

Sonderdruck aus

Das Sonett und die Musik

Poetiken, Konjunkturen,
Transformationen, Reflexionen

Beiträge zum interdisziplinären Symposium
in Heidelberg
vom 26. bis 28. September 2012

Herausgegeben von
SARA SPRINGFELD
NORBERT GREINER
SILKE LEOPOLD

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2016

INHALT

Einleitung	V
SILKE LEOPOLD: „In rime sparse il suono“ Das Sonett und seine musikalische Geschichte	1
RÜDIGER GÖRNER: Das Verhalten am Ohr: Sonettklänge	23
FELIX SPRANG: Die Beständigkeit des Wandels: die <i>volta</i> im italienischen und englischen Sonett	37
CHRISTINE FAIST: Musikalische (Inter)Text- und Formreflexionen im Spannungsfeld von Tradition und Innovation: <i>Tres Sonetos</i> von José Luis Turina (*1952)	57
MARC FÖCKING: Vanitas im italienischen Sonett von Petrarca bis zum Barock	99
JOACHIM STEINHEUER: „Vane speranze e van dolore“ Zu Vertonungen von Vanitas-Sonetten im italienischen Repertoire zwischen 1550 und 1650	125
THOMAS BORGSTEDT: Das Sonett als liedhafte Form in der Geschichte der Sonetttheorie	169
SARA SPRINGFELD: Sangbar, aber kaum gesungen – Das deutschsprachige Sonett und die Musik im 17. Jahrhundert	185
HENRIEKE STAHL: Die <i>Römischen Sonette</i> : Der Zyklus als Stationenweg bei Wjatscheslaw Iwanow und Alexander Gretschaninow	203

STEFAN WEISS: William Shakespeares Sonette und die russische Musik. Traditionslinien – Grenzüberschreitungen – Formstrategien	227
NORBERT GREINER: Die übersetzerische Rezeption von Shakespeares Sonett 66	255
DOROTHEA REDEPENNING: Boris Pasternak, Dmitrij Schostakowitsch und William Shakespeares Sonett Nr. 66	275
SONJA FIELITZ: „If music be the food of love“: Das Sonett in Verdis Shakespeare-Oper <i>Falstaff</i>	295
HARTMUT SCHICK: Musik und Dichtung im Widerstreit: Das Sonett in Richard Strauss' letzter Oper <i>Capriccio</i>	313
Anhang	341
Die Autoren des Bandes	341
Personenindex	347

HENRIEKE STAHL

Die *Römischen Sonette*: Der Zyklus als Stationenweg bei Wjatscheslaw Iwanow und Alexander Gretschaninow

Für Hartmut Köhler

„Doch die Kultur selbst, in ihrem wahren Sinne, ist für mich keineswegs eine Fläche, eine Ebene der Ruinen oder ein knochenübersätes Feld. Es liegt in ihr auch etwas wahrhaft Heiliges: Sie ist das Gedächtnis nicht nur des irdischen und äußeren Antlitzes der Väter, sondern auch der von diesen erlangten Einweihungen. Ein lebendiges, ewiges Gedächtnis, das nicht in denen stirbt, die an diesen Einweihungen Anteil nehmen!“¹

Iwanow und Gretschaninow: Dichter und Komponist im Dialog

Wjatscheslaw Iwanow, der Maître des russischen Symbolismus, und Alexander Gretschaninow, der Liedkomponist und Nachzügler des „mächtigen Häufleins“, standen in schöpferischem Austausch, welcher eine der wenigen originären russischen Sonettzyklenvertonungen hervorgebracht hat. Gretschaninow hat zwei Sonettzyklen Iwanows vertont, einen kleinen, der dem russischen Philosophen Nikolaj Berdjajew gewidmet ist: *Das mystische Triptychon* (*Мистический триптих*, 1911),² und fünf

¹ „Но сама культура, в ее истинном смысле, для меня вовсе не плоскость, не равнина развалин или поле, усеянное костями. Есть в ней и нечто воистину священное: она есть память не только о земном и внешнем лике отцов, но и о достигнутых ими посвящениях. Живая, вечная память, не умирающая в тех, кто приобщаются этим посвящениям!“ (Wjatscheslaw Iwanow an Michael O. Gerschenson, in: dies.: *Perepiska iz dvuch uglov*, Petersburg 1921, S. 29; hier und im Folgenden sind alle Übersetzungen aus dem Russischen von mir, H. S.).

² In: *Vjačeslav Ivanov: Собрание сочинений*, 4 Bde., Brüssel 1971–1987, Bd. 2, S. 266 f. und die Anmerkung S. 706–708.

von neun der *Römischen Sonette* (*Римские сонеты*, 1924),³ welche „als letzter Höhepunkt der Sonettichtung Iwanows gelten“⁴ können.

Iwanow seinerseits hatte dem befreundeten Komponisten 1919 ein Gedicht⁵ gewidmet, in welchem er ihre geistige Verbindung charakterisiert. Darin unterstreicht er ihre Seelenverwandtschaft, die in ihrer Liebe zu Klang bzw. Musik und Bau- oder Kompositionsformen gründet: „Deine Seele, ganz Klang und Bau / Ist meiner Seele verwandt“ („Твоя душа, вся звон и строй / Моей душе сродни“). Weiterhin hebt er ihrer beider Liebe zu Russland hervor, wobei für Gretschaninow die bildliche Verlebendigung vor allem der Natur benannt wird: „In ihnen [deinen Melodien, напевы] rauschen die dunklen Wälder, / Stürmt die Welle“ („Шумят в них темные леса, / Мятаются волна“). Und nicht zuletzt weist Iwanow auf den Transzendenzbezug seiner eigenen Dichtung hin: „In meinen Gesichtern [...] warten sowohl die Sterne als auch der Fluss in den Sternen auf die große Botschaft“ („В моих виденьях [...] И звезды, и в звездах река / Великой вести ждут“).

Iwanows Widmungsgedicht gibt in der Tat wesentliche Aspekte ihrer künstlerischen Beziehung wieder, deutet aber auch zugleich Differenzen an. Die beiden Künstler verbindet ihr Interesse für die christliche Religion und Mystik sowie an Fragen über das Wesen der Künste und ihre Beziehung zueinander. Iwanow rückt Gretschaninows Musik in die Nähe

³ Ursprünglich trug der Zyklus den Namen *Ave Roma*. Nachdem er 1925 aufgrund der Schließung von Gorkis Zeitschrift *Beseda* [Gespräch] in Berlin erscheinen konnte, wurde er in Abschriften verbreitet und erschien erst 1936 in der Emigrationszeitschrift *Sovremennye zapiski* (Band LXII) [Zeitgenössische Aufzeichnungen] (vgl. Elena Tacho-Godi und Aleksandr Šiškin: *Рим Вячеслава Иванова*, in: *Ivanov: Ave Roma*, S. 73, 79). Die *Römischen Sonette* werden auf Russisch zitiert nach der Ausgabe: *Vjačeslav Ivanov: Ave Roma. Римские сонеты: на рус., англ., итал. яз. Сост. и авт. ст. А. Б. Шишкин; перевод на англ. яз. Л. Нельсон, на итал. яз. Д. Дж. Муредду*, Sankt Petersburg 2011. Alle Übersetzungen aus dem Russischen sind von mir. Siehe im Anhang zum Aufsatz meine Interlinearübersetzung der fünf vertonten Sonette des Lied-Zyklus, mit den Liedbezeichnungen nach Alexander Gretschaninow: *Sonetti romani. Chant et Piano. Op. 160*, Bonn o. J. Erstveröffentlichung im Programmheft zum Konzert der Tagung.

⁴ Christine Fischer: *Musikalisches Sonett und Architektur: Vjačeslav Ivanovs „Rimskie sonety“*, in: *ZfSl* 46 (2001), S. 308–318, hier S. 309.

⁵ *Твоя душа вся звон и строй* (1919), in: *Ivanov: Собрание сочинений*, Anm. 2, Bd. 4, S. 83.

von Programmmusik,⁶ indem er deren verbildlichenden Charakter betont. Für den Einsatz der Wortbildlichkeit in seinen eigenen Werken hingegen akzentuiert Iwanow den symbolischen Charakter.

