UDC 882–1.01

Reinhard Ibler (*Marburg*)

Zum Verhältnis der beiden Fassungen von Boris Pasternaks Gedicht *Вокзал*: stilistische, semantische und funktionale Implikationen

Кључне речи:
Russische Lyrik der Moderne/Avantgarde – Boris Pasternak – Textversionen.

Као што је познато, крајем двадесетих година прошлог века Борис Пастернак је своју рану лирику подвргао критичкој преради, која је већим делом била толико интензивна да се поставља питање да ли уметничке производе произашле из ње треба означити као нове верзије старих песама или као нове текстове. Ова проблематика је поближе размотрена на основу теоријских размишљања на примеру обеју верзија песме *Вокзал*.

Im Jahre 1913 trat Boris Pasternak mit dem Lyrikband *Близнец в тучах* erstmals als Dichter an die Öffentlichkeit. Dieses Buch beinhaltete insgesamt 21 Gedichte. Als der Autor 1928 in der Folge einer grundlegenden künstlerischen Neuorientierung begann, sein frühes Schaffen einer kritischen Revision zu unterziehen, verwarf er immerhin ein Drittel dieser Texte. Nur 14 Gedichte aus *Близнец в тучах* wurden in die *Начальная пора* betitelte erste Abteilung des Sammelbandes *Поверх барьеров (Стихи разных лет)* aufgenommen, der 1929 erschien.[1)] Allerdings hat Pasternak auch diese Texte nicht einfach im ursprünglichen Wortlaut übernommen bzw. lediglich mit redaktionellen Korrekturen versehen, sondern sie in einem Maße überarbeitet, daß die uneingeschränkte Wiedererkennbarkeit gegenüber den frühen Fassungen in vielen Fällen nicht mehr gewährleistet ist.[2)] Dies gilt auch für *Вокзал*, das zu den

1) Dieses Buch darf nicht mit Pasternaks zweitem Lyrikband aus dem Jahre 1917 verwechselt werden, der ebenfalls den Titel Поверх барьеров tragt.

2) Ausführlich zur Problematik der Bearbeitung des frühen Bandes *Близнец в тучах* durch Pasternak und der allmählichen Herausbildung des neuen Bandes Начальная пора vgl. Pasternak, E.V. 1970.

16 Ibler.indd 219 17.10.2002, 0:27

bekanntesten Gedichten Pasternaks aus der Zeit seiner dichterischen Anfänge gehört. Diesem Gedicht, genauer gesagt seinen beiden Fassungen, wollen wir uns im folgenden etwas näher widmen und dabei auch einige grundsätzliche Probleme erörtern, die sich aus dem Umstand ergeben, daß so manche Autoren – wie Pasternak – einen oft recht freien Umgang mit ihrem früheren Oeuvre pflegen.

Bahnhöfe spielten im dichterischen Schaffen wie auch im Leben Boris Pasternaks wiederholt eine herausragende Rolle, und deshalb taucht dieses Motiv zusammen mit den damit verbundenen semantischen Komponenten wie Eisenbahnen, Lokomotiven, Schienen, Bahnsteigen u.ä. in vielen seiner Werke bis hin zum Roman *Доктор Живаго* auf, und dies meist nicht nur als reiner räumlicher Hintergrund, sondern oftmals in funktional hervorgehobener Position. Wie intensiv der Autor gerade diese mit der Symbolik von Reisen, Bewegung, Ankunft und Abschied, Wiedersehen und Trennung usw. verknüpften Räume in sein kreatives Bewußtsein aufnahm und sie mit anderen, insbesondere philosophischen sowie geistes- und kulturgeschichtlichen Anschauungen in Zusammenhang brachte, wird beispielsweise an folgendem Zitat aus Pasternaks autobiographischer Erzählung *Охранная грамота* deutlich, die zwischen 1929 und 1931 erschien. In der beschriebenen Szene geht es im Rückblick um jene Reise, die den damaligen Philosophiestudenten im Frühjahr 1912 von Moskau zum Studienaufenthalt nach Marburg führte. Pasternak erinnert sich dabei an seine ersten Eindrücke von Deutschland:

> […] Исконное средневековье открывалось мне впервые. Его подлинность была свежа и страшна, как всякий оригинал. Лязгая знакомыми именами, как голой сталью, путешествие вынимало их одно за другим из читаных описаний, точно из пыльных ножен, изготовленных историками.
>
> На подлете к ним поезд вытягивался кольчужным чудом из десяти клепаных кузовов. Кожаный напуск переходов вспучивался и обвисал кузнечными мехами. Заляпанное огнями вокзала, в чистых бокалах ясно лучилось пиво. По каменным платформам плавно удалялись порожняком багажные тележки на толстых и точно каменных катках. Под сводами колоссальных дебаркадеров потели торсы короткорылых локомотивов. Казалось, что на такую высоту их занесла игра низких колес, нежданно замерших на полном заводе. (Pasternak 1991: 168)

Im Sommersemester 1912 war Pasternak an der Marburger Universität eingeschrieben, um bei den Hauptvertretern der neukantianischen Philosophie Hermann Cohen, Paul Natorp und Nicolai Hartmann zu studieren. Jedoch widmete er sich bekanntlich nicht nur den Vorlesungen und Seminaren. Eines der aufwühlendsten Ereignisse dieser Zeit war die kurze, aber heftige Romanze mit seiner Moskauer Bekannten Ida Vysockaja, die den jungen Studenten damals zusammen mit ihrer Schwester an seinem Studienort besuchte. Der spätere Dichter machte Ida damals einen Heiratsantrag, den diese allerdings abwies. Es hing wohl nicht zuletzt mit dieser Enttäuschung und der dadurch ausgelösten emotionalen Verwirrung zusammen, daß Pasternak beim Abschied am Marburger Bahnhof auf den schon anfahrenden Zug in Richtung Berlin aufsprang, so daß er den Waggon nicht mehr verlassen konnte und mit den beiden Schwestern weiterfahren mußte. Auch darüber berichtet er in *Охранная грамота*:

