У.] вел курс практического изучения русского классического ямба и методом статистического подсчета разбирал вместе со слушателями его ритмические фигуры и разновидности. Я не посещал работ кружка, потому что, как и сейчас, всегда считал, что музыка слова - явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания. (LP, IV, 319)

Er [Belyj; A.U.] hielt einen Kursus praktischer Studien des russischen klassischen Jambus ab und untersuchte mit der Methode der statistischen Berechnung, zusammen mit den Hörern, seine rhythmischen Figuren und Spielarten. Ich nahm an den Arbeiten des Zirkels nicht teil, weil ich, wie heute auch, meinte, daß die Musik des Wortes keine akustische Erscheinung ist und nicht im Wohlklang der Vokale und Konsonanten, für sich genommen, besteht, sondern im Wechselverhältnis der Bedeutung der Rede und ihres Klangs. (Pasternak 1989:334)

Ähnliche Tendenzen sind im Zyklus *Poverch bar'erov* (1945) zu beobachten. Wird die negative Argumentationsweise der mittleren Schaffensphase zunächst im Unterzyklus *Stichi o Puškine* (*Gedichte über Puškin*), unter anderem in der Abwertung des Musikalischen aufgerufen, so zeigt das 24. Gedicht, *Vospominanie* (*Erinnerung*), die Relativierung dieser polemischen Ausrichtung. Die *Stichi o Puškine* entfalten als verkürzte Fassung des Unterzyklus *Tema s variacijami* (*Thema mit Variationen*) aus dem frühen Zyklus *Temy i variacii* vor dessen Hintergrund die für die mittlere Schaffensperiode typische Auseinandersetzung mit dem eigenen Frühwerk. Wie in *Tema s variacijami* rekurriert das 1. Gedicht, *Tema* (*Thema*) - hier jedoch ohne Titel - auf den romantischen Topos des Dichterpropheten, der ähnlich einer Sphinx als Doppelwesen in einer Diskrepanz zwischen Tag- und Nachtexistenz lebt und in den Gedichten 2, 3 und 4 im Zustand der Inspiration in seiner Verschmelzung mit dem weiblichen Anderen gezeigt wird. In der Eliminierung wichtiger sophiologischer Elemente wie die Betonung des Göttlichen im 2. Gedicht des Teils *Variacii* (*Variationen*), *Podražatel'naja* (*Nachahmende*), oder die Hervorhebung der Grenzüberschreitung durch den Tod im 4. Gedicht des gleichen Teils deutet sich jedoch die Polemik mit der Urfassung an. Besonders evident für unseren Zusammenhang ist aber die Zurückdrängung des an das Weibliche gebundenen Musikalischen in den *Stichi o Puškine*, das sowohl der frühere Zyklustitel als auch die Titel der einzelnen Gedichte implizierte. So akzentuiert die Tilgung der ersten beiden Gedichte des Teils *Variacii*, *Original'naja* (*Originale*) und *Podražatel'naja*, das Moment der Nachahmung, das durch den Zykluszusammenhang den folgenden, nicht eliminierten Gedichten anhaftet, und erkennt dem Frühwerk auf diese Weise das Merkmal des Unoriginalen zu. Das 24. Gedicht des Zyklus *Poverch bar'erov* (1945), *Vospominanie*, verweist nun unter anderem durch die Schulmetaphorik auf das in den *Stichi o Puškine* fehlende Gedicht *Original'naja* und relativiert so die negative Bewertung. In diesem Kontext ist auch von Bedeutung, daß das Gedicht *Vospominanie* als letztes Gedicht des Unterzyklus *Bolezn'* (*Krankheit*) aus dem frühen

Zyklus *Temy i variacii* bis auf den Titel unverändert, d.h. auch ohne polemische Akzente übernommen wurde. erinnert wird hier die an das Dionysische gebundene Entfesselung der Naturgewalten, welche die Lyceumszeit Puškins in *Original'naja* kennzeichnete, und in seiner Korrelation mit dem Musikalischen in einer neuen „Originalen“ unter anderem durch das Moment der Heilung positiv umgewertet:

Движение помнишь? Помнишь время? Лавочниц?
Палатки? Давку? За разменом денег
Холодных, звонких, - помнишь, помнишь давешних
Колоколов предпраздничных гуденье?

Увы, любовь! Да, это надо высказать!
Чем заменить тебя? Жирами? Бромом?
Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса
Гляжу, страшась бессонницы огромной.

Мне в сумерки ты будто все с экзамена,
Все - с выпуска. Чижи, мигрень, учебник.
Но по ночам! Как просят пить, как пламенны
Глаза капсуль и пузырьков лечебных! (PB-45, 37)

Erinnerst du dich an die Bewegung? Erinnerst du dich an die Zeit? An die Krämerinnen?
// An die Zelte? An das Gedränge? Beim Wechsel des Geldes // Des kalten, des klingenden – erinnerst du dich, erinnerst du dich an // Der vormaligen vorfeiertäglichen Glocken Läuten?

Ach, Liebe! Ja, das muß man aussprechen! // Womit dich ersetzen? Mit Fetten? Mit Brom? // Wie ein Pferdeauge, vom Kissen, heiß, von der Seite her // Schau ich, mich vor der gewaltigen Schlaflosigkeit fürchtend.

Mir scheint in der Dämmerung, daß du immer nur vom Examen kommst, // Vom Schulabschluß. Zeisige, Migräne, Lehrbuch. // Aber nachts! Wie bitten sie zu trinken, wie sind die Kapselaugen // Und die Augen der Arzneifläschchen geflammt!

Die verschiedenen, mit der Grundopposition von Sophiologie vs. „gefallener Frau“ korrelierbaren Oppositionen wie Ideales vs. Alltägliches, Künstliches vs. Reales oder Poesie vs. Prosa¹⁰ werden auch im Essay *Zamečanija k perevodam iz Šekspira im Musikalischen*, das bisher im diachronen Werkzusammen-

¹⁰ Ein Hinweis auf die Gattungssynthese von Lyrik und Epik im Roman *Doktor Živago* klingt auch bei D. Bak an, der die Grenze zwischen dem epischen und lyrischen Teil nicht als eine absolute bestimmt, die es nach einer vorgeschriebenen Seite hin zu überschreiten gilt; vielmehr bleiben die Extreme wertfrei als Widersprüche erhalten (vgl. Bak 1990:13f.). Auf das Zusammenspiel von lyrischen und epischen Elementen im Roman geht auch K. Pomorska ein, interpretiert es aber eher als oppositionelle Relation. Die lyrische Basis des Romans, die sich unter anderem im Zusammenfallen von Ereignissen bemerkbar mache, die von mehreren Personen simultan wahrgenommen werden, stehe im Kontrast zum epischen Prinzip der Sequenz (vgl. Pomorska 1975:80f.).

hang ausschließlich im sophiologischen Paradigma verortet war und somit selbst eines der Oppositionsglieder darstellte, **zusammengeführt**:

У Шекспира нет комедий и трагедий в чистом виде, но более или менее средний и смешанный из этих элементов жанр. Он больше отвечает истинному лицу жизни, в которой тоже перемешаны ужасы и очарование. [...] В трагическом и комическом Шекспир видел не только возвышенное и общежитейское, идеальное и реальное. Он смотрел на них как на нечто подобное мажору и минору в музыке. Располагая материал драмы в желательном порядке, он пользовался сменой поэзии и прозы и их переходами как музыкальными ладами. [...] У края свежей могилы Офелии зал смеется над краснобайством философствующих могильщиков. В момент выноса Джульетты мальчик из лакейской потешается над приглашенными на свадьбу музыкантами, и они торгуются с выпроваживающей их кормилицей. Самоубийство Клеопатры предвещает появление придурковатого египтянина со змеями и его нелепые рассуждения о бесполезности гадюк. Почти как у Леонида Андреева или Метерлинка! (ZPŠ, IV, 429f.)

Bei Shakespeare gibt es keine Komödien und Tragödien in reiner Form, aber ein mehr oder weniger mittleres und aus diesen Elementen gemischtes Genre. Es entspricht mehr dem wahren Gesicht des Lebens, in dem auch Entsetzen und Zauber vermischt sind. [...] Im Tragischen und Komischen sah Shakespeare nicht nur das Erhabene und Allgemeinalltägliche, das Ideale und Reale. Er sah darauf wie auf etwas, das dem Dur und Moll in der Musik ähnlich ist. Das Material des Dramas in die gewünschte Ordnung bringend, nutzte er den Wechsel von Poesie und Prosa und ihre Übergänge wie musikalische Tonarten. [...] Am Rand des frischen Grabes von Ophelia lacht der Saal über die Schönrederei der philosophierenden Totengräber. Im Moment des Leichenbegängnisses von Julia belustigt sich ein Junge aus der Dienerschaft über die zur Hochzeit geladenen Musikanten, und sie feilschen mit der sie hinauswerfenden Amme. Dem Selbstmord Cleopatras kommt das Erscheinen eines dummen Ägypters mit Schlangen zuvor und seine unsinnigen Erwägungen über die Nutzlosigkeit von Reptilien. Fast wie bei Leonid Andreev oder Maeterlinck!

Daß die semantischen Grenzen zwischen den entgegengesetzten Paradigmen aufgehoben scheinen, äußert sich nicht zuletzt in der Zuordnung des Merkmalskomplexes der „gefallenen Frau“ zu beiden Gliedern der hier aufgestellten Grundopposition Tragisches vs. Komisches. So ist das Moment des Anrühigen sowohl in der Gestalt Cleopatras, hier im Merkmalskomplex des Tragischen integriert, als auch in der Figur der Ägypters mit den Schlangen (implizieren den Sündenfall), die im Komischen verankert ist, auszumachen.

4.2.2. Die geistes- und kulturgeschichtlichen Implikationen der Verflechtung von „Sophia“ und „gefallener Frau“

Wie bezüglich des Musikalischen im vorangehenden Kapitel dargestellt, ist auch hinsichtlich der geistes- und kulturgeschichtlichen Implikationen¹¹ eine Verwischung der semantischen Grenzen beider weiblichen Paradigmen zu beobachten.

Im Essay *Ljudi i položenija* wird die negative Argumentationsstruktur aus der mittleren Schaffensphase ausschließlich mit dem Spätschaffen Majakovskijs verknüpft. Merkmale wie Künstlichkeit und Inhaltslosigkeit verbinden die Propaganda-Dichtung Majakovskijs mit der Sophiologie, die in der mittleren Schaffensphase auch das sozialistische System in seiner Abstraktheit charakterisierte, das damit ähnlich wie hier die negative Einschätzung von politisch engagierter Kunst der Abwertung durch das Paradigma der „gefallenen Frau“ unterlag:

За вычетом предсмертного и бессмертного документа „Во весь голос“, позднейший Маяковский, начиная с „Мистерии-буфф“, недоступен мне. До меня не доходят эти неуклюже зарифмованные прописи, эта изощренная бессодержательность, эти общие места и избитые истины, изложенные так искусственно, запутанно и неостроумно. Это, на мой взгляд, Маяковский ни-какой, несуществующий. И удивительно, что никакой Маяковский стал считаться революционным. (LP, IV, 337)

Abgerechnet das dem Sterben vorausgehende und unsterbliche Dokument „Mit voller Stimmkraft“, habe ich zu dem späten Majakowski, angefangen vom „Mysterium buffo“, keinen Zugang. Mich erreichen diese plump in Reime gebrachten Schreibmuster nicht, diese verfeinerte Inhaltslosigkeit, diese Gemeinplätze und überzähligen Wahrheiten, die so künstlich verworren und ohne Scharfsinn dargelegt sind. Das ist, in meinen Augen, über-

¹¹ Eine Art Relativierung hinsichtlich der sozialen Problematik, die beim späten Pasternak gegenüber seinen Positionen in der mittleren Schaffensphase zu erkennen ist, nimmt auch Al'fonsov 1990:262f. wahr: „Проще всего, но несправедливо было бы сказать, что Пастернак позднего периода ‚снова утратил‘ то, что намечалось раньше во ‚Втором рождении‘, - поиск прямого контакта с социальной современностью, открыто закрепленного в тематике и проблематике его лирики. В известном смысле утратил (без кавычек), но развитие его не остановилось и не пошло вспять. Чувство общего в поэзии позднего Пастернака (за исключением, естественно, ‚Стихов о войне‘) выражает себя не на открытой площади исторических битв. Оно безусловно ‚уже‘, так как опирается на ‚ближние‘ связи и контакты, но в то же время оно и ‚шире‘, ибо объемлет сферу общечеловеческого.“ („Am einfachsten, aber ungerechtfertigt wäre es zu sagen, daß der Pasternak der Spätphase ‚von neuem‘ das ‚verlor‘, was früher in ‚Der zweiten Geburt‘ hervortrat: die Suche nach dem direkten Kontakt mit der sozialen Gegenwart, der deutlich in der Thematik und Problematik seiner Lyrik verankert ist. In bekanntem Sinn verlor er ihn (ohne Anführungszeichen), aber seine Entwicklung kam nicht zum Stehen und ging nicht rückwärts. Das Gefühl des Allgemeinen in der Dichtung des späten Pasternak (mit Ausnahme natürlich der ‚Gedichte über den Krieg‘) drückt sich nicht auf dem offenen Platz historischer Schlachten aus. Es ist zweifellos ‚enger‘, so wie es sich auf ‚nahe‘ Verbindungen und Kontakte stützt, aber gleichzeitig ist es auch ‚breiter‘, weil es die Sphäre des Allgemeinen umfaßt.“)

haupt kein – ein nicht existenter Majakowski. Und es ist erstaunlich, daß der Garkein-Majakowski als der revolutionäre zu gelten begann. (Pasternak 1989:355)

Demgegenüber wird das Frühwerk Majakovskijs als Synthese von Göttlichem und Alltäglichem beschrieben, was gerade der Argumentationsweise der mittleren Schaffensperiode zuwiderläuft: Undifferenziert gehörte Majakovskij als „romantischer Künstlertyp“ durchgängig dem sophiologischen Paradigma an, so daß die **Synthese** nun besonders deutlich sichtbar ist:

Передо мной сидел красивый, мрачного вида юноша с басом протодиакона и кулаком боксера, неистошимо, убийственно остроумный, нечто среднее между мифическим героем Александра Грина и испанским тореадором. (LP, IV, 333)

В отличие от классиков, которым был важен смысл гимнов и молитв, от Пушкина, в „Отцах пустынных“ пересказывавшего Ефрема Сирина, и от Алексея Толстого, перекладывавшего погребальные самогласны Дамаскина стихами, Блоку, Маяковскому и Есенину куски церковных распевов и чтений дороги в их буквальности, как отрывки живого быта, наряду с улицей, домом и любыми словами разговорной речи. (LP, IV, 335)

Vor mir saß ein schöner, finster aussehender Jüngling mit dem Baß eines Protodiakons und der Faust eines Boxers, unerschöpflich, vernichtend scharfsinnig, etwas in der Mitte zwischen einem mythischen Helden Alexander Grins und einem spanischen Torero. (Pasternak 1989:351)

Im Unterschied zu den Klassikern, denen der Sinn der Hymnen und Gebete wichtig war, zu Puschkin, der im „Gebet“ Ephräm Syrus nacherzählt, und zu Alexej Tolstoi, der die Begräbnis-Idiomelen des Johannes von Damaskus in Verse umsetzt, waren Blok, Majakowski und Jessenin die Stückchen kirchlicher Gesänge und Lesungen in ihrer Buchstäblichkeit teuer, als Teilchen des lebendigen Daseins, gleichrangig neben der Straße, dem Haus und beliebigen Worten der Umgangssprache. (Pasternak 1989:352)

Auf die mit der Sophiologie verknüpfte und in der slavophilen Denktradition verankerte Opposition von Ost vs. West bzw. Emotio vs. Ratio, die besonders für das Frühwerk von zentraler Bedeutung ist, nimmt Pasternak in seinem Neujahrsgruß aus dem Jahre 1957, *Druz'jam na vostoke i zapade. Novogodnee poželanie* (*Den Freunden in Ost und West. Neujahrswunsch*), bezug. Als rationales Konstrukt hatte die Revolution ihren Ausgang im Westen, wurde aber vom Osten in die Praxis umgesetzt:

Если оглянуться и вспомнить, ведь правда, долго могло казаться, что эти миражи и предсказания, что этот цвет девятнадцатого столетия, что эта социалистическая мысль навсегда останутся украшениями публицистики и никогда не выйдут из книг, что этого на свете никогда не будет. И вот нашлась страна, где люди, чистые сердцем, как дети, не шутили словом. Они все принимали всерьез. Слово было закон для них. Они полагали, что ежели что сказано, то оно должно быть и сделано. И не задумываясь, очертя голову, они бросились в водоворот своих собственных, но главным образом также и ваших учений. Они вступили в провозглашенное ва-

ми новое политическое совершеннолетие, они, единственные в мире, через него прошли. То, что так долго задумывалось, готовилось и откладывалось, - завершилось. Скажите нам спасибо, что это сделано, что оно - позади. (DVZ, IV, 669)

Wenn man zurückblickt und sich erinnert, konnte es doch freilich lange scheinen, daß diese Trugbilder und Weissagungen, daß diese Blüte des 19. Jahrhunderts, daß dieser sozialistische Gedanke auf immer Ausschmückungen der Publizistik bleiben wird und niemals aus den Büchern heraustritt, daß es dies auf der Welt niemals geben wird. Und da fand sich ein Land, wo die Menschen, von Herzen rein, wie Kinder mit dem Wort nicht scherzten. Sie nahmen alles ernst. Das Wort war für sie Gesetz. Sie meinten, daß, wenn etwas gesagt ist, es so auch sein muß und gemacht worden ist. Und ohne zu zögern, Hals über Kopf, stürzten sie sich in den Wasserwirbel ihrer eigenen, aber hauptsächlich auch Eurer Lehren. Sie traten in die von Euch verkündete, neue politische Mündigkeit ein, sie, die einzigen in der Welt, durchschritten sie. Das, was so lange eronnen, vorbereitet und beiseite gelegt wurde, wurde vollendet. Sagt uns Dank, daß dies getan worden ist, daß es hinter uns liegt.

Die Abwertung des sophiologischen Paradigmas und damit auch der als abstrakt ausgewiesenen sozialistischen Ideen in der mittleren Schaffensphase durch den Merkmalskomplex der „gefallenen Frau“ wird nun durch die Integration des mit dem Paradigma der „gefallenen Frau“ verbundenen Merkmals der Alltäglichkeit in das sophiologische Paradigma aufgehoben:

Мысль о международном судилище, которое разрешало бы споры между государствами добром, а не силой, впервые зародилась во Франции, в средневековых городских общинах двенадцатого века. С тех пор философы всех столетий не переставали писать о вечном мире, и пересказать историю этой мечты - значит перебрать имена всех нравственных мыслителей от Августина до Канта и Толстого. Но мы подойдем к вопросу проще, без лишней учености, со стороны обиходно-бытовой, повседневной. (DVZ, IV, 668)

Der Gedanke von einem internationalen Gerichtshof, der Streitigkeiten zwischen Staaten gutwillig lösen würde, und nicht mit Gewalt, kam erstmals in Frankreich auf, in den mittelalterlichen städtischen Gemeinden des 12. Jahrhunderts. Seitdem hörten die Philosophen aller Jahrhunderte nicht auf, über den ewigen Frieden zu schreiben und die Geschichte dieses Traums wiederzugeben, d.h. sich an die Namen aller Moraldenker von Augustinus bis Kant und Tolstoj zu erinnern. Aber wir gehen an die Frage einfacher heran, ohne überflüssige Gelehrtheit, von der Seite des Alltäglichen.

Auf ähnliche Weise wird die im Roman *Doktor Živago* an die Tonja-Gestalt gebundene sophiologische Abstraktheit mit der Realitätsferne des sozialistischen Systems äquivalent gesetzt und in deren Abwertung die negative Argumentationsstruktur der mittleren Schaffensphase aktiviert. Erst am Ende des Romans sind Gordon und Dudorov fähig, in der Nachkriegszeit die Anzeichen einer hoffnungsvollen Zukunft zu erblicken, so daß die negative Wertung der mit der Tonja-Gestalt verknüpften geistes- und kulturgeschichtlichen Implikationen zurückgenommen scheint. In der Gestalt der unehelichen Tochter Laras und Živagos, Tanja, die als Symbol für die Zukunft gelten kann, haben sie das Alltägliche für

sich erschlossen. Als uneheliches Kind und durch das Merkmal des Alltäglichen ist diese Figur mit dem Paradigma der „gefallenen Frau“ korreliert, wobei die partielle phonologische Äquivalenz der Namen Tanja und Tonja dabei gleichzeitig die Auflösung der semantischen Grenzen beider Paradigmen andeutet.

4.3. Textanalysen

Neben dem Roman ist in die Analysen für die späte Schaffensphase der Zyklus *Poverch bar'erov* aus dem Jahr 1945 eingeflossen. Als textuelle Variante zum Zyklus *Bliznec v tučach* aus dem Frühwerk und zum Zyklus *Načal'naja pora* aus der mittleren Schaffensphase läßt dieser Text die evolutionären Prozesse, wie sie sich im Weiblichen abzeichnen, auch für das Spätwerk besonders deutlich erkennen.

Zugunsten einer ausführlichen Behandlung des Romans – des bedeutendsten epischen Textes im Spätschaffen Pasternaks, der zudem noch einen lyrischen Zyklus enthält –, mußte der ebenso bekannte späte lyrische Zyklus *Kogda razguljaetsja* außerhalb der Betrachtungen bleiben. Ansonsten hätte sich der Akzent zu sehr auf die Lyrik verschoben.

4.3.1. *Poverch bar'erov* (1945)

Der als erster Teil des Bandes *Izbrannye stichi i poëmy* (*Ausgewählte Gedichte und Verserzählungen*) erschienene Zyklus *Poverch bar'erov* aus dem Jahr 1945 vereinigt Gedichte aus den Zyklen *Poverch bar'erov* (1929) und *Načal'naja pora* (1929), die ihrerseits autointertextuell auf die entsprechenden Fassungen aus der frühen Schaffensphase verweisen, sowie Gedichte aus dem Zyklus *Temy i variacii* (1923). Bereits die Auflösung der zyklischen Ganzheiten *Načal'naja pora* und *Poverch bar'erov*, die in verschiedenen Lyrikbänden generell in der Reihenfolge NP → PB veröffentlicht wurden, und ihre Überführung in einen gemeinsamen Kontext zusammen mit Gedichten aus der frühen Schaffensphase ohne polemische Ausrichtung erlaubt den Schluß auf eine gewandelte Einstellung zum Frühwerk, die schon rein kompositionell auf der Zyklusebene als Rücknahme der negativen Argumentationsstruktur der mittleren Schaffensphase bestätigt wird. Die Tilgung des Titels *Načal'naja pora* deutet dabei ihrerseits auf eine Rücknahme des Wertkriteriums „qualitativ minderwertiges/noch unreifes künstlerisches Schaffen“ hin.

Wie in *Načal'naja pora* (1929) ist das 1. Gedicht, *Fevral'. Dostat' černil i plakat'*, mit dem Gedicht *Zimnjaja noč'* verklammert. Der im 1. Gedicht gestaltete Aufbruch an einen als weiblich gekennzeichneten Ort der Traurigkeit und des künstlerischen Beginns durch die Selbstauflösung im weiblichen Anderen wird als zentrale Komponente des sophiologischen Paradigmas in beiden Fassungen im Gedicht *Zimnjaja noč'* abgewertet: Als Ausgangspunkt für die künstlerische Entwicklung erscheint hier die Liebe als ein Schicksalsschlag, wodurch auf das 1.

Gedicht rekurriert und das dort bestimmende Merkmal der Traurigkeit erklärt wird. Nahm *Zimnjaja noč'* in der Fassung von 1929 die letzte Position ein, so bildet es nun als 13. Gedicht die Mittelachse des Zyklus, so daß die autointer-textuell implizierte negative Argumentationsweise im 25. und letzten Gedicht, *Gorod*, aufgehoben werden kann. Dieses Gedicht rekurriert unter anderem in der Stadtmetaphorik auf das 1. Gedicht, das durch diesen, in der Fassung von 1929 nicht entfaltenen Motivkomplex in den neuen zyklischen Kontext integriert wird: Der Zielort des Aufbruchs wird im 1. Gedicht nun explizit als Stadt bezeichnet und durch das Lärmen der Händlerinnen als weiblicher Raum ausgewiesen, wobei die phonologische Äquivalenz der Motive *город* und *торговка* auf die angestrebte Auflösung der Geschlechterpolaritäten hindeuten. Als verkürzte Fassung des gleichnamigen Gedichts aus dem Zyklus *Ėpičeskie motivy* aus *Poverch bar'erov* (1929), wo es ähnliche polemische Tendenzen aufwies wie die anderen beiden Gedichte, nimmt das 25. Gedicht aber das zuvor aufgebaute negative Argumentationsprinzip durch die Eliminierung der letzten Strophen zurück, die in *Poverch bar'erov* (1929) die Verschmelzung des lyrischen Subjekts mit der Weltseele als Sackgasse abqualifizierten. Im Vergleich zur Fassung von 1929 ist die veränderte Stellung des Gedichts *Zimnjaja noč'* im Zyklus von 1945 besonders relevant. In *Načal'naja pora* (1929) stellte es das letzte Gedicht dar und gab vor dem Hintergrund der ersten Version, *Bliznec v tučach* (1913), die Eliminierung des Zwillingsmotivs als minus-priem zu erkennen. Zeigte es in der Urfassung das lyrische Subjekt doch im Zustand der Selbstreflexion kurz vor der Auflösung im weiblichen Anderen, die im weiteren Zyklusverlauf dann im Zwillingsmotiv verkörpert wurde. Wurde die Polemik mit dem Frühwerk in der Fassung von 1929 unter anderem über die Tilgung dieses Motivbereichs und die Positionierung des genannten Gedichts erreicht, so erscheint sie in der Fassung von 1945 aufgehoben, wo das betreffende Gedicht die Mittelachse des gesamten, aus zwei Teilen bestehenden Zyklus bildet. Durch die Mittelachse wird hier im Verweis auf die beiden vorangehenden Versionen des Zyklus die im Zwillingsmotiv suggerierte Auflösung der Geschlechterpolaritäten auf den in der kompositionellen Zweiteilung implizierten Dualismus übertragen, der sich im Zyklusganzen aufhebt. Ist doch die Mittelachse im zweiten Abschnitt positioniert, so daß die über die Zweiteilung suggerierte Symmetrie resp. Dualismus beseitigt scheint.

Nicht nur auf der Zyklusebene zeichnet sich die Umdeutung der negativen Argumentationsweise aus der mittleren Schaffensphase ab, sondern sie tritt auch in verschiedenen Einzelgedichten in der Beseitigung der bislang genau festgesetzten semantischen Grenzen beider weiblichen Paradigmen zutage. Im 5. Gedicht, *Siren' (Flieder)* beispielsweise, das schon 1928 als Einzelgedicht erschienen ist, äußert sich dies in schon recht geringfügigen textuellen Änderungen im Vergleich zur ersten Fassung. Als außerordentliches Ereignis unterbricht ein Gewitter, das intratextuell mit dem Aufblühen des Flieders äquivalent gesetzt wird, das geschäftige Alltagsgetümmel in einem Bienenstock:

Положим, - гуденье улья,
И сад утопает в стряпне,
И спинки соломенных стульев,
И черные зерна слепней.

И вдруг объявляется отдых,
И всюду бросают дела:
Далекая молодость в сотах -
Седая сирень расцвела!

И входит старуха с клюкою,
И гром отмыкает кусты,
И ливень въезжает в покои
Отстроившейся красоты.

И чуть наполняет повозка
Раскатистым воздухом свод, -
Лиловое зданье из воска,
До облака вставши, плывет. (PB-45, 9)

Angenommen, das Summen des Bienenstocks, // Und der Garten ertrinkt im Kochen, //
Und die Lehnen der Strohstühle, // Und die schwarzen Körner der Bremsen.
Und plötzlich wird Ruhe angekündigt, // Und überall wirft man die Dinge hin: // Ferne
Jugend in den Honigwaben - // Der graue Flieder erblühte!
Und hinein geht die Alte mit dem Krückstock, // Und der Donner öffnet die Sträucher, //
Und der Regenguß fährt hinein in die Gemächer // Der den Bau des Hauses vollendet ha-
benden Schönheit.
Und der Wagen füllt kaum // Mit rollender Luft das Gewölbe an, - // Das violette Gebäu-
de aus Wachs, // Bis zur Wolke sich erhebend, schwimmt.

Dem Gewitter, das gewöhnlich über die Komponenten von Tod und Wiedergeburt mit der Sophiologie verbunden ist, wird nun im Gegensatz zur ersten Version in seiner, hier neu eingeführten Personifikation durch das alte Mütterchen mit dem Krückstock das Merkmal des Häßlichen zuerkannt, das in der mittleren Schaffensphase jedoch grundsätzlich dem Alltäglichen entsprach. Demgegenüber ist die Schönheit, die krasota resp. Sophia, als am Bau des Bienenstocks beteiligte Kraft mit dem Alltagstreiben korreliert. Die auf diese Weise im Vertauschen einzelner semantischer Elemente angedeutete Auflösung der Opposition beider weiblichen Topoi wird außerdem durch das, zu зданье gehörende Epitheton лиловое realisiert. Als Farbe des Flieders ist es mit dem sich außerhalb der Zeitlichkeit resp. Alltäglichkeit abspielenden Ereignis des Gewitters verbunden, das die Erhöhung des Gebäudes oder die Grenzüberschreitung zum Göttlichen auslöst. Und nicht zuletzt unterstreicht die partielle phonologische Äquivalenz von Lexemen, die den beiden entgegengesetzten Paradigmen zuzurechnen sind, die Relativierung der bisher fest gefügten semantischen Komplexe: старуха – расцвела - отстроившаяся красота. Auch minimalste textuelle Änderungen in der

letzten Strophe des 15. Gedichts, *Venecija*, lassen sich so als Äußerungen einer Zurückdrängung der negativen Argumentationsstruktur aus der mittleren Schaffensphase erklären:

За лодочною их стоянкой
В остатках сна рождалась явь.
Венеция венецианкой
Бросалась с набережных вплавь.
(NP, I, 56)

Вдали за лодочной стоянкой
В остатках сна рождалась явь.
Венеция венецианкой
Бросалась с набережных вплавь.
(PB-45, 20; Hervorhebung A.U.)

Hinter ihrem Bootsanlegeplatz // Wurde in den Resten des Traums die Wirklichkeit geboren. // Venedig hatte sich als Venezianerin // Vom Kai gestürzt, um zu schwimmen.

In der Ferne hinter dem Bootsanlegeplatz // Wurde in den Resten des Traums die Wirklichkeit geboren. // Venedig hatte sich als Venezianerin // Vom Kai gestürzt, um zu schwimmen.

In der Fassung von 1929 wurde die Polemik mit der „romantischen Manier“ der Frühphase durch das Motiv der „gefallenen Frau“ gesteuert: So ist das Erwachen des lyrischen Subjekts durch den Schrei einer „erniedrigten und beleidigten“ Frau realistisch motiviert und nicht wie in der früheren Fassung durch klangliche Erscheinungen ohne deutlichen Referentenbezug, die intratextuell mit dem Phänomen der Aurora verbunden sind. Durch die Einfügung des Lexems *вдали* in die letzte Strophe der Fassung von 1945 wird einerseits auf der metapoetischen Ebene die Distanz zum realistischen Anspruch der mittleren Schaffensphase betont, andererseits erscheinen die semantischen Grenzen der beiden weiblichen Paradigmen auf diese Weise verwischt: Erweist sich doch die Distanz mit den Merkmalen der Ver- und Entschleierung des göttlichen Absoluten als Element des sophiologischen Paradigmas. Im 23. Gedicht, *Bolezn'*, zeichnen sich vor dem Hintergrund der ersten Version, die als 4. Gedicht des Unterzyklus *Bolezn'* aus dem Zyklus *Temy i variacii* unter dem Titel *Fufajka bol'nogo* (*Die Strickjacke des Kranken*) erschien, ähnliche Tendenzen ab. Die dem sophiologischen Paradigma inhärente Auflösung der Geschlechterpolaritäten vollzieht sich in der frühen Fassung im Bild des Kranken und seines Kleidungsstücks, der Strickjacke, die sowohl vom grammatischen Geschlecht (*фуфайка*) her als auch lexikalisch - das Motiv *кофта* bezeichnet eine Damenjacke - als weiblich gekennzeichnet ist. Über die Funktion der Jacke den mit ihr Bekleideten zu wärmen, ordnen sich weitere Motive dem männlichen Oppositionsglied unter wie *сочельник* (*сочельник потел*), *дом* (*дом воспален*) oder *очаг* (*пылавший очаг*), wobei dieser semantischen Reihe jedoch über das Merkmal der Krankheit ein Femininum *люстра* (*ю люстр плеврит*) untergeschoben wird, so daß die Geschlechtergrenzen aufgelöst scheinen. Für unseren Zusammenhang ist aber besonders interessant, daß über die Erzeugung von Wärme das Motiv der Köchin mit dem in der Strickjacke verkörpert weiblichen Prinzip äquivalent gesetzt wird. Während ein derartiges

Motiv in der mittleren Schaffensphase durch das Merkmal des Alltäglichen mit dem Paradigma der „gefallenen Frau“ korreliert ist und dem sophiologischen Paradigma gegenüber eine polemische Ausrichtung innehat, ist es in dieser frühen Fassung vor allem phonologisch motiviert und dadurch Bestandteil des sophiologischen Paradigmas. Über den gesamten Unterzyklus ist das Motiv стряпуха phonologisch mit Motiven verbunden, die das Göttliche (духовенство, Дух) oder das weibliche Unbewußte in seiner Erscheinungsform als zerstörerische Kraft (пурга, стужа) implizieren. Insbesondere in der betreffenden Strophe des Gedichts weist es in seiner phonologischen Äquivalenz mit Motiven, die dem männlichen Prinzip zuzurechnen sind, auf die Auflösung der Geschlechterpolaritäten und die damit zusammenhängende Sophiologie hin:

Снедаемый небом, с зимою в очах,
 Распухший кустарник был бел, как испуг.
 Из кухни, за сани, пылавший очаг
 Клал на снег огромные руки стряпух. (PB-45, 36; Hervorhebung A.U.)