Die angedeuteten Gemeinsamkeiten und Unterschiede prägen auch den künstlerischen Umgang beider mit den *Römischen Sonetten*. Iwanow komponiert nicht nur die einzelnen Sonette mit strenger Konsequenz, sondern auch den ganzen Zyklus. Dieser ist als Weg durch Rom aufgebaut, dessen Stationen eine tiefere Sinndimension haben. In der religiös-geistlichen Sinnschicht führt dieser Weg progressiv über neun Stationen zu Gott, dessen Transzendenz in und durch die Kunst sich in der Welt offenbart.⁷

⁶ Vgl. Gretschaninows Brief an Iwanow vom 25.3.1939 (zitiert in: Tacho-Godi und Šiškin: *Рим Вячеслава Иванова*, Anm. 3, S. 84), in dem der Komponist seine Vertonungen als „Illustrationen“ der Gedichte bezeichnet und sich auf diese Weise direkt zum Tonmalerei-Prinzip bekennt: „Ihr Rückecho, so freundschaftlich und wohlgesonnen meinen Illustrationen Ihrer hervorragenden Sonette gegenüber, hat mich wahrhaft inspiriert diese Arbeit fortzusetzen und nun ist ein vollendeter Zyklus von fünf Liedern entstanden.“ („Ваш отзыв, столь дружеский и столь благосклонный к моим иллюстрациям Ваших превосходных сонетов, меня поистине вдохновил на продолжение этой работы и вот теперь получился законченный цикл из 5ти песен.“) Vgl. auch seine Darlegung zur Kirchenmusik, in der er die enge Beziehung zwischen Text und diesen ausdrückender Musik hervorhebt: „In diesem Aufsatz [Über den Geist der Kirchengesänge, H. S.] habe ich folgende zwei Thesen entwickelt: erstens, dass wenn Musik genau dem Text entspricht, dann wird sie hierdurch schon ‚im Geiste‘ sein“ („В статье этой [О духе церковных песнопений, H. S.] я развил следующие два положения: во-первых, что если музыка точно соответствует текста, то через это самое она уже будет ‚в духе‘“; A. T. Grečaninov: *Моя жизнь*, Sankt Petersburg 2009, S. 77f.).

⁷ Fischer versteht etwas allgemeiner den Zyklus „als eine Art Lebensreise im kleinen“, wobei die Brunnen als „Wegweiser“ dienen. Für sie ist es eine „Reise durch verschiedene Epochen, eine geistige Rückkehr zur Antike und ihren Mythen“ (Fischer: *Musikalisches Sonett*, Anm. 4, S. 313). Fischer will entsprechend eine zirkuläre Struktur ausmachen, begründet durch die Omnipresenz des Wassers und das Auftauchen des Meermotivs am Anfang und am Ende. Im ersten Gedicht gibt es jedoch kein Meermotiv, und im letzten Gedicht ist das Meer auf den Himmel bezogen, vgl.: „Зеркальному подобна морю слава / Огнистого небесного расплава“ [„Dem spiegelnden Meer gleich ist der Ruhm / Der feurigen Himmelsschmelze“]. Tatsächlich korrespondieren erstes und letztes Gedicht, indem sie keinem Brunnen gewidmet

Gretschaninow, der Weihnachten 1938 bei Iwanow in Rom verbrachte, lernte offenbar bei diesem Aufenthalt die *Römischen Sonette* kennen, denn er nahm kurz nach dem Besuch die Arbeit an ihrer Vertonung auf.⁸ Allerdings hat er nur fünf der insgesamt neun Sonette vertont. Dabei hat er nicht, wie es zunächst scheinen könnte, den Zykluscharakter der Sonette Iwanows übersehen, denn er betont seinerseits in einem Brief den „vollendeten Aufbau“⁹ des *Liedzyklus*, den er eine seiner eigenen „größten Leistungen“ nannte.¹⁰ Aber der russische Komponist schließt sich nicht der Zykluskomposition seines Freundes an, sondern baut, gleichsam als Antwort aus seiner eben doch anderen künstlerischen und weltanschaulichen Position, eine eigene Zyklusgestalt auf, indem er fünf Sonette auswählt und diese neu anordnet. Im Unterschied zu Iwanows Sonettzyklus schlägt in seinem Liedzyklus der Weg einen Kreis und holt, so kann der musikalischen Bildästhetik entnommen werden, das Göttliche in die Immanenz herein.

Im Folgenden möchte ich einen kurzen Vergleich der beiden Zyklen, von Iwanows Gedichtzyklus und Gretschaninows Liedzyklus, vornehmen und einige einführende Schlaglichter auf die vertonten Sonette werfen.

(vgl. Françoise Lesourd: *Идея Рима и троянский миф у Вячеслава Иванова*, in: *Toronto Slavic Quarterly* 21 [2007]. <http://www.utoronto.ca/tsq/21/lesourd21.shtml> [6.8.2012]) und durch Motive verkettet sind (Feuer, Sonne, Abendstunde), wobei aber die Kontraste Antike – Christentum (vgl. ebd.), Weg – Ruhe die Wiederkehr auf eine höhere Stufe anheben (entsprechend ist der Standpunkt des lyrischen Ich von der Stadt [Via Appia] auf den Berg [Pincio] angehoben; auch wird, wie Lesourd ebenda bemerkt, aus dem im ersten Gedicht vorhandenen russischen Wort „дома“ [„des Hauses“], welches dem französischen „dome“ lautlich entspricht, im letzten Sonett die Kuppel des Petersdoms). Der Aufbau eines Zyklus als „Weg“ ist nichts Neues für Iwanow, vgl. über seine *Wintersonette* (*Зимние сонеты*, 1919): „Emotionally and thematically, the sonnet cycle traces a progression from nadir of despair to an impassioned declaration of faith through episodes of hope, indecisiveness, defiance, and affirmation. The Winter Sonnets describe a journey, a mythic quest.“ (Albert Leong: *The Zimnie Sonety of Vjacheslav Ivanov*, in: *Pacific Coast Philology* 6 [1971], S. 43–49, hier S. 43.)

⁸ Vgl. Tacho-Godi und Šiškin: *Рим Вячеслава Иванова*, Anm. 3, S. 82.

⁹ Siehe das Zitat in Anm. 6 (Grečaninov, zitiert ebd., S. 84).

¹⁰ „Dieses mein Opus halte ich für eine meiner größten Errungenschaften“ („Этот опус свой я считаю одним из самых больших моих достижений“; ebd.).

Iwanows *Römische Sonette*

Das Sonett, welches im 18. Jahrhundert erstmals nach Russland kommt, erfährt, angeregt durch das programmatische Sonett Baudelaires über die „Korrespondenzen“, eine Blüte im russischen Fin de Siècle, insbesondere bei den Symbolisten Konstantin Balmont sowie Wjatscheslaw Iwanow. Iwanow hat um die 250 Sonette gedichtet,¹¹ darunter ein Sonettkranz und mehrere Zyklen. Auch verfasste er zahlreiche Übersetzungen bzw. Nachdichtungen. Er orientierte sich vor allem an der italienischen Sonetttradition – seine Referenzdichter sind Petrarca, Michelangelo und Dante. Über das Sonett schrieb Iwanow:

„Das Sonett ist das Muster von Dichtung überhaupt. [...] Das Gedicht soll in sich geschlossen sein und eine gewisse Pointe enthalten. Die ersten vier Verse geben den Grundgedanken, die nächsten vier entwickeln diesen; die letzten Dreizeiler sollen eine klare Lösung bringen. Das letzte Terzett muss einen unerwarteten Inhalt bringen, eine Wendung haben. [...] Der Reim darf nicht zufällig sein, sondern muss mit dem Interesse am Inhalt verbunden sein.“¹²

¹¹ Vgl. Tacho-Godi und Šiškin: *Сонеты Вяч. Иванова*, in: Ivanov: *Ave Roma*, S. 85–91, hier S. 85. Vgl. auch: „Untersuchungen Êtkinds belegen, dass die Sonettichtung im Mittelpunkt von Iwanows Schaffen steht, nicht nur, weil er in seinem Werk viele verschiedene Sonetttypen berücksichtigt, sondern vor allem, weil kein anderer Dichter auch nur annähernd so viele Sonette geschrieben hat wie er.“ (Fischer: *Musikalisches Sonett*, Anm. 4, S. 308; Fischer verweist auf die Arbeit: E. Êtkind: *Sonety Vjačeslava Ivanova*, in: ders.: *Там внутри...: О русской поэзии XX века*, Sankt Petersburg 1997, S. 149–167). Letztere Behauptung Fischers ist allerdings wohl eine Übertreibung, wenn wir der Zählung von Tacho-Godi und Šiškin (*Сонеты Вяч. Иванова*, S. 85) Glauben schenken, die für Balmont mehr als doppelt so viele Sonette anführen als für Iwanow.