16 Ibler.indd 220 17.10.2002, 0:27

[…] Лишь только я понял, что простился с одною младшей, со старшей же еще и не начинал, у перрона вырос плавно движущийся курьерский из Франкфурта. Почти в том же движеньи, быстро приняв пассажиров, он быстро взял с места. Я побежал вдоль поезда и у конца перрона, разбежавшись, вскочил на вагонную ступеньку. […]

Я вспрыгнул на ходу только для того, чтобы проститься, и снова забыл об этом, и опять вспомнил, когда было уже поздно. (Pasternak 1991: 181)

Unmittelbar nach Beendigung seines Marburg–Aufenthalts fuhr Pasternak – vor seiner Rückkehr nach Rußland – noch nach Venedig. Und auch das Bild dieser Stadt, wie es sich in seinen Erinnerungen spiegelt, ist in starkem Maße von Bahnhofseindrücken geprägt. So schildert er in der erwähnten autobiographischen Erzählung seine ersten Gedanken und Wahrnehmungen von Venedig folgendermaßen:

Когда я вышел из вокзального зданья с провинциальным навесом в каком-то акцизно–таможенном стиле, что-то плавное тихо скользнуло мне под ноги. Что-то злокачественно–темное, как помои, и тронутое двумя-тремя блестками звезд. Оно почти неразличимо опускалось и подымалось и было похоже на почерневшую от времени живопись в качающейся раме. Я не сразу понял, что это изображенье Венеции и есть Венеция. Что я – в ней, что это не снится мне. (Pasternak 1991: 199)

Die Eindrücke vom Bahnhof in Venedig fanden ihren wohl nachhaltigsten Reflex in dem erwähnten Gedicht *Вокзал*.[3)]

Es hängt mit der eingangs geschilderten Problematik von Pasternaks späteren Umarbeitungen seiner frühen Gedichte zusammen, daß auch dem heutigen Leser in der Regel nur die vom Ende der zwanziger bzw. Anfang der dreißiger Jahre stammenden Fassungen bekannt sind. In den gängigen Werkausgaben erscheinen die ursprünglichen Versionen aus den zehner Jahren, sofern sie überhaupt Berücksichtigung finden, meist in den Anhang verbannt. Apropos 'Fassungen': Kann man aufgrund der teils höchst eklatanten Unterschiede, die sich im Verhältnis der frühen und der späteren Textgestalt dieser Gedichte herausbildeten, überhaupt noch von unterschiedlichen Text*fassungen* sprechen oder wäre es nicht sinnvoller, gleich von neuen *Texten* zu sprechen? Hierzu sind zunächst einige Bemerkungen zu den sich gegen Ende der zwanziger Jahre vollziehenden grundlegenden Wandlungen in den künstlerischen Auffassungen Pasternaks angebracht.

3) Auch wenn der spezifisch venezianische Kontext in der thematischen Gestaltung des Gedichts offensichtlich keinen unmittelbaren Ausdruck gefunden hat, so weist Pasternak in seiner späten autobiographischen Skizze *Люди и положения* (1956/57) explizit darauf hin, daß die Entstehung von Вокзал mit dem Venedig–Besuch von 1912 zusammenhing: „Например, я писал стихотворение 'Венеция' или стихотворение 'Вокзал'. Город на воде стоял предо мной, и круги и восьмерки его отражений плыли и множились, разбухая, как сухарь в чаю. Или вдали, в конце путей и перронов, возвышался, весь в облаках и дымах, железнодорожный прощальный горизонт, за которым скрывались поезда и который заключал целую историю отношений, встречи и проводы и события до них и после них." (Pasternak 1991: 326).

16 Ibler.indd 221 17.10.2002, 0:28

Pasternaks dichterische Entwicklung an der Wende von den zwanziger zu den dreißiger Jahren wird oft damit beschrieben, daß seine Lyrik einfacher, verständlicher, nachvollziehbarer geworden sei. Auch wenn man der Komplexität dieses Prozesses damit nur zu einem geringen Teil gerecht wird, so erschließen sich Pasternaks Gedichte dieser Zeit dem Leser in der Tat leichter als diejenigen aus den zehner und den frühen zwanziger Jahre. Die 'Unverständlichkeit' der frühen Lyrik, auf die Freunde und Bekannte des Dichters wiederholt hingewiesen haben, war im übrigen meist nicht als abwertendes Urteil gemeint. Viel mehr wurde Pasternaks außergewöhnliche Fähigkeit zu originellen dichterischen Bildern und sprachlichen Experimenten im Kontext der poetologischen Neuerungen der russischen Avantgarde sehr geschätzt. Der innovative Wert der Gedichte aus den Bänden *Близнец в тучах* (1913), *Поверх барьеров* (1917), *Сестра моя – жизнь* (1922) und *Темы и вариации* (1923) besteht nach Auffassung Bodo Zelinskys in der „Gestaltung des Augenblicks intensivster Wahrnehmung und Erlebnisfähigkeit" (Zelinsky 1996: 1008). Manches ist dabei 'impressionistisch'– statisch, ohne konflikthafte Dynamik und psychologische Vertiefung, in anderen Fällen (die Erstfassung des Gedichts *Марбург* wäre ein Beispiel hierfür) kommt es zu einer geradezu expressionistisch anmutenden Plastizität und Exaltiertheit. Von alledem hat sich Pasternak Ende der zwanziger Jahre losgesagt und es als „romantische Etüden" abqualifiziert. Natürlich meinte er das nicht im strikt kulturtypologischen oder literaturgeschichtlichen Sinne. 'Romantisch' war für ihn in dieser Zeit eher ein globaler Antibegriff, dem er alles zuordnete, wovon er seine neue Dichtung befreit sehen wollte, d.h. Gekünsteltheit, Selbstzweckhaftigkeit, dichterische Egozentrik usw. Nunmehr ging sein Bestreben in Richtung einer – wie er selbst es ausdrückte – 'realistischen' Kunst, die nicht mehr auf spontanes Wahrnehmen und flüchtiges Erleben baut, sondern auf das Erlebte, das im Bewußtsein Verarbeitete, auf konstante, dauerhafte Werte.[4] Der merkliche Wandel, der sich in der Dichtung seiner „mittleren Schaffensphase"[5] vollzieht, nimmt im Titel der 1932 erschienenen Gedichtsammlung *Второе рождение* programmatische Züge an. Bevor sich dieser von verschiedenen künstlerischen, gesellschaftlichen und privaten Impulsen geleitete Wandel in neuen lyrischen Werken niederschlug, war es aber zunächst zur oben beschriebenen intensiven Auseinandersetzung mit den eigenen künstlerischen Anfängen gekommen.