Vom Himmel verzehrt, mit dem Winter in den Augen, // War das angeschwollene Gebüsch weiß wie ein Schreck. // Aus der Küche, hinter den Schlitten, legte der lodernde Herd // Die gewaltigen Hände der Köchinnen in den Schnee.

Ist doch der Strauch einer Krankheit und der himmlischen resp. göttlichen, zerstörerischen Kraft des Frostes ausgesetzt. Vom Blickwinkel der späten Schaffensphase aus und den Transformationen, denen der Topos der Sophiologie im diachronen Werkzusammenhang unterlag, erfüllt das gleiche Motiv im vorliegenden zyklischen Ganzen eine völlig andere Funktion. Vor dem Hintergrund der mittleren Schaffensphase deutet es im Merkmal des Alltäglichen zunächst auf das Paradigma der „gefallenen Frau“ und die damit verbundene negative Argumentationsstruktur. In diesem späten Zyklus ist das betreffende Gedicht aber am Schluß mit solchen Gedichten korreliert, die gerade wieder die negative Argumentationsweise der mittleren Schaffensphase außer Kraft setzen. Das vorangehende 22. Gedicht, *Marburg*, beispielsweise deutet im Gegensatz zu seiner Urfassung, wo es ausschließlich im sophiologischen Paradigma verankert war, in einem Vergleich die Synthese beider Paradigmen an („Зачем же я, словно прихода лунатика, // Явления мыслей привычных боюсь?“; PB-45, 35; „Warum fürchte ich wie die Ankunft eines Mondsüchtigen // Das Erscheinen gewöhnlicher Gedanken?“), die dann im 25. Gedicht, wie oben gezeigt, in der Eliminierung der polemischen Ausrichtung voll entfaltet wird. Über die Verbindung zum weiblichen Nachtgestirn sind die Motive приход лунатика im weiblichen Unbewußten, der Nachtseite der Seele, als in der Sophiologie zu verorten, während die Motive привычные мысли das Merkmal des Gewöhnlichen explizit bedienen. Auch das dem Gedicht *Bolezn'* direkt folgende 24. Gedicht, *Vospominanie*, weist in seiner Verklammerung mit dem Unterzyklus *Stichi o Puškine* auf die

Relativierung der negativen Argumentationsprinzipien aus der mittleren Schaffensphase hin. Zunächst entfalten die *Stichi o Puškine* als verkürzte Fassung des Unterzyklus *Tema s variacijami* aus dem frühen Zyklus *Temy i variacii* vor dessen Hintergrund die für die mittlere Schaffensphase typische Auseinandersetzung mit dem eigenen Frühwerk. Wie in *Tema s variacijami* rekurriert das 1. Gedicht, *Tema* - hier jedoch ohne Titel - auf den romantischen Topos des Dichterpropheten, der ähnlich einer Sphinx als Doppelwesen in einer Diskrepanz zwischen Tag- und Nachtexistenz lebt und in den Gedichten 2, 3 und 4 im Zustand der Inspiration in seiner Verschmelzung mit dem weiblichen Anderen gezeigt wird. In der Eliminierung wichtiger sophiologischer Elemente wie die Betonung des Göttlichen im 2. Gedicht des Teils *Variacii, Podražatel'naja*, oder die Hervorhebung der Grenzüberschreitung durch den Tod im 4. Gedicht des gleichen Teils deutet sich jedoch die Polemik mit der Urfassung an. Besonders evident für unseren Zusammenhang ist aber die Zurückdrängung des an das Weibliche gebundenen Musikalischen in den *Stichi o Puškine*, das sowohl der frühere Zyklustitel als auch die Titel der einzelnen Gedichte implizierte. So akzentuiert die Tilgung der ersten beiden Gedichte des Teils *Variacii, Original'naja* und *Podražatel'naja*, das Moment der Nachahmung, das durch den Zykluszusammenhang den folgenden, nicht eliminierten Gedichten anhaftet, und erkennt dem Frühwerk auf diese Weise das Merkmal des Unoriginalen zu. Das 24. Gedicht, *Vospominanie*, verweist nun unter anderem durch die Schulmetaphorik auf das in den *Stichi o Puškine* fehlende Gedicht *Original'naja* und relativiert so die negative Bewertung. In diesem Kontext ist auch von Bedeutung, daß das Gedicht *Vospominanie* als letztes Gedicht des Unterzyklus *Bolezn'* aus dem frühen Zyklus *Temy i variacii* bis auf den Titel unverändert, d.h. ohne polemische Akzente übernommen wurde. Erinnert wird hier die an das Dionysische gebundene Entfesselung der Naturgewalten, welche die Lyceumszeit Puškins in *Original'naja* kennzeichnete, und in seiner Korrelation mit dem Musikalischen in einer neuen „Originalen“ unter anderem durch das Moment der Heilung positiv umgewertet:

Движение помнишь? Помнишь время? Лавочниц?
Палатки? Давку? За разменом денег
Холодных, звонких, - помнишь, помнишь давешних
Колоколов предпраздничных гуденье?

Увы, любовь! Да, это надо высказать!
Чем заменить тебя? Жирами? Бромом?
Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса
Гляжу, страшась бессонницы огромной.

Мне в сумерки ты будто все с экзамена,
Все - с выпуска. Чижи, мигрень, учебник.
Но по ночам! Как просят пить, как пламенны
Глаза капсоль и пузырьков лечебных! (PB-45, 37)

Erinnerst du dich an die Bewegung? Erinnerst du dich an die Zeit? An die Krämerinnen?
// An die Zelte? An das Gedränge? Beim Wechsel des Geldes // Des kalten, des klingenden –
erinnerst du dich, erinnerst du dich an // Der vormaligen vorfeiertäglichen Glocken
Läuten?

Ach, Liebe! Ja, das muß man aussprechen! // Womit dich ersetzen? Mit Fetten? Mit
Brom? // Wie ein Pferdeauge, vom Kissen, heiß, von der Seite her // Schau mich vor
der gewaltigen Schlaflosigkeit fürchtend.

Mir scheint in der Dämmerung, daß du immer nur vom Examen kommst, // Vom
Schulabschluß. Zeisige, Migräne, Lehrbuch. // Aber nachts! Wie bitten sie zu trinken,
wie sind die Kapselaugen // Und die Augen der Arzneifläschchen geflammt!

4.3.2. Doktor Živago (1956)

Die Auflösung der sich diachron aufbauenden Dichotomie von „Sophia“ und „gefallener Frau“, die sich in der mittleren Schaffensphase in einem parodistischen Wechselspiel entfaltet, und der damit verbundenen poetischen Implikationen ist besonders an den drei weiblichen Hauptfiguren des Romans, Tonja, Marina und Lara, zu beobachten.¹² Das Merkmal [gefallen] wird dabei seiner parodistischen Funktion enthoben und in einer Synthese mit dem Merkmalskomplex der Sophiologie verknüpft. Die Geschlechtlichkeit, die in der mittleren Schaffensperiode als ein Merkmal von Abwertung und Entmythisierung fungierte, ist somit gerechtfertigt. Die sich in der Lara-Gestalt vollziehende Integration mag zwar das in der letzten Zeit von der Pasternak-Forschung wahrgenommene Schema des sophiologischen Dreischritts mit seinen Komponenten ursprüngliche Einheit, Fall und Restitution der Einheit suggerieren,¹³ ist aber vor dem Hintergrund der Rela-

¹² Als konstantes Paradigma, das auch die Äquivalenz der drei weiblichen Hauptfiguren unterstreicht, sieht Faryno die Sophiologie an, die er aus der etymologischen Untersuchung des Namens der Mutter von Živagos Halbbruder, Evgraf, der Fürstin Stolbunova-Enrici herleitet. Da er das gesamte Personal des Romans als Hypostasen dieser Figur begreift (vgl. Faryno 1990:177), werden die für den Bedeutungsaufbau wesentlichen, divergierenden Merkmale der Gestalten nicht berücksichtigt. Eine Synthese leugnet auch Gul' 1958:117f. mit seiner Schlußfolgerung, Pasternak sei es nicht gelungen, sich von der Poetik des „Silbernen Zeitalters“ zu befreien. In ihrer Analyse des Paradigmas des Lebens als weibliche Kraft, die das Frühwerk Pasternaks durchzieht, weist Harris 1974:412 auf die Kombination zweier Merkmalskomplexe, des „alltäglichen“ Lebens und des „ewigen“ Lebens, im Roman hin, ohne jedoch deren Funktion näher zu bestimmen. Auch Clowes ordnet in ihrer eher soziologisch orientierten Analyse der zwei weiblichen Hauptfiguren die den konventionellen weiblichen Rollenmustern entsprechende Tonja-Gestalt ohne Berücksichtigung der ästhetischen Implikationen der alten Gesellschaftsordnung zu (vgl. Clowes 1990:325), während die Lara-Gestalt in ihrem Abweichen von den traditionellen Rollenzuschreibungen als Symbol der Erneuerung fungiert (vgl. Clowes 1990:327).

¹³ Zum sophiologischen Dreischritt als Sujetschema des Romans vgl. Vogt 1997:136ff.: Der Doppelcharakter Laras als „Weltseele“ und „inkarnierte Sophia“ manifestiere sich in den beiden Protagonisten des Romans, Antipov-Strel'nikov und Živago, wobei Antipov-Strel'nikov als Per-

tionen der drei weiblichen Hauptfiguren zueinander unhaltbar. Weder ist der Fall der Sophia, der Eintritt in die Geschlechtlichkeit, negativ konnotiert, noch stellt sich die Restitution der ganzheitlichen, androgynen Einheit als das Ziel der Bestrebungen dar, wie es das sophiologische Dreischrittschema erfordern würde.

Die Tendenz zur Auflösung beider Pole durchzieht thematisch den gesamten Roman. Schon im zweiten Kapitel des ersten Buchs, *Devočka iz drugogo kruga* (*Ein Mädchen aus anderen Kreisen*), weist der Onkel Živagos, Vedenjapin, auf den seiner Meinung nach übertriebenen Fanatismus der Reinheit¹⁴ unter der Jugend des sich um die Figur Živagos gruppierenden Kreises¹⁵ hin:

Этот тройственный союз начитался „Смысла любви“ и „Крейцеровой сонаты“ и помешан на проповеди целомудрия“. Отрочество должно пройти через все неистовства чистоты. Но они пересаливают, у них заходит ум за разум. Они страшные чудаки и дети. Область чувственного, которая их так волнует, они почему-то называют „пошлостью“ и употребляют это выражение кстати и некстати. Очень неудачный выбор слова! „Пошлость“ - это у них и голос инстинкта и порнографическая литература, и эксплуатация женщины, и чуть ли не весь мир физического. Они краснеют и бледнеют, когда произносят это слово! (DŽ, III, 42f.)

Dieser Dreierbund hat immer wieder den „Sinn der Liebe“ und die „Kreuzersonate“ gelesen und ist ganz vernarrt in die Keuschheitspredigt. Die heranwachsende Jugend muß den Drang nach Reinheit erlebt haben. Die drei aber tun des Guten zuviel und verlieren darüber den Verstand. Wie schrecklich sonderbar diese Kinder sind! Die Sinnlichkeit, die sie so erregt, nennen sie aus irgendwelchen Gründen „abgeschmackt“, und sie benutzen diesen Ausdruck passend und auch unpassend. Eine sehr schlechte Wortwahl! „Abgeschmackt“ waren für sie sowohl die Stimme des Instinkts als auch die pornographische Literatur, die Ausbeutung der Frau und nachgerade die ganze Welt des Geschlechtslebens. Rot und blaß werden sie, wenn sie dieses Wort aussprechen! (Pasternak 1997:56f.)

Der Gegenpol ist mit dem anderen Kreis, in dessen Zentrum die Lara-Gestalt steht, verbunden. Das Zusammentreffen beider Kreise, in dessen Verlauf die Abwertung der Geschlechtlichkeit abgeschwächt wird, kündigt sich bereits im Titel des Kapitels an: Während eines Konzerts im Hause der Gromekos wird der

sonifikation der Antithese und des materiellen, irdischen Prinzips, Živago als die der Synthese, des Geistigen und des Logos erscheint.

¹⁴ Zum Fanatismus der Reinheit in der russischen Literatur, auf den ja hier im Verweis auf Tolstojs *Kreuzersonate* angespielt wird, vgl. Binova 1997:69f.

¹⁵ Zur Figurenkonstellation im Gefüge des Romans vgl. Müller 1979:360ff., der insgesamt vier Personengruppen unterscheidet. Der ersten Gruppe, in deren Mittelpunkt Živago steht, gehören dessen Eltern, sein Bruder Evgraf, der Onkel Vedenjapin, die Gromekos, seine Freunde Dudurov und Gordon sowie die drei Frauen an, mit denen er im Laufe seines Lebens zusammenlebt. Das Zentrum des zweiten Kreises bildet Lara mit ihrer verarmten Familie, dem Geschäftsfreund, Komarovskij, und ihrem Ehemann, Antipov-Strel'nikov. Die dritte Gruppe ohne deutlichen Mittelpunkt setze sich aus den einzelnen Nebenfiguren zusammen, die das Schicksal Rußlands zwischen 1900 und 1950 repräsentieren. Die vierte Gruppe bewege sich um die Figur Christi, wobei zu bedenken wäre, inwieweit sich diese religiös-motivische Ebene der Illustration der ersten beiden Kreise unterordnet.

Geiger zu Frau Gišar, der Mutter Laras, mit der er befreundet ist, gerufen, als diese einen Selbstmordversuch begeht. Aleksandr Gromeko, der Vater Tonjas, Jurij und sein Freund Miša begleiten ihn. Die Diskrepanz beider Pole veranschaulicht an dieser Stelle die Sichtweise Aleksandr Gromekos auf die Geschehnisse. Aus seiner Perspektive ist dieses Milieu für die sich in seiner Begleitung befindenden Jungen, Jurij Živago und Miša Gordon, ungeeignet: „Он представлял себе - виолончелист, трагедия, что-нибудь достойное и чисто плотное. А это черт знает что. Грязь, скандальное что-то и абсолютно не для детей.“ (DŽ, III, 61; „Er hatte sich vorgestellt, der Cellist hätte eine Tragödie, etwas Würdiges und Sauberes. Das hier war alles andere als das, Schmutz, Skandal; für die Kinder absolut ungeeignet.“; Pasternak 1997:82) Dem gewöhnlich in der Kunst dargestellten Ideal des Weiblichen, auf dessen Merkmal der Reinheit augenscheinlich bezug genommen wird, wird hier in Frau Gišar das Gegenbild des Anstößigen gegenübergestellt:

За перегородкой девушка подтирала пол и, громко плача и свесив над тазом голову с прядями слипшихся волос, лежала на кровати мокрая от воды, слез и пота полуголая женщина. Мальчики тотчас же отвели глаза в сторону, так стыдно и непорядочно было смотреть туда. Но Юру успело поразить, как в некоторых неудобных, вздыбленных позах, под влиянием напряжения и усилий, женщина перестает быть тем, чем ее изображает скульптура, и становится похожа на обнаженного борца с шарообразными мускулами в коротких штанах для состязания. (DŽ, III, 62)

Hinter der Trennwand wischte ein Mädchen den Fußboden auf; laut weinend und den Kopf mit zusammengeklebten Haarsträhnen über eine Schüssel haltend, lag im Bett eine von Wasser, Tränen und Schweiß triefende halbnackte Frau. Die Jungen sahen gleich weg, so peinlich und unschicklich war es, dorthin zu blicken. Aber Jura war beeindruckt von der unbequemen, verkrampten Pose der Frau, die in ihren angespannten Bemühungen nicht mehr so aussah, wie Frauen als Skulpturen abgebildet werden, sondern eher an einen kampfbereiten Ringer mit kugeligen Muskeln in kurzer Hose erinnerte. (Pasternak 1997:83f.)

Über die Mutter Laras, die ganz und gar dem Geschlechtlichen verhaftet ist, wird der Lara-Gestalt dieses Merkmal indirekt eingeschrieben. Ihre Charakterisierung als geistiges Prinzip - von Anfang an wird das Merkmal der Reinheit betont¹⁶ - kündigt vielmehr bereits hier den Aspekt ihrer Entwicklung an, als daß es im Hinblick auf das sophiologische Sujetschema zu interpretieren wäre. Die Beispiele, die Vogt zur Begründung des Falls der Sophia heranzieht, die sie als im Irdischen gefangene Sophia erscheinen läßt, der die Möglichkeit zur Rückkehr

¹⁶ „Она была бесподобна прелестью одухотворения. Ее руки поражали, как может удивлять высокий образ мыслей. Ее тень на обоях номера казалась силуэтом ее неиспорченности.“ (DŽ, III, 48; „Sie war einzigartig in ihrem beseelten Liebreiz. Ihre Hände beeindruckten ihn sehr, wie eine hohe Denkungsart. Ihr Schatten auf den Tapeten des Zimmers dünkte ihn die Silhouette ihrer Unverdorbenheit.“; Pasternak 1997:64)

zum Göttlichen inhärent ist, sind m.E. zu vage (vgl. Vogt 1997:145f.). Indessen vollzieht sich im Bewußtsein Jurijs eine Wandlung, als er die stumme Szene zwischen Lara und Komarovskij beobachtet:

Это было то самое, о чем они так горячо год продолдили с Мишей и Тоней под ничего не значащим именем пошлости, то пугающее и притягивающее, с чем они так легко справлялись на безопасном расстоянии на словах, и вот эта сила находилась перед Юриными глазами, досконально вещественная и смутная и сныщающаяся, безжалостно разрушительная и жалуемая и зовущая на помощь, и куда девалась их детская философия и что теперь Юре делать? (DŽ, III, 64)

Das also war es, worüber er sich mit Mischa und Tonja die Köpfe heiß geredet hatte; sie hatten es mit dem nichtssagenden Wort „abgeschmackt“ bezeichnet, dieses Erschreckende und Anziehende, mit dem sie aus sicherer Entfernung verbal so leicht fertig geworden waren. Jetzt sah Jura diese Kraft vor sich, durch und durch faßbar und zugleich verschwommen und Stoff zum Träumen liefernd, erbarmungslos zerstörend und zugleich klagend und um Hilfe rufend. Wo war ihre kindliche Philosophie geblieben, und was sollte er jetzt machen? (Pasternak 1997:85f.)

Endgültig „verabschiedet“ wird das Vorurteil gegenüber der Geschlechtlichkeit, das somit über die im allgemeinen durch die Unschuld charakterisierte Kindheit mit der Vergangenheit verbunden wird, im Kapitel *Proščan'e so starym (Abschied vom Althergebrachten)* in einem Brief Tonjas, den sie Živago an die Front schickt. Hierin erfolgt eine Umwertung der Opposition: Lara erscheint nun als „wunderbare Schwester“, der sich Tonja mit ihrem bescheidenen Leben nicht gewachsen fühlt. Das „Schöne“ bedarf des Kontrastes zum „Häßlichen“, das dem Merkmal [gefallen] inhärent ist, um überhaupt in seiner Eigenschaft als schön wahrgenommen zu werden:

Но я уклонился в сторону. Я думаю, я не любил бы тебя так сильно, если бы тебе не на что было жаловаться и не о чем сожалеть. Я не люблю правых, не падавших, не оступавшихся. Их добродетель мертва и малоценна. Красота жизни не открывалась им. (DŽ, III, 393)

Aber ich bin abgeschweift. Ich glaube, ich würde dich nicht so lieben, wenn du über nichts zu klagen und nichts zu bereuen hättest. Ich mag nicht die Gerechten, die nie gefallen noch fehlgetreten sind. Ihre Tugend ist tot und wertlos. Die Schönheit des Lebens hat sich ihnen nicht aufgetan. (Pasternak 1997:546)

Erst als Gordon und Dudorov am Ende des Romans in Tanja¹⁷, der Tochter Laras und Živagos, für sich selbst das Häßliche erschlossen haben, sind sie fähig, in der

¹⁷ „Так было уже несколько раз в истории. Задуманное идеально, возвышенно, - грубело, овеществлялось. Так Греция стала Римом, так русское просвещение стало русской революцией. Возьми ты это блоковское ‚Мы, дети страшных лет России‘, и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция, и страхи были не

Nachkriegszeit Anzeichen einer hoffnungsvollen Zukunft zu erkennen. Was Vogt hinsichtlich der Tanja-Gestalt als „Art Materialisierung“ des Mythos beschreibt, die in der Vergrößerung einer erhabenen Idee bestehe, die dem Abreißen der überzeitlichen, immateriellen Kontinuität des Mythos gleichkomme¹⁸ (vgl. Vogt 1997:207f.), ist vielmehr als Rechtfertigung des symbolistischen Ästhetizismus zu sehen, welcher der gegenwärtigen geschichtlichen Situation entspricht.

Als Ehefrau Živagos ist die Tonja-Gestalt in erster Linie durch das Merkmal der Geschlechtlichkeit - von der Forschung wird diese Figur fast ausschließlich in ihrer Funktion als Ehefrau und Mutter wahrgenommen¹⁹ - charakterisiert, das aber in keiner Weise semantisch aufgefüllt wird. Statt dessen werden dieser Gestalt Merkmale zugeschrieben, die sie als Sophia, als das göttliche Absolute ausweisen, und zwar in seiner Form als obere, himmlische Sophia. Damit steht sie vor allem im Kontrast zum fleischlichen Aspekt der Lara-Gestalt. Dies verdeutlicht schon die erstmalige Erwähnung der Tonja-Gestalt im Zusammenhang mit der Kritik Vedenjapins am Postulat der Reinheit im zweiten Kapitel, in dem auch der andere Kreis um Lara eingeführt wird. Die Figur, die personell noch nicht auftritt, wird hier vor allem über die Familie und deren Umfeld konturiert, die an dieser Stelle generell den Hintergrund der symbolistischen Poetik aufrufen. So vereinigt die Freundin des Hauses, Šura Šlezinger, eine Vielzahl diesbezüglicher Topoi: Sie ist Theosophin, kennt sich aber auch in der orthodoxen Liturgie und indischen Geheimlehren aus. Sie wird mit dem Zustand der Extase und durch ihren enormen „Männerverbrauch“ mit einem dekadenten Lebenswandel identifiziert. Die Beschreibung der Wohnungseinrichtung der Gromekos erinnert an ein Sonett Bal'monts mit dem Titel *Podvodnye rastenija* (*Unterwasserpflanzen*). Die negative Konnotation der Unterwasserwelt bei Bal'mont, die sich durch Dunkelheit, Starre und Schweigen auszeichnet, wird bei Pasternak durch das Motiv *сонно* getragen:

страшны, а провиденциальны, апокалиптичны, а это разные вещи. А теперь все переносное стало буквальным, и дети - дети, и страхи страшны, вот в чем разница.“ (DŽ, III, 509f.; „So war es schon oft in der Geschichte. Etwas Erfundenes – ideal, erhaben – vergrößert sich, wird zur Materie. So wurde aus Griechenland Rom, so wurde die russische Aufklärung zur russischen Revolution. Nimm bloß mal Bloks ‚Wir Kinder von Rußlands Schreckensjahren‘, dann siehst du sofort den Unterschied der Epochen. Als Blok das sagte, war es in übertragenem Sinne, bildlich zu verstehen. Die Kinder waren nicht Kinder, sondern Söhne, geistige Schöpfungen, Intelligenz, und die Schrecken waren nicht schrecklich, sondern providentiell, apokalyptisch, und das sind verschiedene Dinge. Jetzt ist alles Übertragene wörtlich geworden, die Kinder sind Kinder, die Schrecken sind schrecklich, das ist der Unterschied.“; Pasternak 1997:709f.)

¹⁸ Für Vogt markiert das Epochenende zugleich das Ende des Mythos im Vergessen des mythischen Kodes (vgl. Vogt 1997:205f.). Auch Harris 1974:412 geht nicht von einer in der Tanja-Gestalt verkörperten Synthese aus, sondern legt diese Gestalt auf das Merkmal [alltäglich] fest. Ähnlich Jackson 1960:116, der Tanja in seiner soziologischen Interpretation als Vaterlose nicht länger an die bürgerliche Vergangenheit gebunden sieht.

¹⁹ Eine Ausnahme bildet Faryno 1990:196, der die sophiologischen Elemente in ihrer Konturierung betont.

Благодаря фисташковым гардинам, зеркальным бликам на крышке рояля, аквариуму, оливковой мебели и комнатным растениям, похожим на водоросли, этот низ производил впечатление зеленого, сонно колышущегося морского дна. (DŽ, III, 56)

Durch die pistaziengrünen Gardinen, den spiegelblanken Deckel des Konzertflügels, das Aquarium, die olivfarbenen Möbel und die Zimmergewächse, die an Wasserpflanzen erinnerten, erweckte das Erdgeschoß den Eindruck eines schläfrig wogenden grünen Meeresgrundes. (Pasternak 1997:75)

Auf die durch das Motiv der Stille implizierte Rhetorik der Sprachlosigkeit, die Kommunikation über das Nicht-Kommunizierbare²⁰, bei Bal'mont rekurriert Pasternak hier durch die Musik (на крышке рояля), die in der Philosophie Schopenhauers zwischen dem phänomenalen und transzendenten Sein vermitteln kann. Diese, auf symbolistische Topoi Bezug nehmende Atmosphäre im Haus der Gromekos, die als Kenner und Liebhaber der Musik²¹ häufig Kammermusikabende veranstalten, wird jedoch sofort als gekünstelt und unecht abgewertet: „Чтобы не отдалять желанного мига вкушения земной пищи, поторопились как можно скорее обратиться к духовной.“ (DŽ, III, 58; „Um den Genuß irdischer Nahrung nicht zu sehr in die Ferne zu rücken, hatte man es eilig, sich der geistigen Nahrung zuzuwenden.“; Pasternak 1997:77) Im dritten Kapitel werden im Verweis auf die Geburt Christi durch das Motiv der Weihnacht, das schon im Titel *Elka u Sventickich (Weihnachten bei Sven-tickijs)* anklingt, die Problemkreise von Tod und Auferstehung mit dem Weiblichen korreliert. Das Zentrum bildet dabei der Tod Anna Ivanovnas, der Mutter Tonjas, der durch das von ihr auf dem Sterbebett von Jurij und Tonja abgenommene Heiratsversprechen die Geburt von etwas Neuem verheißt. Die Entstehung dieser neuen Qualität des Daseins wird im Verweis auf das für den Symbolismus charakteristische Motiv der conjunctio solis et lunae als Ersterben, als Überwinden des eigenen Ichs im anderen, fremden Du gedacht:

²⁰ Die diabolische Rede kann einerseits destruktiv wirken, wenn sie den Zweifel in ihrer Wirklichkeits- und wahrheitserschließenden bzw. -vermittelnden Funktion zur zentralen Thematik ihrer Mitteilung erhebt. Andererseits erscheint sie konstruktiv, wenn sie die negativ definierte Antikommunikation zu einer positiv verstandenen und begründeten Kommunikation über das Nicht-Kommunizierbare, also über das eigentlich „Un-sägliche“ versucht (vgl. Hansen-Löve 1989:187).

²¹ Das musikalische Prinzip des Kontrapunkts, das als polyphone Form in der Kreuzung verschiedener autonomer und zeitlich unabhängiger Linien besteht (vgl. Gasparov 1989:318f.), wodurch der lineare zeitliche Verlauf überwunden wird (vgl. Gasparov 1989:319), könnte in diesem Zusammenhang als strukturbildendes Element des Romans auf diesen symbolistischen Prätext verweisen, zumal dieses Prinzip als typisches Verfahren der avantgardistischen Kunst gesehen wird (vgl. Gasparov 1989:342). Jedoch wird dabei die Evidenz dieses Prinzips für den diachronen Werkzusammenhang durch die Fehleinschätzung der Rolle des Musikalischen in der Frühphase, dem dort nur ein sekundärer Platz eingeräumt wird (vgl. Gasparov 1989:317), nicht berücksichtigt.

Недавняя сцена у Анны Ивановны обоих переродила. Они словно прозрели и взглянули друг на друга новыми глазами. Тоня, этот старинный товарищ, эта понятная, не требующая объяснений очевидность, оказалась самым недостижимым и сложным из всего, что мог себе представить Юра, оказалась женщиной. При некотором усилении фантазии Юра мог вообразить себя взошедшим на Арарат героем, пророком, победителем, всем чем угодно, но только не женщиной. [...] То же самое, с соответствующими изменениями, произошло по отношению к Юре с Тоней. (DŽ, III, 81)

Die jüngste Szene bei Anna Iwanowna hatte beide sehr verändert. Sie waren gleichsam sehend geworden und betrachteten einander mit neuen Augen. Tonja, die alte Gefährtin, diese verständliche, keinerlei Erklärungen verlangende Wirklichkeit, war zum Unerreichbarsten und Kompliziertesten von allem geworden, was Jura sich vorzustellen vermochte - sie war eine Frau. Bei einiger Bemühung seiner Phantasie konnte er sie sich als Ararat-Besteiger, als Held, Prophet, Sieger vorstellen, überhaupt als alles, nur nicht als Frau. [...] Das Gleiche, nur mit umgekehrten Vorzeichen, vollzog sich in Tonja in bezug auf Jura. (Pasternak 1997:110f.)

Auf die Auflösung des Ichbewußtseins im Anderen als das Abtauchen ins Unbewußte rekurriert in diesem Zusammenhang auch das unterschiedliche Erleben des Todes der eigenen Mutter und des Sterbens von Anna Ivanovna durch Živago.²² Die Erfahrung des Todes der eigenen Mutter, der den Bruch der symbiotischen Mutter-Kind-Beziehung symbolisiert und aus der Perspektive des noch nicht voll erwachten Ichbewußtseins wahrgenommen wird, entspricht den Reaktionen Tonjas auf den Tod ihrer Mutter, wodurch sie mit dem Unbewußten identifiziert wird. Dagegen empfindet Živago den Tod Anna Ivanovnas aus der Sicht des Ichbewußtseins, so daß die Beziehung Živago/Tonja als Verhältnis von Animus/Anima interpretierbar ist:

Первые часы Тоня кричала благим матом, билась в судорогах и никого не узнавала. На другой день она притихла, терпеливо выслушивая, что ей говорили отец и Юра, но могла отвечать только кивками, потому что, едва она открывала рот, горе овладевало ею с прежнею силой и крики сами собой начинали вырываться из нее как из одержимой. [...] Десять лет тому назад, когда хоронили маму, Юра был совсем еще маленький. Он до сих пор помнил, как он безутешно плакал, пораженный горем и ужасом. Тогда главное было не в нем. Тогда он едва ли даже соображал, что есть какой-то он, Юра, имеющийся в отдельности и представляющий интерес или цену. Тогда главное было в том, что стояло кругом, в наружном. Внешний мир обступал Юру со всех сторон, осязательный, непроходимый и бесспорный, как лес, и оттого-то был Юра так потрясен маминой смертью, что он с

²² Vgl. zum unterschiedlichen Erleben beider Todesfälle auch Vogt 1997:162ff., der diese Tatsache im Zusammenhang mit der Genese Živagos als „Logos“ interpretiert. Während die Welt für Živago beim Tod der eigenen Mutter bloße Außenwelt, noch nicht benannt war, ist der Prozeß der Benennung beim Tod Anna Ivanovnas abgeschlossen, so daß er sich als Spiegel des Universums begreifen kann.

Als interner Ringschluß wird die Äquivalenz beider Beerdigungsszenen strukturell betont; die betreffenden Kapitel 1-3 umfassen die Kinder- und Jugendjahre Živagos (vgl. Kasack 1970:175).

ней заблудился в этом лесу и вдруг остался в нем один, без нее. [...] Сейчас он ничего не боялся, ни жизни, ни смерти, все на свете, все вещи были словами его словаря. Он чувствовал себя стоящим на равной ноге со вселенною и совсем по-другому выстаивал панихиды по Анне Ивановне, чем в былое время по своей маме. (DŽ, III, 88f.)

In den ersten Stunden schrie Tonja fürchterlich, wand sich in Krämpfen und erkannte niemanden. Am nächsten Tag wurde sie still und hörte geduldig auf das, was der Vater und Jura ihr sagten, aber sie konnte nur durch Nicken antworten, denn kaum öffnete sie den Mund, packte das Leid sie mit alter Kraft, und die Schreie brachen wie von selbst aus ihr hervor wie aus einer Besessenen. [...] Zehn Jahre zuvor, als seine Mutter beige-setzt wurde, war er noch ganz klein gewesen. Bis heute erinnerte er sich, wie untröstlich er geweint hatte vor Leid und Grauen. Damals war er nicht die Hauptsache gewesen. Damals dürfte er sich kaum gedacht haben, daß es ihn, einen gewissen Jura, gab und daß er für sich genommen von Wert oder Interesse war. Damals war die Hauptsache das gewesen, was außerhalb von ihm und um ihn existierte. Die Außenwelt umschloß ihn von allen Seiten, spürbar, undurchdringlich und unbezweifelbar wie ein Wald, darum war er ja über den Tod der Mutter so erschüttert gewesen, weil er sich mit ihr in diesem Wald verirrt hatte und plötzlich darin allein zurückgeblieben war, ohne sie. [...] Jetzt fürchtete er nichts mehr, nicht Leben noch Tod, und alles auf der Welt, alle Dinge waren Wörter seines Wörterbuchs. Er fühlte sich mit dem Weltall auf gleichem Fuß und stand die Trauerfeier für Anna Iwanowna ganz anders durch als seinerzeit die für seine Mutter. (Pasternak 1997:119ff.)