¹² „Но сонет есть образец всей поэзии. [...] Сонет по сюжету должен быть замкнут и иметь в себе некоторую остроту. Первые 4 строки — основная мысль, 4 вторые развивают мысль; в последних 3 — строчиях должен иметь ясную развязку. Последний терцет должен быть неожиданного содержания — в себе поворот. [...] Рифма должна быть не случайна, должна быть связана с интересом содержания.“ (Iwanow zitiert nach: Michail Gasparov: *Лекции Вяч. Иванова о стихе в Поэтической Академии 1909 г.*, in: *Новое литературное обозрение* 10 [1994], S. 89–105, hier S. 99f.).

Iwanow hebt für das Sonett die enge Verknüpfung der formal-kompositorischen Seite mit ihrem semantischen Potential hervor. Dies entspricht dem generellen Hauptanliegen der Symbolisten – jedes noch so kleine Element des Kunstwerks soll symbolischer Natur sein, d.h. einen Verweischarakter auf andere, sinnhaft zu erfahrende Dimensionen besitzen. Dieser Sinn ist, im Unterschied zur Allegorie, aber nicht begrifflich abschließbar und zumeist auch nicht dinglich konkretisierbar, sondern kann als eine Sinnrichtung beschrieben werden, die, oftmals polyvalent, in die Offenheit führt. Die Offenheit ist aber nicht beliebig – für die metaphysisch und mystisch orientierten Symbolisten, zu denen Iwanow zählt, repräsentiert sie die Transzendenz im Gedicht.

Mit den *Römischen Sonetten* knüpft Iwanow an die Beziehung des Sonetts auch zur epigrammatischen Tradition sowie an die Tradition der Ekphrasis, des Bild- oder Dinggedichts, an. Denn die *Römischen Sonette* sind der Beschreibung von Architektur oder Skulptur gewidmet. Iwanow hat sie in einem Brief selbst als „römische ‚Gravüren‘“ („римские ‚офорты‘“)¹³ bezeichnet. Er verlebendigt in Worten die dinghaften künstlerischen Ensembles, die ursprünglich im Titel als Motto mit Verweischarakter auf das Objekt auch konkret benannt waren. Jedes Sonett stand damit in einer direkten Beziehung zu seinem Bildobjekt. Dieser Idee kommt die dreisprachige Neuausgabe von 2011 nach, welche neben jedes Sonett ein Foto des entsprechenden Ortes bzw. Ensembles in Rom gesetzt hat.

Iwanow hat jedoch für den Druck 1936 die lateinischen Namen als Titel gestrichen und durch Nummern ersetzt, so dass nun Orte bzw. Objekte des Gedichts aus der Beschreibung erraten werden müssen. Auf diese Weise hat Iwanow die symbolische Dimension des Gedichts, die hinter dem Objektbezug zurückzutreten drohte, verstärkt hervortreten lassen. Jedes Bildsonett hat eine symbolische Tiefendimension, die nicht mit dem Objekt abschließt, sondern, im Gegenteil, das Objekt zum Ausgangspunkt für eine in die Unendlichkeit weisende Sinnspur macht.

Der Zyklus der *Römischen Sonette* ist in einem einschneidenden Moment im Leben des russischen Symbolisten entstanden. Rom war schon früher in seinem Leben nicht nur wiederholt Thema seiner Werke, u.a. seiner Dissertation zur römischen Geschichte,¹⁴ und mehrfach län-

¹³ Vgl. Tacho-Godi und Šiškin: *Рим Вячеслава Иванова*, Anm. 3, S. 74.

¹⁴ „Er widmete sich der Erforschung der Ewigen Stadt von seinen ersten bewussten Schritten. In seiner Jugend studierte er systematisch Latein, römische

gerfristiger Aufenthaltsort gewesen, sondern auch von hoher persönlicher und emotionaler Bedeutung – Rom ist die Stadt seiner großen Liebe zu seiner zweiten Frau und später auch deren Tochter, die nach ihrem Tod seine dritte Frau werden sollte.

1924 erhält Iwanow von der kommunistischen Partei die Erlaubnis für einen Aufenthalt in Italien. Iwanow ist sich jedoch voll bewusst, dass er höchstwahrscheinlich nicht mehr in das bolschewistische Russland wird zurückkehren können und wollen, da für seine Lebensauffassung und -tätigkeit dort kein Raum mehr sein kann. Iwanow sieht zu diesem Zeitpunkt Russland dem Untergang geweiht und geht nach Rom mit dem Bewusstsein, hier sein Leben zu beschließen. Das „ewige Rom“ begrüßt er, wie es im ersten Sonett heißt, als „Hafen der Irrfahrten“ („Тебя, скитаний пристань, вечный Рим“). Freunden soll er vor der Abreise gesagt haben: „Ich fahre nach Rom, um dort zu sterben.“¹⁵

Geschichte, Topographie und Archäologie, klassische Philologie an der Moskauer und der Berliner Universität, den besten akademischen Zentren dieser Zeit, und schließlich in Rom selbst.“ („Он посвятил себя изучению Вечного города с первых своих осознанных шагов. В юности он систематически изучал латинский язык, римскую историю, топографию и археологию, классическую филологию в Московском и Берлинском университетах — лучших академических центрах своего времени, а затем в самом Риме.“; Tacho-Godi und Šiškin: *Рим Вячеслава Иванова*, Anm. 3, S. 68). Vgl. zu Iwanows komplexer Rombeziehung auch Judith E. Kalb: *Lodestars on the Via Appia. Vjačeslav Ivanov's 'Roman Sonnets' in Context*, in: *Die Welt der Slaven* 48 (2003), S. 23–52, hier S. 24 ff.

¹⁵ „1924 hatte sich die Situation geändert. Eingeladen nach Moskau, um an den Festlichkeiten anlässlich des 125-jährigen Jubiläums zum Geburtstag Puschkins teilzunehmen, erhielt W. Iwanow die Erlaubnis, mit seiner Familie nach Italien auszureisen. Anlass der Reise war der Besuch des sowjetischen Pavillons auf der internationalen Ausstellung der Biennale in Venedig. Aber das Endziel war, Iwanow verbarg das nicht, Rom. ‚Ich fahre nach Rom um zu sterben‘, sagte er zu seinen Freunden, die ihn am 28. August 1924 verabschiedeten. Dies hieß nicht, dass er sein Leben für beendet hielt. Aber er wusste, dass er bei diesem letzten Besuch der ewigen Stadt in dieser den ‚Hafen seiner Irrfahrten‘ finden wird. So schrieb er einige Wochen nach seiner Abreise aus Moskau im ersten der ‚Römischen Sonette‘“ („В 1924 г. положение изменилось. Приглашенный в Москву, чтобы принять участие в торжествах по поводу 125-летия со дня рождения Пушкина, В.Иванов получил разрешение выехать с семьей в Италию. Поводом путешествия было посещение советского павильона на международной

Die Untergangsstimmung mit der Hoffnung auf einen Neuanfang, sowohl im persönlichen wie im historischen Sinne auf Russland bezogen, konzentriert sich im Eröffnungsgedicht des Zyklus. Das erste Sonett, Rom als italienisch ROMA und Russisch RIM in den Reimen beschwörend, knüpft an die Idee der *translatio imperii* an – wie Troja in Rom wiedererstanden ist, könnte das untergehende Russland eines Tages vielleicht neuerstehen.¹⁶ Und ebenso gilt für den Dichter, der soeben sein Vaterland verloren hat, dass er aus der Krise neu gestärkt hervorgehen könnte.