Wie sehr dieser dichterische Neubeginn aus einem inneren Konflikt, ja einem Gefühl der Unsicherheit heraus erwachsen war, zeigt sich in einem Brief Pasternaks an seinen großen Dichterkollegen Osip Mandel'štam aus dem Jahre 1928. Pasternak zollt der inneren Homogenität und Entwicklungslogik von Mandel'štams Lyrik höchstes Lob, während er seine eigenen dichterischen Anfänge äußerst kritisch beurteilt und in diesem Zusammenhang die grundlegende Überarbeitung dieser Werke ankündigt:

4) „Переделывая ранние стихи в конце 20-х годов, он снимал заведомо сконструированные словесные обороты и усиливал элементы эмоционального воздействия, как бы торопя, задним числом, свою действительную поэтическую эволюцию" (Al'fonsov 1990: 20f.).

5) Ausführlich zur Dichtung von Pasternaks „mittlerer Schaffensphase" vgl. Döring 1973.

16 Ibler.indd 222 17.10.2002, 0:28

> А я закорпелся над переделкою первых своих книг („Близнеца“ и „Барьеров“), их можно переиздать, но переиздавать в прежнем виде нет никакой возможности, так это все небезусловно, так рассчитано на общий поток времени (тех лет), на его симпатический подхват, на его подгон и призвук! С ужасом вижу, что там, кроме голого и часто оголенного до бессмыслицы движенья темы, – ничего нет. Это – полная противоположность Вашей абсолютной, переменами улицы не колеблемой высоте и содержательности. И так как былое варварское их движенье, по уходе времени, отвращает своей бедностью, превращенной в холостую претензию (чего в них не было), то я эти смешные двигатели разбираю до последней гайки, а потом, отчаиваясь в осмысленности работы, собираю в непритязательный ворох почти недвижущихся, идиотских хрестоматийно–институтских документаций. Летом кое-кому показывал, люди в ужасе от моих переделок. (Pasternak 1992: 249f.)

Wie erwähnt, sind Pasternaks Eingriffe in die frühen Gedichttexte zum Teil tatsächlich so gravierend, daß vom ursprünglichen Wortlaut nur wenig übrigblieb. Bevor wir dies am konkreten Beispiel von *Вокзал* demonstrieren und auf die damit verbundenen strukturellen wie funktionalen Implikationen hin untersuchen werden, seien noch einige grundsätzliche Ausgangsüberlegungen vorausgeschickt, die mit folgenden Fragen zusammenhängen: Was veranlaßte Pasternak zu einer derart intensiven Auseinandersetzung mit den eigenen künstlerischen Anfängen? Warum kommt der Autor aus der Distanz von immerhin rund anderthalb Jahrzehnten überhaupt darauf zurück und warum sind die Eingriffe so radikal? Wie ist das Verhältnis der ursprünglichen zu den überarbeiteten Textversionen prinzipiell einzuschätzen?

Wenn sich Pasternak seine dichterischen Ursprünge wieder in Erinnerung rief, dann hat das sicher nicht zuletzt auch damit zu tun, daß er sich Ende der zwanziger Jahre in einer ähnlichen Schwellensituation wähnte wie damals, nach der Marburger Zeit, als er den Entschluß, sein künftiges Leben der Literatur zu widmen, voller Elan in die Tat umsetzte. Unzufrieden mit seiner bisherigen dichterischen Produktion unterzog er am Beginn der neuen Schaffensphase sein bisheriges Oeuvre gleichsam einem rituellen Akt der Opferung und der Wiederbelebung zugleich. Manches wurde vollkommen verworfen, vieles von Grund auf überarbeitet, nur weniges blieb ohne größere Eingriffe erhalten. Am Ende dieses Umgestaltungsprozesses sollten dichterische Gebilde stehen, welche die Zeichen des Alten *und* des Neuen gemeinsam in sich tragen. Der Titel des Bandes *Начальная пора*, in dem die überarbeiteten Erstlingsgedichte aus *Близнец в тучах* versammelt sind, ist insofern doppeldeutig: er verweist auf die tatsächlichen dichterischen Anfänge Pasternaks und *zugleich* auf den Beginn der neuen Schaffensphase (d.h. im Sinne jenes *Второе рождение*, das nicht nur zum Titel seiner wichtigsten Lyriksammlung dieser Zeit, sondern auch zum Motto der veränderten künstlerischen Einstellung und Weltsicht werden sollte). Und in dieser Hinsicht erscheint das Verhältnis der neuen, als Ergebnis einer grundlegenden Überarbeitung entstandenen Texte zu den Urtexten ambivalent. Denn auf der einen Seite sind sie eben Produkte eines Eingriffs in bestehende Texte und somit *Be*arbeitungen von vorgefundenem Textmaterial. Auf der anderen Seite weisen die

16 Ibler.indd 223 17.10.2002, 0:28

oft immensen Unterschiede zwischen Erstfassung und neuer Version auf wesentlich mehr hin als nur auf redaktionelle Kosmetik: aus der selbstkritisch–produktiven Auseinandersetzung mit bereits vorhandenen Texten entstehen quasi *neue Texte*. Eine solche Auffassung wird im Falle Pasternaks noch zusätzlich dadurch untermauert, daß es in der Regel die späteren Fassungen sind, die im Bewußtsein der meisten Leser überhaupt mit den betreffenden Gedichten assoziiert werden. Wie also ist das Verhältnis unterschiedlicher Fassungen eines Textes überhaupt zu bewerten?