Die symbolistisch-futuristische Poetik des Frühwerks wird zudem noch durch einen autointertextuellen Verweis auf das Marburg-Gedicht aus dem Zyklus *Poverch bar'erov* (1917) über das Tanzmotiv und das Motiv der zweiten Geburt sowie auf das Gedicht *Zamestitel'nica* aus *Sestra moja - žizn'* über das Mandarinen- und Tanzmotiv evoziert. Die Funktion des Fotos der Geliebten als Symbol der Sophia, das in *Zamestitel'nica* ein Eigenleben zu führen beginnt und dessen Verhältnis zur „realen“ Geliebten als Verhältnis von Urbild und Abbild beschrieben werden kann, übernimmt im Roman das vom Mandarinen- und Körpergeruch durchtränkte Tuch Tonjas. Der Duft in seiner geistig, flüchtigen Eigenschaft, der außerdem durch das Merkmal [kindlich] als ganzheitlich gekennzeichnet ist, macht die jenseitige Sphäre transparent (какое-то слово):

Юра стоял в рассеянности посреди зала и смотрел на Тоню, танцевашую с кем-то незнакомым. [...] При одном из таких пожатий платок, который она держала в руке, остался на Юриной ладони. Он прижал его к губам и закрыл глаза. Платок издавал смешанный запах мандариновой кожуры и разгоряченной Тониной ладони, одинаково чарующий. Это было что-то новое в Юриной жизни, никогда не испытанное и остро пронизывающее сверху донизу. Детски-наивный запах был задушевно-разумен, как какое-то слово, сказанное шепотом в темноте. Юра стоял, закрыв глаза и губы в ладонь с платком и дыша им. Вдруг в доме раздался выстрел. (DŽ, III, 86)

Jura stand zerstreut im Saal und blickte zu Tonja, die mit einem Unbekannten tanzte. [...] Bei einer dieser Berührungen blieb das Tüchlein, das sie hielt, in seiner Hand. Er preßte

es an die Lippen und schloß die Augen. Das Tüchlein duftete nach Mandarinenschale und nach Tonjas heißer Hand, und beide Düfte waren bezaubernd. Dies war etwas Neues in seinem Leben, er hatte es zuvor nie empfunden, und es durchdrang ihn jetzt heftig von Kopf bis Fuß. Der kindlich naive Geruch war vertraut und vernünftig wie ein in der Dunkelheit geflüstertes Wort. Jura stand mit geschlossenen Augen, die Hand vor dem Mund, und atmete den Duft ein. Plötzlich krachte im Hause ein Schuß. (Pasternak 1997:116f.)

Der auf diesem Ball durch Lara abgegebene Schuß auf Komarovskij zerstört die Harmonie und weist das damit verbundene, der Vergangenheit angehörende Dichtungsverständnis als Utopie aus. Mit dem intertextuellen Verweis auf Blok während der Fahrt Tonjas und Živagos zum weihnachtlichen Ball, nachdem sich ihre gegenseitige Sicht auf den jeweils anderen gewandelt hat, wird Tonja mit dieser literarischen Vergangenheit verbunden.²³ Daß die Kunst im Sinne des Symbolismus zwischen den verschiedenen Sphären vermitteln kann, kommt Živago, dessen künstlerische Entwicklung in eben diesem Kapitel auf der Fahrt zum Ball beginnt („Свеча горела на столе. Свеча горела...’ – шептал Юра про себя начало чего-то смутного, неоформившегося“; DŽ, III, 82; „Die Kerze brannte... Die Kerze...’ flüsterte er vor sich hin, es war der Anfang von etwas noch Unklarem, Unausgereiftem“; Pasternak 1997:112), bei der Beerdigung Anna Ivanovnas zu Bewußtsein:

Сейчас как никогда ему было ясно, что искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами. Оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает. (DŽ, III, 91f.)

Wie noch nie zuvor war ihm klar, daß die Kunst unaufhörlich mit zwei Dingen beschäftigt ist. Sie sinnt immerfort über den Tod nach und schafft dadurch immerfort Leben. Die große, wahre Kunst, die die Offenbarung des Johannes genannt wird, und die, die sie fortschreibt. (Pasternak 1997:124)

Hier wird ähnlich wie am Sterbebett Anna Ivanovnas eine Poetik des Gedächtnisses entworfen.²⁴ Die Schaffung von etwas den Tod Überdauerndem entspricht

²³ „Вдруг Юра подумал, что Блок - это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном гордском быту и в новейшей литературе, под звездным небом современной улицы и вокруг зажженной елки в гостиной нынешнего века. Он подумал, что никакой статьи о Блоке не надо, а просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом.“ (DŽ, III, 82; „Jura dachte auf einmal, Block sei eine weihnachtliche Erscheinung in allen Bereichen des russischen Lebens, im nördlichen Stadtalltag und in der neuesten Literatur, unter dem Sternenhimmel der gegenwärtigen Straße und rund um die angezündete Lichtertanne im Salon dieses Jahrhunderts. Er dachte, es bedürfe keines Aufsatzes über Block, es müsse lediglich eine russische Anbetung der Weisen geschrieben werden, wie bei den Holländern, mit Frost, Wölfen und einem dunklen Tannenwald.“; Pasternak 1997:111f.)

²⁴ Unsterblichkeit bedeutet für Živago die Partizipation des Einzelnen an der Un- bzw. Überzeitlichkeit des Ganzen: Da jedes Individuum das Ganze und damit auch alle anderen Individuen

dem Weiterleben des Menschen nach dem Tod in der Erinnerung der Lebenden.²⁵ Daß sich dieses Ziel nicht mittels der symbolistischen Poetik durchsetzen läßt, wird schon allein daran deutlich, daß der Impuls zur künstlerischen Entwicklung Živagos nicht so sehr mit der Tonja-Gestalt verbunden wird, als vielmehr mit der Figur Laras. Durch die Kerze im Zimmer von Lara und Paša Antipov wird Živago zu der oben erwähnten Gedichtzeile angeregt. Das Ausbleiben der von ihm erhofften Fortsetzung impliziert schon an dieser Stelle, daß sich seine volle künstlerische Entfaltung erst in der durch die Lara-Gestalt verkörperten Synthese vollzieht. Im vierten Kapitel, *Nazrevšie neizbežnosti (Herangereifte Unausbleiblichkeiten)*, wird die Tonja-Gestalt in der Geburtsszene mit den für die Sophiologie typischen Merkmalen wie [göttlich], +/-[verborgen]/(тонула в парах) und [künstlerisch] gekennzeichnet:

- Спасена, спасена, - радостно повторял про себя Юрий Андреевич. - Сынок. [...] Юрию Андреевичу, который все преувеличивал от волнения, показалось, что она лежит примерно на уровне конторок, за которыми пишут стоя. Поднятая к потолку выше, чем это бывает с обыкновенными смертными, Тоня тонула в парах страданного, она как бы дымилась от изнеможения. Тоня возвышалась посреди палаты, как высилась бы среди бухты только что причаленная и разгруженная барка, совершающая переходы через море смерти к материку жизни с новыми душами, переселяющимися сюда неведомо откуда. Она только что произвела высадку одной такой души и теперь лежала на якоре, отдыхая всей пустотой своих облегченных боков. Вместе с ней отдыхали ее надломленные и натруженные снасти и обшивки, и ее забвение, ее угасшая память о том, где она недавно была, что переплыла и как причалила. И так как никто не знал географии страны, под флагом которой она пришвартовалась, было неизвестно, на каком языке обратиться к ней. (DŽ, III, 105f.)

Gerettet, gerettet, wiederholte Juri Shiwago froh, [...] Ihr Mann, der vor Erregung alles übertrieben sah, hatte den Eindruck, als läge sie in der Höhe eines Schreibtisches. Tonja, die höher gebettet war als gewöhnliche Sterbliche, versank in den Dämpfen der durchgestandenen Leiden, qualmte sozusagen vor Erschöpfung. Sie lag mitten im Zimmer wie eine Barke in der Bucht, die soeben Anker geworfen hat und nun ihre Ladung löscht, nachdem sie von irgendwo neue Seelen über das Meer des Todes zum Festland des Lebens in diese Bucht gebracht hat. Gerade hat sie eine dieser Seelen an Land gesetzt und liegt jetzt

repräsentiert, perpetuiert sich nicht nur das Ganze in einem unendlichen Prozeß, sondern auch jedes einzelne Individuum (vgl. Vogt 1997:139). Die Kunst verwandelt mit ihrer Fähigkeit, immer wieder den Zusammenhang zwischen den Einzelnen und dem Ganzen aufzuzeigen, den Tod zum ewigen Leben (vgl. Vogt 1997:140). Innerhalb seines monadologischen Schemas behandelt Vogt die Problematik der Unsterblichkeit, die durch die Aufhebung der Trennung der Individuen in Einzelexistenzen als Partizipation an einer gemeinsamen Ordnung erreicht wird (vgl. Vogt 1997:138).

²⁵ „Человек в других людях и есть душа человека. [...] В других вы были, в других и останетесь. И какая вам разница, что потом это будет называться памятью. Это будете вы, вошедшая в состав будущего.“ (DŽ, III, 69f.; „Der Mensch in den anderen Menschen ist die Seele des Menschen. [...] In den anderen Menschen sind Sie gewesen, in den anderen Menschen werden Sie bleiben. Was macht es für einen Unterschied, daß dies später Erinnerung genannt wird? Das werden Sie sein, eingegangen in den Bestand der Zukunft.“; Pasternak 1997:94)

vor Anker, genießt mit leerem Leib die Erholung. Mit ihr erholen sich die erschütterte und überbeanspruchte Takelage und Beplankung, und sie vergißt allmählich, wo sie noch vor kurzem war, was sie herbrachte und wie sie Anker warf. Und da niemand die Geographie des Landes kannte, unter dessen Flagge sie festgemacht hatte, wußte niemand, in welcher Sprache man sie anreden konnte. (Pasternak 1997:142f.)

Der intertextuelle Verweis auf die Gottesmutter Maria ist dabei durch die Motive спасена, радостно und сынок gegeben und wird zusätzlich durch die Hervorhebung ihrer Distanz zu den gewöhnlichen Sterblichen intratextuell unterstützt. Das Weibliche, das hier durch den Vergleich des Entbindungsstuhls mit einem Schreibpult mit der Kunst korreliert ist, kann zwischen den verschiedenen, gegensätzlichen Sphären wie Leben und Tod, Festland und Meer vermitteln. Dagegen wird die Rolle des männlichen Prinzips, der Ratio, an der Kunstproduktion in den Hintergrund gedrängt:

[...], между тем как при чем он тут? Отец, сын - он не видел гордости в этом даром доставшемся отцовстве, он не чувствовал ничего в этом с неба свалившемся сыновстве. Все это лежало вне его сознания. Главное была Тоня, Тоня, подвергшаяся смертельной опасности и счастливо ее избегнувшая. (DŽ, III, 105)

Was eigentlich hatte er damit zu tun? Vater, Sohn – er sah keinen Anlaß zum Stolz in dieser Vaterschaft, die er umsonst bekommen hatte, und er empfand nichts beim Gedanken an den vom Himmel gefallenen Sohn. All das lag außerhalb seines Bewußtseins. Das Wichtigste war Tonja, Tonja, die sich in Todesgefahr begeben hatte und ihr glücklich entgangen war. (Pasternak 1997:142)

Die symbolistische Poetik und Ideologie wird aber schon im sechsten Kapitel, *Moskovskoe stanovišče* (*Das Moskauer Kriegslager*), in der Szene, in der Živago seinen Sohn nach seinem Aufenthalt an der Front zum ersten Mal wiedersieht, unreal oder utopisch abgewertet. Diese Episode rekurriert autointertextuell in der Problematik von Urbild und Abbild - Živago kennt seinen Sohn bis zu dieser Begegnung nur von Fotografien - auf das Gedicht *Zamestitel'nica* aus *Sestra moja - žizn'*, das auch hinsichtlich der Figurenzeichnung der Tonja-Gestalt von zentraler Bedeutung ist:

Мальчик в кроватке оказался совсем не таким красавчиком, каким его изображали снимки, зато это была вылитая мать Юрия Андреевича, покойная Мария Николаевна Живаго, разительная ее копия, похожая на нее больше всех сохранившихся после нее изображений. [...] Сашенька близко подпустил незнакомого и небритого мужчину, который, может быть, пугал и отталкивал его, и, когда тот наклонился, порывисто встал, ухватился за мамину кофточку и злобно с размаху шлепнул его по лицу. (DŽ, III, 172f.)

Der Junge in seinem Bettchen sah gar nicht so hübsch aus, wie die Fotos ihn zeigten, dafür war er Juris verstorbener Mutter Maria Nikolajewna wie aus dem Gesicht geschnitten, war eine verblüffende Kopie von ihr, war ihr ähnlicher als alle von ihr erhaltenen Abbildungen. [...] Saschenka ließ den unbekanntenen und unrasierten Mann, der ihn viel-

leicht erschreckte und abstieß, an sich herankommen, doch als der Vater sich über ihn beugte, stand er hastig auf, griff nach der Strickjacke seiner Mutter, holte aus und schlug ihm böse ins Gesicht. (Pasternak 1997:236)

Die Reaktion des Kindes, das aus der Perspektive Živagos durch das Maskulinum мальчик und durch den Vergleich mit der Mutter Živagos als androgyn ausgewiesen wird, enttäuscht die Erwartungen des Vaters und entlarvt das Ideal der Ganzheitlichkeit als trügerisch, als Illusion. Im Mittelpunkt dieses Kapitels steht der Restitutionsversuch der ursprünglichen Einheit, die temporal vor dem Krieg und dem Aufenthalt Živagos an der Front liegt: Der Plan Tonjas, sich wegen der Heizmittelknappheit in der Revolutionszeit auf einige Zimmer im Haus als Wohnfläche zu beschränken, kommt in der Absonderung von den Zeitumständen einem Rückzug in das durch das Merkmal der Harmonie gekennzeichnete Leben vor der Revolution gleich. Dabei ist das Eisenöfchen als Herz der nun von ihnen bewohnten Zimmer als Symbol für das göttliche Zentrum, auf das sich alles Streben richtet, interpretierbar. Der Ofen befindet sich im mittleren der drei Zimmer, die zudem im Obergeschoß des Hauses liegen und so durch das Merkmal [hoch] bzw. [göttlich] charakterisiert sind:

- У меня такой план. Выделить наверху с краю какой-нибудь угол, поселиться нам с папой, Сашенькой и Нюшей, скажем, в двух или трех комнатах, непременно общающихся, где-нибудь в конце этажа, и совершенно отказаться от остального дома. Отгородиться, как от улицы. Одну такую железную печурку в среднюю комнату, трубу в форточку, стирку, варку, пищи, обеды, прием гостей, все сюда же, чтобы оправдать топку, и, как знать, может, Бог даст, перезимуем. (DŽ, III, 170)

„Ich habe einen Plan. Wir teilen uns oben einen Winkel ab, dort werden wir wohnen, Vater, Saschenka, Njuscha und wir, in zwei oder drei Zimmern mit Verbindungstüren, an einem Ende des Obergeschosses, und auf das übrige Haus verzichten wir ganz. Wir werden uns abschirmen, so wie man sich gegen die Straße abschirmt. Ein solches Eisenöfchen in das mittlere Zimmer, das Ofenrohr durchs Fenster, Waschen, Kochen, Lebensmittel, Mahlzeiten, Gäste, alles dort oben, um den Ofen auszunutzen, dann können wir vielleicht mit Gottes Hilfe den Winter überstehen.“ (Pasternak 1997:233)

Der an das Weibliche geknüpfte Impuls zur Wiederherstellung der Ganzheitlichkeit wird aber gleichzeitig durch das ebenfalls an das Weibliche gebundene Merkmal der Unvernunft parodiert. Tonja, die vom Heizen nichts versteht, gibt dem Dienstmädchen nutzlose Ratschläge²⁶ und trägt die Schuld für die Erkältung des Kindes als dem Symbol der erstrebten Ganzheitlichkeit: „Я сто раз говорил, чтобы ребенка не подносили к топящейся печке, - сердился Юрий Андрее-

²⁶ „С утра затопили. Стало дымить. Антонина Александровна, ничего не понимавшая в топке, давала Нюше, бившейся с сырыми неразгоравшимися дровами, бестолковые и вредные советы.“ (DŽ, III, 187; „Seit dem Morgen heizten sie. Es qualmte. Tonja, die vom Heizen nichts verstand, gab Njuscha, die sich mit dem feuchten Holz abmühte, unvernünftige und schädliche Ratschläge.“; Pasternak 1997:257)

вич. - Перегрев в сорок раз вреднее выстуживания.“ (DŽ, III, 189; „Ich habe dir hundertmal gesagt, lasse das Kind nicht so nahe an den geheizten Ofen, sagte der Arzt ärgerlich. Überhitzung ist viel schädlicher als Unterkühlung.“; Pasternak 1997:260) Es eröffnet sich in der Wahrnehmung Živagos eine soziale Opposition zwischen der bürgerlichen Intelligenz, der Živago und seine Familie angehören, und dem arbeitenden Volk, eine Opposition, die durch ihre Unüberwindlichkeit die besagte Desillusionierung steuert. Der scheinbare Luxus des Festessens, das anlässlich der Heimkehr Živagos gegeben wird, erweist sich als unvereinbar mit der Realität der Hungerzeit und Kriegserfahrung²⁷ des Protagonisten:

Жирная утка была невиданной роскошью в те, уже голодные, времена, но к ней недоставало хлеба, и это обесмысливало великолепие закуски, так что даже раздражало. [...] Всего же грустнее было, что вечеринка их представляла отступление от условий времени. Нельзя было предположить, чтобы в домах напротив по переулку так же пили и закусывали в те же часы. За окном лежала немая, темная и голодная Москва. Лавки ее были пусты, а о таких вещах, как дичь и водка, и думать позабыли. И вот оказалось, что только жизнь, похожая на жизнь окружающих и среди нее бесследно тонущая, есть жизнь настоящая, что счастье обособленное не есть счастье, так что утка и спирт, которые кажутся единственными в городе, даже не спирт и не утка. (DŽ, III, 173f.)

Die fette Ente war ein unglaublicher Luxus in dieser Hungerzeit, aber es fehlte das Brot dazu, und das machte das Festessen so sinnlos, daß es sogar deprimierte. [...] Das traurigste aber, dieser Abend war ein Abrücken von den Zeitumständen. In den Häusern auf der anderen Seite der Gasse wurde in diesem Moment kaum so getrunken und gegessen. Vor den Fenstern lag das stumme, dunkle und hungrige Moskau. Die Läden waren leer, und an Dinge wie Wildbret und Sprit hatte man zu denken vergessen. Und da zeigte sich, daß nur ein Leben, das dem der Mitmenschen gleicht und spurlos darin aufgeht, wirkliches Leben und daß eine abgesonderte Freude keine Freude ist, folglich waren Ente und Sprit, in der ganzen Stadt wohl nur hier vorhanden, kein Sprit und keine Ente. (Pasternak 1997:238f.)

Genauso wie dem Restitutionsversuch wird den „Erfolgen“ des sich allmählich festigenden sozialistischen Systems das Merkmal der Realitätsferne, der Abstraktheit eingeschrieben: „Но в дни торжества материализма материя превратилась в понятие, пищу и дрова заменил продовольственный и топливный вопрос.“ (DŽ, III, 182; „Aber in den Tagen, in denen der Materialismus triumphierte, war die Materie zu einem bloßen Begriff geworden, und an die

²⁷ Im Zusammenhang mit den Einschränkungen der Wohnfläche erinnert sich Živago an die von den Palmen als Symbol des luxuriösen Lebens erschreckten Verwundeten - das Lazarett befand sich in einer ehemaligen Villa - und bemerkt: „[...] Я хочу сказать, что в жизни состоятельных было, правда, что-то нездоровое. Бездна лишнего. Лишняя мебель и лишние комнаты в доме, лишние тонкости чувств, лишние выражения.“ (DŽ, III, 169; „Ich will mal sagen, das Leben der Reichen hatte wirklich etwas Ungesundes. Dieses viele überflüssige Zeug. Überflüssige Möbel und überflüssige Zimmer, überflüssige Empfindsamkeit, überflüssige Ausdrücke.“; Pasternak 1997:231)

Stelle von Nahrung und Brennholz waren das Nahrungsmittelproblem und die Heizmaterialfrage getreten.“; Pasternak 1997:250) Dies wird besonders evident in Živagos veränderter Sicht auf den Onkel, Vedenjapin, der schon zu Beginn des Romans mit dem symbolistischen Paradigma korreliert wird und nun als politischer Schönredner erscheint. Die syntagmatische Verbindung der Charakteristik des Onkel mit Majakovskij - die Erwähnung Majakovskijs geht der Figurenzeichnung Vedenjapins an dieser Stelle voraus - verweist auf die in *Ochrannaja gramota* geführte Auseinandersetzung mit der „romantischen Manier“:

И он щеголял теперь газетной начитанностью, точно так же, как когда-то отреченными книгами и текстами орфиков. Говорили, что в Швейцарии у него осталась новая молодная пассия, недоконченные дела, недописанная книга и что он только окунется в бурный отечественный водоворот, а потом, если вынырнет невредимым, снова махнет в свои Альпы, только его и видали. (DŽ, III, 177)

Er trug jetzt seine Zeitungsbelesenheit zur Schau wie früher seine Kenntnis verbotener Bücher und orphischer Texte. Es hieß, er habe in der Schweiz eine junge Frau, laufende Geschäfte und ein unvollendetes Buch zurückgelassen und tauche im stürmischen Strudel des Vaterlands nur unter, um nach dem wohlbehaltenen Wiederauftauchen für immer in seinen Alpen zu verschwinden. (Pasternak 1997:243f.)

In den folgenden Kapiteln, sieben, acht und neun (*V doroge; Unterwegs, Priezd; Die Ankunft, Varykino*), werden in der Reise nach Varykino²⁸ der zweite Versuch, die zerstörte Harmonie wiederherzustellen, zugleich aber auch dessen Scheitern²⁹ thematisiert. Allein die temporale Festlegung der Reisevorbereitungen in die Zeit vor Ostern, also die Passionszeit, impliziert die Problematik von Tod und Wiedergeburt und macht das Reisesujet als Erkenntnisprozeß oder Entschleierungsvorgang, der sich auf das göttliche Absolute richtet, interpretierbar. Dabei steht das Ziel der Reise mit dem Weiblichen im Zusammenhang: In Varykino befinden sich die ehemaligen industriellen Besitzungen der Krügers, der Verwandten Tonjas mütterlicherseits. Schon die Abschieds-szene weist auf den illusionären Charakter des geplanten Unternehmens hin: Während die Erinnerungen Živagos in diesem Moment um die Kindheit und den Tod der Mutter kreisen, diejenigen Tonjas und ihres Vaters hingegen um den Tod von Anna Ivanovna,

²⁸ Als sakraler Ort ist Varykino durch das Paradigma „Robinson → Schöpfer → Mutter als sich selbst erneuernder Weltenanfang“ ausgewiesen, das sich im Mythologem der Sophiologie, der ewig ersterbenden und sich selbst erneuernden Kraft realisiert (vgl. Faryno 1991:153f.).

²⁹ „Юрий Андреевич был против поездки. Он не мешал приготовлениям, потому что считал затею неосуществимой и надеялся, что в решающую минуту она провалится.“ (DŽ, III, 208; „Juri Shiwago war gegen die Reise. Er behinderte die Vorkehrungen nicht, denn er hielt die Idee für unrealisierbar und hoffte, sie im entscheidenden Moment scheitern zu sehen.“; Pasternak 1997:285)

wahrt Tonja vor den Fremden, die ihren Hausrat in Obhut nehmen sollen, die Konventionen³⁰, die der emotionalen Realität widersprechen:

Это не мешало Антонине Александровне соблюдать перед посторонними светские приличия. Она поддерживала несмолкаемую беседу с женщиной, надзору которой все поручала. Антонина Александровна преувеличивала значение оказываемой ей услуги. Чтобы не платить за одолжение черной неблагодарностью, она каждую минуту с извинениями отлучалась в соседнюю комнату, откуда тащила этой особе в подарок то какой-нибудь платок, то блузку, то кусок ситцу или полушифона. (DŽ, III, 212)

Das hinderte Tonja nicht, vor den Fremden vornehmen Anstand zu wahren. Sie unterhielt sich fortwährend mit der Frau, deren Obhut sie alles anvertraute. Sie übertrieb die Bedeutung des Dienstes, der ihr erwiesen wurde. Um die Gefälligkeit nicht mit schwarzem Undank zu lohnen, ging sie immer wieder mit Entschuldigungen ins Nebenzimmer, von wo sie der Frau als Geschenk bald ein Tuch brachte, bald eine Bluse, bald ein Stück Kattun oder Halbchiffon. (Pasternak 1997:291)

Die Annäherung an den Bestimmungsort der Reise ist von Naturerscheinungen begleitet, die schon in der frühen Schaffensphase mit dem Phänomen der Grenzüberschreitung verbunden waren, die ihrerseits vor allem durch die Auflösung der Opposition zwischen dem männlichen und weiblichen Prinzip versinnbildlicht wurde. So ist auch jetzt das einsetzende Tauwetter, das an der Grenze der Ablösung einer Jahreszeit durch die andere steht, mit dem Merkmal der Befreiung und der Geburt von etwas Neuem ausgestattet: „Из-под сдвинувшейся снеговой пелены выбежала вода и заголосила. Непроходимые лесные трупцы встрепенулись. Все в них пробудилось. [...] Весна ударяла хмелем в голову неба, и оно мутилось от угара и покрывалось облаками.“ (DŽ, III, 232f.; „Unter der eingesunkenen Schneedecke rieselte das Wasser hervor und erhob seine Stimme. Das undurchdringliche Waldesdickicht zuckte zusammen. Alles in ihm erwachte. [...] Der Frühling stieg dem Himmel zu Kopf wie ein Rausch, und er trübte sich vor Benommenheit und hüllte sich in Wolken.“; Pasternak 1997:318f.) Die Motive небо, ударять хмелем в голову und покрываться verweisen dabei auf die Enthüllung des göttlichen Absoluten, zumal der mit der Trübung des Bewußtseins einhergehende Zustand des Rausches auch mit der Verwischung von getrennten Sphären in Beziehung gesetzt werden kann. Auf die jenseitige göttliche Sphäre rekurriert auch die Wasserfläche, durch die der Zug scheinbar gleitet:

В укорочении, получившемся при взгляде с высоты полетей, казалось, что плавно идущий поезд скользит прямо по воде. Ее гладь в очень немногих местах была подернута железистой синевою. По остальной поверхности жаркое утро гоняло зеркальные маслянистые блики, как мажет стряпуха перышком, смоченным в масле, корочку горячего пирога. В этой заводи, казавшейся безбрежной, вместе в лугами,

³⁰ Im Gegensatz dazu dient diese Szene Mežakov-Korjakin 1962:84 in seiner Interpretation dazu, die praktischen Fähigkeiten Tonjas als Hausfrau zu unterstreichen.

ямами и кустами, были утоплены столбы белых облаков, сваями уходящие на дно. Где-то в середине этой заводи виднелась узкая полоска земли с двойными, вверх и вниз между небом и землей висевшими деревьями. (DŽ, III, 237)

Durch den eingeschränkten Blickwinkel aus dem hohen Fenster schien es, daß der Zug direkt durchs Wasser glitt. Die Wasserfläche war an einigen Stellen von stahlblauer Farbe. Ansonsten wimmelte sie an diesem heißen Morgen von ölig spiegelnden Lichtflecken, wie sie eine Köchin mit einer in Butter getunkten Feder auf die Kruste einer heißen Pirogge tupft. In dieser scheinbar grenzenlosen Wasserwüste waren außer den Wiesen, Senken und Sträuchern auch weiße Wolkensäulen untergegangen, die wie Pfähle bis zum Grund reichten. Irgendwo in der Mitte der Wasserfläche war ein schmaler Streifen Land zu sehen, dessen gespiegelte Bäume doppelt zwischen Himmel und Erde schwebten. (Pasternak 1997:324f.)

Die Wasserfläche, die allein schon durch ihr grammatisches Geschlecht als feminin identifiziert wird, ist aber vor allem in der Anspielung auf die Köchin an das Weibliche gebunden. In ihrer Fähigkeit zu Spiegelungen vereinigt sie die Gegensätze von Irdischem und Himmlischem. Die motivische Verknüpfung der Wasserfläche als Spiegel mit den Eßwaren verweist autointertextuell auf das Gedicht *Na parachode* aus dem Zyklus *Poverch bar'ero*v (1917), so daß der Hintergrund der symbolistisch-futuristischen Poetik hier noch einmal eröffnet wird. Kurz vor dem Ziel, als die Reise per Pferdewagen fortgesetzt wird, kündigt sich die bevorstehende Grenzüberschreitung (к воротам) im Motiv der Aurora als Symbol für die Übergangszeit schlechthin an:

Начинало вечереть. Перед едущими, все более удлиняясь, бежали их собственные тени. Их путь лежал по широкому пустому простору. Там и сям одинокими пучками с кистями цветений на концах росли деревянистые, высоко торчащие стебли лебеды, чертополоха, иванчая. Озаряемые снизу, с земли, лучами заката, они призрачно вырастали в очертаниях, как редко расставленные в поле для дозора недвижимые сторожевые верхами. [...] Точно небо было обнесено там оградой, к воротам которой подводил проселок. (DŽ, III, 268)

Es wurde allmählich Abend. Vor den Reisenden liefen, immer länger werdend, ihre eigenen Schatten her. Ihr Weg führte durch ein weites ödes Land. Da und dort wuchsen, einsame Büschel mit Blüentrauben an der Spitze, holzige, hochragende Melde, Disteln und Schotenweiderich. Von den schrägen Strahlen der untergehenden Sonne beschienen, zeigten sie geisterhafte Umrisse und sahen aus wie vereinzelt im Feld aufgestellte, unbewegliche berittene Wachposten. [...] Der Himmel schien dort von einer Mauer umgeben, zu deren Tür sie nun fuhren. (Pasternak 1997:370)

Daß diese Grenzüberschreitung an die Überwindung der Polarität des Männlichen und Weiblichen geknüpft ist, wird explizit an der Äußerung des Kutschers deutlich, der sein Pferd mit einem Männernamen anredet, obwohl er genau weiß, daß es sich um eine Stute handelt.³¹ Gleichzeitig wird aber auch auf das Illusio-

³¹ „- Эй, Федор Нефедыч! - неизвестно почему мужским величанием понукал старик кобылу, прекрасно, и лучше седоков, сознавая, что она кобыла.“ („He, Fjodor Nefedytsch! rief

näre dieses Restitutionsversuchs hingewiesen, der den gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Ereignissen nicht mehr angemessen ist: Als der Kutscher Tonja als Verwandte der Krügers erkennt, die unter den gegebenen politischen Verhältnissen als Volksfeinde gelten, kündigt sich die drohende Gefahr und das Scheitern bereits an dieser Stelle an. In den Tagebuchaufzeichnungen *Živagos in Varykino* wird vollends deutlich, daß der Restitutionsversuch auf den an das Merkmal des Übermenschlichen gebundenen symbolistischen Topos des Dichter-Propheten rekurriert, der im Frühwerk Pasternaks von überaus zentraler Bedeutung ist. Es erfolgt auch hier die Ineinssetzung von göttlicher und menschlicher Schöpfung, deren Impuls das Weibliche durch das ihm inhärente Merkmal der Gebärfähigkeit verkörpert: „Какое счастье [...] создавать свой мир, подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной, вслед за родною матерью производя себя вновь и вновь на свет!“ (DŽ, III, 275; „Welch ein Glücksgefühl [...] wie Robinson eine eigene Welt zu schaffen, so wie der Schöpfer das All schuf, und dem Beispiel der Mutter folgend immer wieder neu sich zu gebären!“; Pasternak 1997:380) Aber schon die Ausführungen *Živagos* über das Phänomen der Schwangerschaft und Mutterschaft lassen polemische Tendenzen³² erkennen. Verwiesen wird auch hier wieder vor allem im Vergleich Tonjas mit der Gottesmutter auf das für die symbolistische Sophiologie charakteristische Merkmal des Göttlichen, dessen Korrelation mit dem Status des Auserwähltseins jedoch geleugnet wird. Somit erscheint der Pol des Geschlechtlichen als gerechtfertigt (Diese Umwertung vollzieht sich aber erst in der Lara-Gestalt.):

plötzlich der Alte, er redete sein Pferd mit dem Männernamen an, dabei wußte er besser als die Reisenden, daß es eine Stute war.“; Pasternak 1997:368)

³² Die Polemik mit der „romantischen Manier“ wird an dieser Stelle außerdem an die Stiländerung bei Puškin, die im Vergleich des Frühwerks mit dem Spätwerk auszumachen ist, geknüpft. Dabei wird die frühe Schaffensperiode durch Merkmale gekennzeichnet, die für Pasternaks Begriff des Romantischen charakteristisch sind, wie Manierismus und Unechtheit: „Продолжающиеся по вечерам разговоры о Пушкине. [...] В стихах с длинными строчками пределом юношеского честолюбия был Арзамас, желание не отстать от старших, пустить дядюшке пыль в глаза мифологизмами, напыщенностью, выдуманной испорченностью и эпикурейством, преждевременным, притворным здравомыслием. Но едва с подражаний Оссиану или Парни или с ‘Воспоминаний в Царском Селе’ молодой человек напал на короткие строки ‘Городка’, или ‘Послания к сестре’, или на ритмы ‘Послания к Юдину’, в подростке пробуждался весь будущий Пушкин.“ (DŽ, III, 281; „An den Abenden weitere Gespräche über Puschkin. [...] In den Gedichten mit den langen Zeilen mag der ‚Arsamas‘ seinen Jünglingssehrgreiz beflügelt haben, der Wunsch, den Älteren nicht nachzustehen, dem lieben Onkel Sand in die Augen zu streuen mit Schwulst, Mythologismen, vorgeblicher Verdorbenheit, Epikureertum und frühzeitigem, vorgetäuschem gesundem Menschenverstand. Aber von den Nachahmungen Ossians oder Parnys, von den ‚Erinnerungen in Zarskoje Selo‘ fand der junge Mann zu kurzen Zeilen wie im ‚Städtchen‘ oder im ‚Brief an die Schwester‘ oder im späten, in Kischinjaw geschriebenen ‚An mein Tintenfaß‘ wie auch zu den Rhythmen des ‚Briefes an Judin‘, und hier erwachte in ihm schon der ganze spätere Puschkin.“; Pasternak 1997:389)

„Лицо женщины меняется. Нельзя сказать, чтобы она подурнела. Но ее внешность, раньше всецело находившаяся под ее наблюдением, уходит из-под ее контроля. Ею распоряжается будущее, которое выйдет из нее и уже больше не есть она сама. Этот выход облика женщины из-под ее надзора носит вид физической растерянности, в которой тускнеет ее лицо, грубеет кожа и начинают по-другому, не так, как ей хочется, блестеть глаза, точно она всем этим не управилась и запустила. [...] Мне всегда казалось, что каждое зачатие непорочно, что в этом догмате, касающемся Богоматери, выражена общая идея материнства. На всякой рожаящей лежит тот же отблеск одиночества, оставленности, предоставленности себе самой. Мужчина до такой степени не у дел сейчас, в это важнейшее из мгновений, что точно его и в заводе не было и все как с неба свалилось. Женщина сама производит на свет свое потомство, сама забирается с ним не второй план существования, где тише и куда без страха можно поставить люльку. Она сама в молчаливом смирении вскармливает и выращивает его. [...] Так может сказать каждая женщина. Ее бог в ребенке. Матерям великих людей должно быть знакомо это ощущение. Но все решительно матери - матери великих людей, и не их вина, что жизнь потом обманывает их.“ (DŽ, III, 278f.)