Die kathartische Rolle des Helfers übernahmen für Iwanow die *Römischen Sonette* – mit ihnen bricht ein neuer lyrischer Impuls sich die Bahnen, nachdem die Muse Iwanow angesichts von Bürgerkrieg, Hungersnot und Machtaufbau der Bolschewiken verlassen hatte. So schreibt er in einem Brief vom 25. September 1924, bereits in Italien und am Zyklus arbeitend: „Ich kehre vielleicht hier auch zur Dichtung zurück, von der ich in den letzten vier Jahren Abstand genommen habe [...], denn ich wollte mich nicht finsterer Lyrik hingeben.“¹⁷ Und in einem Gedicht 1944 beschreibt Iwanow rückblickend diesen schöpferischen Neuanfang:

„Seit ich wie der Wanderer am Kreuz / ‚De Profundis‘ sang, – waren, dem Kummer / wie den Hymnen fremd, meine Lippen / verwildert in leierlo-

выставке Биеннале в Венеции. Но конечная цель была — Иванов этого не скрывал — Рим. ‚Я еду умирать в Рим‘, — говорил он друзьям, провожавшим его 28 августа 1924 г. Это не означало, что он считал жизнь свою конченной. Но он знал, что в этот последний приезд в Вечный город он найдет в нем ‚скитаний пристань‘. Так писал он через несколько недель после выезда из Москвы в первом из ‚Римских сонетов‘“; Lidija Iwanowa: *Воспоминания. Неизданные письма Вячеслава Иванова*. Публикация Д. В. Иванова, in: *Минувшее* 3 [1991], S. 45–77, http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2010/10/ivanova_lidia_vospominaniya_minuvshee_3_1991_text.pdf [23.2.2013], S. 46.)

¹⁶ Vgl. genauer auch Lesourd: *Идея Пума*, Anm. 7, sowie Kalb: *Lodestars*, Anm. 14, S. 28 ff., und Alexis Klimoff: *The First Sonnet in Vyacheslav Ivanov's Roman Cycle*, in: *Vyacheslav Ivanov, Poet, Critic and Philosopher*, hg. von Robert Louis Jackson und Lowry Nelson Jr, New Haven 1986, S. 123–143, hier S. 125 f.

¹⁷ „По приезде в Рим Иванов уже 25 сентября 1924 г. сговаривается с М. Горьким в письме о своем сотрудничестве с издаваемым им журналом ‚Беседа‘ и прибавляет: ‚Вернусь, быть может, здесь и к поэзии, косяк чуждался последние 4 года [...] не желая предаваться мрачной лирике““ (Tacho-Godi und Šiškin: *Рим Вячеслава Иванова*, Anm. 3, S. 73.)

ser Dürre. / Die gesegnete, heißersehnte, / die Ewige Stadt erblickte ich wieder, / Und mit den römischen Springbrunnen harmonisch übereinstimmend / sprudelte die versiegelte Quelle erneut.“¹⁸

Biographisch und dichterisch hat Iwanow in Italien die Lebenskrise überwunden, die Hoffnung aber, dass Russland wieder ein freies Land werden würde, hat er vor seinem Tod 1949 nicht mehr verwirklicht gesehen. Der Zyklus zeichnet den Wandlungsweg zur seelischen und schöpferischen Gesundung des Dichters nach. Zunächst ist der Weg an die konkrete Lokalität gebunden – der Aufbau des Zyklus bildet eine Marschroute durch Rom. Die Stationen sind in erster Linie die bereits oben im Gedicht benannten Brunnen, die den inneren Lebensquell wieder erwecken sollen. Rom wird im Zyklus als Stadt des Wassers gezeichnet, als ein großer Organismus, der von den Wasseradern (vgl. im dritten Sonett: „strömt durch die Adern von Rom“) der Aquädukte lebt, und die in den Brunnen als zentralen Organen bildhafte Erscheinung annehmen. Die Brunnen, traditionelle Orte von heidnischen Heiligtümern, später von Kunst mit herrschaftlichen, aber auch sakralen Implikationen, werden gerahmt von den antiken Bogen, mit welchen im ersten Gedicht der Zyklus buchstäblich das Tor des Weges eröffnet, und dem Berg Pincio, der den Blick auf die Kuppel des Petersdoms freigibt, mit welchem der Zyklus schließt.

Elena Tacho-Godi und Andrej Šiškin beschreiben in der Ausgabe von 2011 den Weg, ausgehend von den Ortsnamen, in seinem Auf und Ab und durch die Epochen von der Antike bis zum Christentum wie folgt:

„Im ersten Sonett (‚Regina Viarum‘) trifft der Leser den Dichter auf der Via Appia an, die im Altertum ‚Königin der Wege‘ hieß, dann steigt er auf den Quirinal (‚Monte Cavallo‘), von wo aus er über die ‚Straße der Vier Fontänen‘ (‚L’acqua felice‘), wo 1924 der Dichter unweit im Haus Nr. 172 eine Wohnung gemietet hatte, auf den Spanischen Platz mit der Bootsfontäne (‚La Barcaccia‘) geht; von dort geht es weiter auf den Berninipplatz zum Tritonbrunnen (‚Il Tritone‘), dann in das mittelalterliche Viertel zum Schildkrötenbrunnen (‚La Fontana delle Tartarughe‘), und

¹⁸ „С тех пор как путник у креста / Пел ‚De Profundis‘, — и печали, / И гимнам чужды, одичали / В безлирной засухе уста. / Благословенный, возжеланный / Я вновь увидел Вечный Град, / И римским водометам в лад / Взыграл родник запечатленный“ (Ivanov: *Собрание сочинений*, Anm. 2, Bd. 3, S. 624). Iwanow spielt auf seinen Sonettzyklus *De profundis amavi* (1920) an.

schließlich steigt er zum Asklepiostempel auf, der sich in einem kleinen See spiegelt, an dessen Ufer Fontänen („Valle Giulia“) sprudeln, steigt ab zum Trevibrunnen („Aqua Virgo“) und ersteigt dann schließlich wieder den Berg Pincio, wo dem aus sich der Blick auf das abendliche Rom und die Kuppel von Sankt Petri („Monte Pincio“) auftut.“¹⁹

Der Weg ist jedoch, wird er tatsächlich nach dem Aufbau des Zyklus abgesprochen, keine geeignete Marschroute – wollte jemand alle diese Orte besuchen, würde er die Reihenfolge aus pragmatischen Gründen ihrer Lage nach anders nehmen, wie ein Blick in den Stadtplan lehren kann. Dieses weist daraufhin, dass die Abfolge der Stationen weniger durch die Lokalität, denn durch den in ihnen angelegten symbolischen Sinn bedingt ist. Tatsächlich ist die Wanderung durch eine sinnhafte Struktur geprägt, die mit Spiegelungen arbeitet. Der Weg ist um eine zentrale Station aufgebaut, welche die Mitte des Zyklus darstellt: der Tritonenbrunnen. Er bildet auch die geistige Mitte des Zyklus, die als symmetrische Spiegelachse für die Anordnung der übrigen acht Sonette dient.²⁰ Dieses mittlere Sonett

¹⁹ „В первом сонете („Regina Viarum“) поэт предстает читателю на Аппиевой дороге, прозванной в древности „царицей путей“, затем он поднимается на Квиринальский холм („Monte Cavallo“), откуда идет, минуя „улицу Четырех фонтанов“ („L'acqua felice“), где в 1924 г. неподалеку, в доме № 172, Вяч. Иванов снимал квартиру, на Испанскую площадь к ладье-фонтану („La Barcaccia“); оттуда следует на площадь Бернини к фонтану „Тритон“ („Il Tritone“), затем в средневековый квартал к фонтану черепах („La Fontana delle Tartarughe“), наконец поднимается к храму Асклепия, который отражается в озере, на берегу которого бьют фонтаны („Valle Giulia“), спускается к фонтану Треви („Aqua Virgo“) и наконец вновь поднимается на холм Пинчо, откуда открывается вид на вечерний Рим и купол Св. Петра („Monte Pincio“).“ (Tacho-Godi und Šiškin: *Рим Вячеслава Иванова*, Anm. 3, S. 75.)