In der Forschung wurde das Problem zwar des öfteren erörtert, aber es ist zweifelhaft, ob diejenigen, die sich mit den damit verbundenen Fragestellungen befaßten, überhaupt solch gravierende Textveränderungen im Sinne hatten, wie Pasternak sie vornahm. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts standen sich im Prinzip zwei zentrale Auffassungen gegenüber, die sich vor allem in der axiologischen Behandlung der Problematik unterschieden. Auf der einen Seite war dies der Ansatz des Franzosen Antoine Albalat, der in seinem Buch über die 'Stilarbeit' im Schaffen großer Schriftsteller (1903) die These aufgestellt hat, daß ein literarisches Werk durch jede Überarbeitung seiner ästhetischen Vervollkommnung nähergebracht werde. Für die Editionspraxis bedeutet dies, daß grundsätzlich immer die jeweils letzte Fassung eines Textes gegenüber allen anderen bevorzugt werden muß. Der formalistisch orientierte russische Literaturwissenschaftler Boris Tomaševskij (1928) widersprach in den zwanziger Jahren dieser These und gestand *jeder* Version eines Textes den Status eines autonomen künstlerischen Faktums zu. Zwar empfahl er den Herausgebern von Werken, die verschiedenen zur Auswahl stehenden Textfassungen kritisch zu vergleichen und notfalls auch gegen den Willen des betreffenden Autors die künstlerisch beste auszuwählen. Aber einen zuverlässigen ästhetischen Bewertungsmaßstab hierfür hatte er nicht anzubieten. Auch die Prager Strukturalisten beschäftigten sich mit der Thematik. Jan Mukařovský (1930) schloß sich Tomaševskijs Auffassung von der grundsätzlichen Gleichwertigkeit unterschiedlicher Textfassungen an, die für ihn in erster Linie Indikatoren für die Wandlungsprozesse in der Stilkonzeption eines Autors waren. Sein Schüler Miroslav Červenka (1966, 1971) erweiterte diesen Ansatz und stellte die Frage nach der funktionalen Tragweite dieser Konzeption. So gelte es zu klären, ob neue Versionen die grundlegende künstlerisch–stilistische Charakteristik des Ausgangstextes bewahrt haben oder ob sie bereits den Einfluß eines neuen ästhetischen Kanons verraten. Zudem fordert er eine strikte Unterscheidung von publizierten und nichtpublizierten (z.B. nur handschriftlich existierenden) Textfassungen, da dem Akt der Veröffentlichung aufgrund seiner kommunikativen Relevanz eine entscheidende Rolle im literarischen Prozeß zukomme. Die unter typologischen Gesichtspunkten meines Wissens bislang ausführlichste und systematischste Untersuchung zur Problematik stammt von dem Belgrader Literaturwissenschaftler Branko Popović (1975). Popović ist nicht nur um terminologische Präzision bemüht (z.B. Unterscheidung von „верзија" und „варијанта"), sondern er bezieht auch Momente der Schaffenspsychologie und der künstlerischen Evolution mit in seine Überlegungen ein. Einen besonderen Stellenwert mißt er der Rezeption bei, und das im Hinblick sowohl auf konkrete Reaktionen aus Leserschaft und Literaturkritik, als auch auf die Rolle des Autors als ständigem Rezipienten und Kritiker seines eigenen

16 Ibler.indd 224 17.10.2002, 0:28

Schaffens. Durch diesen vielfältigen Mechanismus von Aktion und Reaktion bilde sich im Verhältnis der verschiedenen Versionen eines Textes eine Art „interaktionaler" Bezug heraus.[6)]

Gerade dieses Kriterium der Interaktion scheint mir – nicht zuletzt in bezug auf die angeführten Grundsatzfragen – bedeutsam. Wichtig ist, daß das Phänomen der Textfassungen keineswegs nur ein Problem der Auswahl (des 'besten', 'geeignetsten', 'ästhetisch wertvollsten' Textes) ist. Im Falle, daß mehrere unterschiedliche Versionen eines bestimmten Textes vorliegen, treten diese auch in eine Art Wechselwirkung zueinander, sie eröffnen gleichsam einen internen 'Dialog'. Dies aber macht die Frage danach, ob wir verschiedene Redaktionen, Fassungen, Versionen ein und desselben Textes oder mehrere autonome Texte vor uns haben, letzten Endes zweitrangig. Denn wir haben es hier nicht mit diametralen, unversöhnlich gegenüberstehenden Standpunkten zu tun, sondern mit zwar unterschiedlichen, aber komplementären Zugängen zu einem komplexen Prozeß. Konkret heißt dies: Sprechen wir von verschiedenen Fassungen ein und desselben Gedichts, werden wir primär die *Unterschiede* in der textuellen Gestaltung in den Blick nehmen, wohingegen eine Perspektive, die von verschiedenen selbständigen Texten ausgeht, auch die *Gemeinsamkeiten* zwischen ihnen wieder in stärkerem Maße hervortreten läßt. Fruchtbarer scheint es mir in diesem Zusammenhang, von einer besonderen Form der Intertextualität („Auto-Intertextualität")[7)] zu sprechen, die sich aus dem diachronen Wechselspiel konstanter und variabler Elemente ergibt. Eine solche Auffassung gestattet es, dann auch das Verhältnis der 'dialogisch' zueinander in Beziehung tretenden Texte bzw. Textfassungen typologisch zu erfassen, womit auch die breite Palette an potentiellen Eingriffen, die von reinen stilistischen Verbesserungen bis hin zur kritisch–polemischen Auseinandersetzung mit dem Ausgangstext reicht, Berücksichtigung finden kann.

Betrachtet man die Problematik unter einem solch 'dialogischen' Aspekt, dann stellt sich die Frage, ob es überhaupt opportun ist, in größere Werkausgaben nur bestimmte, ausgewählte Textfassungen zu übernehmen, oder ob es nicht sogar die Aufgabe einer wirklich kritischen Editionspraxis wäre, möglichst alle erreichbaren Varianten eines Textes zu berücksichtigen. Nicht nur, daß auf diese Weise der Leser die Chance bekäme, selbst darüber zu entscheiden, welche Fassung(en) er bevorzugt, er hätte darüber hinaus die Möglichkeit, durch den direkten Vergleich Textarbeit als dynamischen Schaffensprozeß nachzuvollziehen und diesen Prozeß zugleich als künstlerisch–ästhetisches Sinnangebot zu begreifen. Und der Autor könnte die in diesem Prozeß verborgenen Möglichkeiten sogar im Sinne eines intendierten literarischen Verfahrens benutzen und den Leser dazu stimulieren, sich auf das Wechselspiel der verschiedenen Textfassungen einzulassen. Es spricht viel dafür, daß sich auch Pasternak – zumindest mit Blick auf einen bestimmten Teil der Leserschaft – dieses zusätzlichen dichterischen Sinnangebots bewußt war. Denn die oben zitierte Stelle aus dem Brief an Mandel'štam läßt deutlich

6) Ausführlich hierzu siehe meinen Aufsatz über die verschiedenen Fassungen von Pasternaks Gedicht *Marburg* (Ibler 1995).