„Das Gesicht einer Frau verändert sich. Man kann nicht sagen, daß es häßlicher würde. Aber ihr Äußeres, vorher ständig von ihr beobachtet, entgleitet ihrer Kontrolle. Über sie verfügt jetzt die Zukunft, die aus ihr hervorgehen wird und nicht mehr sie selbst ist. Diese Tatsache wirkt wie eine physische Verwirrtheit, in der ihr Gesicht glanzlos, ihre Haut gröber wird und ihre Augen anders glänzen, als sie will, als hätte sie all das nicht mehr im Griff oder vernachlässige es. [...] Ich habe schon immer geglaubt, daß jede Empfängnis unbefleckt ist und daß dieses Dogma, das die Gottesmutter betrifft, die Gesamtidee der Mutterschaft ausdrückt. Auf jeder Gebärenden liegt der gleiche Widerschein von Einsamkeit und Verlassenheit. Der Mann hat in diesem wesentlichsten aller Augenblicke so wenig damit zu tun, als wäre er überhaupt nicht beteiligt, und alles wäre vom Himmel gefallen. Die Frau allein bringt ihre Nachkommenschaft zur Welt, sie zieht sich mit ihr auf eine zweite Ebene des Daseins zurück, wo es stiller ist und wo sie ohne Befürchtungen die Wiege aufstellen kann. Sie allein nährt sie in schweigender Demut und zieht sie groß. [...] Das kann jede Frau sagen. Ihr Gott ist in ihrem Kind. Die Mütter großer Menschen müssen dieses Gefühl kennen. Aber alle Mütter sind Mütter von großen Menschen, und es ist nicht ihre Schuld, wenn das Leben sie später täuscht.“ (Pasternak 1997:385f.)

Die Polemik mit der „romantischen Manier“ wird innerhalb der Tagebuchaufzeichnungen zudem durch den autointertextuellen Verweis auf das Gedicht *Venečija* aus dem Zyklus *Načal'naja pora* impliziert. Das Erklingen der Frauenstimme, die den Protagonisten aus dem Schlaf erwachen läßt, rekurriert auf den im Venedig-Gedicht von einer „erniedrigten und beleidigten“ Frau ausgestoßenen Schrei. Dieses Gedicht als überarbeitete, zweite Fassung des gleichnamigen Gedichts aus dem Zyklus *Bliznec v tučach* steht mit seiner ersten Fassung in polemischer, dialogischer Wechselbeziehung, die vor allem über das Dostoevskijsche Motiv der „gefallenen“ Frau gesteuert wird. Hier wird nun dieser Dialog als solcher in Form eines Zitat-Zitats aufgerufen:

Сон вылетел из головы, в сознании осталась только причина пробуждения. Меня разбудил женский голос, который слышался во сне, которым во сне оглашался воздух. Я запомнил его звук и, воспроизводя его в памяти, перебирал мысленно

знакомых женщин, доискиваясь, какая из них могла быть обладательницей этого грудного, тихого от тяжести, влажного голоса. Он не принадлежал ни одной. Я подумал, что, может быть, чрезмерная привычка к Тоне стоит между нами и притупляет у меня слух по отношению к ней. Я попробовал забыть, что она моя жена, и отнес ее образ на расстояние, достаточное для выяснения истины. Нет, это был также не ее голос. Так это и осталось невыясненным. (DŽ, III, 280)

Er ist weg aus meinem Kopf, und ich weiß nur noch, daß mich eine Frauenstimme weckte, die in meinem Traum durch die Luft schallte. Ihr Klang ist mir in Erinnerung geblieben, und als ich ihn mir ins Gedächtnis rief, ging ich in Gedanken die mir bekannten Frauen durch, um herauszufinden, welcher von ihnen diese schwere, weiche Bruststimme gehört. Sie gehört keiner von ihnen. Ich dachte, meine übermäßige Gewöhnung an Tonja hinderte mich, sie zu erkennen. Darum versuchte ich zu vergessen, daß sie meine Frau ist, und schob ihr Bild in eine Entfernung, die hinreichte, die Wahrheit zu erkennen. Nein, es war auch nicht ihre Stimme. Die Frage blieb ungeklärt. (Pasternak 1997:388)

Die versuchte Distanzierung von der Funktion Tonjas als Ehefrau, auf die hier das Merkmal der Gewöhnung hinweist, deutet nun wiederum auf die Dominanz der sophiologischen Züge in ihrer Figurencharakteristik, die das Merkmal der Geschlechtlichkeit nicht bedienen. Erst später wird die Leerstelle in diesem Kapitel aufgefüllt, d.h. die Frage nach der Identität der Frau klärt sich auf. Während der Begegnung von Živago und Lara in der Bibliothek erkennt der Protagonist, daß die Stimme der Lara-Gestalt gehört, die durch das Merkmal „gefallen“, das aber dann seiner parodistischen Funktion enthoben wird, dem semantischen Kontext der zweiten Fassung des Venedig-Gedichts zuzuordnen ist. Dieses Erkenntnis markiert zugleich den Zeitpunkt, an dem sich Živago von den alten, an die Tonja-Gestalt gebundenen poetischen Vorstellungen löst: Der Ehebruch sowie die Ausweisung Tonjas und ihrer Familie aus Rußland während Živagos Gefangenschaft bei den Partisanen symbolisieren eine Art Distanzierung, so daß die Tonja-Gestalt künftig nur noch im Medium des Briefes präsent ist. Es vollzieht sich so eine Bewegung von einem Zustand, der als unreal und abstrakt gekennzeichnet ist, zu als konkret und real ausgewiesenen Verhältnissen, die ihre Verkörperung vor allem in der Marina-Gestalt finden.

Die Marina-Gestalt, die ausschließlich im fünfzehnten Kapitel, *Okončanie* (*Schluß*), erscheint, steht am Ende des Lebensweges von Živago und symbolisiert im Gegensatz zu Tonja den Gegenpol des Prosaischen, was schon allein an ihrer sozialen Herkunft als jüngste Tochter des Hausmeisters, Markel, der bei den Gromekos tätig war, deutlich wird.³³ Auch sie ist mit der Kunst korreliert, aber nicht wie die Tonja-Gestalt mit der Poesie, sondern mit der Erzählprosa:

³³ Die erste Kontrastierung beider Gestalten findet sich in der Szene, in welcher der Hausdiener Markel den Schrank für Anna Ivanovna aufstellt, wobei ihm seine Tochter Marina zusieht. Aus der Begründung Markels, der eine Ehe mit einer Frau aus sozial höheren Schichten ablehnt, da diese sich teure, nutzlose Möbel kaufen, wird bereits hier die Hinwendung zum Merkmalskomplex des Gewöhnlichen angekündigt (vgl. Gasparov 1989:331).

1. Как ни хаотичен был вихрь мыслей, роившихся в его голове в течение этих долгих часов, их, собственно говоря, было два круга, два неотвязных клубка, которые то сматывались, то разматывались. Один круг составляли мысли о Тоне, доме и прежней налаженной жизни, в которой все до мельчайших подробностей было овеяно поэзией и проникнуто сердечностью и чистотою. [...] Верность революции и восхищение ею были тоже в этом круге. Это была революция в том смысле, в каком принимали ее середине классы, и в том понимании, какое придавала ей учащаяся молодежь девятьсот пятого года, поклонявшаяся Блоку. (DŽ, III, 159f.)

2. Юрий Андреевич иногда в шутку говорил, что их сближение было романом в двадцати ведрах, как бывают романы в двадцати главах или двадцати письмах. (DŽ, III, 472)

So chaotisch der Wirbel der Gedanken auch war, die während dieser langen Nachtstunden durch seinen Kopf schwirrten, es waren im Grunde zwei Kreise, zwei aufdringliche Knäuel, die sich bald auf-, bald wieder zusammenrollten. Der eine Kreis bestand aus Gedanken an seine Frau Tonja, an sein Zuhause und an das frühere geordnete Leben, in dem alles, bis in die kleinsten Kleinigkeiten, von Poesie umweht und voller Herzlichkeit und Reinheit war. [...] Die Treue zur Revolution und die Begeisterung für sie gehörten mit zu diesem Gedankenkreis. Er sah die Revolution so, wie die mittleren Klassen sie akzeptierten und wie die studentische Jugend des Jahres neunzehnhundertfünf, die Block verehrte, sie aufgefaßt hatte. (Pasternak 1997:218)

Shiwago sagte manchmal im Scherz, ihr Zusammensein sei ein Roman in zwanzig Eimern, so wie es Romane in zwanzig Kapiteln oder zwanzig Briefen gebe. (Pasternak 1997:656)

Auch diese Opposition findet letztlich in der Lara-Gestalt, die auf keinen der beiden Pole festgelegt wird, zur Synthese. Die in einigen Merkmalen markierte Äquivalenz der Marina- und Tonja-Gestalt läßt die grundsätzliche Differenz erst als signifikant erscheinen. So werden der Figur der Marina in ihrer Verbindung mit der Musik, die zudem ihrerseits mit dem Göttlichen im Zusammenhang steht, sophiologische Merkmale unterlegt:

Из Марины могла бы выйти певица. У нее был певучий чистый голос большой высоты и силы. Марина говорила негромко, но голосом, который был сильнее разговорных надобностей и не сливался с Мариною, а мыслился отдельно от нее. Казалось, он доносился из другой комнаты и находился за ее спиной. Этот голос был ее защитой, ее ангелом-хранителем. Женщину с таким голосом не хотелось оскорбить или опечалить. (DŽ, III, 472)

Marina hätte Sängerin werden können. Sie besaß eine wohlklingende Stimme von großer Höhe und Kraft. Obwohl sie nicht laut sprach, klang ihre Stimme stärker als das Gespräch es erforderte, und war nicht mit ihr eins, sondern schien losgelöst, als tönte sie aus dem Nebenzimmer. Diese Stimme war ihr Schirm, ihr Schutzengel. Niemand würde eine Frau mit solch einer Stimme kränken oder betrüben wollen. (Pasternak 1997:655f.)

Die berufliche Tätigkeit der Figur - sie ist Telegrafistin - rekuriert als autointer-textueller Verweis auf das frühe Gedicht *Nočnoe panno* aus dem Zyklus *Bliznec*

v *tučach* und die Erzählung *Povest'*, die der mittleren Schaffensphase angehört, wodurch der sophiologische Kontext zusätzlich gestützt wird. In beiden Prätexten fungiert die Telefonleitung in ihrer Qualität als Verbindung auf Distanz als Symbol für den Erkenntnisprozeß des göttlichen Absoluten. Andererseits wird die Figur im Gegensatz zur Tonja-Gestalt eindeutig in der Anspielung auf die gesetzliche Institution Ehe durch das Merkmal des Geschlechtlichen gekennzeichnet, womit an dieser Stelle gerade noch einmal erkennbar wird, daß das Merkmal des Geschlechtlichen hinsichtlich der Tonja-Gestalt semantisch nicht aufgefüllt wurde:

Так она стала третьей не зарегистрированной в загсе женою Юрия Андреевича, при неразведенной первой. У них пошли дети. Отец и мать Щаповы не без гордости стали звать дочку докторшей. Маркел ворчал, что Юрий Андреевич не венчан с Мариною и что они не расписываются. „Да что ты, очумел? – возражала ему жена. - Это что же при живой Антонине получится? Двоебрачие?“ - „Сама ты дура, - отвечал Маркел. - Что на Тоньку смотреть. Тоньки ровно как бы нету. За нее никакой закон не заступится.“ (DŽ, III, 472)

So wurde sie, ohne Standesamt, Shiwagos dritte Frau, während er von der ersten noch nicht geschieden war. Sie bekamen Kinder. Vater und Mutter Stschapow nannten Marina nicht ohne Stolz Frau Doktor. Markel murrte darüber, daß Shiwago seine Tochter nicht offiziell heiratete. „Bist du verrückt?“ widersprach seine Frau. „Tonja lebt doch noch! Willst du eine Doppelehe?“ – „Selber verrückt“, antwortete Markel. „Wozu auf Tonja Rücksicht nehmen? Die gibt's doch eigentlich gar nicht mehr. Für die tritt kein Gesetz mehr ein.“ (Pasternak 1997:656)

Beide, Živago und Marina, erreichen einen Zustand von Gleichheit,³⁴ der im Verhältnis Živago/Tonja nie entscheidend war. Gemeinsam verrichten sie Dienstleistungen für andere Menschen, so daß sogar die Person des Dichters Živago in den Hintergrund tritt und das Merkmal der Demütigung zunehmend an Relevanz gewinnt:

Подчиняясь фантазии Юрия Андреевича, она отправлялась с ним по дворам на заработки. Оба сдельно пилили дрова проживающим в разных этажах квартирантам. [...] Однажды Марина с Юрием Андреевичем, осторожно ступая по коврам валенками, чтобы не натащить с улицы опилок, нанашивала запас дров в кабинет квартирохозяину, оскорбительно погруженному в какое-то чтение и не достаивавшему пыльщика и пыльщицу даже взглядом. [...] „К чему эта свинья так прикована? - полюбопытствовал доктор. - Что размечает он карандашом так яростно?“ Обходя с дровами письменный стол, он заглянул вниз из-за плеча

³⁴ „Ты меня упрекал вначале, что она говорит мне „вы“ в ответ на мое „ты“ и величает меня по имени-отчеству, точно и меня это не угнетало. Но ведь давно более глубокая нескладница, лежавшая в основе этой неестественности, устранена, все сглажено, равенство установлено.“ (DŽ, III, 477; „Du hast mir anfangs vorgeworfen, daß sie mich mit Sie anredet, während ich du sage, und mich beim Vor- und Vatersnamen nennt, als ob mich das nicht auch bedrückt hätte. Aber die viel tiefere Disharmonie, die dieser Widernatürlichkeit zugrunde lag, ist längst beseitigt, alles ist klar, und die Gleichheit ist hergestellt.“; Pasternak 1997:662f.)

читающего. На столе лежали книжечки Юрия Андреевича в Васином раннем вхутемасовском издании. (DŽ, III, 472f.)

Sie fügte sich einem Einfall Shiwagos und ging mit ihm auf den Höfen Geld verdienen. Gemeinsam sägten sie für die Mieter der Häuser Brennholz. [...] Eines Tages brachten Marina und Shiwago einen Brennholzvorrat in das Arbeitszimmer eines Mieters, dabei traten sie mit ihren Filzstiefeln behutsam auf die Teppiche, um nicht von draußen Sägespäne einzuschleppen. Der Mann war beleidigend in seine Lektüre vertieft und würdigte Säger und Sägerin keines Blicks. [...] Was mag diesen Halunken so fesseln? dachte Shiwago neugierig. Er schmiert ja so wütend mit dem Bleistift darin herum! Während er mit dem Brennholz um den Schreibtisch ging, warf er einen Blick über die Schulter des Lesers. Es war ein Büchlein von Juri Shiwago, das Wassja in seiner Anfangszeit an der Kunsthochschule herausgegeben hatte. (Pasternak 1997:656f.)

Aber auch dieser Gegenpol des Gewöhnlichen ist im Vergleich zur Künstlichkeit des Symbolismus in seiner Isolation nicht fruchtbringend: Die schöpferische Produktivität Živagos, dessen Kräfteverfall und Niedergang immer weiter voranschreitet, kann nicht wiederhergestellt werden.

Schon allein aus der Relation zu den beiden Kontrastfiguren, Tonja und Marina, die jeweils auf eines der Extreme festgelegt sind, wird der Lara-Gestalt die Synthese eingeschrieben. Als einzige weibliche Figur, die einer Entwicklung unterworfen ist, vollzieht sich in ihr eine Bewegung vom Pol der Geschlechtlichkeit zum Pol der Unberührtheit, in deren Zentrum die Synthese steht. Die Bewegungsrichtung Živagos hingegen verläuft mit umgekehrten Vorzeichen. In ihrer Isoliertheit erfahren beide Extreme eine Abwertung. Bereits im zweiten Kapitel, in dem die Lara-Gestalt wie auch die Tonja-Gestalt erstmalig Erwähnung finden, kreuzen sich bei Dominanz des Merkmals [gefallen] Merkmale beider Pole, so daß der Aspekt der Entwicklung andeutungsweise anklingt. Die sophiologischen Züge, durch welche die Lara-Gestalt mit der Tonja-Gestalt äquivalent gesetzt wird³⁵, ordnen sich hier der Funktion ihrer Kontrastierung unter. So wird trotz des Verhältnisses zu Komarovskij, der eigentlich der Liebhaber ihrer Mutter ist, Laras Reinheit und Unschuld³⁶ intratextuell betont, durch den autointertextuellen Verweis auf das Gedicht *Poljarnaja šveja* aus dem Zyklus *Poverch bar'ero* (1917) zudem unterstützt und gleichzeitig parodiert. Wie in jenem Gedicht, in

³⁵ Die Äquivalenz zwischen den Figuren Tonja und Lara in ihrer Festlegung auf die künstlerische Vergangenheit ist auch durch den intertextuellen Verweis auf Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* gegeben. Dabei fungieren die künstlichen Blumen am Hut Mademoiselle Fleris, die etymologisch mit ihrem Familiennamen verbunden sind, als Verweis auf die Blaue Blume, als Intertextualitätssignal (vgl. Döring 1996:92). Mit der Lara-Gestalt steht Mademoiselle Fleri durch ihre gemeinsame Unterbringung im Lazarett von Meljuzevo im Zusammenhang sowie durch die Tatsache, daß die Natur nach der Abreise Laras aus Meljuzevo die Funktion der Tröstung Živagos übernimmt, wie nach dem Tod Matildes bezüglich Heinrich (vgl. Döring 1996:92). Die Einbindung Tonjas in dieses Paradigma werde über die blau-lila Zinerarien im Haus ihrer Eltern realisiert (vgl. Döring 1996:93).

³⁶ „Лара была самым чистым существом на свете.“ (DŽ, III, 27; „Lara war das reinste Wesen auf der Welt.“; Pasternak 1997:36)

dem die weibliche Tätigkeit des Nähens als Symbol für die Kunstproduktion fungiert, wird hier die Vereinigung der Opposition von Emotio und Ratio, die der Grundopposition von weiblich vs. männlich untergeordnet ist, im schöpferischen Prozeß unterstrichen. Dabei werden die schon im Gedicht aus der frühen Schaffensphase relevanten Merkmalekomplexe [natürlich]/(переливчатые трели канарейки) und [technisch/gemacht]/(стук швейных машин) aufgerufen:

Как очумелые, крутились швейные машины под опускающимися ногами или порхающими руками усталых мастериц. Кто-нибудь тихо шил, сидя на столе и отводя на отлет руку с иглой и длинной ниткой. Пол был усеян лоскутками. Разговаривать приходилось громко, чтобы перекричать стук швейных машин и переливчатые трели Кирилла Модестовича, канарейки в клетке под оконным сводом, тайну прозвища которой унесла с собой в могилу прежняя хозяйка. (DŽ, III, 26)

Die Nähmaschinen rotierten wie wahnsinnig unter den Fußbewegungen oder fliegenden Händen der müden Schneiderinnen. Andere nähten geräuschlos, auf dem Tisch sitzend, und führten die Hand mit der Nadel und dem langen Faden immer wieder zur Seite. Der Fußboden war mit Stoffresten übersät. Man mußte laut sprechen, um das Rattern der Nähmaschinen und die schmetternden Triller des Kanarienvogels Kirill Modestowitsch zu übertönen; dieser saß in seinem Käfig im Fenstergewölbe, und die frühere Herrin hatte das Geheimnis seines Namens mit ins Grab genommen. (Pasternak 1997:34)

Der parodistische Effekt dieser Episode ist im intertextuellen Verweis auf Černyševskijs *Čto delat'?* (*Was tun?*; 1863) gegeben (vgl. Smirnov 1996:63). Im Vergleich zu den Zielstellungen, die Vera Pavlovna mit ihrer Schneiderei verfolgt, nämlich Prostituierten eine neue Perspektive zu eröffnen, verkörpert Frau Gišar den diametralen Gegensatz.³⁷ Syntagmatisch vor den Verweisen auf die Sophiologie innerhalb der Figurencharakteristik wird jedoch das Merkmal [gefallen] bedient. Als die Figur Komarovskijs erstmals eingeführt wird, impliziert sofort sein Blick, der Lara erröten läßt, die spätere sexuelle Beziehung. Des Weiteren wird das Merkmal [gefallen] mit der Lara-Gestalt über die lokale Situierung der Familie in einem der verrufensten Stadtviertel Moskaus³⁸ und die Figuren-

³⁷ Smirnov greift hier m.E. etwas zu kurz, wenn er die parodistische Komponente lediglich auf der sozialpolitischen Ebene ansetzt: Während Vera Pavlovna ihre Macht und ihren Gewinn mit den Angestellten teilt, was auf kommunistische Utopien hindeutet, ist Frau Gišar nicht in der Lage, das Geschäft selbständig zu führen. Diese neue Art der Geschäftsführung wird mit dem Erhalt der von der früheren Besitzerin eingeführten alten Ordnung durch Frau Gišar kontrastiert. Dem Ziel Pavlovnas, zur Emanzipation der Frauen beizutragen, steht in Frau Gišar die Verkörperung der Sklavin des Mannes gegenüber (vgl. Smirnov 1996:63).

³⁸ „Перед тем как переселиться в небольшую квартиру в три комнаты, находившуюся при мастерской, они около месяца прожили в ‚Черногории‘. Это были самые ужасные места Москвы, лихачи и притоны, целые улицы, отданные разврату, трущобы ‚погибших созданий‘.“ (DŽ, III, 25; „Bevor sie in die kleine Dreizimmerwohnung neben der Schneiderei zogen, wohnten sie einen Monat im ‚Tschernogorija‘. Dies war die verrufenste Gegend von Moskau, die Gegend der Kutscher und Spelunken; ganze Straßen lebten von der Prostitution, es war das Elendsviertel der ‚Verlorenen‘.“; Pasternak 1997:32)

zeichnung der Mutter, Frau Gišar, in Zusammenhang gebracht. Frau Gišar ist als freizügig im Umgang mit Männern skizziert. Die Bezeichnung Komarovskijs als *pokrovitel'* läßt zudem noch Assoziationen hinsichtlich der gewerblichen Prostitution zu³⁹:

Амалия Карловна была полная блондинка лет тридцати пяти, у которой сердечные припадки сменялись припадками глупости. Она была страшная трусиха и смертельно боялась мужчин. Именно поэтому она с перепугу и от растерянности все время попадала к ним из объятия в объятие. [...] Так как присутствие детей иногда стесняло Амалию Карловну во время посещений Комаровского, Тышкевич, уходя, стал оставлять ей ключ от своего номера для приема ее приятеля. Скоро мадам Гишар так свыклась с его самопожертвованием, что несколько раз в слезах стучалась к нему, прося у него защиты от своего покровителя. (DŽ, III, 25)

Sie war eine üppige Blondine um die Fünfunddreißig, deren Herzanfälle mit Anwandlungen von Dummheit wechselten. Sie war schrecklich feige und hatte vor den Männern eine Todesangst. Eben deshalb, vor Schreck und Verwirrung, fiel sie aus einer Umarmung in die nächste. [...] Da die Kinder Madame Guichard während der Besuche Komarowskijs manchmal störten, überließ ihr Tyschkewitsch, wenn er ging, den Schlüssel seines Zimmers, damit sie den Freund dort empfangen konnte. Bald hatte sie sich an seine Opferbereitschaft so gewöhnt, daß sie ein paarmal tränenüberströmt bei ihm klopfte und ihn um Schutz vor ihrem Gönner bat. (Pasternak 1997:32f.)

Daneben trifft sie der Vorwurf der Kuppelei: „Мама сказала: ‘Возьмите Лару. Вы меня всегда предостерегаете: ‘Амалия, берегите Лару’. Вот теперь и берегите ее’. И он ее берег, нечего сказать! Ха-ха-ха!“ (DŽ, III, 28f.; „Darum sagte sie: ‚Nehmen Sie Lara mit. Sie ermahnen mich ja dauernd, ich soll auf sie aufpassen. Heute können Sie das tun.‘ Und er hatte auf sie aufgepaßt, das konnte man wohl sagen! Hahaha!“; Pasternak 1997:37) Das Ergebnis ihrer Unachtsamkeit mündet in der Verführung Laras durch Komarovskij auf einem Fest, das er ursprünglich zusammen mit Frau Gišar besuchen wollte. Dabei wird durch das Tanzmotiv, das auch für die Figurencharakteristik der Tonja-Gestalt von Bedeutung ist, die partielle Äquivalenz beider Gestalten hervorgehoben, zugleich aber wird durch die Opposition von sexueller Ausschweifung und Entschleierung der göttlichen Wahrheit, die sich zwischen beiden Szenen ergibt, ihre Differenz markiert:

Какая безумная вещь вальс! Кружишься, кружишься, ни о чем не думая. Пока играет музыка, проходит целая вечность, как жизнь в романах. Но едва перестают играть, ощущение скандала, словно тебя облили холодной водой или застали

³⁹ Daraufhin deuten auch die Leerstellen in der Benennung Komarovskijs und der Mutter durch Lara: „Ведь для него мама - как это называется... Ведь он - мамин, это самое... Это гадкие слова, не хочу повторять. Так зачем в таком случае он смотрит на меня такими глазами? Ведь я ее дочь.“ (DŽ, III, 27; „Er ist doch Mamas – wie heißt das gleich... Er ist doch ihr... Scheußliche Wörter, ich mag sie nicht wiederholen. Aber warum sieht er mich dann mit solchen Augen an? Ich bin ihre Tochter!“; Pasternak 1997:36)

неодетой. Кроме того, эти вольности позволяешь другим из хвостовства, чтобы показать, какая ты уже большая. Она никогда не могла предположить, что он так хорошо танцует. Какие у него умные руки, как уверенно берется он за талию! Но целовать себя так она больше никому не позволит. Она никогда не могла предположить, что в чужих губах может сосредоточиться столько бесстыдства, когда их так долго прижимают к твоим собственным. (DŽ, III, 29)

Ein Walzer, das war wirklich etwas Verrücktes! Drehen, drehen, an nichts denken. Während die Musik spielte, verging eine Ewigkeit, wie das Leben in Romanen. Kaum aber hörte sie auf, hatte man das Empfinden von etwas Skandalösem, als wäre man mit kaltem Wasser übergossen oder splitternackt überrascht worden. Doch ließ man sich diese Freiheiten gefallen, um vor den anderen anzugeben und zu zeigen, wie erwachsen man schon war. Lara hätte nie gedacht, daß er so gut tanzen konnte. Was hatte er doch für kluge Hände, wie sicher umfaßte er ihre Taille! Aber so küssen würde sie sich nie wieder lassen. Sie hatte nicht gehnt, daß sich in den Lippen eines anderen soviel Schamlosigkeit bündeln konnte, wenn sie so lange auf die eigenen gepreßt wurden. (Pasternak 1997:38)

Parallel wird hier schon die Ambivalenz im Verhalten Laras deutlich, die kaum mit der Sophiologie zu vereinbaren ist. Einerseits erwecken die Annäherungsversuche Komarowskijs bei ihr Abscheu⁴⁰, andererseits fühlt sie sich geschmeichelt und selbst zur Aktivität animiert, was wiederum das Gefühl von Abhängigkeit und Gefangenschaft bedingt:

Девочке льстило, что годящийся ей в отцы красивый, седеющий мужчина, которому аплодируют в собраниях и о котором пишут в газетах, тратит деньги и время на нее, зовет божеством, возит в театры и на концерты и, что называется, „умственно развивает“ ее. И ведь она была еще невзрослою гимназисткой в коричневом платье, тайной участницей невинных школьных заговоров и проказ. Ловеласничанье Комаровского где-нибудь в карете под носом у кучера или в укромной аванложе на глазах у целого театра пленяло ее неразоблаченной дерзостью и побуждало просыпавшегося в ней бесенка к подражанию. (DŽ, III, 49f.)