²⁰ Iwanow selbst setzte die symbolische Schicht des Zyklus mit den neun Musen in Verbindung, mit denen aber allenfalls eine lose thematische Beziehung nachweisbar ist (vgl. seinen Brief an Gorki vom 10.12.1924, in: Nikolaj Kotrelew: *Из переписки Вяч. Иванова с Горьким. К истории журнала „Беседа“*, in: *Europa Orientalis* 14 [1995], S. 183–208. http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2010/12/ivanov_perepiska_s_gorkim_1995.pdf [22.2.2013], S. 195).

erschließt die wesentliche symbolische Schicht des Stationenweges als Weg der Seele, der durch die Kunst zur Verbindung mit Gott führt.²¹

Dieses fünfte Sonett ist dem Brunnen des Meeresgottes Triton gewidmet, der, wie die Forschung erkannte, gleich allen Wasserwesen für Iwanow in engster Beziehung mit Dionysos steht.²² Kurz vor der Abfassung der *Römischen Sonette* hatte sich Iwanow erneut dem Dionysosthema zugewandt.²³ Doch im Gedicht wird Triton zugleich, da er als Skulptur verbildlicht und mit den Bezeichnungen für Lichtstrahl und Himmelsblau verbunden wird, auch mit dem entgegengesetzten Prinzip des Apollinischen assoziiert. Angeregt durch Nietzsche und seine Rezeption waren diese beiden Urprinzipien in dem wissenschaftlich-kulturphilosophischen Denken Iwanows sowie seiner Dichtung von fundamentaler Bedeutung. Iwanow verstand die Kunst als das Resultat ihrer Zusammenwirkung.²⁴ So

²¹ Dem Zyklus sind mehrere symbolische Sinnschichten eingeschrieben, die den Aufbau mehr oder weniger konsequent prägen. Elena Tacho-Godi benennt allein vier solcher Sinnebenen, wobei sie die religiös-poetologische übergeht: 1. die biographische, 2. eine ästhetische, 3. eine kulturgeschichtliche, 4. eine mythologische (vgl. Elena Tacho-Godi: „*Остается исследовать источники воли и природу жажды*“ [о „Римских сонетах“ Вяч. Иванова], in: dies.: *Великие и безвестные. Очерки по русской литературе и культуре XIX–XX, вв.*, Sankt Petersburg 2008, S. 249–266, hier S. 249).

²² Vgl. den Kommentar zum 8. Sonett, in: Ivanov: *Ave Roma*, S. 102f. Vgl. auch Tacho-Godi: „*Остается исследовать источники воли и природу жажды*“, Anm. 21, S. 252ff.

²³ Anfang der 1920er Jahre verfasste Iwanow, der bereits mit einer Schrift über Dionysos Anfang des Jahrhunderts hervorgetreten war (*Эллинская религия страдающего бога*, 1904), erneut ein Buch zu Dionysos: *Дионис и прадионисийство* (Dionysos und das Vordionysische, 1923; wieder herausgegeben: Sankt Petersburg 1994). Elena Tacho-Godi arbeitet überzeugend die Motivanklänge der *Römischen Sonette* an diese Schrift heraus und erklärt mit ihrer Hilfe die Symbolik von Wasser und Meereswesen im Zyklus, welche die dionysische Weltansicht des Dichters implizieren sollen. Jeder Brunnen zeigt sich mit der Dionysosmotivik verbunden (vgl. genauer: Tacho-Godi: „*Остается исследовать источники воли и природу жажды*“, Anm. 21).

²⁴ Dionysos steht für den Aufstieg zur Intuition und Apollon für den Abstieg in deren künstlerische Realisierung in der Form (vgl. hierzu etwa Kalb: *Lodestars*, Anm. 14, S. 26, sowie Carol Anschuetz: *Ivanov, Critic of Modern Culture*, in: *Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph. Beiträge des IV. Internationalen Vjačeslav-Ivanov-Symposiums*, hg. von Wilfried Potthoff, Heidelberg 1993, S. 14–34, hier S. 22f.).

ist denn auch hier Tri-ton, in der russischen Sprache assoziativ deutbar als Drei-Ton, also die Musik als Urseinsprinzip, dem Meer entstiegen (Triton wird von den Delphinen emporgetragen) und in das apollinische Element der Schau übergetreten, und zwar zum einen durch die den Mythen verwandte Bewusstseinsstufe des *Traums*, den der Skulptor Bernini laut dem Sonett hatte, und zum anderen durch dessen Kunsttätigkeit.

Triton wird damit im Sonett zum Symbol für die Kunst, die als Mittler zwischen der Erscheinungswelt und der Transzendenz fungiert. Auf Tritons Mittlerrolle zwischen den Welten weist auch seine Bezeichnung als *Dämon* („на демоне“) hin, mit der Iwanow nicht auf einen bösen Dämon im christlichen Sinne oder von Lermontows gleichnamigem Poem hindeuten will, sondern auf seine theriokephale Natur, d.h. seine Gestalt als Mischwesen, und seine Rolle als Mittler zwischen Göttern und Menschen, als welche die Griechen Dämonen betrachteten. Auch wird die Kunst, die Triton geschaffen hat, als *Spiel* („твоей игрой“) bezeichnet, das der Natur verwandt scheint („Der Natur ähnelt des Meißels alter Traum / durch seine elementare Bizarrie der Linien“). Mit der Spielmetapher greift Iwanow erneut den Mittlergedanken auf, der auf das engste mit dem Ästhetischen verflochten ist: Seit Schillers *Ästhetischen Briefen* kann das Spiel als DER ästhetische Zustand schlechthin gelten, welcher das Gleichgewicht der gegensätzlichen Kräfte, von Stoff und Form, Bewusstem und Unbewusstem, Natur und Kunst, darstellt.

Die Schau des Spiels durch das lyrische Ich erfüllt selbst auch eine Mittlerrolle, und zwar für das Ich selbst. Denn die Schau erfreut es auf seinem Weg auf den Berg, wo es in einer meditativen Betrachtung den spirituellen Gipfel seines Weges erreichen wird. Triton, die Kunst, weist ihm den Weg in die Höhe – für den Brunnen selbst wird entsprechend die Ausrichtung in die Höhe betont (die Muschel wird emporgetragen, in ihr wächst Triton auf, bläst den Strahl hinauf).

Die Kunst ist jedoch hier nicht nur als Verwandlung unbewusster Tiefen zur apollinischen Schau, die ihrerseits die Seele erfreut, d.h. emporhebt, und für den geistigen Berganstieg stärkt, sondern auch als Verwandlung der Künste ineinander sowie als Begegnung der Künstler dargestellt. Wie der Ton Licht- bzw. Wasserstrahl und dann Gedicht wird,²⁵ begegnen sich an diesem Ort die Künste (Piranesi „besingt“ Rom mit der „Feuernadel“ des Kupferstechers) und die Künstler als Personen, so hier der russische Maler Iwanow dem Schriftsteller Gogol und, durch

²⁵ Vgl. auch Kalb: *Lodestars*, Anm. 14, S. 46.

die Namensidentität angedeutet, auch dem symbolistischen Dichter selbst in dessen kultureller Erinnerung.

Die Verwandlung durch die Kunst und in der Kunst wird im Sonett religiös konnotiert: Gogols Wohnung wird als Mönchszelle, „келья“, bezeichnet, und Iwanow malte, wie weithin bekannt ist, in Rom sein berühmtes Christusbild.²⁶ Schließlich wird noch Piranesi genannt, der nicht nur Rom auf Gravüren festgehalten hat, sondern mit seinen *carceri* auch die Unterwelt darstellte, auf welche die „Architektur der Titanen“ im Gedicht anspielen könnte. Der gesamte geistige Kosmos vom Hades bis zum Göttlichen, die Künstler als ihre Mittler, wird so im Sonett präsent gemacht. Kunst wird sichtbar als Medium von Austausch, Transformation, Verbindung der Menschen sowie der Künste und der Ebenen des Seins.

Dem Torbogen des ersten Sonetts mit der Frage nach einem neuen Troja, der Überwindung der Krise sowohl in geschichtlicher sowie persönlich-biographischer Hinsicht, steht das letzte Sonett gegenüber, welches mit der meditierenden Betrachtung des Sonnenuntergangs auf dem Berg Pincio mit Blick auf die Kuppel des Petersdoms „den Geist“ des lyrischen Ich „vor trauerloser Trauer“ leuchten lässt, als es den „Kelch“ des Sonnenlichts trinkt. Die Abendbetrachtung wird mit dem Bild des Hochzeitskelches zur geistigen Kommunion, die einen kurz bevorstehenden biographischen Schritt Iwanows ankündigt: seine Annahme des Katholizismus (März 1926).²⁷ Das Sonett prägt auch insgesamt eine Motivik der mystischen Einung: Die frühsymbolistischen Farben des Ideals in Gold und Himmelsblau verbinden sich mit der Kuppel (vgl. A. Belys Gedichtband *Gold in Azur*), Zeit („Tag“) und „Ewigkeit“ halten eine mystische Hochzeit, Wasser („ich trinke“, „Meer“, „versinkt“) und Feuer („Sonne“, „Feuerschmelze“, „schmilzt“)²⁸ vereinen sich. Den über

²⁶ Alexander A. Iwanow (1806–1858): *Явление Христа народу* (*Christus erscheint dem Volk*), 1837–57.