7) Vgl. hierzu meinen Beitrag zu auto-intertextuellen Prozessen im Schaffen Pasternaks am Beispiel der verschiedenen Fassungen des Gedichts Венеция (Ibler 1996).

16 Ibler.indd 225 17.10.2002, 0:28

erkennen, daß Pasternak bei der Umarbeitung seiner frühen Gedichte die Reaktionen seiner Leser (etwa deren Entsetzen über die gravierenden Eingriffe in die Ausgangstexte) sehr wohl mit einkalkulierte.

Betrachten wir uns unter diesen Voraussetzungen nunmehr das Gedicht *Вокзал*, und zwar zunächst in der ersten Fassung von 1913:

Вокзал

Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук,
Испытанный, верный рассказчик,
Границы горюнивший люк.

Бывало,– вся жизнь моя – в шарфе,
Лишь только составлен резерв;
И сроком дымящихся гарпий
Влюбленный терзается нерв;

Бывало, посмертно задымлен
Отбытий ее горизонт,
Отсутствуют профили римлян
И как-то – нездешен *beau monde*,

Бывало, раздвинется запад
В маневрах ненастий и шпал,
И в пепле, как *mortuum caput*,
Ширяет крылами вокзал.

И трубы склоняют свой факел
Пред тучами траурных месс.
О, кто же тогда, как не ангел,
Покинувший землю экспресс?

И я оставался и грелся
В горячке столицы пустой,
Когда с очевидностью рельса
Два мира делились чертой.[8)]

Das Titelmotiv erscheint in diesem sechsstrophigen Gedicht vor allem in Beziehung zum Leben des lyrischen Sprechers gesetzt, wobei die in diesem Zusammenhang verwendeten Bilder teils konventionell („Границы горюнивший люк"), teils durchaus originell („несгораемый ящик") sind. Im Zentrum des Textes steht nicht ein bestimmtes Ereignis im Leben des Sprechers, vielmehr erscheint der Bahnhof als ein stabiles, dauerhaftes Element, das die verschiedenen Stationen und Veränderungen dieses Lebens begleitet (vgl. die dreimalige strophische Anapher „бывало"). Allerdings sind auch diese immer neuen Situationen durch bestimmte Wiederholungsmechanismen gekennzeichnet („Разлук моих, встреч и разлук"), die mit dem eigentlich zentralen Thema des Gedichts zu tun haben, nämlich der Liebe. Der Bahnhof steht für den Beginn und für das Ende von Liebesbeziehungen. Die Spanne dieser offensichtlich häufig wechselnden Beziehungen wird mit dem Wiederholungsmechanismus des Ein- und Ausfahrens der Züge in Relation gesetzt („И сроком дымящихся гарпий // Влюбленный терзается нерв"). Der Bahnhof ist in diesem Kontext aber auch Zeichen der Vielfalt und Unterschiedlichkeit der äußeren Welt. Während der Verliebte primär in den Kategorien von Schönheit und Harmonie denkt, wird er auf dem Bahnhof mit der Banalität und Ungeordnetheit des alltäglichen Lebens konfrontiert („Отсутствуют профили римлян // И как-то – нездешен beau monde"). In der Wahrnehmung des lyrischen Sprechers wird der Bahnhof zum Spiegelbild seiner eigenen Gefühle (vgl. „И в пепле, как mortuum caput, // Ширяет крылами вокзал", „И трубы склоняют свой факел // Пред

8) Zitiert nach Pasternak 1989: 433.

16 Ibler.indd 226 17.10.2002, 0:28

тучами траурных месс“). Dabei werden die konkreten Themenbereiche (Liebe, Trennung) universalistisch zu Symbolen der Teilung des Lebens in ein Vorher und ein Nachher erhoben: „Когда с очевидностью рельса // Два мира делились чертой“.

Die auch in anderen Gedichten Pasternaks dieser Zeit zu konstatierende Tendenz, Erscheinungen und Abläufe des privaten Lebens in universelle Zusammenhänge der menschlichen Existenz einzubinden, verrät deutlich, wie stark der junge Dichter noch unter dem Einfluß des symbolistischen Welt- und Kunstverständnisses stand. Dies findet seine zusätzliche Bestätigung etwa in den Motiven aus dem mythologischen, historischen sowie religiösen Bereich (Harpyien, Römer, Trauermessen, Engel usw.) und in typischen Oppositionen wie *hier* (Bahnhof) vs. *dort* (Westen) oder *Diesseits* vs. *Jenseits* u.ä. Dieser stark auf Metaphern („сроком дымящихся гарпий“) oder poetischen Vergleichen („как mortuum caput“) beruhende poetologische Impuls wird auf der anderen Seite mit typischen Verfahren der Avantgarde vermischt, wie es etwa das primär metonymische Verständnis des zentralen Bahnhofsmotivs im Sinne einer bildlichen Repräsentation nicht zuletzt auch ganz konkret verstandener Abschiede und Trennungen ist.

Vor diesem Hintergrund wollen wir uns nunmehr der überarbeiteten Version des Gedichts zuwenden, die Pasternak ungefähr anderthalb Jahrzehnte später schrieb und die er erstmals 1928 in der Zeitschrift *Звезда* veröffentlichte. Zur Veranschaulichung der Tatsache, wie stark die Eingriffe in den ursprünglichen Text sind, erscheinen die Elemente, die gegenüber der Erstfassung gleichgeblieben sind, im Fettdruck:

Вокзал

Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук,
Испытанный друг и указчик,
Начать – не исчислить заслуг.

Бывало, вся жизнь моя – в шарфе,
Лишь подан к посадке состав,
И пышут намордники **гарпий**,
Парами глаза нам застлав.