Es schmeichelte dem Mädchen, daß der schöne, schon grau werdende Mann, der ihr Vater hätte sein können, dem Versammlungen applaudierten und über den die Zeitungen schrieben, Geld und Zeit für sie aufwandte, sie seine Göttin nannte, sie ins Theater und ins Konzert mitnahm und sie, wie es so schön hieß, „geistig entwickelte“. Schließlich war sie noch nicht erwachsen, eine Gymnasiastin im braunen Kleid, insgeheim beteiligt an harmlosen Schülerstreichen und –komplotten. Komarowskijs Handgreiflichkeiten irgendwo in der Droschke vor der Nase des Kutschers oder in der stillen Loge vor den Augen des ganzen Theaters waren so unverholen dreist, daß es sie fesselte und das in ihr erwachte Teufelchen zur Nachahmung reizte. (Pasternak 1997:66)

⁴⁰ „Теперь она, - как это называется, - теперь она - падшая. Она - женщина из французского романа и завтра пойдет в гимназию сидеть за одной партой с этими девочками, которые по сравнению с ней еще грудные дети. Господи, Господи, как это могло случиться!“ (DŽ, III, 47; „Jetzt war sie, wie es so schön hieß, eine Gefallene. Sie glich einer Frau aus einem französischen Roman, und morgen würde sie ins Gymnasium gehen und dort in der Bank sitzen mit den kleinen Mädchen, die im Vergleich zu ihr noch Säuglinge waren. Herrgott, Herrgott, wie konnte das geschehen!“; Pasternak 1997:63)

Dieselbe Ambivalenz wird in der stummen Szene deutlich, die sich nach dem Selbstmordversuch⁴¹ von Frau Gišar zwischen Lara und Komarovskij abspielt:

Улыбка усталости, появившаяся у нее на лице, заставляла девушку полузакрывать глаза и наполовину разжимать губы. Но на насмешливые взгляды мужчины она отвечала лукавым подмигиванием сообщницы. Оба были довольны, что все обошлось так благополучно, тайна не раскрыта и травившаяся осталась жива. (DŽ, III, 63)

Das Lächeln der Müdigkeit, das auf ihrem Gesicht erschien, zwang sie, die Augen halb zu schließen und den Mund halb zu öffnen. Aber die spöttischen Blicke des Mannes beantwortete sie mit dem verschmitzten Zwinkern der Spießgesellin. Beide waren zufrieden, daß alles gutgegangen, daß ihr Geheimnis nicht enthüllt und die Vergiftete am Leben geblieben war. (Pasternak 1997:85)

Die Lösungsversuche, sich mittels der Institution Ehe oder dem Schuß auf Komarovskij aus dem Abhängigkeitsverhältnis zu befreien, werden in ihrer Motivation äquivalent gesetzt, womit dem der Ehe inhärenten Merkmal der Geschlechtlichkeit das Merkmal [verbrecherisch] zugeordnet wird. Das sich aus dem Wechselspiel zwischen den Merkmalen der Gesetzlichkeit, die der Institution Ehe eigen ist, und der Ungesetzlichkeit ergebende parodistische Potential deutet auf die Abwertung des geschlechtlichen Pols:

1. - Слушай, Патуля, - сказала Лара. - У меня затруднения. Надо помочь мне выбраться из них. Не пугайся и не расспрашивай меня, но расстанься с мыслью, что мы как все. Не оставайся спокойным. Я всегда в опасности. Если ты меня любишь и хочешь удержать меня от гибели, не надо откладывать, давай обвенчаемся скорее. (DŽ, III, 80)

2. Этот выстрел был единственное, что она сознавала. Она его слышала всю дорогу, и это был выстрел в Комаровского, в себя самое, в свою собственную судьбу и в дуплянский дуб на лужайке с вырезанной в его стволе стрелковой мишенью. (DŽ, III, 78)

„Hör zu, Pawluscha“, sagte Lara. „Ich habe Schwierigkeiten. Ich brauche Hilfe, um da herauszukommen. Erschrick nicht und stell mir keine Fragen, aber du mußt dich von dem Gedanken trennen, daß wir wie alle sind. Du wirst nie ruhig sein können. Ich bin ständig

⁴¹ Die Motivation für den Selbstmordversuch liegt in der als Leerstelle suggerierten Ahnung Frau Gišars vom Verhältnis ihrer Tochter und Komarovskij: „- Фадей Казимирович, милый, где ваша рука? Дайте мне вашу руку, - давась от слез и тошноты, говорила женщина. - Ах, я перенесла такой ужас! У меня были такие подозрения! Фадей Казимирович... Мне глупости, мое расстроенное воображение. Фадей Казимирович, подумайте, какое облегчение! И в результате... И вот... И вот я жива.“ (DŽ, III, 62; „Fadaj Kasimirowitsch, Lieber, wo ist Ihre Hand? Geben Sie mir Ihre Hand, sagte die Frau, von Tränen und Übelkeit gewürgt. Ach, ich habe Entsetzliches durchgemacht! Ich hatte ja solch einen Verdacht! Fadaj Kasimirowitsch... Ich habe mir vorgestellt... Aber zum Glück waren das alles Dummheiten, meine krankhafte Phantasie. Denken Sie nur, wie erleichtert ich bin! Und das Ergebnis... Und nun... Nun lebe ich noch.“; Pasternak 1997:84)

in Gefahr. Wenn du mich liebst und mich vor dem Tod bewahren willst, dann laß uns möglichst bald heiraten.“ (Pasternak 1997:109)

Nichts als der Schuß war in ihrem Bewußtsein. Sie hörte ihn den ganzen Weg über, und es war ein Schuß auf Komarowski, auf sich selbst, auf das eigene Schicksal und auf die Eiche in der Lichtung von Dupljanka mit der in den Stamm gekerbten Zielscheibe. (Pasternak 1997:106)

In diesem Zusammenhang hebt der intertextuelle Verweis auf Gretchen aus Goethes *Faust I* innerhalb der Figurencharakteristik der Lara-Gestalt noch einmal das Merkmal der Geschlechtlichkeit hervor: „Она [Rufina Onisimovna Vojt-Vojtkovskaja, bei der Lara nach ihrem Nervenzusammenbruch untergebracht ist; A.U.] считала Лару злостной симулянткой. Припадки Лариного бреда казались Руфине Онисимовне сплошным притворством. Руфина Онисимовна готова была побожиться, что Лара разыгрывает помешанную Маргариту в темнице.“ (DŽ, III, 94; „Sie hielt Lara für eine boshafte Simulantin. Deren Fieberanfalle empfand sie als vorgetäuscht. Sie würde bei Gott geschworen haben, daß Lara das wahnsinnige Gretchen im Kerker spielte.“; Pasternak 1997:127). Wie die geschlechtliche Beziehung Fausts zu Gretchen⁴² gründet sich das Verhältnis Komarovskijs zu Lara auf die Verknüpfung der Merkmale Sexualität und

⁴² Vgl. Lubkoll 1986:144ff.: Die Ambivalenz von Sinnlichkeit und einer ganzheitlichen Auffassung von Liebe in Goethes *Faust I* erscheint vor allem in den Szenen *Hexenküche*, *Walpurgisnacht* und *Wald und Höhle*. Schon in der Szene *Hexenküche* versucht Mephisto, der Faust eine Verjüngung versprochen hat, diesen zur geschlechtlichen Ausschweifung zu verführen. Doch Faust sieht in der Erscheinung im Zauberspiegel nicht in erster Linie einen Körper mit hoher sinnlicher Ausstrahlungskraft, sondern für ihn rückt die Schönheit der Frau in Hoheit und Würde in den Vordergrund. Faust nimmt die Frau als Appell an die Sinnlichkeit nur wahr, um sie so gleich als Wohlgestalt zu empfinden, als Harmonie, die ihn zu den Himmeln emporträgt als dem Reich des universalen Zusammenklangs:

Das schönste Bild von einem Weibe!
Ist's möglich, ist das Weib so schön?
Muß ich an diesem hingestreckten Leibe
Den Inbegriff von allen Himmeln sehn? (Goethe 1965:225)

In der Szene *Wald und Höhle* erscheint Mephisto als Anwalt der „rauschenden Sinnlichkeit“ und zerstört die faustische Illusion von der ganzheitlichen Natur der Liebe. Faust selbst nennt ihn einen „Kuppler“, der die „Begier zu ihrem süßen Leib // [ihm; A.U.] vor die halb verrückten Sinnen!“ (Goethe 1965:256) gebracht hat:

Schön! Ihr schimpft, und ich muß lachen,
Der Gott, der Bub' und Mädchen schuf,
Erkannte gleich den edelsten Beruf,
Auch selbst Gelegenheit zu machen.
Nur fort, es ist ein großer Jammer!
Ihr sollt in Eures Liebchens Kammer,
Nicht etwa in den Tod. (Goethe 1965:257)

Reichtum.⁴³ Die von Komarovskij auf Lara ausgeübte Macht äußert sich im Symbol der Wassermelone. In der Reaktion Laras auf die Wassermelone als Sinnbild des luxuriösen Lebens wird noch einmal die Ambivalenz in ihrer Haltung zu Komarovskij⁴⁴ deutlich. Der an das gesellschaftliche Ansehen Komarovskijs gebundene Wohlstand wirkt zugleich abstoßend und anziehend:

На столе в номере ее ошеломил неимоверной величины арбуз, хлеб-соль Комаровского им на новоселье. Арбуз казался Ларе символом властности Комаровского и его богатства. Когда Виктор Ипполитович ударом ножа раскрыл надвое звонко хрястнувшее, темно-зеленое, круглое диво с ледяной, сахаристой сердцевиной, у Лары захватило дух от страха, но она не посмела отказаться. Она через силу глотала розовые душистые куски, которые от волнения становились у нее поперек горла. (DŽ, III, 95)

Auf dem Tisch im Hotelzimmer erblickte sie verblüfft eine Melone von unwahrscheinlicher Größe, Komarowskis Willkommensgeschenk. Sie dünkte Lara ein Symbol von Komarowskis Macht und Reichtum. Als er mit einem krachenden Messerhieb das dunkelgrüne runde Wunderding mit dem eiskalten zuckrigen Inhalt in zwei Teile spaltete, stockte Lara der Atem vor Angst, aber sie wagte nicht abzulehnen. Mühsam schluckte sie

⁴³ Vgl. Lubkoll 1986:165ff.: Die Liebesbeziehung zwischen Gretchen und Faust ist ökonomischen Zwängen unterworfen, wobei das „Kästchen“ als Symbol für Sexualität und Geld steht. Das Schamgefühl Gretchens resultiert aus der Faszination des Goldes und ist Ausdruck einer störenden Inäquivalenz innerhalb einer an Geld gebundenen gesellschaftlichen Rangordnung, in der sie fürchtet, die als „Tausch“ eingefädelte Liebeszuwendung Fausts nicht durch einen adäquaten Gegenwert erwidern zu können:

Ich fühl' es wohl, daß mich der Herr nur schont,
Herab sich läßt, mich zu beschämen.
Ein Reisender ist so gewohnt,
Aus Gütigkeit für lieb zu nehmen;
Ich weiß zu gut, daß solch erfahren Mann
Mein arm Gespräch nicht unterhalten kann. (Goethe 1965:247)

Indem Gretchen ihren Wert als Frau - sie unterstreicht ihre gesellschaftliche Funktion als Hausfrau und Mutter - an konventionelle Rollenzuschreibungen innerhalb der bürgerlichen Vertragsregelung Ehe bindet, offenbart sich ihre Liebe als Arbeitsleistung, mit der sie bezahlt. Fausts Macht erscheint dabei an dessen Reichtum, den Luxus, gebunden:

Wenn nur die Ohrring meine wären!
Man sieht doch gleich ganz anders drein.
Was hilft euch Schönheit, junges Blut?
Das ist wohl alles schön und gut,
Allein man läßt's auch alles sein;
Man lobt euch halb mit Erbarmen.
Nach Golde drängt,
Am Golde hängt
Doch alles. Ach, wir Armen! (Goethe 1965:238)

⁴⁴ Zu den Faust-Verweisen innerhalb der Figurencharakteristik Komarovskijs im Motiv des ihn begleitenden Hundes und seines Freundes Satanidi vgl. auch Livingstone 1993:94.

die aromatischen rosa Stücke, die ihr vor Erregung im Halse steckenblieben. (Pasternak 1997:128)

Das Scheitern der ehelichen Verbindung von Pavel Antipov und Lara, der sich später an der Front in der revolutionären Maschinerie zu einem Individuum mit übermenschlichen Merkmalen wandelt, impliziert die Abwertung des Pols der Geschlechtlichkeit. Die Entwicklung, der Antipov unterworfen ist, verweist auf den für die frühe Schaffensphase typischen Topos des Dichterpropheten. Laras Bewegung vom Pol der Geschlechtlichkeit zum Pol der Reinheit, die intertextuell durch den Verweis auf die biblische Gestalt Maria Magdalenas gestützt wird, beginnt mit der Trennung von Antipov, ihrer Tätigkeit als Krankenschwester an der Front und der damit verbundenen Begegnung mit Živago. Aus der Perspektive Živagos, der sie in ihrer Verschmelzung mit Tonja und Anna Ivanovna wahrnimmt, wird die Lara-Gestalt im vierten Kapitel, *Nazrevšie neizbežnosti*, mit den Merkmalen der Sophiologie verbunden:

Юрий Андреевич наблюдал ее волнение и слезы, хотел спросить ее, что с ней, хотел рассказать ей, как дважды в жизни видел ее, гимназистом и студентом, но он подумал, что это выйдет фамильярно и она поймет его неправильно. Потом он вдруг вспомнил мертвую Анну Ивановну в гробу и Тонины крики тогда в Сивцевом, и сдержался, и вместо всего этого сказал: - Благодарю вас. Я сам врач и лечу себя собственными силами. Я ни в чем не нуждаюсь. (DŽ, III, 127)

Shiwago hatte ihre Erregung und ihre Tränen beobachtet, er wollte sie fragen, was ihr fehle, und ihr erzählen, daß er sie schon zweimal im Leben gesehen habe, als Gymnasiast und als Student, aber dann dachte er, es würde zu vertraulich klingen und sie könne ihn mißverstehen. Plötzlich fiel ihm die tote Anna Iwanowna im Sarg ein, er erinnerte sich an Tonjas Schreie damals in Siwzew Wrashek, hielt sich zurück und sagte statt dessen: „Ich danke Ihnen. Ich bin selbst Arzt und behandle mich selbst. Ich brauche nichts.“ (Pasternak 1997:173)

So markieren der Schluß des vierten Kapitels mit dem Hinweis: „Революция.“ (DŽ, III, 130; „Es ist Revolution.“; Pasternak 1997:176)⁴⁵, der in diesem Kontext auch als innere Wandlung interpretierbar ist, und der Titel des folgenden Kapitels, *Proščan'e so starym*, den Umschwung in der Existenzform der Lara-Gestalt. Das Merkmal der Geschlechtlichkeit tritt nun gegenüber der Charakterisierung der Lara-Gestalt mit sophiologischen Zügen in den Hintergrund.⁴⁶ Lediglich die sich im Brief abzeichnende Eifersucht Tonjas und die Anspielung Olja Deminas auf die Frage Živagos nach ihrer Meinung über Lara im sechsten Kapitel,

⁴⁵ Solchen Überraschungsschlüssen weist Kasack eine vorausdeutende Funktion zu (vgl. Kasack 1970:177f.).

⁴⁶ Die symbolistischen Elemente in der Charakterisierung der Lara-Gestalt werden beispielsweise von Mežakov-Korjakin 1962:88 gelegnet: Während die Symbolisten das Thema der Weiblichkeit in Form von abstrakten religiös-mystischen Ideen bearbeitet hätten, wäre bei Pasternak die Weiblichkeit mit der Gestalt eines konkret lebenden Menschen verbunden, nämlich Lara.

Moskovskoe stanovišče: „Осторожно. Скользко тут.“ (DŽ, III, 204; „Vorsicht, es ist glatt hier.“; Pasternak 1997:280) implizieren sinnliche Elemente. Der symbolistische Kontext wird während des gemeinsamen Aufenthalts von Lara und Živago im Lazarett des Städtchens Meljuzeevo vor allem durch die Umgebung aufgerufen. Nahe Meljuzeevo befindet sich die mit Legenden und unwahrscheinlichen Geschichten behaftete Ortschaft Zybušino⁴⁷, in welcher der Müller Blažejko eine unabhängige Republik ausgerufen hatte. Dabei werden in der Figurencharakteristik einer eng mit Blažejko verbundenen Gestalt zentrale romantisch-symbolistische Motive aufgegriffen wie der Zustand der Ekstase und die als krankhaft dargestellte Abweichung von der Normalität:

Теперь такие же небылицы рассказывали про главного помощника Блажейко. Утверждали, будто это глухонемой от рождения, под влиянием вдохновения обретающий дар слова и по истечении озарения его снова теряющий. (DŽ, III, 133)

Solche Märchen wurden jetzt auch über Blashejkos ersten Gehilfen erzählt. Man behauptete, er sei von Geburt an taubstumm, gewinne aber im Zustand der Erleuchtung die Gabe des Wortes und verliere sie wieder, wenn die Erleuchtung vergehe. (Pasternak 1997:181)

Während der Begegnung Živagos mit diesem Taubstummen, Maksim Aristarchovič Klincov-Pogorevšich, im Zug bei seiner Abreise aus Meljuzeevo wird dieser Figur die eigene symbolistische Vergangenheit eingeschrieben⁴⁸:

Сам он по своим убеждениям в дядю, сообщил словоохотливый субъект, - экстремист-максималист во всем: в вопросах жизни, политики и искусства. [...] „Сейчас он футуристом отрекомендуется“, - подумал Юрий Андреевич, и действительно, речь зашла о футуристах. (DŽ, III, 162)

⁴⁷ Vgl. auch die Figurencharakteristik der Ustin'ja, der ehemaligen Köchin der Gräfin, in deren Villa nun das Lazarett untergebracht war: „Еще более любопытную натуру представляла собою Устинья. Это была женщина с нескладно суживавшеюся кверху фигурою, которая придавала ей сходство с наседкой. Устинья была суха и трезва до ехидства, но с этой рассудительностью сочетала фантазию, необузданную по части суеверий. Устинья знала множество народных заговоров и не ступала шагу, не зачуравшись от огня в печи и не зашептав замочной скважины от нечистой силы при уходе из дому. Она была родом зыбушинская. Говорили, будто она дочь сельского колдуна.“ (DŽ, III, 134; „Noch sonderbarer war Ustinja. Sie hatte eine ungefüge Figur, die sich nach oben hin verjüngte, was ihr Ähnlichkeit mit einer Glucke verlieh. Trocken und nüchtern bis zur Bosheit, verband sie mit ihrer Bedächtigkeit eine ausschweifende Phantasie auf dem Gebiet des Aberglaubens. Ustinja kannte viele volkstümliche Zauberformeln und tat keinen Schritt aus dem Hause, ohne sich gegen das Feuer im Ofen versichert und das Schlüsselloch flüsternd gegen den Bösen gefeit zu haben. Sie war in Sybuschino geboren. Es hieß, sie sei die Tochter eines dörflichen Zauberers.“; Pasternak 1997:183)

⁴⁸ Vgl. dazu auch Smirnov 1996:146f., der außer der metapoetischen Ebene auch autobiographische Parallelen zwischen der Figur Klincov-Pogorevšichs und Pasternak sieht: in der Befreiung vom Wehrdienst aus gesundheitlichen Gründen oder in der Gehörlosigkeit, die bei Pasternak im Fehlen des absoluten Gehörs gegeben sei.

Seine eigenen Überzeugungen, so teilte der redselige Jäger mit, glichen denen des Onkels, er sei in allem Extremist und Maximalist: im Leben, in der Politik und in der Kunst. [...] Gleich wird er sich als Futurist zu erkennen geben, dachte Shiwago, und richtig, er kam auf die Futuristen zu sprechen. (Pasternak 1997:221)

Die ebenfalls im Symbolismus wurzelnde Vorstellung vom mythisch-revolutionären Element des Volkes als dionysische Kraft wird mit der Lara-Gestalt verbunden. Von seinem Vorhaben, Lara in ihrem Zimmer zu einem Gespräch aufzusuchen, wird Živago durch ein nächtliches Meeting der Volksmassen abgehalten. Die als *conjunctio solis et lunae* gedachte Grenzüberschreitung zwischen Lara und Živago wird durch eine universalere Grenzenlosigkeit substituiert:

Пахло всеми цветами на свете сразу, словно земля днем лежала без памяти, а теперь этими запахами приходила в сознание. [...] Все кругом бродило, росло и всходило на волшебных дрожжах существования. Восхищение жизнью, как тихий ветер, широкой волной шло не разбирая куда по земле и городу, через стены и заборы, через древесину и тело, охватывая трепетом все по дороге. Чтобы заглушить действие этого тока, доктор пошел на плац послушать разговоры на митинге. (DŽ, III, 140)

Es duftete nach allen Blumen der Welt, als hätte die Erde tagsüber bewußtlos dagelegen und wäre jetzt durch diese Düfte zur Besinnung gekommen. [...] Alles ringsum gärte, wuchs, quoll auf von der Zauberhefe des Daseins. Entzücken am Leben ging wie ein sanfter Wind in breiter Welle ziellos über die Erde und die Stadt hin, ging durch Wände und Zäune, durch das Holz der Bäume und die Körper der Menschen und ließ auf seinem Weg alles erbeben. Um der Wirkung dieses Stroms zu entfliehen, ging Doktor Shiwago auf den Platz, um zu hören, was auf dem Meeting gesprochen wurde. (Pasternak 1997:191f.)

Die politischen revolutionären Ereignisse werden hier der Überwindung des egoistischen Ich im fremden Anderen mit dem Ziel der zu restituierenden Ganzheitlichkeit äquivalent gesetzt, zumal die Lara-Gestalt durch die Motive Meer und Ozean gekennzeichnet ist⁴⁹:

Революция вырвалась против воли, как слишком долго задержанный вздох. Каждый ожил, переродился, у всех превращения, перевороты. Можно было бы сказать: с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая. Мне кажется, социализм - это море, в которое должны ручьями влиться все эти свои, отдельные революции, море жизни, море самобытности. Море жизни, сказал я, той жизни, которую можно видеть на картинах жизни гениализированной,

⁴⁹ „В буфетной выбито окно обломком липового сука, бившегося о стекло, и на полу огромные лужи, и то же самое в комнате, оставшейся от Лары, море, форменное море, целый океан.“ (DŽ, III, 149; „Im Büfettzimmer habe ein abgebrochener Lindenast ein Fenster zerschlagen, auf dem Fußboden stehe eine große Pfütze, ebenso in Schwester Antipowas ehemaligem Zimmer, ein förmliches Meer, ein ganzer Ozean.“; Pasternak 1997:204)

жизни, творчески обогащенной. Но теперь люди решили испытать ее не в книгах, а на себе, не в отвлечении, а на практике. (DŽ, III, 145f.)

Die Revolution hat sich wider Willen losgerissen wie ein zu lange zurückgehaltener Seufzer. Jeder ist aufgelebt, neugeboren, alle erfahren Verwandlungen, Umstürze. Man könnte sagen: Jeder hat zwei Revolutionen mitgemacht, seine persönliche und die allgemeine. Ich glaube, der Sozialismus ist ein Meer, in das wie Bäche alle diese persönlichen Revolutionen einmünden müssen, ein Meer des Lebens, ein Meer der Eigenständigkeit. Ein Meer des Lebens, möchte ich sagen, des Lebens, das man auf Bildern sehen kann, des genialisierten, schöpferisch bereicherten Lebens. Aber die Menschen sind jetzt entschlossen, es nicht in Büchern, sondern an sich selbst zu erproben, nicht in der Abstraktion, sondern in der Praxis. (Pasternak 1997:199)

Diese Vorstellungen rekurrieren zwar auf den auch für das Frühwerk Pasternaks typischen Revolutionsbegriff einiger symbolistischer Dichter, insbesondere auf den Bloks, zugleich wird aber an der Opposition von Abstraktion und Praxis auf neue poetische Intentionen verwiesen. Auf der Heimreise Živagos manifestiert sich dieses Neue im zweiten, mit Lara verbundenen Kreis seiner Gedanken, der sich deutlich als andersartig vom ersten, mit der Tonja-Gestalt korrelierten Kreis, d.h. von der Vergangenheit und dem idealisierten Revolutionsverständnis, abhebt:

Новое было также предметом мыслей второго круга, но насколько другое, насколько отличное новое! Это было не свое, привычное, старым подготовленное новое, а произвольное, неотменимое, реальностью предписанное новое, внезапное, как потрясение. [...] Таким новым была революция, не по-университетски идеализированная под девятьсот пятый год, а эта, нынешняя, из войны родившаяся, кровавая, ни с чем не считающаяся солдатская революция, направляемая знаками этой стихии, большевиками. Таким новым была сестра Антипова, [...] (DŽ, III, 160)

Das Neue war auch Gegenstand seiner Gedanken im zweiten Kreis, aber wie anders war dieses Neue, wie sehr unterschied es sich von dem anderen Neuen! Es war nicht sein eigenes, gewohntes, durch die Vergangenheit vorbereitetes Neues, sondern ein willkürliches, unabwendbares, von der Realität diktiert Neues, so plötzlich wie eine Erschütterung. [...] Dieses Neue war die Revolution, nicht studentisch idealisiert wie neunzehnhundertfünf, sondern die jetzige, aus dem Krieg hervorgegangene, blutrünstige, auf nichts Rücksicht nehmende Soldatenrevolution, gelenkt von den Kennern dieser Naturgewalt, den Bolschewiken. Dieses Neue war Schwester Antipowa, [...] (Pasternak 1997:218f.)

Der sich symbolisch zwischen Tonja und Živago vollziehenden Restitution der Einheit, die im Zentrum des neunten Kapitels mit dem Titel *Varykino* steht, wird hier die in der Lara-Gestalt verkörperte Vereinigung beider Pole gegenübergestellt. Nachdem die Nullstelle hinsichtlich der Živago im Traum erschienenen Frauenstimme durch die Lara-Gestalt gefüllt wurde, läßt diese Kontrastierung die Synthese erkennbar werden. Rekurrenzen auf die mit der Tonja-Gestalt verbundene Sophiologie kreuzen sich mit dem Merkmal der Alltäglichkeit, das vor allem

für die Marina-Gestalt charakteristisch ist. Die Beobachtungen Živagos bei ihrem Wiedersehen in der Bibliothek signalisieren das mit der Negation der Schönheit zusammenhängende Merkmal der Einfachheit:

„Ей не хочется нравиться, - думал он, - быть красивой, пленяющей. Она презирает эту сторону женской сущности и как бы казнит себя за то, что так хороша. И эта гордая враждебность к себе самой удесятерляет ее неотразимость. Как хорошо все, что она делает. Она читает так, точно это не высшая деятельность человека, а нечто простейшее, доступное животным. Точно она воду носит или чистит картошку.“ (DŽ, III, 289)

Sie legt keinen Wert darauf, zu gefallen, schön und gewinnend zu sein, dachte er. Sie verachtet diese Seite des weiblichen Wesens und hadert gleichsam mit sich wegen ihrer Schönheit. Diese stolze Feindseligkeit gegen sich selbst macht sie noch zehnmals anziehender. Wie schön ist alles, was sie tut. Sie liest, als wäre das nicht die höchste Tätigkeit des Menschen, sondern etwas ganz Einfaches, was auch Tiere können. Als ob sie Wasser trägt oder Kartoffeln schält. (Pasternak 1997:399f.)

Živagos Weg in die Wohnung Laras, auf dem ihm der Straßenstaub die Sicht resp. Erkenntnis verwehrt, gleicht dem häufig als Entschleierungsvorgang dargestellten Erkenntnisprozeß der göttlichen Wahrheit:

Ветер часто останавливал его в пути, преграждая ему дорогу облаками поднятого песка и пыли. Доктор отворачивался, жмурился, нагибал голову, пережидая, пока пыль пронесется мимо, и отправлялся дальше. [...] Когда он свернул из переулка в ворота, ветер взвил к небу землю и мусор со всего двора, завесив двор от доктора. [...] Когда облако рассеялось, доктор увидел Антипову у колодца. (DŽ, III, 291)

Unterwegs mußte er des öfteren stehenbleiben, denn der Wind blies ihm mit Sand- und Staubwolken entgegen. Dann wandte er sich ab, kniff die Augen zu, zog den Kopf ein und wartete, bis der Staub vorüber war, dann ging er weiter. [...] Als er den Hof betrat, wirbelte ein Windstoß Erde und Müll auf und verhüllte den Blick in den Hof. [...] Als sich die Wolke aufgelöst hatte, sah der Arzt am Brunnen Schwester Antipowa. (Pasternak 1997:401f.)

Das mit dem Merkmal [oben/himmlisch] verbundene Treppensteigen und der für das Frühwerk charakteristische Vergleich des Weges als Labyrinth schließen die Möglichkeit der Verirrung und die Notwendigkeit der Führung durch das weibliche Prinzip mit ein, das im Besitz des Schlüssels zur Wahrheit ist:

- Живаго! - раздалось с порога квартиры на верхней площадке. Доктор поднялся по лестнице. [...] - Правда, лабиринт какой-то. Я не нашел бы дороги. [...] Не выпускайте моей руки, а то заблудитесь. Ну так. Направо. Теперь дебри позади. Вот дверь ко мне. Сейчас станет светлее. Порог. Не оступитесь. (DŽ, III, 293)

„Shiwago!“ rief sie aus ihrer Wohnungstür auf dem oberen Treppenabsatz. Der Arzt stieg hinauf. [...] „Das ist ja wirklich ein Labyrinth. Ich hätte nie den Weg gefunden.“ [...] „Halten Sie meine Hand fest, sonst gehen Sie fehl. So, jetzt nach rechts, das Labyrinth

liegt hinter uns. Das ist die Tür zu meinem Zimmer. Gleich wird es hell. Die Schwelle. Stolpern Sie nicht.“ (Pasternak 1997:404f.)

Der Prozeß der Erkenntnissuche (vgl. die Verbindung *вытекающее следствие*) wird jedoch von den Reflexionen Živagos über die Alltäglichkeit von Laras Erscheinung durchbrochen, was der Verweis auf ihre durch das Merkmal [gefallen] gekennzeichnete Vergangenheit noch unterstützt. Gegenüber der mittleren Schaffensphase⁵⁰ wird das Merkmal [gefallen] hier als Impuls zur Weiterentwicklung positiv konnotiert und so seines parodistischen Potentials entkleidet:

„В читальне я сравнивал увлеченность ее чтения с азартом и жаром настоящего дела, с физической работой. И наоборот, воду она носит, точно читает, легко, без труда. Эта плавность у нее во всем. Точно общий разгон к жизни она взяла давно, в детстве, и теперь все совершается у нее с разбегу, само собой, с легкостью вытекающего следствия. Это у нее и в линии ее спины, когда она округляющей подбородок, и в ее словах и мыслях.“ (DŽ, III, 293)

Im Lesesaal habe ich ihr hingebungsvolles Lesen mit physischer Arbeit verglichen. Und siehe da, sie trägt das Wasser genauso, wie sie liest, leicht und mühelos. Diese Leichtigkeit hat sie in allem. Es scheint, daß sie schon als Kind einen grundlegenden Anlauf ins Leben genommen hat und jetzt alles aus diesem Schwung heraus verrichtet, wie von selbst, mit der Leichtigkeit einer logischen Schlußfolgerung. Das hat sie auch in der Rückenlinie, wenn sie sich bückt, in ihrem Lächeln, das ihre Lippen öffnet und das Kinn rundet, und in ihren Worten und Gedanken. (Pasternak 1997:404)

Beide Extreme prägen die Lara-Gestalt auch im dreizehnten Kapitel, *Protiv doma s figurami* (*Gegenüber dem Haus mit den Figuren*), in dessen Mittelpunkt das Wiedersehen Živagos und Laras nach der Flucht des Protagonisten von den Partisanen steht. Der abermals auf die Entschleierung der göttlichen Wahrheit verwei-

⁵⁰ Das polemische Potential dieses Merkmals wird über den autointertextuellen Verweis auf *Och-rannaja gramota* aufgerufen. Die Charakterisierung Laras läßt hier Assoziationen hinsichtlich der Beschreibung Majakovskijs zu (vgl. Linvingstone 1985:207): „Он [Маяковский; A.U.] сидел на стул, как на седло мотоцикла, подавался вперед, резал и быстро глотал венский шницель, играя в карты, скашивая глаза и не поворачивая головы, величественно прогуливался по Кузнецкому, глуховато потягивал в нос, как отрывки литургии, особо глубоко мысленные клочки своего и чужого, хмурился, рос, ездил и выступал, и в глубине за всем этим, как за прямою разбежавшегося конькобежца, вечно мерещился какой-то предшествующий всем дням его день, когда был взят этот изумительный разгон, распрямлявший его так крупно и непринужденно.“ (OGR, IV, 216f.; „Er [Majakovskij; A.U.] setzte sich auf einen Stuhl wie auf einen Motorradsattel, beugte sich vor, schnitt und schluckte rasch ein Wiener Schnitzel, spielte Karten, schräg blickend und ohne den Kopf zu wenden, spazierte majestätisch über den Kusnezki, ließ gedehnt und näselnd, wie Bruchstücke einer Liturgie, besonders tiefsinnige Splitter aus Eigenem oder Fremdem hören, verfinsterte sich, wuchs, reiste und trat auf, und in der Tiefe hinter all dem, wie hinter der Geradheit eines Schlittschuhläufers, der losgelaufen ist, dämmerte ewig der eine, allen seinen Tagen voraufgegangene Tag, an dem dieser erstaunliche Anlauf genommen worden war, der ihn so groß und ungezwungen ausgerichtet hatte.“; Pasternak 1989:274)

sende Weg (vgl. die typischen Motive des Treppensteigens, der Türen und des Schlüssels) Živagos in die Wohnung Laras, der in seiner Festlegung auf die mit der Tonja-Gestalt korrelierten Vergangenheit zusätzlich symbolistische Muster assoziiert, kündigt jedoch durch seine Verknüpfung mit der Gegenwart eine neue Daseinsqualität an (die Tonja-Gestalt ist jetzt lediglich im Medium des Briefes und in der Erinnerung präsent):

Он перешел через дорогу, вошел с парадного подъезда в сени и стал подниматься по знакомой и такой дорогой его сердцу парадной лестнице. [...] Доктор был почти благодарен лестнице за верность прошлому. [...] Он хотел постучаться в дверь, но заметил, что она запрета по-новому, тяжелым висячим замком, продетым в кольца, грубо ввиченные в облицовку старинной дубовой двери с хорошей и местами выпавшей отделкою. Прежде такого варварства не допускали. Пользовались врезными дверными замками, хорошо запиравшимися, а если они портились, на то были слесаря, чтобы чинить их. Ничтожная эта мелочь по-своему говорила об общем сильно подвинувшемся вперед ухудшении. [...] О чудо! Ключ и записка. (DŽ, III, 373f.)

Darum überquerte er die Straße, öffnete die Haustür und stieg die wohlbekannte und geliebte Vordertreppe hinauf. [...] Der Arzt empfand beinahe Dankbarkeit gegenüber der Treppe für ihre Treue zur Vergangenheit. [...] Er wollte klopfen, da sah er, daß sie auf neue Art verschlossen war, nämlich mit einem schweren Vorhängeschloß, dessen Bügel durch zwei grob in die alte Eichentür mit ihrem schönen und stellenweise abgefallenen Schnitzwerk geschraubte Ringe lief. Eine derartige Barbarei wäre früher undenkbar gewesen. Damals benutzte man sorgfältig eingepaßte Türschlösser, die gut schlossen, und wenn sie defekt waren, gab es Schlosser, die sie in Ordnung brachten. Dieses nichtige Detail zeugte auf seine Weise von der allgemeinen, weit fortgeschrittenen Verschlechterung. [...] O Wunder! Ein Schlüssel und ein Brief. (Pasternak 1997:518f.)

In den Fieberphantasien Živagos, bei dem sich nach Ankunft in der Wohnung Anzeichen einer beginnenden Krankheit bemerkbar machen, werden die in der Lara-Gestalt synthetisierten Pole noch einmal mit dem in der Tonja-Gestalt verkörperten Extrem konfrontiert. Tonja erscheint in der Erinnerung Živagos durch den Verweis auf die Worte Christi am Kreuz („Вскую отринул мя еси от лица Твоего, свете незаходимый?“; DŽ, III, 385; „Warum hast du mich verstoßen von deinem Angesicht, du unvergängliches Licht?“; Pasternak 1997:534) und die Redewendung „не правда ли“, durch die auch die Lara-Gestalt gekennzeichnet ist, als das göttliche Absolute.⁵¹ Lara dagegen wird von Živago in ihrer Ambivalenz wahrgenommen. Die scheinbare Nachlässigkeit Laras, das Schicksal von Tonja und ihrer Familie in ihrer Nachricht an Živago unerwähnt zu lassen, wird den Mutmaßungen über das Verhältnis Laras zu Samdevjatov äquivalent gesetzt; durch die Abwesenheit des Göttlichen ist das Merkmal des Geschlechtlichen hervorgehoben:

⁵¹ Als Kennzeichen der Lara-Gestalt wird diese Redensart von Vogt, der sie aber für die Charakteristik der Tonja-Gestalt im Gegensatz zu Faryno 1990:177 nicht berücksichtigt, als Reflex auf die Rede der Weisheit in Prov 8,6 verstanden (vgl. Vogt 1997:167).