²⁷ „For when he chose eventually to make St. Peter's Dome the final vision of his cycle, Ivanov was reflecting in part a milestone not only in Rome's history but in his own personal journey as a Russian, a humanist, and a Christian: his choice in 1926 to join the Catholic faith.“ (Kalb: *Lodestars*, Anm. 14, S. 32). Vgl. Tacho-Godi und Šiškin: *Краткая летопись жизни и творчества Вячеслава Иванова*, in: Ivanov: *Ave Roma*, S. 106–119, hier S. 116.

²⁸ Vgl.: „It is important to note that the theme of fiery renewal is frequently encountered in Ivanov's earlier writings, usually in the sense of a radical spiritual rebirth.“ (Klimoff: *The First Sonnet*, Anm. 16, S. 128.)

alle Gegensätze erhabenen Zustand beschreibt das lyrische Ich als „ganze Fülle, die keinen Namen hat“, als einen Zustand mystischer Ruhe.

Diese mystische Erfahrung kennzeichnen zwei Besonderheiten: Zum einen findet sie auf dem Berg statt, d.h. jenseits des Alltagslebens der Stadt, zum anderen ist sie als Bildschau vorgestellt, als Landschaftsmeditation, welche das Natur- und Stadtpanorama zum Symbol für den geistigen Vorgang werden lässt. Die gefundene Ruhe des Geistes wird damit nicht als eine Einung mit Gott dargestellt, sondern als Schau in der Differenz zu Gott: Dem lyrischen Ich, das implizit im ersten Wort enthalten ist („пью“ – „ich trinke“), steht die Kuppel, das letzte Wort, in ferner Distanz gegenüber. Die Kommunion mit Gott geschieht durch das Symbol, das heißt auch das Gedicht selbst, welches die zur geistigen Schau gewordene Landschaft für das lyrische Ich darstellt. Der Mittlergedanke aus dem Triton-Gedicht wird damit am Ende im Gedicht selbst umgesetzt.

Mit diesem Schluss hat der Zyklus nicht nur den Bogen zum Anfang geschlagen, sondern ist auch progrediert: Die mit dem Trojamotiv des Eingangssonetts verbundene Untergangsstimmung ist aufgehoben. Der Stationenweg hat zur Ruhe des Geistes geführt, und zwar konkret durch die dichtend aneignende Betrachtung der römischen Bau- und Brunnenkunst, die in der Beschreibung symbolische Dimensionen gewinnt. Diesen künstlerischen Aufstiegsweg ändert nun Gretschaninow entscheidend ab.

Gretschaninows *Römische Sonette*

Gretschaninow folgt zunächst Iwanows Idee, die Gedichte in einer spiegelbildlichen Beziehung anzuordnen. Im Unterschied zum Dichter arbeitet er aber mit starken Kontrasten der Lieder und baut zugleich eine dramatische Steigerung zum Schlussstück auf. Auf die Spiegelungsbeziehungen mit Steigerung weisen bereits rein formal die Taktbezeichnungen hin:

$$2/4 - 2/4 - 6/8 - 4/4 - 4/4$$

Gretschaninow lässt das Sonett zum Tritonenbrunnen in der Mittelposition stehen; er scheint seine zentrale Bedeutung erfasst zu haben. Aber Gretschaninow ändert markant Anfang und Ende des Zyklus. So lässt er

die ersten drei Gedichte weg und setzt direkt mit dem Sonett zum Spanischen Platz ein. Gretschaninow schreibt den Liedzyklus, wie Iwanow, in der Emigration, allerdings viele Jahre später, am Vorabend des zweiten Weltkriegs 1939. Angesichts der neuen zeithistorischen Umstände blendet er die Trojathematik des Iwanowschen Zyklus offenbar bewusst aus und setzt den Akzent auf die biographisch-persönliche Seite der Gedichte (konkrete Brunnenbeschreibungen) und ihr geistiges Äquivalent, den inneren Weg des lyrischen Ich.

Seine Wahl des Eröffnungssonetts bringt dies bereits zum Ausdruck: Das erste Bild des Liedzyklus ist der Barcacciobrunnen mit dem „halb-versunkenen Boot“. Dem Boot steht der Blick auf die Dreifaltigkeitskirche gegenüber. Die Dreifaltigkeit wird unterstrichen durch die Nennung von drei Türmen (zwei Türme der Kirche und der davor stehende antike Obelisk). Zur Kirche führt die gewaltige, sich dual verzweigende Spanische Treppe empor. Gretschaninow malt dieses Bild in Tönen aus – die auf und ab wogende Fontäne, die aufsteigende doppelte Treppe, die zwei Kirchtürme und der Obelisk sind ohne weiteres im Klangbild zu identifizieren. Das Ensemble wird zum Emblem: Das gestrandete Schiff des Lebens²⁹ steht vor dem Aufstieg zum dreifaltigen Gott.

Im Unterschied zu Iwanow aber ‚erdet‘ Gretschaninow in der Musik stets den Aufstieg: Jede Strophe dieses Sonetts beginnt in der Liedstimme mit dem eingestrichenen *g*, und am Ende steigt diese auf das zweigestrichene hohe *g* auf (auf das Wort „Mandoline“), um aber dann doch wieder musikalisch zumindest kurz auf den Boden mit dem eingestrichenen *g* zurückgeführt zu werden; und das Klavier endet dann auf *g*, gefolgt vom tiefen *c* in der Oktave. Der Höhenaufschwung, den das Sonett ankündigt, wird auch in den anderen Liedern des Zyklus musikalisch immer wieder heruntergeführt – wie die Fontäne aufsteigt und doch wieder niederfallen muss. Auf- und Abstieg, das Motiv der Fontäne, durchsetzt leitmotivisch den Liedzyklus mit Hilfe vor allem der Oktavsprünge.

Paradigmatisch ist hierfür auch das Ende des Zentrumssonetts zum Tritonbrunnen: Die Bewegung des Gedichts aus der Tiefe hinauf auf den Pincio in die Höhe, mit der es endet, gibt auch Gretschaninow musikalisch wieder, der die Singstimme tief beginnen, aber dann doch, nachdem

²⁹ Vgl. zum Zyklus Iwanows: „Das gestrandete, halb überschwemmte Boot korrespondiert auf motivischer Ebene mit dem im I. Sonett geschilderten Anlangen an einem Hafen (пристань): der ‚Lebensreise‘ entspricht das ‚Lebensschiff‘.“ (Fischer: *Musikalisches Sonett*, Anm. 4, S. 312.)

das Wort „Titanen“ mit dem hohen g gesungen wird, das Stück mit der tiefen Oktave beschließt.

Werfen wir einen Blick in die Vertonung des Tritonsonetts. Triton ist das russische Wort u. a. für Tritonus, der im Lied hier und da auch lautmalerisch eingesetzt wird: so deutlich im Vorspiel im Bass *es-a-es* und dann wieder in der vorletzten Notenzeile, im Nachspiel, als *a-es-a*;³⁰ auch der erste Lauf des Stücks umfasst den Tritonus, und als dann sein Name erklingt, wird er dezent im Untergrund in der Begleitung wieder eingesetzt.

Musiksprachlich ist der Tritonus ein Intervall des Übergangs, das als empfundene Dissonanz der Auflösung bedarf. Zeitweise wurde er auch als ‚Teufelssymbol‘ (*diabolus in musica*) eingesetzt. Bei Gretschaninow wird mit seiner Hilfe also musikalisch die teuflisch-dämonische Seite des ‚Dämons‘ Triton aktiviert, die bei Iwanow hinter seiner Funktion als eines göttlichen Mittlerwesens zurücktrat. Seine Mittlerfunktion war bei Iwanow zugleich die der Verbindung der Gegensätze im Spiel, das ihre bewegte Einheit als Symbol verkörpert. Triton ist bei Iwanow nicht Dissonanz, sondern genau umgekehrt ihre höhere Auflösung in einer *coincidentia oppositorum* durch die Kunst. Dem setzt Gretschaninow hier Triton als eine Übergangsfigur entgegen, welche die Bewegung des Auf- und Abstiegs antreibt und gerade nicht in eine Auflösung überführt wird: Der Tritonus bildet exakt die Mitte der Oktave, die im Zyklus symbolisch für das auf- und absteigende Wasser steht, und entsprechend wird in dem Lied in den beiden markanteren Fällen mit dem Tritonuseinsatz anschließend eine Oktav verwendet (*d* und dann *as*). Entsprechend ist das Lied von motivischen Kontrasten (chromatische Passagen und Harmonien, die von der Grundtonart des Stücks abweichen) und deren Transformationen geprägt.