Бывало, лишь рядом усядусь –
И крышка. Приник и отник.
Прощай же, пора, моя радость!
Я спрыгну сейчас, проводник.

Бывало, раздвинется запад
В маневрах ненастий и шпал
И примется хлопьями цапать,
Чтоб под буфера не попал.

И глохнет свисток повторенный,
А издали вторит другой,
И поезд метет по перронам
Глухой многогорбой пургой.

И вот уже сумеркам невтерпь,
И вот уж, за дымом вослед,
Срываются поле и ветер, —
О, быть бы и мне в их числе![9)]

Schon ein flüchtiger Blick auf den Text bestätigt uns, daß vom Wortlaut der frühen Fassung des Gedichts hier nicht mehr allzu viel übriggeblieben ist.

Nur in den Strophen 1, 2 und 4 sind umfangreichere Passagen wörtlich übernommen worden, die längste davon gleich in Strophe 1, was funktional nicht zuletzt auch als bewußte Strategie im Sinne eines

9) Zitiert nach Pasternak 1989: 55.

'metrischen Impulses', als Spiel mit der Erwartungshaltung des Rezipienten, gedeutet werden kann: der Leser soll offensichtlich zunächst in einer Weise auf den Text eingestimmt werden, als hätte es in dem Gedicht keine bzw. nur unwesentliche Änderungen gegeben. Um so größer muß bei denen, die mit der frühen Fassung vertraut sind, die Überraschung sein, wenn sie weiterlesen. Daß aus dem „верный рассказчик" der Fassung von 1913 nunmehr ein „друг и указчик" geworden ist, ist mehr als lediglich eine stilistische Veränderung. Vielmehr deutet sich hierin auch eine grundlegende Wandlung im Verhältnis von lyrischem Sprecher und Bahnhof an. Der Bahnhof ist nicht mehr nur Symbol der Selbstvergewisserung des Sprechers, der auf dem Bahnhof in die Prosa des alltäglichen Lebens zurückgeholt wird und dort gleichzeitig Stoff für seine neuen Träume erhält. Er ist nunmehr auch Spiegel der Lernfähigkeit dieses Sprechers, der die schmerzhaften Erfahrungen eben nicht automatisch in neue Träume überführt, sondern für sein Leben nachhaltige Rückschlüsse daraus gezogen hat. Er ist – im Vergleich zum lyrischen Sprecher der Textfassung von 1913 – abgeklärter, und dies findet seine Entsprechung auch in einer merklichen Vereinfachung des Ausdrucks: die Fassung von 1928 ist wesentlich verständlicher und in ihrer gedanklichen Struktur nachvollziehbarer.

Zur Strategie der Texttransformation gehört hier aber nicht lediglich die Eliminierung komplexer Ausdrucksmuster und ihre Substitution durch einfachere. Es lassen sich durchaus auch direkte Bezugnahmen feststellen, wonach Bilder, die der Dichter offensichtlich für übersteigert und gekünstelt hielt, beibehalten, aber parodistisch umfunktionalisiert werden. So wirkt das Bild der Lokomotiven als dampfende Harpyien in der ersten Fassung sehr wohl bedrohlich und von schicksalhafter Ausstrahlung. Auch in der Fassung von 1928 taucht das Bild der Harpyien an der gleichen Stelle wieder auf. Das assoziative Moment des Erschreckenden, Furchteinflößenden ist dabei erhalten geblieben, aber indem das mythologische Element nicht mehr auf dramatische Lebenssituationen Bezug nimmt, sondern darauf beschränkt ist, rein Gegenständliches (Lokomotiven) metaphorisch zu vertreten, fehlt der schicksalhafte Kontext. Nunmehr mit Maulkörben (намордники) versehen wirken die Harpyien zudem eher wie gezähmte Monster.

Wie weit Pasternak mit der Konkretisierung geht, zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit in der 3. Strophe. Während er in der frühen Fassung in sehr gekünstelter Weise darum bemüht ist, den banalen und prosaischen Kontext des Bahnhofs und der mit ihm verknüpften Assoziationen von Abschied, Fernweh usw. bildhaft zu poetisieren und in einem dekadent wirkenden Anspruch ästhetischer Verfeinerung aufscheinen zu lassen, beschränkt er sich in der Fassung von 1928 auf die Wiedergabe einer exemplarischen Abschiedssituation, einer Situation, wie sie der lyrische Sprecher vermutlich wiederholt erlebte („лишь рядом усядусь", „Прощай же, пора, моя радость!"). Der lakonische, teils explizit umgangssprachliche Ausdruck („И крышка") kann dabei im direkten Kontrast zur Gekünsteltheit der Erstfassung („профили римлян", „нездешен beau monde") nicht nur ironische Wirkung entfalten, sondern erlangt zugleich eine metapoetische Funktion (die indirekt dem gesamten Überarbeitungsprojekt Pasternaks aus den späten zwanziger Jahren innewohnt). Ähnliches gilt für die 4. Strophe, wo das dekadente Bild des Schmetterlings in der neuen Fassung fehlt und durch das

16 Ibler.indd 228 17.10.2002, 0:28

relativ konkrete Bild des Herumirrens in den vom abfahrenden Zug aufgewirbelten Ascheflocken ersetzt wird. Der Hinweis des lyrischen Sprechers, man müßte aufpassen, um nicht unter die Puffer zu geraten, kann auch als parodistisches Wachrufen der literarischen Tradition (L.N. Tolstojs *Анна Каренина*) verstanden werden. Auch in den beiden letzten Strophen, in denen von der ursprünglichen Fassung nur mehr jeweils die strophische Anapher „и" erhalten geblieben ist, findet die beschriebene Tendenz ihre Fortsetzung. Eine Verknüpfung des thematischen Fundaments mit universalen und existentiellen Kategorien findet hier nicht statt. Letztlich sind es wiederum die Gedanken und Stimmungen des lyrischen Sprechers bei einer ganz konkreten Trennungsszenerie, die hier dichterisch entfaltet werden. Mit dem fast schon konventionellen Schluß (der lyrische Sprecher blickt dem abfahrenden Zug hinterher) und den Gefühlen der Sehnsucht („О, быть бы и мне в их числе") reiht sich das Gedicht in der neuen Fassung auch gattungsmäßig in die Tradition der Liebeselegie ein, wohingegen in der ursprünglichen Fassung das Elegische von symbolischen und metaphysischen Gattungsbezügen dominiert wird.