„[...] Хотя, правда, Лара незнакома с ними, но вот швее и парикмахерше, совершенно посторонней, их судьбы не остались неизвестны, а Лара ни словом не заикается о них в записке. Какая странная, отдающая безучастием невнимательность! Такая же необъяснимая, как ее умалчивание о ее отношениях с Самдевятовым.“ (DŽ, III, 385)

Lara war ja nicht mit ihnen bekannt, aber die Schneiderin und Friseurin, die ihnen ganz fern stand, wußte einiges von ihnen, während Lara in dem Brief kein Wort über sie verliert. Welch sonderbare, teilnahmslos wirkende Unaufmerksamkeit! Das ist genauso unerklärlich wie ihr Schweigen über ihre Beziehungen zu Samdewjatow. (Pasternak 1997:534f.)

Andererseits erscheint Lara durch das Merkmal der Vollkommenheit und den autointertextuellen Verweis auf *Sestra moja - žizn'* als Ausdruck des Lebens selbst⁵² in ihrer idealisierten, mit der symbolistischen Poetik verbundenen Qualität, die aber als verworren und unreal angezweifelt wird:

И почему Лара должна предпочитать его бесхарактерность и темный, нереальный язык его обожания? Так ли нуждается она в этом сумбуре? Хочется ли ей самой быть тем, чем она для него является? А чем является она для него, как он только что выразился? О, на этот вопрос ответ всегда готов у него. Вот весенний вечер на дворе. Воздух весь размечен звуками. Голоса играющих детей разбросаны в местах разной дальности, как бы в знак того, что пространство все насквозь живое. И эта даль - Россия, его несравненная, за морями нашумевшая, знаменитая родительница, мученица, упрямец, сумасбродка, шалая, боготворимая, с вечно величественными и гибельными выходками, которых никогда нельзя предвидеть! О, как сладко существовать! Как сладко жить на свете и любить жизнь! О, как всегда тянет сказать спасибо самой жизни, самому существованию, сказать это им самим в лицо! Вот это-то и есть Лара. С ними нельзя разговаривать, а она их представительница, их выражение, дар слуха и слова, дарованный безгласным началам существования. И неправда, тысячу раз неправда все, что он наговорил тут о ней в минуту сомнения. Как именно совершенно и безупречно все в ней! (DŽ, III, 385f.)

Warum sollte Lara seine Charakterlosigkeit, die dunkle, irreal Sprache seiner Anbetung Samdewjatow vorziehen? Was sollte ihr etwas so Verworrenes? Wollte sie selbst diejenige sein, die sie für ihn war? Aber was war sie denn für ihn? Oh, auf diese Frage hatte er stets eine Antwort bereit. Draußen der Frühlingsabend. Die Luft war ganz und gar von Geräuschen markiert. Die Stimmen der spielenden Kinder waren auf verschiedene Entfernungen verteilt wie zum Zeichen dafür, daß der Raum noch durch und durch lebendig war. Und diese Ferne – Rußland, seine unvergleichliche, in aller Welt von sich reden machende, berühmte Mutter, die Märtyrerin, dickköpfig, unvernünftig, übermütig, vergöt-

⁵² Der Vergleich Laras mit Rußland ruft starke Assoziationen an Bloks Weiblichkeitskonzeption des Zyklus *Rodina (Heimat; 1916)* wach, in dem Blok eine Synthese der für sein Schaffen bestimmenden Weiblichkeitsmuster, das der schönen Dame und das der Unbekannten, ähnlich wie Pasternak herbeiführt. Besonders hervorzuheben sind die Gedichte *Reka raskinulas' Tečet, grustiit lenivo...* (*Der Fluß breitet sich aus. Strömt, ist träge traurig...*), *Rossija (Rußland)* oder *Novaja Amerika (Das neue Amerika)*.

tert, immer wieder gut für majestätische und verhängnisvolle Ausbrüche, die sich nie voraussehen ließen! Wie süß war es zu existieren! Wie süß war es, auf der Welt zu leben und das Leben zu lieben! Wie gern war man jederzeit bereit, dem Leben, dem Dasein selbst danke ins Gesicht zu sagen! Das alles war Lara. Mit dem Leben, dem Dasein konnte man nicht reden, aber sie war deren Vertreterin, deren Ausdruck, deren Gehör und Sprache, ein Geschenk der stimmlosen Daseinsprinzipien. Und unwahr, tausendmal unwahr war alles, was er hier in den Momenten des Zweifels von ihr gedacht hatte. Wie vollkommen und makellos war alles an ihr! (Pasternak 1997:535f.)

Dieselbe Ambivalenz drückt sich in den beiden aufeinanderfolgenden Fieberträumen Živagos aus. Im ersten Traum erscheint ihm sein Sohn hinter einer verschlossenen Tür von Wassermassen bedroht. Die Tatsache, daß er zur Rettung des Kindes wegen der Anwesenheit seiner Geliebten nichts unternimmt, impliziert durch den Ehebruch das Merkmal der Geschlechtlichkeit und suggeriert die in der Vereinigung der geschlechtlichen Gegensätze bestehende Ganzheitlichkeit beim Kind. Das hier bediente Merkmal [gefallen] wird im zweiten Traum durch sophiologische Komponenten substituiert, welche die Rehabilitation der Geschlechtlichkeit andeuten. Neben der Idealisierung des Weiblichen mit dem Merkmal [erhöht] wird zudem entgegen einer geschlechtlichen Beziehung die Distanz zwischen männlichem und weiblichem Prinzip betont:

1. Но, обливаясь слезами, он тянул на себя ручку запертой двери и не пускал мальчика, принося его в жертву ложно понятым чувствам чести и долга перед другой женщиной, которая не была матерью мальчика и с минуты на минуту могла войти с другой стороны в комнату.

2. И так далека, холодна и притягательна была та, которой он все отдал, которую всему предпочел и противопоставлением которой все низвел и обесценил! (DŽ, III, 387f.)

Statt dessen hält er tränenüberströmt die Klinke der verschlossenen Tür fest und läßt den Jungen nicht herein, opfert ihn einem falsch verstandenen Ehr- und Pflichtgefühl gegenüber der anderen Frau, die nicht die Mutter des Jungen ist und jeden Moment durch die andere Tür ins Zimmer treten kann.

Fern, kalt und anziehend ist die Frau, der er alles gegeben, die er allem vorgezogen hat und verglichen mit der alles niedrig und wertlos ist! (Pasternak 1997:538f.)

Verschiedene autointertextuelle Verweise auf die symbolistisch-futuristische Poetik der frühen Schaffensphase, die in der Auflösung der Opposition des männlichen und weiblichen Prinzips das Merkmal der Ganzheitlichkeit suggerieren, werden mit dem Merkmal des Geschlechtlichen, das die Rekurrenz auf den Sündenfall impliziert, kontrastiert, um auf diese Weise die Synthese hervorzuheben. So läßt das Merkmal der Ordnung, das mit der Anwesenheit der Lara-Gestalt zusammenhängt, im Gegensatz zur vorherigen Unordnung Assoziationen an das Motiv des Aschenbrödels aus dem Zyklus *Bliznec v tučach* zu. Auch hier wird

auf dessen Fähigkeit als göttliche Wahrheit (vgl. Motive полнейшая правда), zwischen den verschiedenen Sphären zu vermitteln, durch das Abtauchen ins Unbewußte angespielt:

И вдруг он понял, что он не грезит и это полнейшая правда, что он раздет, и умыт, и лежит в чистой рубашке не на диване, а на свежепостланной постели, и что, мешая свои волосы с его слезы со своими, с ним вместе плачет, и сидит около кровати, и нагибается к нему Лара. И он потерял сознание от счастья. (DŽ, III, 389)

Und plötzlich erkannte er, daß er nicht träumte und daß es wirklich stimmte – er war ausgekleidet und gewaschen, trug ein reines Hemd und lag nicht auf dem Sofa, sondern im frisch bezogenen Bett, und an seinem Bett saß, über ihn gebeugt, ihre Haare und ihre Tränen mit den seinen vermischend, Lara. Da verlor er vor Glück das Bewußtsein. (Pasternak 1997:540)

Der Lara-Gestalt wird nun explizit im Vergleich mit der himmlischen Sphäre das Merkmal des Göttlichen zugeordnet, das in der Überschreitung des eigenen, nun als Objekt betrachteten Ichs, des Bewußtseins erfahrbar wird:

В недавнем бреду он укорял небо в безучастии, а небо всею ширью опускалось к его постели, и две большие, белые до плеч, женские руки протягивались к нему. У него темнело в глазах от радости, и, как впадают в беспамятство, он проваливался в бездну блаженства. Всю жизнь он что-нибудь да делал, вечно бывал занят, работал по дому, лечил, мыслил, изучал, производил. Как хорошо было перестать действовать, добиваться, думать и на время предоставить этот труд природе, самому стать вещью, замыслом, произведением в ее милостивых, восхитительных, красоту расточающих руках! (DŽ, III, 389)

In seinen Fieberphantasien hatte er den Himmel der Teilnahmslosigkeit geziehen, und da hatte sich der Himmel in seiner ganzen Weite auf sein Bett herabgesenkt, und zwei lange weiße Frauenarme streckten sich nach ihm aus. Vor Glück wurde ihm schwarz vor den Augen, und so wie man in Ohnmacht fällt, sank er in einen Abgrund der Seligkeit. Sein Leben lang hatte er etwas getan, war er beschäftigt gewesen, hatte im Haushalt gearbeitet, hatte praktiziert, gedacht, studiert, produziert. Wie schön war es jetzt, nicht mehr zu handeln, zu streben, zu grübeln, sondern dies für eine Zeitlang der Natur zu überlassen und selber ein Gegenstand zu werden, eine Idee, ein Werk in ihren gnädigen, hinreißend schönen Armen. (Pasternak 1997:540f.)

In diesem Kontext läßt die aus der Korrelation der Motive лебедино-белая прелесть und дышащий горловый шепот erwachsende Anspielung auf den Schwanengesang Assoziationen an das Gedicht *Ja ros, menja, kak Ganimeda...* aus dem Zyklus *Bliznec v tučach* zu. Auf die im Gedicht durch den Liebestod (dem Schwanengesang ist das Merkmal [tödlich] inhärent), das Ersterben im anderen, fremden Du erreichte Ganzheitlichkeit wird hier noch einmal durch den Verweis auf Platons Dialoge rekuriert:

Юрий Андреевич быстро поправлялся. Его выкармливала, выхаживала Лара своими заботами, своей лебедино-белой прелестью, влажно дышащим горловым шепотом своих вопросов и ответов. Их разговоры вполголоса, даже самые пустые, были полны значения, как Платоновы диалоги. (DŽ, III, 389f.)

Shiwago erholte sich rasch. Lara fütterte, pflegte ihn gesund mit ihrer Obsorge, ihrer schwanenweißen Schönheit, mit dem feucht atmenden kehligen Raunen ihrer Fragen und Antworten. Ihre halblauten Gespräche, selbst wenn es um belanglose Dinge ging, waren voller Bedeutung wie Platons Dialoge. (Pasternak 1997:541)

Im Kontrast dazu steht die durch den Verweis auf den Sündenfall implizierte Zerstörung der Ganzheitlichkeit in der Trennung des männlichen und weiblichen Prinzips. Das mit dem Menschlichen äquivalent gesetzte Merkmal der Geschlechtlichkeit erfährt jedoch durch den Hinweis auf die gewaltigen Leistungen, die mit dem Merkmal des Schöpferischen spezifiziert werden, eine Aufwertung:

Мы с тобой как два первых человека Адам и Ева, которым нечем было прикрыться в начале мира, и мы теперь так же раздеты и бездомны в конце его. И мы с тобой последнее воспоминание обо всем том неисчислимо великом, что натворено на свете за многие тысячи лет между ними и нами, и в память этих исчезнувших чудес мы дышим, и любим, и плачем, и держимся друг за друга и друг к другу льнем. (DŽ, III, 397)

Du und ich, wir sind wie die beiden ersten Menschen, wie Adam und Eva, die am Anfang der Welt nichts hatten, um ihre Blöße zu bedecken, und wir sind jetzt am Ende der Welt ebenso nackt und unbehaust. Wir beide sind die letzte Erinnerung an all das unermesslich Große, was in den vielen Jahrtausenden zwischen ihnen und uns geschaffen wurde, und in der Erinnerung an diese verschwundenen Wunder atmen wir und lieben und weinen und halten uns fest und schmiegen uns aneinander. (Pasternak 1997:551)

Das Alltägliche erscheint nicht länger als Gegensatz zum Erhabenen, Himmlischen, sondern erhält das Erhöhte selbst als Attribut. Beide Pole verschmelzen in der Lara-Gestalt:

Он возвращался со всех этих должностей к ночи измученный и проголодавшийся и заставлял Ларису Федоровну в разгаре домашних хлопот, за плитой или перед корытом. В этом прозаическом и будничном виде, растрепанная, с засученными рукавами и подоткнутым подолом, она почти пугала своей царственной, дух захватывающей притягательностью, более, чем если бы он вдруг застал ее перед выездом на бал, ставшею выше и словно выросшею на высоких каблуках, в открытом платье с вырезом и широких шумных юбках. (DŽ, III, 400)

Von all diesen Tätigkeiten kam er erst nachts nach Hause, erschöpft und ausgehungert, und fand Lara bei ihren Hausarbeiten, am Herd oder am Wassertrog. Wenn sie so prosaisch und alltäglich aussah, zerzaust, mit aufgekrempten Ärmeln und hochgerafftem Rocksaum, wirkte sie beinahe bestürzend attraktiv, majestätisch, atemberaubend, mehr noch, als hätte er sie in Abendgarderobe angetroffen, bereit, zum Ball zu gehen, gleichsam größer geworden auf den hohen Absätzen, in tief ausgeschnittenem Kleid und raschelnden weiten Röcken. (Pasternak 1997:556)

Der Plan Laras und Živagos, nach Varykino zu gehen, kündigt die Entwicklung Laras zum Extrem der Reinheit an. Vor dem Rückzug nach Varykino, das als Raum Tonjas⁵³ - der Besitz ihrer Familie befindet sich an diesem Ort - mit sophiologischen Zügen gekennzeichnet ist, werden beide Merkmale, das der Unbeflecktheit und das der Sündhaftigkeit, intertextuell im Verweis auf die biblischen Gestalten der Gottesmutter Maria und Maria Magdalenas kontrastiert und in der für beide Seiten hervorgehobenen Verbindung des Göttlichen mit dem Gewöhnlichen synthetisiert⁵⁴:

1. В другом случае девушка - обыкновенность, на которую древний мир не обратил бы внимания, - тайно и втихомолку дает жизнь младенцу, производит на свет жизнь, чудо жизни, жизнь всех, „Живота всех“, как потом его называют. Ее роды незаконны не только с точки зрения книжников как внебрачные. Они противоречат законам природы. Девушка рождает не в силу необходимости, а чудом, по вдохновению. Это то самое вдохновение, на котором Евангелие, противопоставляющее обыкновенности исключительность и будням праздник, хочет построить жизнь, наперекор всякому принуждению. (DŽ, III, 406)

2. Наверное, я очень испорченная, но я не люблю предпасхальных чтений этого направления, посвященных обузданию чувственности и умерщвлению плоти. [...] Существует спор, Магдалина ли это, или Мария Египетская, или какая-нибудь другая Мария. Как бы то ни было, она просит Господа: „Разреши долг, якоже и аз власы.“ То есть: „Опусти мою вину, как я распускаю волосы.“ Как вещественно выражена жажда прощения, раскаяния! Можно руками дотронуться. [...] Здесь она со страшной осязательностью сокрушается о прошлом, о том, что каждая ночь разжигает ее прежние закоренелые замашки. „Яко ночь мне есть разжение блуда невоздержанна, мрачное же и безлунное рачение греха.“ Она просит Христа принять ее слезы раскаяния и склониться к ее воздыханиям сердечным, чтобы она могла отереть пречистые его ноги волосами, в шум которых укрылась в раю оглушенная и пристыженная Ева.“ [...] И вдруг вслед за этими волосами вырывающееся восклицание: „Грехов моих множества, судеб твоих бездны кто иссле-

⁵³ Da Vogt die sophiologischen Züge bezüglich der Tonja-Gestalt nicht wahrnimmt, kommt er zu der unhaltbaren Schlußfolgerung, daß sie an dieser Stelle eine Rolle inne hat, die ihr gemäß der Logik des Mythos gar nicht zukommt (vgl. Vogt 1997:192). Dementsprechend bleiben ihm auch die wesentlichen Unterschiede zwischen beiden Varykino-Aufenthalten verschlossen.

⁵⁴ Vgl. in diesem Kontext auch die etymologische Verwandtschaft des Namens Laras mit dem römischen Lar, dem Schutzgeist von Haushalt und Staat, mit dem Lara durch eine Reihe von Hinweisen verbunden ist: wie ihrer Tätigkeit in Meljuzeevo, die Hausausstattung zu kontrollieren und Inventarlisten aufzustellen (vgl. Rowland 1960:495) oder ihre lokale Festlegung auf Kreuzwege (am Kreuzweg befindet sich gewöhnlich der Schrein Lars, der auch als Gott des Ackerbaus verehrt wird). Sie und ihre Mutter werden, als sie während den revolutionären Unruhen in Moskau in einem Hotel Zuflucht suchen, an einer Kreuzung aufgehalten und von Kosacken durchsucht. In Sibirien passiert Živago jedesmal, wenn er sie besucht, eine Kreuzung (vgl. Rowland 1960:496). Der Verweis auf Lar in der Lara-Gestalt fungiert letztlich als Betonung des Merkmals der Unschuld Rußlands im Vergleich zu Maria Magdalena, welche die religiöse Abtrünnigkeit des Landes symbolisierte (vgl. Rowland 1960:495).

дит?“ Какая короткость, какое равенство Бога и жизни, Бога и личности, Бога и женщины! (DŽ, III, 407f.)

Im anderen Falle schenkte eine Jungfrau – ein ganz gewöhnlicher Vorgang, auf den die alte Welt nicht geachtet hätte – still und heimlich einem Kind das Leben, bringt Leben zur Welt, das Wunder des Lebens, ‚das Leben aller‘, wie er später genannt wird. Seine Geburt ist nicht nur vom Standpunkt der Schriftgelehrten ungesetzlich, da die Eltern nicht verheiratet sind. Sie widerspricht auch den Gesetzen der Natur. Die Jungfrau gebiert nicht aus Notwendigkeit, sondern durch ein Wunder, durch eine Inspiration. Das ist die gleiche Inspiration, auf der das Evangelium, das dem Gewöhnlichen die Einmaligkeit und dem Alltag den Festtag entgegenstellt, das Leben aufbauen will, entgegen jedem Zwang. (Pasternak 1997:564f.)

Wahrscheinlich bin ich sehr verdorben, aber ich mag nicht die vorösterlichen Lesungen in dieser Richtung – Zügelung der Sinnlichkeit und Abtötung des Fleisches. [...] Es gibt einen Streit darüber, ob das Magdalena ist oder Maria von Ägypten oder irgendeine andere Maria. Wie dem auch sei, sie bittet den Herrn: ‚Löse mich von meiner Schuld, so wie ich meine Haare löse.‘ Wie stofflich ist der Durst nach Vergebung, nach Reue ausgedrückt! Man kann es mit den Händen greifen. [...] Hier trauert sie mit schrecklicher Spürbarkeit um die Vergangenheit, darum, daß jede Nacht die früheren tiefverwurzelten Empfindungen in ihr weckt. ‚Kaum wird es Nacht, so entzündet sich in mir ungezügelter Begierde, der finstere und mondlose Drang nach Sünde.‘ Sie bittet Christus, ihre Reuetränen anzunehmen und sich zu ihren Herzensklagen herabzuneigen, damit sie seine reinen Füße mit ihren Haaren trocknen kann, Haaren, in deren Rascheln sich einst im Paradies die bestürzte und beschämte Eva hüllte. [...] Und dann bricht plötzlich der Ausruf hervor: ‚Meiner Sünden sind viele, doch wer erforscht Deine abgrundtiefen Schicksale?‘ Welche Kürze, welche Gleichsetzung von Gott und Leben, Gott und Persönlichkeit, Gott und Frau! (Pasternak 1997:566f.)

Im vierzehnten Kapitel, *Opjat' v Varykine (Wieder in Varykino)*, wird die Synthese in der Entwicklung der Lara-Gestalt aufgelöst, die nun ausschließlich durch Merkmale gekennzeichnet ist, die sophiologische Züge erkennen lassen. Der für die frühe Schaffensphase typische Aspekt der Androgynie wird in der durch Komarovskij vorgenommenen Figurencharakteristik Živagos und Laras assoziiert, wenn er sie als Kinder bezeichnet, die sich - ohne es zu wissen - in ständiger Gefahr befinden (vgl. DŽ, III, 414). In diesem Zusammenhang wird die weibliche Seite Živagos besonders betont, der aus Komarovskijs Sicht eher seiner Mutter, einer Träumerin, als seinem Vater ähnelt (vgl. DŽ, III, 414). Intratextuell wird in der Erinnerung Živagos auf dessen erste Begegnung mit Lara beim Selbstmordversuch ihrer Mutter rekurriert. Das dabei implizit aufgerufene Merkmal [gefallen] ist jedoch nun durch sophiologische Züge ersetzt. Da Živago in seiner Wahrnehmung der Lara-Gestalt eine Entwicklung leugnet - für ihn ist ihre gegenwärtige Existenzform verglichen mit der damaligen dieselbe - wird das Merkmal [gefallen] nachträglich annulliert. Die Sinnlichkeit, die der kindlichen, mit der Tonja-Gestalt verbundenen Welt Živagos diametral entgegengesetzt ist, wird durch das Merkmal der Reinheit ausgelöscht:

Ты недаром стоишь у конца моей жизни, потаенный, запретный мой ангел, под небом войн и восстаний, ты когда-то под мирным небом детства так же поднялась у ее начала. Ты тогда ночью, гимназисткой последних классов, в форме кофейного цвета, в полутьме за номерной перегородкой, была совершенно тою же, как сейчас, и так же ошеломляюще хороша. Часто потом в жизни я пробовал определить и назвать тот свет очарования, который ты заронила в меня тогда, тот постепенно тускнеющий луч и замирающий звук, которые с тех пор растеклись по всему моему существованию и стали ключом проникновения во все остальное на свете благодаря тебе. Когда ты тенью в ученическом платье выступила из тьмы номерного углубления, я, мальчик, ничего о тебе не знавший, всей мукой отозвавшейся тебе силы понял: эта щупленькая, худенькая девочка заряжена, как электричеством, до предела, всей мыслимою женственностью на свете. Если подойти к ней близко или дотронуться до нее пальцем, искра озарит комнату и либо убьет на месте, либо на всю жизнь наэлектризует магнетически влекущейся, жалующейся тягой и печалью. (DŽ, III, 420)

Du stehst nicht zufällig am Ende meines Lebens, mein heimlicher, verbotener Engel, unter dem Himmel der Kriege und Aufstände, du hast ja schon am Anfang meines Lebens gestanden, unter dem friedlichen Himmel der Kindheit. Damals in der Nacht, als Gymnasiastin der höheren Klassen, im braunen Schulkleid, im Halbdunkel hinter der Trennwand im Hotelzimmer, warst du vollkommen die gleiche wie jetzt, genauso bestürzend schön. Später im Leben habe ich oft versucht, das Licht der Verzauberung zu bestimmen und zu benennen, das damals von dir auf mich übergang, den allmählich matter werdenden Strahl und den ersterbenden Laut, die sich seither in meinem ganzen Dasein ausbreiteten und dank dir zum Schlüssel für alles übrige auf der Welt wurden. Als du wie ein Schatten im Schulkleid aus der Dunkelheit des Hotelzimmers hervortratst, habe ich, ein Knabe, der nichts von dir wußte, mit der ganzen Qual der auf dich antwortenden Kraft begriffen: Dieses zierliche, schmale Mädchen ist bis ans äußerste aufgeladen mit aller Weiblichkeit der Welt wie mit elektrischem Strom. Wenn ich zu ihr trete oder sie mit dem Finger berühre, wird ein Funke das Zimmer erleuchten und mich entweder auf der Stelle töten oder mich fürs ganze Leben elektrisieren mit magnetisch anziehender, klagender Zuneigung und Trauer. (Pasternak 1997:584f.)

Die Lara-Gestalt, die durch die Motive *свет очарования*, *тускнеющий луч*, *замирающий звук* oder *ключ* als das göttliche Absolute charakterisiert wird, figuriert nun als das Urbild des „Ewig Weiblichen“, als Impuls (vgl. *электричество*) für die Entwicklung des männlichen Prinzips, das hier in der Gleichsetzung von Gott und Mensch durch den romantischen Topos des Dichter-Propheten gekennzeichnet ist: „Ты все знаешь, обо всем догадываешься. Юрочка, ты моя крепость, и прибежище, и утверждение, да простит Господь мое кощунство.“ (DŽ, III, 421; „Du weißt alles, du errätst alles. Jura, du bist meine feste Burg und meine Zuflucht und meine Bestätigung, möge Gott mir die Lästerung verzeihen.“; Pasternak 1997:585) Daß diese gottähnliche, ganzheitliche Existenzform durch die Anerkennung des eigenen gegengeschlechtlichen Anteils zu erreichen ist, d.h. in der Auflösung des Gegensatzes von weiblichem und männlichem Prinzip, wird in der Charakterisierung Živagos und Laras als androgynes Doppelwesen deutlich:

А нас точно научили целоваться на небе и потом детьми послали жить в одно время, чтобы друг на друге проверить эту способность. Какой-то венец совместности, ни сторон, ни степеней, ни высокого, ни низкого, равноценность всего существа, все доставляет радость, все стало душою. (DŽ, III, 428)

Uns ist gewissermaßen beigebracht worden, uns im Himmel zu küssen, und dann wurden wir als Kinder losgeschickt, um in derselben Zeit zu leben und diese Fähigkeit aneinander auszuprobieren. Die Krone der Gemeinsamkeit, die gleiche Seite, die gleiche Stufe, nicht hoch noch niedrig, die Gleichwertigkeit des ganzen Wesens, all das bereitet Freude, all das ist zu einer Seele geworden. (Pasternak 1997:595)

Mit der Forderung, die von Živago zu verschiedenen Zeiten verfaßten Texte schriftlich zu fixieren (vgl. DŽ, III, 429), liefert das weibliche Prinzip, verkörpert in der Lara-Gestalt, den Impuls zur künstlerisch-schöpferischen Tätigkeit, die durch das Motiv *вдохновение* in die romantisch-symbolistische Tradition gestellt wird:

После двух-трех легко вылившихся строф и нескольких его самого поразивших сравнений работа завладела им, и он испытал приближение того, что называется вдохновением. [...] В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение. (DŽ, III, 431)

Nach zwei oder drei Strophen, die ihm leicht aus der Feder flossen, und etlichen Vergleichen, die ihn selber überraschten, nahm ihn die Arbeit gänzlich gefangen, und er spürte das Nahen dessen, was man Inspiration nennt. [...] In solchen Momenten spürte Shiwago, daß die Hauptarbeit nicht er selbst tat, sondern etwas, was über ihm stand und ihn leitete: der Zustand des Welt Denkens und der Welt poesie, ihre vorbestimmte Zukunft und der nächstfolgende Schritt, den sie in ihrer historischen Entwicklung tun mußte. Und er fühlte sich nur als Anlaß und Stützpunkt dafür, daß sie in Bewegung käme. (Pasternak 1997:598f.)

Das in den *Feminina* *мировая мысль* und *мировая поэзия* verkörperte weibliche Prinzip übernimmt im Prozeß der Kunstproduktion die Führung. Daß dieser Zustand der Selbstentgrenzung mit der Überwindung der Geschlechtlichkeit korreliert ist, zeigt sich vor allem darin, daß in der Wahrnehmung Živagos die auf das Göttliche hindeutende Reinheit als bestimmendes Merkmal in seiner Umgebung, also auch hinsichtlich der Lara-Gestalt, hervortritt:

Он видел головы спящих Лары и Катеньки на белоснежных подушках. Чистота белья, чистота комнат, чистота их очертаний, сливаясь с чистотою ночи, снега, звезд и месяца в одну равнозначительную, сквозь сердце доктора пропущенную волну, заставляла его ликовать и плакать от чувства торжествующей чистоты существования. (DŽ, III, 431)

Er sah die Köpfe von Lara und Katenka, die auf den schneeweißen Kissen schliefen. Die Reinheit der Wäsche, die Reinheit der Zimmer, die Reinheit ihrer Umriss verschmolz mit der Reinheit der Nacht, des Schnees, der Sterne und des Mondes zu einer einzigen Woge, die durch sein Herz ging und ihn frohlocken und weinen ließ aus dem Gefühl der triumphierenden Reinheit des Daseins. (Pasternak 1997:599)

Jedoch führt die Hinwendung zum Pol des Göttlichen nicht zur erwünschten neuen Daseinsform, sondern stellt sich vielmehr als unproduktiv dar. An den im Zustand der nächtlichen Inspiration geschaffenen Texten wird das Merkmal der Manieriertheit hervorgehoben. Dieser symbolistisch-romantische Zug ist vor allem mit dem Aufenthalt Živagos und Tonjas in Varykino verbunden. Sein Ideal, der an das Gewöhnliche angelehnte „unmerkliche Stil“, ist noch nicht erreicht. Beide Komponenten der Opposition von gezwungener Künstlichkeit und Alltäglichkeit, die den Frauengestalten Tonja und Marina zuzuordnen sind, bergen in ihrer Isolation kein Potential zur optimalen Entfaltung der Kunst:

Разбирая эту мазню, доктор испытал обычное разочарование. Ночью эти черновые куски вызвали у него слезы и ошеломили неожиданностью некоторых удач. Теперь как раз эти мнимые удачи остановили и огорчили его резко выступающими натяжками. Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общеупотребительной и привычной формы, всю жизнь стремился к выработке того сдержанного, непритязательного слога, при котором читатель и слушатель овладевают содержанием, сами не замечая, каким способом они его усваивают. Всю жизнь он заботился о незаметном стиле, не привлекающем ничего внимания, и приходил в ужасе от того, как он еще далек от этого идеала. (DŽ, III, 434f.)

Während Shiwago dieses Gekrakel entzifferte, widerfuhr ihm die gewohnte Enttäuschung. In der vergangenen Nacht hatten ihn die Bruchstücke seiner Entwürfe zu Tränen gerührt, und einiges Gelungene hatte ihn verblüfft. Aber gerade dieses vermeintlich Gelungene betrübt ihn jetzt mit seiner Gezwungenheit. Sein Leben lang hatte er geträumt von einer originellen, geglätteten und gedämpften, äußerlich nicht erkennbaren, durch allgemeine Gebräuchlichkeit und Gewohnheit getarnten Form. Sein Leben lang hatte er gestrebt nach einem zurückhaltenden, anspruchslosen Stil, der dem Leser und Hörer den Inhalt vermittelte, ohne daß dieser bemerkte, auf welche Weise. Sein Leben lang hatte er sich um einen unauffälligen Stil bemüht, der niemandes Aufmerksamkeit erregte, und jetzt war er entsetzt darüber, wie weit er noch von diesem Ideal entfernt war. (Pasternak 1997:603f.)

Die hier in der Entwicklung der Lara-Gestalt erreichte Äquivalenz zur Tonja-Gestalt - sie nimmt ihren Raum, Varykino, in Besitz - verdeutlicht, daß die Auflösung der in der Lara-Gestalt verkörperten Synthese eine Stagnation bewirkt:

Так же чередовались у нее состояния равновесия с приступами тоскливого беспокойства, естественного у трудолюбивой женщины, не привыкшей к целодневным излияниям души и праздной, непозволительной роскоши неумеренных нежностей. (DŽ, III, 436)

Zustände inneren Gleichgewichts wechselten bei ihr mit Anfällen schwermütiger Unruhe, was ganz natürlich war bei einer Frau wie ihr, die die Arbeit liebte und nicht gewöhnt war an ganztägige Herzenergüsse und den müßigen, unstatthaften Luxus übermäßiger Zärtlichkeiten. (Pasternak 1997:605)

Die familiäre Umgebung Tonjas wird in ähnlicher Weise in den ersten Kapiteln des Romans als Müßiggang und mit überflüssigen Gefühlen angereichert charakterisiert. Die Synthese zwischen dem göttlichen Erhabenen und dem Alltäglichen wird im fünfzehnten Kapitel, *Okončanie*, als metapoetische Konzeption mit ihrer figurativen Realisation in der Lara-Gestalt äquivalent gesetzt. Das Zimmer, in dem Živago nach seinem Tod aufgebahrt ist, fungiert als symbolischer Raum der Verkettung aller Merkmalskomplexe (vgl. DŽ, III, 492): Es ist das Zimmer, in dem Lara vor ihrem Schuß auf Komarovsij mit Antipov den Entschluß zur Heirat faßt. Die dabei im Fenster brennende Kerze ist für Živago der Anlaß zur schöpferischen Tätigkeit. In diesem Raum lebte Živago mit Marina. Das in der Entwicklung der Lara-Gestalt letztlich in den Hintergrund getretene Merkmal der Alltäglichkeit zeigt sich nun noch einmal in der Darstellung ihrer letzten Worte am Sarg Živagos:

И вот она стала прощаться с ним простыми, обиходными словами бодрого бесцеремонного разговора, разламывающего рамки реальности и не имеющего смысла, как не имеют смысла хоры и монологи трагедий, и стихотворная речь, и музыка, и прочие условности, оправдываемые одною только условностью волнения. Условностью данного случая, оправдывавшего натяжку ее легкой, непредвзятой беседы, были ее слезы, в которых тонули, купались и плавали ее житейские непраздничные слова. (DŽ, III, 494)

Und nun verabschiedete sie sich von ihm mit den schlichten Worten einer munteren, zwanglosen Unterhaltung, die die Realität sprengte und ebensowenig Sinn hatte wie die Chöre und Monologe der Tragödien, die Sprache der Gedichte, die Musik und sonstige bedingte Kunstformen, deren einzige Rechtfertigung die Bedingtheit der Erregung ist. Die Bedingtheit des Anlasses, der die Spannung ihres leichten, unvoreingenommenen Gesprächs rechtfertigte, waren ihre Tränen, in denen ihre alltäglichen, unfeierlichen Wörter ertranken, badeten und schwammen. (Pasternak 1997:687)

In den Aufzeichnungen Živagos, die um das Thema der Stadt kreisen, wird der symbolistische Stil mit seiner Künstlichkeit als ein der gegenwärtigen Realität inhärentes Merkmal gerechtfertigt. Die Kunstlosigkeit, die auf einen realistischen Stil hindeutet, wird hingegen als unecht und manieriert mit dem Merkmal der Abstraktheit, das vor allem in der mittleren Schaffensphase der „gezwungenen“ Künstlichkeit des Symbolismus zugeschrieben wurde, abgewertet:

Беспорядочное перечисление вещей и понятий с виду несовместимых и поставленных рядом как бы произвольно, у символистов, Блока, Верхарна и Уитмена, совсем не стилистическая прихоть. Это новый строй впечатлений, подмеченный в жизни и списанный с натуры. Так же, как прогоняют они ряды образов по своим

строчкам, плывет сама и гонит мимо нас свои толпы, кареты и экипажи деловая городская улица конца девятнадцатого века, а потом, в начале последующего столетия, вагоны своих городских, электрических и подземных железных дорог. Пастушеской простоте неоткуда взяться в этих условиях. Ее ложная безыскусственность - литературная подделка, неестественное манерничество, явление книжного порядка, занесенное не из деревни, а с библиотечных полок академических книгохранилищ. Живой, живо сложившийся и естественно отвечающий духу нынешнего дня язык - язык урбанизма. (DŽ, III, 481)

Die ungeordnete Aufzählung scheinbar nicht zusammenpassender und gleichsam willkürlich nebeneinandergestellter Dinge und Begriffe bei den Symbolisten, bei Block, Verhaeren und Whitman ist keineswegs eine stilistische Schrulle. Es ist die neue Ordnung der Eindrücke, im Leben entdeckt und nach der Natur aufgezeichnet. So wie sie die Bilderfolgen durch ihre Verszeilen jagen, jagt die Stadt am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts ihre Menschenmengen, Kutschen und Equipagen durch ihre geschäftigen Straßen an uns vorbei; im darauffolgenden Jahrhundert sind es dann die Waggons der städtischen Straßen- und Untergrundbahnen. Pastorale Schlichtheit ist unter diesen Umständen nirgends herzukriegen. Ihre vorgetäuschte Kunstlosigkeit ist literarische Fälschung, unnatürliche Affektiertheit, eine Erscheinung in der Buchsphäre, die nicht auf dem Land ihren Ursprung hat, sondern in den Regalen der akademischen Bibliotheken. Die lebendige, lebendig entstandene und dem heutigen Zeitgeist entsprechende Sprache ist die Sprache des Urbanismus. (Pasternak 1997:668f.)