Hier deutet sich ein einschneidender Unterschied zwischen dem Kunstverständnis in dem Sonettzyklus und dem Liedzyklus an. Die Art dieses Unterschieds verdeutlicht letztlich die Gegenüberstellung der Gestaltung von Anfang und Ende der beiden Zyklen: Iwanow ließ den Zyklus mit der Höhe des Pincio gerade ohne den Abstieg enden. Gretschaninow setzt dagegen an das Ende des Zyklus die Rückkehr in die Stadt: Er rückt an diese Stelle der Meditation des Sonnenuntergangs auf dem Pincio das Sonett zum Trevibrunnen. Dieses Sonett, insbesondere an der Schlussposition, betont den zyklischen Charakter des Weges:

³⁰ Für den Hinweis hierauf danke ich dem Kollegen Stefan Weiss.

„Du hast den Pilgrim den Heiligtümern zurückgebracht.“ Mit dem Gang zum Trevibrunnen hat das lyrische Ich den Berg wieder verlassen und ist abgestiegen, es ist in das Leben der Stadt zurückgekehrt. Gretschaninow bedarf musikalisch des effektvollen dramatischen Schlusses mit dem gewaltigen Trevibrunnen als Höhepunkt des Zyklus; die Gipfelruhe der Meditation kann diese Funktion für ihn nicht wirksam genug erfüllen.

Die Endstellung des Trevisonetts setzt den Akzent in der Beziehung des lyrischen Ich zu Rom anders: Die Liebe des lyrischen Ich zu Rom, mit welcher der Liedzyklus beginnt, hat sich hier im letzten Gedicht verinnerlicht: Das letzte Wort des Liedzyklus ist nun nicht mehr die Kuppel des Petersdoms, wie im Gedichtzyklus, sondern das Ich als der „Pilgrim“, der Rom – man erinnere sich an das Spiel mit den Romreimen in dem ursprünglich ersten, nicht vertonten Sonett – in seinem Namen („пилигрим“) trägt. Seine Heiligtümer sind die konkreten Orte, die es besucht. So gewinnen die Brunnen in dem Liedzyklus insgesamt an Gewicht. Das Gedicht zum Trevi kann seinen Steigerungscharakter, den es an der achten Position des Iwanow'schen Zyklus nicht so deutlich zeigen konnte,³¹ bei Gretschaninow daher besser entfalten – der Trevi ist die „Königin der Springbrunnen“ („царица водометов“).

Auch die beiden Sonette an zweiter und vierter Position entfalten bei Gretschaninow das Potential einer Spiegelungsbeziehung, die sie bei Iwanows Anordnung so nicht besitzen: Der Sonnenmeditation auf dem Pincio steht das skurrile Sonett zum Schildkrötenbrunnen kontrastiv gegenüber.

Das Schildkrötenlied mit seinem humorvoll burlesken Ton kontrastiert zugleich auch mit dem vorausgehenden majestätischen Eingangssonett. Der durch die musikalische Ausmalung und die Primärposition unterstrichene emblematische Charakter des ersten Gedichts legt eine Rezeptionshaltung an, welche auch in diesem zweiten Gedicht den Brunnen zu einem Emblem werden lässt: Der Tanz der unbefangenen Jugend über dem Abgrund des Todes („Es tanzen die Jünglinge auf den Köpfen / stupsnasiger Ungeheuer“), der für das lyrische Ich die für Lorenzo di Piero de' Medicis Gedichte charakteristische melancholische Stimmung in Erinnerung ruft, erscheint als Bild gewordene *conditio humana*, die den Wanderer im Sinne des barocken *memento mori* mahnt.

³¹ Dennoch kann auch eine verdeckte Klimax bei Iwanow festgestellt werden: „Auf diese Weise wird die Klimax der Brunnenmotivik in Iwanows ‚Rimskie sonety‘ offenbar: der berühmteste römische Brunnen findet als letzter Erwähnung.“ (Fischer: *Musikalisches Sonett*, Anm. 4, S. 312.)

Im Sonett wird insbesondere an den Reimpositionen ein Spiel mit dem Schreckenslaut „ach“, der im russischen Wort für „Angst“ („страх“) steht, und dem heiteren Gegenstück von Lachen und Vergnügen, aufgehellt in der Silbe „ech“: „смех“, „утех“, getrieben. Der „ach“-Laut verbindet die Angst mit den Köpfen („головах“) der Ungeheuer und dem Staub („прах“), damit den Tod assoziierend, und überträgt diese Konnotation weiter auf die Delphine („дельфинах“ – ein weiteres Dionysos-symbol), auf welchen die Jünglinge tanzen, und findet ein fernes Echo in den „Melancholien“, die den Laut abschließend noch einmal anklingen lassen (a–xo). Gretschaninow ahmt das Spiel mit den Silben auf -ch nicht nach, aber setzt immerhin die „Angst“ („страх“) durch eine markante Tonsenkung musikalisch ab und stellt eine Relation zu dem „Lachen“ („смех“) und der „*Melancholie*“ („меланхолий“) durch eine musikalische Äquivalenz, die gleichfalls gelängten Noten, her. Dem entspricht des Weiteren der Kontrast des heiteren Spiels mit chromatischen Tonschritten und kurzen bedrohlichen Einschüben.

Das Todesmotiv klingt im spiegelbildlich gesetzten Sonett erneut an und wird durch die Äquivalenz zum Schildkrötenbrunnengedicht unterstrichen: Die Abendsonnenmeditation auf dem Pincio löst den Schrecken des Todes in die Hoffnung auf die Ruhe in einer Dimension, die Zeit und Ewigkeit umgreift, auf. „Abschiedsklang“, die „erblindeten Finger“ und das „verloschene Auge“ werden durch die einsam in Gold und Blau erstrahlende Kuppel, welche die Stelle der versunkenen Sonne einnimmt, ersetzt, und so wird der Tod in der Ruhe geborgen.

Mit der Umstellung dieses Sonetts aber, das nun nicht mehr das Aufstiegsziel des Zyklus bildet, nimmt Gretschaninow eine tiefgreifende Veränderung des ursprünglichen Baukonzepts bei Iwanow vor. Denn indem er es an die vorletzte Position rückt, macht er das Ziel des Weges im Iwanow'schen Zyklus zu einer Station auf dem Weg, der im Liedzyklus nun seinerseits ein Weg des Kreises, nicht aber des Aufstiegs auf eine neue Ebene ist. Die mystische Ruhe des Pinciogedichts wird in den Weg reintegriert; sie wird zur tröstlichen Kehrseite der Melancholie über die Vergänglichkeit des Lebens.

Die Rückholung der Transzendenz in die Immanenz des Diesseits entspricht auch dem musikalischen Grundcharakter des Liedzyklus. Wenn Iwanow in seinen Beschreibungen die Ensembles und Skulpturen aus ihrem Status des Dingobjektes herauslöst und für symbolische Deutungen öffnet, kehrt Gretschaninow diese Bewegung um. Denn seine Musik-

sprache setzt den Akzent auf die konkretisierende Veranschaulichung der Objekte, die in Tönen gleichsam gemalt werden.

Sowohl die Tonsprache als auch die Umstellung der Gedichte im Zyklus brechen mit dem für Iwanow leitenden Gedanken der nur im Bild symbolhaft und damit in der Differenz anwesenden Transzendenz und holen diese vielmehr in die Immanenz der Gegenständlichkeit herein. Die römischen Brunnen als säkulare „Heiligtümer“ erscheinen im Liedzyklus am Ende wichtiger zu sein, als die Schau der Kuppel des Petersdoms.