Pasternak wollte mit seinen Umarbeitungen aus den späten zwanziger Jahren seine Gedichte offensichtlich vom Ballast einer zu starken Ästhetisierung und Gekünsteltheit befreien und statt dessen die echten Gefühle und lyrischen Impulse, die ihn in seiner dichterischen Anfangszeit geleitet hatten, auf ihren Kern zurückführen. Deshalb übernahm er von den alten Gedichten, sofern er sie nicht vollkommen verwarf, oft nur so viel, damit die Wiedererkennbarkeit beim kundigen Leser gewährleistet blieb, aber er eliminierte ohne Rücksicht all das, was er für epigonal, gemacht und nicht authentisch hielt. Natürlich stellt ein solches Vorgehen eine nicht unerhebliche Manipulation dar, zumal Pasternak vermutlich auch diejenigen Leser im Auge hatte, welche die alten Fassungen nicht mehr kannten und die dann annehmen mußten, daß die Texte, die sie vor sich hatten, tatsächlich seiner dichterischen Anfangszeit entstammen. Der Titel der Bandes *Начальная пора*, aber auch die in verschiedenen Ausgaben gängige Praxis, die neuen Textfassungen mit den alten Jahreszahlen zu versehen, mußten den nicht ausbleibenden Fehleinschätzungen auf seiten der Leser natürlich Vorschub leisten. Diese Leser konnten aufgrund mangelnder Hintergrundinformationen ja oft nicht wissen, daß diese Texte in sehr viel stärkerem Maße bereits der neuen Phase in der künstlerischen Entwicklung Pasternaks angehörten und in dieser Hinsicht jene Poetik vorwegnahmen, für die vor allem der Zyklus *Второе рождение* steht. Es ist – im Verständnis Pasternaks – tatsächlich so etwas wie eine 'Entromantisierung', die sich auf diese Weise vollzogen hat, auch wenn man die neuen Texte trotz ihrer wesentlich besseren 'Verständlichkeit' keineswegs als 'realistisch' im streng kulturtypologischen Sinne bezeichnen kann. Denn ihre Verankerung in der avantgardistischen Poetik können auch sie nicht leugnen.

Nun ist *Вокзал* sowohl in der frühen als auch in der späten Fassung eben nicht nur ein einzelnes, von jeglichem Kontext losgelöstes Gedicht, sondern steht in beiden Fällen im größeren textuellen Zusammenhang der lyrischen Sammlungen *Близнец в тучах* bzw. *Начальная пора*. Wie Andrea Uhlig in ihrem kürzlich erschienenen Buch zum Problem des Weiblichen im Schaffen Pasternaks aufgewiesen hat, handelt es sich bei beiden Sammlungen durchaus um zyklische Strukturen, d.h. die Auswahl und Zusammenstellung der darin enthaltenen

16 Ibler.indd 229 17.10.2002, 0:28

Gedichte ist nicht zufällig, vielmehr läßt sich darin eine auf einer übergreifenden, verbindendenden strukturellen Ordnung beruhende künstlerische Logik erkennen. Auch diese wurde im Prozeß der Überarbeitung verändert. So zeige es sich in *Близнец в тучах*,

> […] 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. Dabei läßt sich die weibliche 'Anima' mit den Begriffen der symbolistischen Sophiologie als 'Sophia' (Lichtgestalt, Mariengestalt) fassen, 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 Qualitäten auszeichnet, so daß somit auf den Topos des Dichterpropheten angespielt wird, wie er für die Romantik und den Symbolismus typisch ist. (Uhlig 2001: 76)

Stellt man diesen übergreifenden Bezug heraus, den nur eine konzentrierte Lektüre von *Близнец в тучах* als eigenständiges Werk ermöglicht, dann erhält *Вокзал* als 7. Gedicht des Zyklus eine ganz spezifische Funktion innerhalb dieses Werks, die sich aus der isolierten Rezeption des Gedichts nicht erschließt. „Der Bahnhof als Raum von Begegnung und Trennung" – auf diesen Topos haben wir wiederholt hingewiesen – wird jetzt „zur Grenze zwischen den zwei Welten, d.h. der irdischen, rationalen, männlichen und der anderen, irrationalen, weiblichen, die das Doppelwesen des lyrischen Subjekts bilden" (Uhlig 2001:81).

Auch die als Überarbeitung von *Близнец в тучах* entstandene Abteilung *Начальная пора*, die den ersten Teil des 1929 erschienenen Bandes *Поверх барьеров (Стихи разных лет)* bildet, verfügt nach den Erkenntnissen Uhligs über die Qualitäten eines lyrischen Zyklus, wobei die stattgefundenen Transformationen nicht nur die formale Struktur, sondern vor allem auch die Sinnstruktur dieses Zyklus erfaßt haben. Der romantisch–symbolistische „Topos des Dichter–Propheten" werde auch in *Начальная пора* aufgegriffen, aber die deutliche „Umformung des Prinzips des Weiblichen" sei Zeichen der „Polemik […] gegen das in der symbolistischen Tradition verwurzelte Dichtungsverständnis der 1. Fassung" (Uhlig 2001:165). Dies komme in *Вокзал*, das nunmehr das 9. von insgesamt 14 Gedichten bildet, darin zum Ausdruck, daß „vor allem jene Motive, die – in der symbolistischen Tradition stehend – das zu erreichende Ziel als das göttliche Absolute ausweisen" (Uhlig 2001:169), nur mehr in stark abgeschwächter Form aufträten. Die im direkten Vergleich der beiden Fassungen von uns aufgezeigte Entmythologisierung ist auch nach Uhlig eines der Merkmale dieses poetologisch-ästhetischen Bestrebens.