Daß der Zusammenhang zwischen diesem vereinzelt Schriftstück, das neben einigen Tagebuchaufzeichnungen und dem Gedichtzyklus auch zum Nachlaß Živagos gehört, und den Gedichten vom Erzähler geleugnet wird, um gleich wieder durch eine Einschränkung relativiert zu werden („В сохранившейся стихотворной тетради Живаго не встретилось таких стихотворений. Может быть, стихотворение ‘Гамлет’ относилось к этому разряду?“; DŽ, III, 482; „In dem erhalten gebliebenen Gedichtheft Shiwagos sind solche Gedichte nicht zu finden. Vielleicht gehört das Gedicht ‚Hamlet‘ in diese Kategorie?“; Pasternak 1997:669), zeugt von der Unsicherheit, das Werk Živagos überhaupt einem bestimmten Abschnitt seiner künstlerischen Entwicklung zuzuordnen.⁵⁵ An verschiedenen Stellen des Romans werden beispielsweise Umarbeitungen von früheren Texten vermerkt, so daß die Textgenese der Gedichte nicht mit Sicherheit nachzuvollziehen ist. Gerade in dieser Unbestimmtheit manifestiert sich die Relevanz, die dem sich durch poetische Transformationen auszeichnenden Entwicklungsaspekt beigemessen wird. In dieser Hinsicht ist die auch den Gedichtzyklus prägende Synthese Ausdruck jener Relativität, wie sie im obigen Zitat deutlich wurde.⁵⁶

⁵⁵ In dieser Richtung wurden verschiedene Versuche unternommen: vgl. etwa Mežakov-Korjakin 1962:93ff.; Obolenskij 1962:103; Birnbaum 1989:289ff.

⁵⁶ Die Schlußfolgerung Flejšmans, die Gedichte des Jurij Živago unterscheiden sich grundsätzlich von der übrigen Lyrik Pasternaks in ihrer für Pasternak untypischen Tendenz zur Stilisierung, die vor allem durch „archaische“ Elemente evoziert würde (vgl. Flejšman 1990:267), ist m.E. unhalt-

Schon die im 1. Gedicht mit dem Titel *Gamlet (Hamlet)* erfolgte Verketzung von Schauspieler, darzustellender Figur und Christus, wobei der intertextuelle Verweis auf die Worte Christi im Garten Gethsemane dieses Gedicht mit dem letzten Gedicht des Zyklus verklammert⁵⁷, zeigt in der Umwertung der Relationen den Zusammenschluß beider Merkmalskomplexe. Es eröffnet sich eine Opposition zwischen der Realität und der Kunst: Die Tätigkeit des auf den romantisch-symbolistischen Topos des Dichter-Propheten verweisenden Schauspielers in der Realität entspricht dem darzustellenden Charakter Hamlets, der die Rolle des Wahnsinnigen spielt. Im intertextuellen Verweis auf Christus, mit dessen Bitte, das vorherbestimmte Schicksal von ihm abzuwenden, der für den Topos des Dichter-Propheten typische Aspekt der Blasphemie assoziiert wird, werden schließlich beide Pole in der Betonung der Unterordnung des eigenen, egoistischen Anspruchs unter die Allmacht Gottes synthetisiert:

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить - не поле перейти. (DŽ, III, 511)

Durchs Visier von tausend Operngläsern // Starrt auf mich des Raumes Dunkelheit. // Abba, Vater, wenn es möglich wäre, // Lenke diesen Kelch an mir vorbei.
Zwar liebe ich dein eigensinnig Planen // Und bin, meinen Part zu spielen, gewillt. // Dieses aber ist ein andres Drama, // Diesmal, bitte, schon dein Ebenbild.
Fest gewickelt ist die Handlungsspule, // Und die Tore sind aufs End gestellt. // Ich bin allein: im Pharisäerrudel. // Leben ist kein Gang durch freies Feld. (Pasternak 1997:712)

Diese Überwindung des eigenen egoistischen Selbst im anderen Du wird im Zykluszusammenhang vor allem durch die Auflösung der Opposition von männlichem und weiblichem Prinzip im Motiv der „Himmlischen Hochzeit“ realisiert. Dabei wird jedoch in der Verknüpfung der Merkmalskomplexe von Sophiologie und „gefallener“ Frau der Aspekt der Geschlechtlichkeit gerechtfertigt. Im 6. Ge-

bar. Der für das Frühwerk charakteristische Manierismus ist als Komponente durchaus anwendend, wird aber in der Auflösung der Dichotomie relativiert.

⁵⁷ Auf Parallelen zwischen beiden Gedichten wird vielfach hingewiesen, ohne jedoch deren semantische Kontrastierung herauszuarbeiten: vgl. Mežakov-Korjakin 1962:98; Birnbaum 1989:289.

dicht, *Ob'jasnenie (Erklärung)*, wird beispielsweise das Auseinanderfallen der ursprünglichen, androgynen Ganzheitlichkeit suggeriert:

Сними ладонь с моей груди,
Мы провода под током.
Друг к другу вновь, того гляди,
Нас бросит ненароком. (DŽ, III, 516)

Nimm die Hand von meiner Brust, // Wir stehen unter Spannung. // Sonst reißt es uns, sei dir bewußt, // Von neuem ineinander. (Pasternak 1997:720)

Der Fall in die Geschlechtlichkeit, den hier vor allem die Anspielung auf die Institution Ehe impliziert, wird durch das Lexem чудо positiv konnotiert:

Пройдут года, ты вступишь в брак,
Забудешь неустройства.
Быть женщиной - великий шаг,
Сводить с ума - геройство.

А я пред чудом женских рук,
Спины, и плеч, и шеи
И так с привязанностью слуг
Весь век благоговею.

Но как ни сковывает ночь
Меня кольцом тоскливым,
Сильней на свете тяга прочь
И манит страсть к разрывам. (DŽ, III, 516f.)

Vergeht die Zeit, trägst du den Ring, // Vergißt das wilde Paar. // Frau werden ist ein großer Schritt, // Betören – eine Tat.
Ich steh vorm Wunder weicher Glieder, // Vor Rücken, Schultern, Hals, // Wie ein hundetreuer Diener, // Den ewig Ehrfurcht plagt.
Behält die enge Nacht mich auch // In ihrem Schmerzensbuch: // Noch stärker ist der Drang hinaus, // Verführt die Lust zum Bruch. (Pasternak 1997:720)

Das zunächst auf den Aspekt der Geschlechtlichkeit rekurrierende 11. Gedicht mit dem Titel *Svad'ba (Hochzeit)* weist der an das Iridische gebundenen Vereinigung des männlichen und weiblichen Prinzips Merkmale zu, die auf einen Restitutionsversuch der ursprünglichen, androgynen Einheit als geistiges Prinzip hindeuten:

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье. (DŽ, III, 520)

Das Leben ist nur Augenblick, // Der endend sich verschwendet. // Aufgelöst in andern
sind // Einander wir Geschenke. (Pasternak 1997:725)

Beide Merkmalskomplexe sind auch im 15. Gedicht, *Zimnjaja noč'* (*Winter-
nacht*), das durch das Motiv der auf dem Tisch brennenden Kerze auf eines der
symbolischen Zentren des Romans hindeutet (vgl. Obolenskij 1962:105), mitein-
ander verknüpft.⁵⁸ Die durch den Schein der Kerze auf die Zimmerdecke projizierten
Schatten eines Liebespaares verweisen auf die vor allem im Höhl-
engleichnis Platons entfaltete Problematik von Urbild und Abbild. Als Symbol
des Abbildes hebt das Motiv тени das Merkmal der Geschlechtlichkeit hervor:

На озаренный потолок
Ложились тени,
Скрещенья рук, скрещенья ног,
Судьбы скрещенья.

И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника
На платье капал. (DŽ, III, 526)

An heller Decke neigten sich, // Wie Schattenpaare, // Gekreuzte Arme, gekreuzte Beine
// Und Schicksalsjahre.
Zu Boden fielen kleine Schuh // Mit leisem Poltern, // Derweil, wie Tränen, auf das Kleid
// Wachstropfen rollten. (Pasternak 1997:733)

Das Motiv der in der Flamme verbrennenden Mücken, das mit dem vor allem für
die frühe Schaffensphase charakteristischen Motiv des Tauens der Schneeflocken
an der Scheibe äquivalent gesetzt wird, impliziert hingegen das Merkmal [töd-
lich], das auf den göttlichen Aspekt der Vereinigung hindeutet. Auf diesen Zu-
sammenhang der Überwindung der in der Geschlechtlichkeit gesetzten Grenze
zielt auch die Auflösung der Farben, die in der Übergangszone des Grauen nicht
mehr als eigenständig zu definieren sind. Sie erscheinen entgrenzt. Das spezifi-
sche farbliche Merkmal der einzelnen Farbe verschwindet im Allgemeinen:

Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.

[...]

И все терялось в снежной мгле,
Седой и белой.

⁵⁸ Obolenskij 1962:105 hebt die Vereinigung von Leidenschaft und Zurückhaltung in diesem Ge-
dicht hervor, ohne diese Schlußfolgerung jedoch interpretatorisch zu belegen.

Свеча горела на столе,
Свеча горела. (DŽ, III, 526f.)

Wie sommers Mücken in das Licht // Der Flamme treiben, // So stiebten Flocken überm
Hof, // An ihre Scheiben. [...]
Und alles schwand in weißer Nacht, // Ins grau Geflammte. // Die Kerze brannte auf dem
Tisch, // Die Kerze brannte. (Pasternak 1997:732f.)

Das Merkmal der Geschlechtlichkeit selbst, das vor allem durch die Motive жар
соблазна getragen wird, erscheint letztlich im Vergleich mit dem Engel und der
Kreuzesform als gerechtfertigt:

На свечку дуло из угла,
И жар соблазна
Вздыхал, как ангел, два крыла
Крестообразно. (DŽ, III, 527)

Die Kerze flackerte im Zug. // Verführung grüßte // Den Schatten, der die Schwingen hob
// Zum Kreuz der Lüste. (Pasternak 1997:733)

Diese Rechtfertigung der Geschlechtlichkeit, die in erster Linie die Entwicklung
der Lara-Gestalt kennzeichnet, ist besonders im Verweis auf Maria Magdalena
als Symbol für die reuige Sünderin gestaltet. Die syntagmatische Aufeinanderfol-
ge beider Merkmalskomplexe, der der „gefallenen“ Frau⁵⁹ und der der „Sophia“,
in den Gedichten 23 und 24 mit den Titeln *Magdalena I (Magdalena I)* und *Mag-
dalena II (Magdalena II)* weisen auf den Aspekt der Entwicklung von einem Pol
zum anderen hin. Zugleich suggeriert die sich schon im Titel abzeichnende para-
digmatische Äquivalenz die Synthese beider Extreme. Während im Mittelpunkt
des Gedichts *Magdalena I* die Komponenten Sünde⁶⁰, Reue und der Entschluß
zur Umkehr⁶¹ stehen, thematisiert das Gedicht *Magdalena II* den Neuanfang in

⁵⁹ Die hier im Gedicht aufgeworfene Problematik wird oft mit der ersten Phase in Laras Leben
äquivalent gesetzt (vgl. Mežakov-Korjakin 1962:100).

⁶⁰ Чуть ночь, мой демон тут как тут,
За прошлое моя расплата.
Придут и сердце мне сосут
Воспоминания разврата,
Когда, раба мужских причуд,
Была я дурой бесноватой
И улицей был мой приют. (DŽ, III, 536)

Kaum ist es Nacht, erscheint mein Dämon, // Und läßt mich meine Taten büßen. // Erin-
nern ist mein Hurenlohn. // Es kommt und reißt mein Herz in Stücke, // Weil ich als
Sklavin männlicher Not // Mich närrisch deren Grillen fügte, // Die Straße nur mir Bleibe
bot. (Pasternak 1997:746)

⁶¹ Осталось несколько минут,
И тишь наступит гробовая.
Но раньше чем они пройдут,

der Auferstehung. Als Geste der Erniedrigung deutet die von Maria Magdalena vorgenommene Fußwaschung auf die durch das vorangegangene Gedicht implizierte Buße, die zur Erkenntnis des Göttlichen führt:

У людей пред праздником уборка.
В стороне от этой толчеи
Обмываю миром из ведерка
Я стопы пречистые твои.

[...]

Будущее вижу так подробно,
Словно ты его остановил.
Я сейчас предсказывать способна
Вещим ясновиденьем сивилл. (DŽ, III, 537)

Festtag naht mit Säubern. // Abgewandt von dem Getriebe // Kniee ich mich hin
und wasche // Mit Myrrhe deine reinen Füße. [...]
Kommen seh ich alles deutlich, // Als hättest du es aufgetan. // Weissagen könnt ich jetzt
den Leuten, // Als riefen sie Sibyllen an. (Pasternak 1997:747f.)

In der Fähigkeit zur Weissagung, zur Verkündigung der Wahrheit, erscheint sie als Vermittlerin zwischen dem Göttlichen und Irdischen, als Sophia.

Я жизнь свою, дойдя до края.
Как алавастровый сосуд,
Перед тобою разбиваю. (DŽ, III, 536)

Minuten nur, dann kommt der Tod // Und mit ihm seine Grabesruhe. // Doch ehe er dich
zu sich holt // - Ach ich gedenke meiner Grube -, // Zerbrech ich dir mein Leben schon //
Wie einen Alabasterkrug. (Pasternak 1997:746)

5. Zusammenfassung

Der Versuch, die Entwicklung von Boris Pasternaks Weiblichkeitskonzeption in diachroner Richtung von der frühen Lyrik bis zum Roman *Doktor Živago* zu beschreiben, hat gezeigt, daß das Weibliche aufgrund seiner zahlreichen, teils widersprüchlichen poetologischen und ästhetischen Implikationen vornehmlich als **Modell metapoetischer Reflexionen** fungiert. Ist doch der Akt der künstlerischen Schöpfung permanent durch die Geburtsmetaphorik oder den Motivbereich des Nähens als weibliche Tätigkeit charakterisiert, so daß sich im gesamten Œuvre eine Korrelation des Weiblichen mit der Kunst bemerkbar macht. Als Figur des Ästhetischen weist das Weibliche die Komponenten „schön“ und „häßlich“ auf, die im diachronen Werkzusammenhang vielfältigen bedeutungsmäßigen Transformationen unterworfen sind, die mit Veränderungen im poetischen System des Autors im Zusammenhang stehen. Beide Komponenten finden dabei ihren poetologischen Ausdruck in den tradierten weiblichen Topoi der „Sophia“ und „gefallenen Frau“. Aus der Wechselbeziehung beider Topoi zueinander hat sich für das Gesamtwerk Pasternaks nun eine Evolutionsstruktur ergeben, die sich folgendermaßen skizzieren läßt. Die Sophiologie entwickelt sich im Frühwerk zu einer Art Ausgangsparadigma, das sich über alle drei Schaffensperioden erstreckt und dort jeweils unterschiedliche Funktionen erfüllt. Während dieser Topos in der Frühphase als zentrale Kategorie des symbolistischen „mif o mire“ die Entwicklungsdynamik der avantgardistischen Poetik Pasternaks gegenüber der vorausgegangenen Stilformation entscheidend mitträgt, ist er in der mittleren Schaffensperiode selbst als Repräsentant der eigenen frühen Poetik der Parodie durch den Topos der „gefallenen Frau“ ausgesetzt, der eben dort die neuen realistischen Stiltendenzen Pasternaks reflektiert. Erst im Spätwerk ist eine Synthese beider Extreme zu erkennen, die jetzt wiederum einer relativierenden Sicht des reifen Autors auf sein gesamtes bisheriges Schaffen Ausdruck verleiht. „Sophia“ und „gefallene Frau“ verkörpern hier zwei Qualitäten der Kunst, die absolute Künstlichkeit und die Alltäglichkeit, die es in Einklang zu bringen gilt.

Wie die Textanalysen für die frühe Schaffensphase (1913-1928/29) erkennen ließen, bildet das Prinzip des Weiblichen nicht nur auf der motivisch-thematischen Ebene eine stets präsente Dimension, sondern wird auch permanent auf den niederen Strukturebenen realisiert. Tritt die „conjunctio solis et lunae“ - die „Himmlische Hochzeit“ als Vereinigung des weiblichen und männlichen Prinzips -, die dem als Sophia verkörperten Weiblichen inhärent ist, motivisch beispielsweise in ihrer charakteristischen Ausprägungsform der Aurora in Erscheinung, so sind derartige Übergangsphänomene häufig gerade auch durch phonologische Äquivalenzen wie Alliterationen und Assonanzen, durch Anaphern und Paronomasie auf der morphologischen Ebene oder syntaktisch durch Parallelismen und Chiasmen gegeben. Aber nicht nur für die frühe avant-

gardistische Poetik Pasternaks ist das sophiologische Grundmuster, das sich, wie gesagt, durch die Aufhebung der Opposition weibliches vs. männliches Prinzip auszeichnet, als symbolistischer Hintergrund von nahezu universeller Bedeutung, sondern es bestimmt auch grundlegend sein künstlerisches Umfeld wie die Haltung der futuristischen Gruppe „Centrifuga“ zur literarischen Tradition. Insbesondere der von S. Bobrov geprägte Begriff der „lyrischen Weite“ ist diesem, auf die literarische Kommunikation übertragenen Strukturschema verhaftet, indem er den Ort der Vereinigung der an der Kommunikation Beteiligten markiert. Wird sich der Dichter bei der Produktion, die als ganzheitlicher Akt gedacht ist, den unbewußten, als fremd empfundenen Inhalten bewußt, muß sich der Leser bei der Rezeption auf ähnliche Weise das Fremde resp. das weibliche Andere zu eigen machen. Wie bei Bobrov ist der Terminus der „freien Subjektivität“, der den Zentralbegriff aus den theoretischen Äußerungen Pasternaks in jenen Jahren darstellt, durch das sophiologische Paradigma determiniert. Vergleichbar mit dem Begriff des Selbst bei C.G. Jung, das sich in der Auseinandersetzung des Bewußtseins mit dem Unbewußten (Anima) als übergeordnetes Ganzes herausbildet, verkörpert er die Aufhebung des Persönlichen im Überpersönlichen, der Individualität des Künstlers in der literarischen Tradition, der er ja stets bewußt oder unbewußt als Bedingung für das Zustandekommen jeglicher literarischer Kommunikation verpflichtet ist. Weist Pasternak diesen Begriff in seinem Aufsatz *Simvolizm i bessmertie* (1913) zunächst dem Symbolismus als Charakteristikum zu, so kennzeichnet er im Essay *Černyj bokal* (1915) damit eben die avantgardistische Poetik. Die Grundaufgabe der Kunst, das Zeitliche ins Ewige zu überführen, geht zwar als Enthüllung des göttlichen Absoluten auf symbolistische Vorstellungen zurück, kann jedoch nur durch avantgardistische Stilprinzipien auf adäquate Weise verwirklicht werden, so daß sich das Weibliche allmählich zum Ort der Auseinandersetzung beider Systeme entwickelt. Eine Reihe von avantgardistischen Prinzipien wie die Auflösung des lyrischen Subjekts oder die Verbindung von semantisch unvereinbaren Elementen, die von der Forschung als typisch für das Frühschaffen Pasternaks herausgearbeitet wurden, bewahren aber gerade das sophiologische Grundmuster und geben auf diese Weise ihre Verankerung im Vorgängersystem des Symbolismus zu erkennen. Die Sophiologie macht somit einerseits den Zusammenhang von Symbolismus und seinem nachfolgenden System der Avantgarde bewußt, andererseits entfalten die avantgardistischen Tendenzen gerade vor dem Hintergrund der symbolistischen Konvention ihr innovatorisches Potential.

In der mittleren Schaffensphase (1929 bis Anfang der 40er Jahre) fungiert die Sophiologie nun nicht mehr ausschließlich als Trägerin der symbolistischen Tradition, sondern entwickelt sich vielmehr zum Paradigma für das eigene Frühwerk, das jetzt einer extremen qualitativen Herabsetzung unterliegt. Die Auseinandersetzung mit der symbolistisch-avantgardistischen Poetik des Frühwerks, die von Pasternak in *Ochrannaja gramota* als „romantische Manier“ bezeichnet wird,

schlägt sich vor allem in einer Art parodistischem Wechselspiel nieder, das sich im Aufeinandertreffen der weiblichen Topoi von „Sophia“ und „gefallener Frau“ und der damit verbundenen Merkmalskomplexe „göttlich/erhöht“ vs. „alltäglich/emiedrigt“ entfaltet. Auf den neuen realistischen Anspruch, den Pasternak in *Ochrannaja gramota* in der „Ästhetik des Schöpferischen“ entwirft, deutet dabei das mit dem Paradigma der „gefallenen Frau“ korrelierte Attribut des Alltäglichen hin. Dem künstlerischen Grundsatz der prinzipiellen Austauschbarkeit von Elementen verschiedener semantischer Komplexe und sprachlichen Ebenen, der als Charakteristikum der frühen Poetik ja im sophiologischen Grundmuster verankert war und auf den an dieser Stelle erneut verwiesen wird, wird nun das Merkmal des „Realistischen“ entgegengestellt. Wie das „Symbolische“ ist es nicht als Stilbegriff aufzufassen, sondern eher als eine der Kunst generell immanente Qualität zu verstehen. Als zweites Universum wird die Kunstwelt nicht mehr wie in der frühen Schaffensphase der Realität wertmäßig übergeordnet. Vielmehr zeigt es sich, daß das „Symbolische“, bestimmt als die grundsätzliche Austauschbarkeit der Komponenten der verschobenen Wirklichkeit, aus seinem Bezug zur Wirklichkeit nicht zu lösen ist. Während die Sophiologie, die auch in der mittleren Schaffensphase motivisch ihre Verkörperung als Aurora, Tauwetter usw. findet, wie in der frühen Schaffensphase auch auf den niederen Strukturebenen vertreten ist, vollzieht sich die Parodie durch den Topos der „gefallenen Frau“ meist auf den höheren Ebenen wie der semantischen und motivischen Ebene oder der Figurenkonstellation. Zieht man in Betracht, daß auf den höheren Ebenen ein stärkerer Referentenbezug gewährleistet ist, lassen sich diese Tendenzen durchaus mit dem neuen „realistischen Anspruch“ erklären. Im Vergleich zum Frühwerk äußert sich dies auch in der gegenüber den früheren poetologischen Grundsätzen abweichenden Ausführung einiger avantgardistischer Verfahren. Wiederaufgenommen wird beispielsweise das Prinzip der Verbindung von semantisch nicht zu vereinbarenden Paradigmen, wobei die Verknüpfung der verschiedenen Elemente nun durch Vergleiche oder Genitivattribute hergestellt wird und nicht wie in der frühen Schaffensphase auf phonologischen Äquivalenzen oder der Übereinstimmung sekundärer semantischer Merkmale beruht, so daß auch in dieser Beziehung von einem stärkeren Referentenbezug ausgegangen werden kann.

Zeichnet sich in der mittleren Schaffensphase ein parodistisches Wechselspiel beider weiblichen Topoi ab, so ändert sich diese Relation beider Merkmalskomplexe im Spätwerk (Anfang der 40er Jahre bis 1960) Pasternaks grundlegend. Beide Topoi - die „Sophia“ als Repräsentantin des Frühwerks und die „gefallene Frau“ als Vertreterin einer bestimmten Argumentationspraxis in der mittleren Schaffensperiode - werden nun in einer Art Synthese zusammengeführt, wobei der Topos der „gefallenen Frau“ nun nicht länger polemische Funktionen erfüllt. Aktiviert wird seine negative Argumentationsstruktur meist nur, um sie umgehend wieder zu relativieren. So entfaltet sich das negative Argumentationsmuster

in *Ljudi i položenija* etwa durch autointertextuelle Verweise auf *Ochrannaja gramota*, wobei die auf das Frühwerk gerichteten Wertmaßstäbe der mittleren Schaffensphase nun umgekehrt und auf diese selbst angelegt werden, so daß die einstige Polemik entkräftet erscheint. Besonders in der Gestalt Tolstojs, der nun die avantgardistischen Stilprinzipien Pasternaks im Verweis auf *Simvolizm i bessmertie* eingeschrieben werden, relativiert sich die frühere Negation, indem diese mit dem Merkmal des Realistischen versehen und somit qualitativ aufgewertet werden. Insgesamt ist im Zusammenhang mit der Umwertung des Verhältnisses zum eigenen früheren Schaffen die Verwischung der einst festgefügtten semantischen Grenzen beider weiblichen Paradigmen festzustellen. Immer wieder werden auf verschiedenen Ebenen Komponenten des einen auf das andere übertragen.

Bemerkenswert ist – und dies ist ein Aspekt, der Anschlußmöglichkeiten für weitere Untersuchungen bieten könnte –, daß Pasternak in allen drei Schaffensphasen immer wieder auf die entsprechende Weiblichkeitskonzeption bei Blok rekurriert, bei dem sich ja wie oben bemerkt, eine vergleichbare Entwicklung von der Schönen Dame über die Unbekannte hin zur Synthese im Bild von Rußland abzeichnet. Finden sich bei Pasternak im Frühwerk hauptsächlich Referenzen auf die Schöne Dame und in der mittleren Schaffensphase auf die Unbekannte, so spielen im Spätwerk insbesondere Verweise auf Bloks Rußlandbild eine große Rolle.

Über diesbezügliche Konzeptionen bei Schopenhauer und Nietzsche repräsentiert der semantische Komplex des **Musikalischen** einen Aspekt der Sophiologie – als ungegenständlichste Kunst verkörpert die Musik die Weltseele, die zum göttlichen Absoluten zurückführen kann – und erfährt im diachronen Werkzusammenhang einen analogen Funktionswandel wie der entsprechende weibliche Topos. In der Frühphase findet die Kunst ihren Ausdruck hauptsächlich im Musikalischen. Gehört doch die Mehrzahl aller Lexeme, die das Kunstwerk bezeichnen, dem Bereich der Musik an. In ihrem Vermögen, die jenseitigen realiora in der Kunst zu offenbaren, ist die Musik in der symbolistischen Poetik verortet, wird aber gleichzeitig auf das eigene avantgardistische Modell hin umgedeutet. So zeichnet sich der Begriff der „freien Subjektivität“ in *Simvolizm i bessmertie* durch das Merkmal des Musikalischen aus und weist in der Aufhebung der Individualität starke Parallelen zum Terminus des „reinen Subjekts des Erkennens“ bei Schopenhauer auf. Hier noch auf die symbolistische Poetik beschränkt, wird im Essay *Černyj bokal* aber gerade den avantgardistischen Stilprinzipien über einen expliziten Verweis auf Schopenhauer die Qualität des Musikalischen zuerkannt und somit wiederum die symbolistische Folie aktiviert, die eben solchen avantgardistischen Verfahren wie der Depersonalisierung und der Verbindung von semantisch unvereinbaren Elementen zugrunde liegt. Hinsichtlich des letzteren fungiert die Musik beispielsweise als Verbindungsglied zwischen den verschiedenen Paradigmen und stellt in ihrer Dominanz über semantisch weit aus-

einander liegende Bedeutungskomplexe meist die Textkohärenz her. In seiner Funktion als positives Wertkriterium - etwa bei der Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst - steuert das Musikalische desgleichen die Aufwertung der Lyrik gegenüber der Epik. Wird die Lyrik doch über den Rhythmus mit der Musik identifiziert.

Wie die Sophiologie als solche unterliegt auch das damit verbundene Moment des Musikalischen in der mittleren Schaffensphase einer radikalen Abwertung durch den Topos der „gefallenen Frau“. Im Essay *Šopen* beispielsweise wird den als musikalisch gekennzeichneten symbolistisch-avantgardistischen Stilprinzipien des Frühwerks, die nun jedoch das Unechte und Trügerische verkörpern, das Realistische mit den Merkmalen von Glaubwürdigkeit und Genauigkeit gegenübergestellt. Damit einher geht auch eine Umkehr in der qualitativen Bewertung der Gattungen von Lyrik und Epik. Im Vergleich zur frühen Schaffensphase gebührt der Epik nun der Vorrang.

Im Gegensatz zur mittleren Schaffensphase repräsentiert das Musikalische im Spätwerk nicht mehr nur ausschließlich den Topos der „Sophia“, sondern charakterisiert gerade auch den Topos der „gefallenen Frau“, so daß die Verflechtung beider gegenläufigen Paradigmen in einer Synthese ermöglicht und deren polemisches Wechselspiel aufgehoben wird. Von den Essays zeigen besonders die *Zamečanja k prevodam iz Šekspira*, wie die verschiedenen, mit der Grundopposition von „Sophia“ vs. „gefallener Frau“ korrelierbaren Oppositionen (Ideales vs. Alltägliches, Künstliches vs. Reales, Poesie vs. Prosa) im Musikalischen zusammengeführt werden, das bisher im diachronen Werkzusammenhang ausnahmslos im sophiologischen Paradigma verankert war und somit selbst eines der Oppositionsglieder darstellte.

Mit dem Prinzip des Weiblichen sind eine Reihe **geistes- und kulturgeschichtlicher Implikationen** verknüpft, die sich im Frühwerk aber einer ästhetisch-poetologischen Bestimmung unterordnen. Referenzen auf kulturgeschichtliche Hintergründe passen sich meist in Anspielungen auf slavophile Denktraditionen dem sophiologischen Grundmuster ein und können wie das Musikalische als Aspekt der Sophiologie verstanden werden. Entspricht doch die Dichotomie von emotional-elementarem Osten und rationalem Westen der Kontrastierung des weiblichen und männlichen Prinzips. In *Černyj bokal* wird etwa Nietzsches Begriffspaar des Apollinischen und Dionysischen, das Blok in seinem Aufsatz *Krušenje gumanizma* beispielsweise zur Kennzeichnung von kulturellen Epochen nutzt, auf die literarische Evolution übertragen und auf diese Weise poetologisch funktionalisiert. Jede neue, dionysisch-elementare künstlerische Stilrichtung strebt danach, ihr innovatives Potential vor dem Hintergrund der alten, apollinisch-erstarrten, zur Konvention gewordenen Stilformation zu entfalten. Gegenüber dem Symbolismus als apollinischem System verkörpert der Futurismus dabei aufgrund seiner avantgardistischen Verfremdungsästhetik das Dionysische.

Im Vergleich zum Frühwerk ist die mittlere Schaffensphase durch eine Loslösung der kulturgeschichtlichen Dimension von der ästhetisch-poetologischen Ebene gekennzeichnet. Der Dichtung wird die Fähigkeit zugesprochen, auf außerkünstlerische Bereiche, wie sie unter anderem der Topos der „gefallenen Frau“ repräsentiert, einzuwirken und außerästhetische Funktionen zu übernehmen. Dies bedeutet jedoch nicht, daß mit dem neuen realistischen Anspruch zugleich die Postulate des „sozialistischen Realismus“ verfochten werden. Das sozialistische System unterliegt in seiner Abstraktheit ganz im Gegenteil einer ebensolchen Abwertung wie die in der Sophiologie zum Ausdruck gebrachte absolute Künstlichkeit.