Fazit

Die eingangs im Widmungsgedicht Iwanows an Gretschaninow benannten Unterschiede, das konkrete Malen in Musik im Gegensatz zum symbolischen Bild, das auf die Transzendenz verweist, erweisen sich als relevant für die Vertonung des Zyklus. Die poetologischen Differenzen spiegeln sich in den beiden unterschiedlichen Bauformen des Zyklus. Gretschaninow bringt in dem Liedzyklus durch den Umbau und die Musiksprache seine eigene Auffassung von Welt und Religion zum Ausdruck, die einerseits Iwanows Schritt in die Weltferne (mystische Entrückung) vermeidet bzw. die mystische Erfahrung in das Leben reintegriert und andererseits die essentiell unüberbrückbare Differenz zwischen Gott und Schöpfung bzw. lyrischem Ich, wie sie Iwanow im Zyklus zum Ausdruck bringt, durch die Präsenz der „Heiligtümer“ ersetzt.

Diese Veränderungen könnten in der unterschiedlichen geistesgeschichtlichen Verortung der beiden Künstler eine Erklärung finden. Iwanows Dichtung gehört in die platonische Tradition, die für den Symbolismus und die russische Religionsphilosophie des Fin de siècle insgesamt prägend war. Die platonisierende Ausrichtung steht in einer spannungsvollen Beziehung zum Inkarnationsgedanken des Christentums und ist daher insbesondere in der orthodoxen Tradition umstritten. Die Orthodoxie hat ein realsymbolisches Denken in Ritus, Liturgie und geistlichem Leben ausgebildet, welches dem Inkarnationsgedanken entspricht – Gott ist der Welt nicht mehr transzendent, sondern in und durch seinen Sohn in der Welt präsent, die durch Ihn substantiell verändert und auf das eschatologische Ziel des Friedensreiches ausgerichtet ist. Gretschaninow, der zeit seines Lebens eine enge Beziehung zum orthodoxen

Kirchenleben hatte,³² weist mit seiner Neufassung des Zyklus die neu-christliche, symbolistische Mystik seines Dichterfreundes musikalisch zurück. Der Einheit im Symbol wird die Präsenz des Geistigen im Irdischen entgegengesetzt.

Iwanow erhielt nur die ersten beiden Lieder, bevor der Zyklus fertig gestellt war. Die Stücke fanden sein ausdrückliches Gefallen, das er dem Freund bekundete und damit diesen zur Fortsetzung seiner Arbeit am Zyklus motivierte.³³ Die in der Zykluskomposition angelegte musikalische Antwort seines Freundes hat er jedoch, bedingt durch die Wirren des Krieges, nicht mehr zu hören bekommen.

³² Gretschaninow komponierte auch Stücke für die Liturgie und befasste sich auch theoretisch-programmatisch mit der Frage, wie Kirchenmusik zu komponieren sei. Vgl. Grečaninov: *Моя жизнь*, Anm. 6, S. 77 ff.

³³ „Weihnachten 1938 trafen sich Gretschaninow und Wjatsch. Iwanow in dessen Wohnung in Rom auf dem Tarpejischen Fels 61, und bald nach seiner Rückkehr nach Paris teilte er dem Dichter mit: ‚ich habe Ihnen [...] in Handschrift 2 römische Sonette geschickt, die ich soeben vertont habe‘ [Brief vom 4. Februar 1939]. Die Musik gefiel der ganzen Familie Iwanow, die Tochter des Dichters Lydia lernte die Noten und führte das Werk Gretschaninows für Freunde auf, wovon alsbald auch der Komponist selbst erfuhr.“ („На рождество 1938 г. Гречанинов видался с Вяч. Ивановым на его квартире в Риме на Тарпейской скале, 61, а вскоре по возвращении в Париж сообщал поэту: ‚послал Вам [...] в рукописи 2 римских сонета, только что положенные мною на музыку‘ [письмо от 4 февраля 1939]. Музыка понравилась всему семейству Ивановых, дочь поэта Лидия выучила ноты и исполняла сочинение Гречанинова для друзей, о чем в недолгом времени узнал и сам композитор.“; Tacho-Godi und Šiškin: *Рим Вячеслава Иванова*, Anm. 3, S. 82, vgl. auch S. 84.)

Anhang

Übersetzung der fünf Sonette des Liedzyklus (nach: A. Gretschaninow: *Sonetti romani*), von Henrieke Stahl.

Piazza di Spagna

Versteinert unter dem Zauber des Rauschens
der über volle Ränder fließenden Ströme
liegt halbversunken ein Boot;
zu ihr schickt Mädchen mit Blumen die Campania.

Und eine Treppe, Gebäude überschreitend,
den breiten Weg in Mustern doppelnd,
trägt ins Blaue zweier Türme Spitzen
und den Obelisken über der Piazza di Spagna.

Ich liebe der Häuser orangene Bräune,
und der Menschen zwischen alten Mauern Gedränge,
und das Rascheln der Palmen auf ihr in der Mittagshitze;

Und des Nachts der dunklen Kavatine Seufzer
und zu den Akkorden samtener Gitarren
der streunden Mandoline Zirpen.

Fontana della Tartaruga³⁴

Über die Schulter absetzend Schildkröten,
die buckeligen Gefangenen, auf die Bank der flachen Vase,
wo in Freiheit einander bespritzen die Taucher,
vergessend, die schwerfälligen, ihre Angst, –

Tanzen Jünglinge auf den Köpfen
stupsnasiger Ungeheuer. Wundersam ist ihr Schabernack:
unter ihren Fersen spritzen Scheusale glotzügig
aus rundem Rachen Wasserstaub.

³⁴ Sic. Korrekt: Fontana delle Tartarughe.

Und vier tummeln sich auf Delfinen.
Auf bronzenen bald Knien, bald Rücken
glänzt des Tages grün-schimmerndes Lachen.

Und in dieser Wonne der Muße und Sorglosigkeiten
fang ich ein die festliche Freude deiner,
Lorenzo, das Echo deiner Melancholien.

Triton

Ein Muscheltier auf Schwänzen hat das Delfinknäul
geöffnet emporgetragen; in ihr ragt Triton auf,
bläst in sein Schnecke; doch kein gellender Ton,
ein Strom als Strahl durchdringt die blaue Luft.

Inmitten der Hitze der Steinplatten, der die Wolken rufenden Pinien,
wie grün ist der Chiton aus Moos an dem Dämon!
Der Natur ähnelt des Meißels alter Traum
durch die elementare Bizartheit der Linien.

Bernini, – erneut unser, – an deinem Spiel
ergötzt ich mich, wenn ich von den vier Fontänen
schlendere auf den Pincio den denkwürdigen Berg hinan,

Wo in die Zelle Gogols kam Iwanow,
wo Piranesi mit feuriger Nadel
besang Roms Trauer und die Baukunst der Titanen.

Il tramontare del soli al Pincio

Ich trinke langsam der Sonne honigduftendes Licht,
dickflüssig wie dem Tal der Abschiedsklang;
und es leuchtete der Geist vor trauerloser Trauer,
ganz Fülle, die keinen Namen hat.

Ist er vielleicht mit dem Honig auferstandner voller Jahre
getränkt, dieser Hochzeitskelch des TAGES?
Hat vielleicht die EWIGKEIT ihren Trauring
dem TAG entgegengestreckt jenseits sichtbarer Zeichen?

Dem spiegelnden Meer gleich ist der Ruhm
der feurigen Himmelsschmelze,
wo zerschmilzt die Scheibe und versinkt der Riese.

Mit erblindeten Fingern tastete der Strahl
über einen Pinienwipfel, und das Auge verlosch. Allein,
auf Gold rundet sich die blaue KUPPEL.

Fontana Trevi

Die Botschaft gewaltiger Wasser ist in dem Wehen der Kühle,
ist in ihrem wachsenden Gebrüll zu hören.
Geh hin zum Getöse: beiseite rücken die Kolosse,
es leuchtet auf die Königin der Springbrunnen, Trevi.

Silbern von den Gebäuden rieseln die Kaskaden;
Seepferde springen in lichtem Eifer;
aus den Felsen treten Göttinnen hervor, erfreut über den Gast.
Und Neptun selbst tritt entgegen der Wasser-Jungfrau.

O, wie oft, ungewollter Flüchtling Roms,
mit einem Gebet um Rückkehr zur nötigen Stunde
hab ich über die Schulter Münzen in dich geworfen!

Erfüllt sind die verabredeten Gelöbnisse:
glücklich, wie heut, hast du Zauberbrunnen
zurückgebracht zu den Heiligtümern den Pilgrim.