Zwar ist das von Uhlig ins Zentrum gestellte Problem des Weiblichen (genauer eigentlich des Verhältnisses der Kategorien des Weiblichen und des Männlichen) sicher nur eine von mehreren möglichen Sonden, die uns das komplexe und vielschichtige Oeuvre Pasternaks erhellen helfen. Hier hat die Forschung noch viele Aufgaben vor sich. Als wesentliche Erkenntnis bleibt, daß der in Werkausgaben, aber auch in der Sekundärliteratur leider allzu oft beschrittene Weg

16 Ibler.indd 230 17.10.2002, 0:28

einer Ausgrenzung des frühen Schaffens zu einem fatalen Fehlverständnis von Pasternaks dichterischer Leistung führt. Auch wenn der Dichter mit seinen Überarbeitungen und dem damit versuchten Verdrängen der frühen Texte aus dem Bewußtsein des Lesers einer solchen Auffassung Vorschub geleistet hat: Aufgabe einer objektiven Wissenschaft ist es gerade, sowohl den subjektiven Charakter solcher Haltungen aufzuzeigen als auch ihren konstruktiven Anteil bei der Herausbildung und Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit herauszuarbeiten. Die Bearbeitungen der späten zwanziger Jahre mögen vom dichterischen Verständnis Pasternaks in der Tat primär neue und verbesserte Fassungen älterer Texte gewesen sein. Von der Metaebene des Wissenschaftlers aus aber sind es in erster Linie vollwertige und gleichwertige Texte, die uns wichtige Entwicklungsphasen im Schaffen eines der bedeutendsten russischen Dichter des 20. Jahrhunderts verständlich machen können.

Σ резюме

О соотношении двух редакций стихотворения Вокзал Б. Пастернака: стилистические, семантические и функциональные значения

Об изменениях в эстетическом мышлении и в поэтическом системе Бориса Пастернака, происходящих в двадцатых годах, много писалось. Ранняя лирика десятых и первой половины двадцатых годов отличается особой способностью поэта, развертывать спонтанные восприятия и непосредственное переживание к весьма оригинальным лирическим сюжетам. Творческая эволюция Пастернака протекает по линии от абстрактного к конкретному, от изображения поверхностных, беглых впечатлений к всеобъемлющим сюжетам. Стихотворения в целом становятся более 'понятными'. Это относится, например, к лирике в сборнике *Второе рождение* (1932), а также и к переработкам ранней поэзии. В 1928-ом году Пастернак подверг стихотворения своих сборников *Близнец в тучах* (1913) и *Поверх барьеров* (1917) коренному преобразованию. Не только радикальность переработки, оставляющая во многих случаях очень мало от первоначального вида текста, указывает на то, что Пастернак в этом процессе стремился к более высоким целям, а не только к формальной шлифовке, стилистическому разглаживанию и семантической точности. Обсуждая эстетические взгляды и поэтическую концепцию своих художественных начал, он пережил время интенсивной внутренней борьбы, которая кончилась его «вторым рождением»: в этой трансформационной редукции раннего творчества, в его 'внесении' в настоящее и в приспособлении к новым условиям автор хотел заложить основу для новой фазы своего творческого развития. Несколько характерных черт этого трансформационного процесса продемонстрированы в данной статье на основе теоретических размышлений (о проблеме текстовых изменений) и на примере двух редакций стихотворения *Вокзал*.

16 Ibler.indd 231 17.10.2002, 0:28

Literatur

Albalat 1903: **Albalat, Antoine.** Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains. – Paris. – 306 p.

Al'fonsov 1990: **Альфонсов, Владимир Николаевич.** Поэзия Бориса Пастернака. – Ленинград. – 368 с.

Červenka 1966: **Červenka, Miroslav.** Textologie a historická poetika. Stylistický příspěvek k teorii variant. – In: Česká literatura. – Praha. – Bd. 14. – S. 45–51.

Červenka 1971: **Červenka, Miroslav.** Textologie und Semiotik. – In: Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. – Hrsg. v. Gunter Martens und Hans Zeller. – München. – S. 143–163.

Döring 1973: **Döring, Johanna Renate.** Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928–1934. – München. – 390 s.

Ibler 1995: **Ibler, Reinhard.** Der poetische Dialog mit dem eigenen Schaffen. Zum künstlerischen Verhältnis von Boris Pasternaks *Marburg*–Versionen (1917, 1928). – In: Festschrift für Hans-Bernd Harder zum 60. Geburtstag. – Hrsg. v. Klaus Harer und Helmut Schaller. – München. – S. 185–205.

Ibler 1996: **Иблер, Рейнхард.** Автоинтертекстуальные соотношения в лирике Бориса Пастернака. – In: Opera Slavica. Slavistické rozhledy. – Brno. – Jg. 4. – Heft 1. – S. 15–23.

Mukařovský 1930: **Mukařovský, Jan.** Varianty a stylistika. – In: Studie a vzpomínky Prof.dr. Arne Novákovi k padesátým narozeninám. – Red. B. Jedlička. – Vyškov. – S. 52–55.

Pasternak 1989: **Пастернак, Борис Леонидович.** Собрание сочинений в пяти томах. – Том 1. – Москва. – 752 с.

Pasternak 1991: **Пастернак, Борис Леонидович.** Собрание сочинений в пяти томах. – Том 4. – Москва. – 912 с.

Pasternak 1992: **Пастернак, Борис Леонидович.** Собрание сочинений в пяти томах. – Том 5. – Москва. – 704 с.

Pasternak, E.V. 1970: **Пастернак, Елена Владимировна.** Работа Бориса Пастернака над циклом „Начальная пора". – In: Русское и зарубежное языкознание. – Алма-Ата. – Вып. 4. – с. 124–141.

Popović 1975: **Поповић, Бранко.** Верзије књижевног дела. – Београд. – 150 с.

Tomaševskij 1928: **Томашевский, Борис Викторович.** Писатель и книга. Очерк текстологии. – Москва. – 227 с.

Uhlig 2001: **Uhlig, Andrea.** Die Dimension des Weiblichen im Schaffen Boris Leonidovič Pasternaks. Inspirationsquellen, Erscheinungsformen und Sinnkonzeptionen. – München. – 315 s.

Zelinsky 1996: **Zelinsky, Bodo.** Das lyrische Werk von Boris L. Pasternak. – In: Kindlers Neues Literatur Lexikon. – Studienausgabe. – Bd. 12. – S. 1008–1010.