Entsprechend der Tendenz, die negative Argumentationsstruktur der mittleren Schaffensphase zu relativieren, ist im Spätwerk auch hinsichtlich der kulturgeschichtlichen Implikationen im Bestreben, zwischen beiden Positionen zu vermitteln, eine Rechtfertigung des Standpunkts aus der frühen Schaffensperiode zu verzeichnen. Engagiertheit und Autonomie erweisen sich zwar als zwei konträre Qualitäten der Kunst, die sich aber nicht notwendigerweise ausschließen müssen.

Das autoreflexive Moment, wie es sich an der Kategorie des Weiblichen nachvollziehen läßt, stellt eine poetische Eigenart Pasternaks dar, der ständig über seine früheren Texte nachgedacht und sie teils radikalen Umarbeitungen unterzogen hat. Das Weibliche bildet nun eine entscheidende Komponente im Bedeutungsaufbau des künstlerischen Werks, über die diese Autokommunikation gesteuert wird. Einerseits gewährleistet diese Kategorie, wenn wir Topos der „Sophia“ betrachten, eine gewisse textuelle Kohärenz. Denn bezogen auf den gesamten Werkzusammenhang, stellt dieser eine Konstante dar. Andererseits wird durch die wechselnden semantische Besetzungen, das Einfügungen beider Topoi in immer neue Kontexte eine eigenartige Entwicklungsdynamik erzeugt.

Bibliographie

1. Primärliteratur

1.1. B.L. Pasternak

Sobranie sočinenij v pjati tomach, Moskva 1989-1992

Nach dieser Ausgabe wird mit folgenden Siglen zitiert:

- BT Bliznec v tučach t.1
 ČB Černyj bokal t.4
 DVZ Druz'jam na vostoce i zapade. Novogodnee poželanie t.4
 DŽ Doktor Živago t.3
 GK Genrich Klejst t.4
 GFK G. fon Klejst. Ob asketike v kul'ture t.4
 KB K charakteristike Bloka t.4
 LCh Lili Charazova t.4
 LP Ljudi i položenija t.4
 NAO Nikolaj Aseev. „Oksana“. Stichi 1912-1916 godov t.4
 NP Načal'naja pora t.1
 NPL Neskol'ko položenij t.4
 NRP Nad čem rabotajut pisateli t.4
 OGR Ochrannaja gramota t.4
 P Povest' t.4
 PB-29 Poverch bar'erov (1929) t.1
 PMV Pol'-Mari Verlen t.4
 POS Pisateli o sebe t.4
 Š Šopen t.4
 SB Simvolizm i bessmertie t.4
 SJS „Sejčas ja sidel u razkrytogo okna...“ t.4
 SMŽ Sestra moja - žizn' t.1
 SP Spektorskij t.1
 VA V armii t.4
 VER Velikij realist t.4
 VNP Vystuplenie na pervom vsesojuznom s'ezde sovetskich pisatelej t.4
 VP Vozdušnye puti t.4
 VR Vtoroe roždenie t.1
 VRE Vassermanova reakcija t.4
 ZOŠ Zametki o Šekspire t.4
 ZP Zametki perevodčika t.4
 ZPŠ Zamečanja k perevodam iz Šekspira t.4

PB-17 Poverch bar'erov. Vtoraja kniga stichov, Moskva 1917

PB-45 Poverch bar'erov. In: Izbrannye stichi i poëmy, Moskva 1945, S. 5-40

Pasternak, Boris

1989 Luftwege. Ausgewählte Prosa, Leipzig (= Reclams Universal-Bibliothek 1057)

1997 Doktor Shiwago, Frankfurt/M.

1.2. Briefe Pasternaks

mit Buchstaben zitiert nach folgender Zuordnung:

A Pasternak, E. (Hrsg.): Peregiska s Ol'ga Frejdenberg, New York/London 1981 (deutsch: Boris Pasternak. Olga Freudenberg. Briefwechsel 1910-1954, Frankfurt/M. 1986)

B Pasternak, B.: Sobranie sočinenij v pjati tomach. t. 5. Pis'ma, Moskva 1992

C Pasternak, Jewgenij/Pasternak, Elena/Azadovskij, Konstantin M. (Hrsg.): Rainer Maria Rilke. Marina Zwetajewa. Boris Pasternak. Briefwechsel, Frankfurt/M. 1983

D Pis'ma B.L. Pasternaka k žene Z.N. Nejgauz Pasternak, Moskva 1993

E Dorzweiler, S. (Hrsg.): Boris Pasternak. Sommer 1912. Briefe aus Marburg, Marburg 1990

1.3. Übrige Primärquellen

Belyj, A.

1994a Kritika, éстетika, teorija simvolizma. t. 2, Moskva

1994b Simvolizm kak miroponimanie, Moskva

Blok, A.

1995 Sobranie sočinenij v 12-ti tomach. t. 1, Moskva

1982 Sobranie sočinenij v šesti tomach. t. 4, Leningrad

1960 Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. t. 2, Moskva/Leningrad

Bobrov, S.

1967a Liričeskaja tema. In: Markov, V. (Hrsg.): Manifesty i programmy russkich futuristov, München, 98-106

1967b Predislovie. In: Markov, V. (Hrsg.): Manifesty i programmy russkich futuristov, München, 107-109

Böhme, J.: Sämtliche Schriften. hrsg. von W.-E. Peuckert, 11 Bd., Stuttgart 1955ff.

Nach dieser Ausgabe wird mit folgenden Siglen zitiert:

DPW De Tribus Principiis, oder Beschreibung der Drei Prinzipien des Göttlichen Wesens Bd. 2

VdL De Triplici vita hominis, oder Hohe und tiefe Gründung von dem dreifachen Leben des Menschen Bd. 3

VF Psychologia vera, oder Vierzig Fragen von der Seelen Bd. 3

Böhme, J.: Der schlesische Mystiker. Einleitung und Auswahl von Ch. Waldemar, München 1959

Nach dieser Ausgabe wird mit folgenden Siglen zitiert:

VM Von der Menschwerdung Jesu Christi

Brjusov, V.Ja.

1987 Sočinenija v dvuch tomach. t. 2, Moskva

Goethe, J.W.

1965 Berliner Ausgabe. Poetische Werke. Bd. 8, Berlin/Weimar

Ivanov, Vja.

1995 Lik i ličiny rossii. Ėstetika i literaturnaja teorija, Moskva

Platon

1979 Das Gastmahl oder Über die Liebe, Leipzig

1987 Phaidon, Stuttgart

Solov'ev, V.S.: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, Peterburg 1907-1911 (deutsch: Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew, Freiburg/München 1950ff.)

Nach diesen Ausgaben wird mit folgenden Siglen zitiert:

ČoB Čtenija o bogočelovečestve t.3

(VüG Vorlesungen über das Gottmenschentum Bd.1)

SM Smysl ljubvi t.6

(SG Der Sinn der Geschlechtsliebe Bd.7)

2. Sekundärliteratur

2.1. Allgemeine Sekundärliteratur

Althoff, G.

1991 Weiblichkeit als Kunst. Die Geschichte eines kulturellen Deutungsmusters, Stuttgart

Aster, Ernst von

1980 Geschichte der Philosophie, Stuttgart

Baur, F.Ch.

1975 Die Gnosis. In: Rudolph, K. (Hrsg.): Gnosis und Gnostizismus, Darmstadt, 1-16

Benz, E.

1937 Der vollkommene Mensch nach Jacob Boehme, Stuttgart

Bianchi, U.

1975 Gesichtspunkte zur Erforschung der Ursprünge der Gnosis. In: Rudolph, K. (Hrsg.): Gnosis und Gnostizismus, Darmstadt, 707-748

Binova, G.

1997 Russkaja literaturnaja erotika v poiskach adekvatnogo jazykovogo vyraženi-ja. In: Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity 44, 69-75

Bock, U.

1988 Androgynie und Feminismus. Frauenbewegung zwischen Institution und Utopie, Weinheim

Červenka, M.

1978 Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 36), München

Champeaux, G. de/Sterckx, D.S.

1993 Einführung in die Welt der Symbole, Würzburg

Chvatik, K.

1981 Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 61), München

Cioran, S.D.

1977 Vladimir Solov'ev and the Knighthood of the Divine Sophia, Waterloo

Daemmrich, Horst S./Ingrid

1978 Wiederholte Spiegelungen. Themen und Motive in der Literatur, München

Dietrich, W.

1994 Russische Religionsdenker. Tolstoi, Dostojewski, Solowjew, Berdjajew, Gütersloh

Dumont, A.

1996 „...die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit...“. Frauenbilder der deutschen Literatur um 1800. In: Parnell, Ch. (Hrsg.): Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa. Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995, Wien, 27-41

Flaker, A.

1979 Zur Charakterisierung der russischen Avantgarde als Stilformation. In: Barck, K./Schlenstedt, D./Thierse, W. (Hrsg.): Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel, Berlin, 61-99

Grob, Thomas

1994 Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne, Bern

Groys, B.

1991 Weisheit als weibliches Weltprinzip. Die russische Sophiologie des Wladimir Solowjow. In: Assmann, A. (Hrsg.): Weisheit. Archäologie der literarischen Kommunikation III, München, 346-354

Gruber, B.

1992 „... die Göttin, die der Gott sich aus dem Kopf schnitt“. Zum Mythos von Revolution und Weiblichkeit bei Heiner Müller. In: Grubitzsch, H./Kublitz, M. u.a. (Hrsg.): Frauen - Literatur - Revolution, Pfaffenweiler, 313-323

Grunsky, H.

1984 Jacob Boehme, Stuttgart

Hagemeister, M.

1993 Pavel Aleksandrovič Florenskij und sein Versuch einer ganzheitlichen Weltanschauung. In: Gehrke, H. (Hrsg.): Dokumentation aus den Tagungen „Russische Religionsphilosophie I. Solowjow - Dostojewskij 14. - 16. Juni 1991“, „'Löscht den Geist nicht aus!' Die Philosophie von Nikolai A. Berdjajew (1874-1948). Russische Religionsphilosophie II. 18. - 20. September 1992“ (= Hofgeismarer Protokolle. Tagungsbeiträge aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Hofgeismar 303), Hofgeismar, 80-105

Hansen-Löve, A.A.

- 1987 Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne. In: Nilsson, N.A. (Hrsg.): *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium August 5-8 1985, Stockholm*, 17-48
- 1989 *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. I. Bd.*, Wien
- 1992 Zur psychopoetischen Typologie. In: *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“ München 1991*, Wien, 195-288
- 1993 Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende. In: Gröbel, R.G. (Hrsg.): *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam/Atlanta, 231-325

Harnack, A. von

- 1975 *Die Versuche der Gnostiker, eine apostolische Glaubenslehre und eine christliche Theologie zu schaffen, oder: Die akute Verweltlichung des Christentums*. In: Rudolph, K. (Hrsg.): *Gnosis und Gnostizismus*, Darmstadt, 142-173

Heldt, B.

- 1987 *Terrible Perfection. Women and Russian Literature*, Bloomington

Hilgenfeld, A.

- 1975 *Der Gnostizismus*. In: Rudolph, K. (Hrsg.): *Gnosis und Gnostizismus*, Darmstadt, 174-230

Hilmes, C.

- 1990 *Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart

Holthuis, S.

- 1993 *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen

Ingarden, R.

- 1972 *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen

Jonas, Hans

- 1975 Typologische und historische Abgrenzung des Phänomens der Gnosis. In: Rudolph, K. (Hrsg.): *Gnosis und Gnostizismus*, Darmstadt, 626-645
- 1958 *The Gnostic Religion*

Jung, C.G.

1991a Archetypen, München

1991b Psychologie und Religion, München

1991c Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten, München

1989 Kleines Bibellexikon (= Bibel, Kirche, Gemeinde 2), Konstanz

Kluge, R.-D.

1967 Westeuropa und Rußland im Weltbild A. Bloks, München (= Slavistische Beiträge 27)

Lachmann, R.

1990 Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt/M.

Lassacher, Martina

1987 Auf der Suche nach der Großen Mutter. Zu einem Grundmuster der Weltliteratur, Frankfurt/M.

Lemper, E.-H.

1994 Voraussetzungen zur Beurteilung des Erfahrungs- und Schaffensumfelds Jakob Böhmes. In: Garewicz, J./Haas, A.M. (Hrsg.): Gott, Natur und Mensch in der Sicht Jacob Böhmes und seiner Rezeption (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 24), Wiesbaden

Lubkoll, Ch.

1986 „...und wär's ein Augenblick.“ Der Sündenfall des Wissens und der Liebeslust in Faustdichtungen von der „Historia“ bis zu Thomas Manns „Doktor Faustus“, Rheinfelden

Maisch, I.

1996 Maria Magdalena. Zwischen Verachtung und Verehrung. Das Bild einer Frau im Spiegel der Jahrhunderte, Wien

Markov, V.

1968 Russian Futurism: A History, Berkeley/Los Angeles

Matich, O.

1983 A Typology of Fallen Women in Nineteenth Century Russian Literature. In: Debreczeny, P. (Hrsg.): American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists Kiev, September 1983 (= Literature, Poetics, History II), Columbus, 325-343

Minc, Z.G.

1979 O nekotorych „neomifologičeskich“ tekstach v tvorčestve russkich simvolistov. In: ders. (Hrsg.): Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka (= Blokovskij sbornik III), Tartu, 76-120

Moravcevič, N.

1984 The Romantization of the Prostitute in Dostoevsky's Fiction. In: Horn, P.L./Pringle, M.B. (Hrsg.): The Image of the Prostitute in Modern Literature, New York, 53-61

Mukařovský, J.

1967 Kapitel aus der Poetik, Frankfurt/M.

1974 Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik, München

Nestvold-Mack, R.

1990 Grenzüberschreitungen. Die fiktionale weibliche Perspektive in der Literatur, Erlangen

Pyman, A.

1994 A history of Russian Symbolism, Cambridge

Reuber, R.

1989 Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche, München

Riasanovsky, N.V.

1954 Rußland und der Westen. Die Lehre der Slawophilen, München

Roth-Müller, Ch.

1993 Die Verfemte in der Literatur. Zur Darstellung der Dirne in der Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M.

Schneider, U.

1983 Grundzüge einer Philosophie des Glücks bei Nietzsche (= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung 11), Berlin

Scholz, H.

1992 „Widersprüche im bürgerlichen Frauenbild“. Zur ästhetischen Reflexion und poetischen Praxis bei Lessing, Friedrich Schlegel und Schiller, Weinheim

Schönfeld, Ch.

1996 Dialektik und Utopie. Die Prostituierte im deutschen Expressionismus (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft. 165), Würzburg

Stephan, I.

1983a „Bilder und immer wieder Bilder...“ Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur. In: Die verborgene Frau (= Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 6 Sonderbd. 96), Berlin, 15-34

1983b Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d'Arc und ihrer literarischen Verarbeitung. In: Die verborgene Frau (= Literatur im historischen Prozeß. Neue Folge 6 Sonderbd. 96), Berlin, 35-66

Streisand, M.

1992 Frau und Revolution bei Heiner Müller. In: Grubitzsch, H./Kublitz, M. u.a. (Hrsg.): Frauen - Literatur - Revolution, Pfaffenweiler, 325-337

Terras, V. (Hrsg.)

1985 Handbook of Russian Literature, London

Tokarev, S.A. u.a. (Hrsg.)

1980 Mify narodov mira. Ènciklopedija v dvuch tomach, t. 1, Moskva

1982 Mify narodov mira. t. 2, Moskva

Tschizewskij, D.

1961 Russische Geistesgeschichte, Bd. 2, Hamburg

Vinken, B. (Hrsg.)

1992 Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika, Frankfurt/M.

Vodička, F.

1976 Die Struktur der literarischen Entwicklung (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen 34), München

Vollmayr, B.

1995 Das Kind, das Maß aller Dinge. Kinder und Jugendliche im Werk Dostoevskijs, Frankfurt/M.

Weyers, R.

1976 Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik, Regensburg

Zimmer, H.

1984 Indische Mythen und Symbole: Schlüssel zur Formenwelt des Göttlichen, Köln

2.2. Sekundärliteratur Pasternak

Aleksandrova, V.A.

1962 Rannjaja proza Pasternaka. In: Iwanow, B. (Hrsg.): Sbornik stat'ej, posvjaščennyh tvorčestvu Borisa Leonidoviča Pasternaka, München, 190-203

Al'fonsov, V.

1990 Poëzija Borisa Pasternaka, Leningrad

Ammon, K.

1958/59 Auf den Spuren Larissas, In: Monat XX/126, 76-78

Arutjunova, B.

1989 Zvuk kak tematičeskij motiv v poëtičeskoj sisteme Pasternaka. In: Fleishman, L. (Hrsg.): Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak (= Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts. 25), Berkeley, 238-270

Aucouturier, M.

1965 Boris Pasternak in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg

1992 Pol i „pošlost““. Tema pola u Pasternaka. In: Heller, L. (Hrsg.): Ljubov' i erotika v ruskoj literature XX-go veka (= Slavica Helvetica 41), Wien, 111-120

Aziatev, D.B./Aleksachina, I.V. u.a. (Hrsg.)

1995 B. Pasternak (= Russkie pisateli. Poëty. Biobibliografičeskij ukazatel' 18), Sankt-Peterburg

Baevskij, V.S.

1997 Pasternak. V pomošč' prepodavateljam, staršeklassnikam i abiturientam (= Perečityvaja klassiku 15), Moskva

Bak, D.P.

1990 „Doktor Živago“ B.L. Pasternaka: funkcionirovanie liričeskogo cikla v romannom celom. In: Komina, R.V./Abašev, V.V./Kondakov, B.V. (Hrsg.): Pasternakovskie čtenija. Materialy mežvuzovskoj konferencii 23-25 oktjabrja 1990 g./Permskij universitet, Perm', 10-15

Barns, Ch.

1989 Boris Pasternak. A Literary Biography 1890-1928, Cambridge

Birkmann, K.

1974 „Ich schlage langsam ein Kreuz...“. Rußland zwischen Bunin und Sol-schenizyn, München

Birnbaum, H.

1989 Further Reflections on the Poetics of Doktor Živago: Structure, Technique, and Symbolism. In: Fleishman, L. (Hrsg.): Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak (= Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts 25), Berkeley, 284-314

Björling, F.

1976 Aspects of Poetic Syntax. Analysis of the Poem „Sestra moja - žizn' i se-godnja v razlive“ by Boris Pasternak. In: Nils Ake Nilsson (Hrsg.): Boris Pasternak. Essays, Stockholm, 162-179

Bodin, P.-A.

1987 The Sleeping Demiurge: An Analysis of Boris Pasternak's Poem „Durnoj son“. In: Jensen, P.A. (Hrsg.): Text and Context. Essays to Honor Nils Ake Nilsson (= Stockholm Studies in Russian Literature 23), Stockholm, 86-95

Bogatkina, M.

1994 Konceptija vozvyšennogo v rusškoj poëzii načala XX veka (B. Pasternak - ciki „Peterburg“). In: Wiener Slawistischer Almanach 34, 49-60

Bušman, I.N.

1962 O rannej lirike Pasternaka. In: Iwanow, B. (Hrsg.): Sbornik statej, pos-vjaščennyh tvorčestvu Borisa Leonidoviča Pasternaka, München, 204-224

Chalacin'ska-Verteljak, Ch.

1993 Detstvo Ljuvers Borisa Pasternaka (Fragment stat'i). In: Studia Rossica Posnaniensia XXIV, 27-34

Clowes, E. W.

1990 Characterization in Doktor Živago: Lara and Tonja. In: Slavic and East European Journal 34/3, 322-331

Djurčinov, M.

- 1979 Antinomija „romantizm - realizm“ v poëtike Pasternaka. In: Boris Pasternak 1890-1960: Colloque de Cerisy - la - Salle (11-14 Septembre 1975). Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves, Paris, 95-103

Döring, J.R.

- 1973 Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934, München
1996 Pasternak i nemeckij romantizm (2. „Doktor Živago“ i „Genrich fon Ofterdingen“). In: Wiener Slawistischer Almanach 37, 91-97

Dyck, J.W.

- 1972 Boris Pasternak, New York

Erlich, V.

- 1989 Boris Pasternak and Russian Poetic Culture of His Time. In: Fleishman, L. (Hrsg.): Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak (= Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts 25), Berkeley, 32-45

Evans-Romaine, K.

- 1997 Boris Pasternak and the Tradition of German Romanticism (= Slavistische Beiträge 344), München

Faryno, J.

- 1990 Knjaginja Stolbunova-Enrici i ee syn Evgraf. (Archeopoëtika „Doktora Živago“ I.). In: Majnieskutow, A. (Hrsg.): Poetika Pasternaka - Pasternak's Poetics, Bydgoszczy (= Zeszyty Naukowe Wyzszej Szkoły Pedagogiczne w Bydgoszczy. Studia Filologiczne. Filologia Rosyjska 31/32), 155-219
1991 Kak Lenskij obernulsja solov'em razbojnikom. (Archeopoëtika „Doktor Živago“ 3.). In: Árpád, K./Nagy, I. (Hrsg.): Puškin i Pasternak. Materialy Vtorogo Puškinskogo kollokviuma Budapešt 1989 (= Studia Russica Budapestinensia 1), Budapest, 149-168
1992 Èrotika v sisteme ruskogo avangarda (tezisy). In: Heller, L. (Hrsg.): Ljubov' i èrotika v ruskoj literature XX-go veka (= Slavica Helvetica 41), Wien, 101-110

Filonov Gove, A.

- 1983 The Poet's Self: Images of Soul in four Poems of Pasternak. In: Slavic and East European Journal 27/2, 185-99

Fischer, Ch.

- 1998 Musik und Dichtung. Das musikalische Element in der Lyrik Pasternaks (= Slavistische Beiträge 359), München

Flejšman, L.

- 1975 K charakteristike rannego Pasternaka. In: Russian Literature 12, 79-126
 1979a Istorija Centrifugi. In: Boris Pasternak 1890-1960: Colloque de Cerisy - la - Salle (11-14 Septembre 1975). Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves, Paris, 19-51
 1979b Fragmenty „futurističeskoj“ biografii Pasternaka. In: Slavica Hierosolymitana 4, 79-113
 1981 Boris Pasternak v dvadcatye gody, München
 1984 Boris Pasternak v tridcatye gody, Jerusalem
 1990 Boris Pasternak. The Poet and His Politics, Cambridge
 1996 Boris Pasternaks Lehrjahre. Neopublikovannye filosofskie konspekty i zametki Borisa Pasternaka. Bd. 1, Stanford (= Stanford Slavic Studies 11:1)

Fomenko, I.V.

- 1986 O principach kompozicii liričeskich ciklov. In: Izvestija Akademii nauk. Serija literatury i jazyka 45,2, 130-137

Gasparov, B.

- 1989 Vremennoj kontrapunkt kak formoobrazujuščij prinzip romana Pasternaka „Doktor Živago“. In: Fleishman, L. (Hrsg.): Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak (= Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts 25), Berkeley, 315-358

Gasparov, M.L.

- 1990 „Bliznec v tučach“ i „Načal'naja pora“ B. Pasternaka: Ot kompozicii sbornika k kompozicii cikla. In: Izvestija Akademii nauk. Serija literatury i jazyka 49, 218-22

Gifford, H.

- 1977 Pasternak. A critical study, Cambridge

Greber, E.

- 1989 Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste: Reihe C, Ästhetik, Kunst und Literatur in der Geschichte der Neuzeit 8), München

1992a Subjektgenese, Kreativität und Geschlecht. Zu Pasternaks „Detstvo Ljuvers“. In: Hansen-Löve, A.A. (Hrsg.): Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“ München 1991 (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderbd. 31), Wien, 347-397

1992b Das Erinnern des Erinnerns. Die mnemonische Ästhetik Boris Pasternaks. In: *Poetica* 3-4/24, 356-393

Grob, Th.

1994 Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne (= *Slavica Helvetica* 45), Bern

Gul', R.

1958 Pobeda Pasternaka. In: *Novyj žurnal* 55, 111-129

Harris, J.G.

1974 Pasternak's Vision of Life: The History of A Feminine Image. In: *Russian Literature Triquarterly* 9, 389-421

Hughes, O.R.

1974 *The Poetic World of Boris Pasternak*, Princeton/London

Ibler, R.

1993 Vom lyrischen Sujet zum zyklischen Sujet: Verfahren der Sinnbildung in Boris Pasternaks „Peterburg“. In: Dorzweiler, S./Harder, H.-B. (Hrsg.): *Pasternak-Studien I. Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongreß 1991 in Marburg* (= *Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas* 30), München, 81-90

1995 Der poetische Dialog mit dem eigenen Schaffen: Zum künstlerischen Verhältnis von Boris Pasternaks Marburg-Versionen (1917, 1928). In: Harer, K./Schaller, H. (Hrsg.): *Festschrift für Hans-Bernd Harder zum 60. Geburtstag*, München, 185-204

1996 Avtointertekstual'nye sootnošenija v lirike Borisa Pasternaka. In: *Opera Slavica* 1/IV, 15-23

Ivanov, V.

1989 O knige Pasternaka „Sestra moja žizn'“. In: *Russian Literature and History: In Honor of Prof. Serman*, Jerusalem, 83-89

Ivinskaja, O.

1972 *V plenu vremeni. Gody s Borisom Pasternakom*, Moskva

Jackson, R.L.

- 1960 Doktor Živago and the Living Tradition. In: *Slavic and East European Journal* 2, 103-118

Jakobson, R.

- 1993 Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. In: Holenstein, E./Schelbert, T. (Hrsg.): *Roman Jakobson: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt/M., 192-211

Javor, D.

- 1988 Traktovka stichotvorenija Borisa Pasternaka „Raskovannyj golos“ v svete učenija Platonovskogo Sokrata ob Ėrose. In: *Acta Universitatis Szege-diensis de Attila Jozseff Nominatae. Sectio historiae litterarum slavicae* 19, 241-54

Jensen, P.A.

- 1987 Boris Pasternak's „Opredelenie poezii“. In: ders. (Hrsg.): *Text and Context. Essays to Honor Nils Ake Nilsson (= Stockholm Studies in Russian Literature 23)*, Stockholm, 96-110
- 1993 Die Geburt eines Autors aus dem Geist der Musik: Bemerkungen zu den Anfängen Boris Pasternaks. In: Grübel, R.G. (Hrsg.): *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam/Atlanta, 411-431

Junggreen, A.

- 1989 „Sad“ i „Ja sam“: Smysl i kompozicija stichotvorenija „Zerkalo“. In: Fleishman, L. (Hrsg.): *Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak (= Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts 25)*, Berkeley, 224-237

Kac, B.A. (Hrsg.)

- 1991 *Muzyka v tvorčestve, sud'be i dome Borisa Pasternaka. Sbornik literaturnych, muzykal'nych i izobrazitel'nych materialov*, Leningrad

Kasack, W.

- 1970 Die Funktion der Erzählschlüsse in Pasternaks „Doktor Živago“. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* XXXV/1,

Kunina, E.

- 1994 *Meine Begegnungen mit Boris Pasternak*. In: Thun, F. (Hrsg.): *Erinnerungen an Boris Pasternak*, Berlin

Livingstone, A.

1985 Pasternak on art and creativity, Cambridge

1993 Fausta čto li, Gamleta li: Faustovskie motivy v rannich stichotvorenijach Pasternaka. In: Dorzweiler, S./Harder, H.-B. (Hrsg.): Pasternak-Studien I. Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongreß 1991 in Marburg (= Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 30), München, 91-96

Lotman, Ju.M.

1969 Stichotvorenija rannego Pasternaka i nekotorye voprosy strukturnogo izučenija teksta. In: Trudy po znakovym sistemam IV, Tartu, 206-238

Magidoff, R.

1968 The Recurrent Image in Doctor Živago. In: Magidoff, R./Shevelov, G.Y. u.a. (Hrsg.): Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of Boris O. Unbegaun, New York, 79-88

Mallac, G. de

1981 Boris Pasternak. His Life and Art, Norman

Masing-Delic, I.

1989 Capitalist Bread and Socialist Spectacle: The Janus Face of 'Rome' in Pasternak's „Doktor Zhivago“. In: Fleishman, L. (Hrsg.): Boris Pasternak and His Times. Selected Papers from the Second International Symposium on Pasternak (= Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts 25), Berkeley, 372-385

Mežakov-Korjakin, I.

1962 K probleme ličnosti v romane „Doktor Živago“. In: Iwanow, B. (Hrsg.): Sbornik statej, posvjaščennyh tvorčestvu Borisa Leonidoviča Pasternaka, München, 84-102

Müller, L.

1979 Pasternak. Doktor Shiwago. In: Zelinsky, B. (Hrsg.): Der russische Roman, Düsseldorf, 354-380

Nilsson, N.A.

1959 Life as Ecstasy and Sacrifice. Two Poems by Boris Pasternak. In: Scando-Slavica V, 180-198

1976 „With Oars at Rest“ and the Poetic Tradition. In: ders. (Hrsg.): Boris Pasternak. Essays, Stockholm, 180-202

Nöldeke, E.

1986 Boris Leonidovič Pasternak und seine Beziehungen zur deutschen Kultur, Tübingen

Obolenskij, D.D.

1962 Stichi doktora Živago. In: Iwanow, B. (Hrsg.): Sbornik statej, posvjaščennyh tvorčestvu Borisa Leonidoviča Pasternaka, München, 103-114

Pasternak, El.

1990 Leto 1917 goda. „Sestra moja - žizn“ i „Doktor Živago“. In: Zvezda 2, 158-165

1993 Značenie avtobiografičeskogo momenta v romane „Doktor Živago“. In: Dorzweiler, S./Harder, H.-B. (Hrsg.): Pasternak-Studien I. Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongreß in Marburg 1991 (= Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 30), München, 97-106

Pasternak, E.

1989 Boris Pasternak. Materialy dlja biografii, Moskva

Pasternak, J.

1994 Erinnerungen. In: Thun, F. (Hrsg.): Erinnerungen an Boris Pasternak, Berlin

Pasternak, Z.

1990 Vospominanija. In: Neva 2, 130-146

Pikač, A.

1990 Fragmenty o Borise Pasternake. In: Zvezda 2, 166-182

Polivanov, K.M.

1992 Marina Cvetaeva v romane Borisa Pasternaka „Doktor Živago“. In: de visu 0, 52-58

Pomorska, K.

1975 Themes and Variations in Pasternak's Poetics, Leuven

Poplujko-Anatol'eva, N.A.

1962 Bezzvinnoe stradanie. In: Iwanow, B. (Hrsg.): Sbornik stat'ej, posvjaščennyh tvorčestvu Borisa Leonidoviča Pasternaka, München, 60-83

Roll, S.

- 1991 Rilke, Death and Writing in Boris Pasternak's *Safe Conduct*. In: *Germano-Slavica* 1/VII, 13-24

Rowland, M. und P.

- 1960 Larisa Feodorovna: From Another World. In: *Kenyon Review* 22, 493-501

Rudova, L.

- 1990 On Pasternak's „Aerial Ways“. In: *Canadian-American Slavic Studies* 1/24, 33-46

Ščeglov, Ju.

- 1991 O nekotorych spornych čertach poëtiki pozdnego Pasternaka. Avantjurno-melodramatičeskaja tehnika v „Doktore Živago“. In: Loseff, L. (Hrsg.): *Boris Pasternak 1890-1990* (= *Norwich Symposia on Russian Literature and Culture* 1), Vermont, 190-216

Sendich, M.

- 1980 Pasternak's *Doktor Živago*: An International Bibliography of Criticism 1957-1978. In: *Bulletin of Bibliography* 37/3, 105-126
- 1991 Boris Pasternak in Literary Criticism (1914-1990): An Analysis. In: *Russian Language Journal* 151-152/XLV, 129-183

Sendich, M./Greber, E.

- 1990 *Pasternak's Doctor Zhivago: An International Bibliography of Criticism (1957-1985)*, Michigan

Sinjavskij, A.

- 1989 Nekotorye aspekty pozdnej prozy Pasternaka. In: Fleishman, L. (Hrsg.): *Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the International Symposium on Pasternak*. (= *Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts* 25), Berkeley, 359-371

Sirotenko, L.V.

- 1990 Mif i fol'klor v romane B.L. Pasternaka „Doktor Živago“. In: Komina, R.V./Abašev, V.V./Kondakov, B.V. (Hrsg.): *Pasternakovskie čtenija. Materialy mežvuzovskoj konferencii 23-25 oktjabrja 1990 g./Permskij universitet, Perm'*, 53-56

Smirnov, I.P.

- 1985 Poroždenie interteksta (Élementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B.L. Pasternaka) (= Wiener slawistischer Almanach. Sonderbd. 17), Wien
- 1996 Roman tajn. „Doktor Živago“, Moskva

Tiernan O'Connor, K.

- 1988 Boris Pasternak's „My Sister - Life“. The Illusion of Narrative, Ann Arbor
- 1989 Elena, Helen of Troy, and the Eternal Feminine: Epigraphs and Intertextuality in *Sestra moja zhizn'*. In: Fleishman, L. (Hrsg.): *Boris Pasternak and His Times: Selected Papers from the International Symposium on Pasternak* (= *Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts* 25), Berkeley, 212-223

Tolstaja, E.

- 1989 Pasternak i Kuzmin (k interpretaciji rasskaza „Vozdušnye puti“). In: *Russian Literature and History: In Honor of Prof. Serman, Jerusalem*, 90-96

Tschukowski, K.

- 1994 Aus dem Tagebuch. In: Thun, F. (Hrsg.): *Erinnerungen an Boris Pasternak*, Berlin

Venclova, T.

- 1992 O nekotorych podtekstach „Pirov“ Pasternaka. In: Gasparov, B.I./Hughes, R.P./Paperno, J. (Hrsg.): *Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age* (= *California Slavic Studies* XV), Berkeley, 382-392

Vogt, R.

- 1997 *Boris Pasternaks monadische Poetik* (= *Slavische Literaturen* 14), Frankfurt/M.

Vroon, R.

- 1998 *Znak bliznecov*. In: *Pasternakovskie čtenija* 2, Moskva, 334-354

