

Christine Fischer

Musikalisches Sonett und Architektur: Vjačeslav Ivanovs „Rimskie sonety“

Vjačeslav Ivanov, der *poeta doctus* des Silbernen Zeitalters, wurde ähnlich wie Andrej Belyj vor allem als Theoretiker des russischen Symbolismus bekannt, mit Essays und ästhetischen Schriften wie etwa „Predčuvstvija i predvestija“ (1906) oder „O veselom remesle i umnom veselii“ (1907). Der enge Zusammenhang zwischen der ästhetischen Konzeption von Dichtung bzw. theoretischer Reflexion und Kunst-Schaffen tritt in seinem Werk indessen mehrfach zutage und wird auch in der Forschung hervorgehoben:

[...] questo autore era soprattutto un poeta ed è egli stesso che, sia negli articoli teorici sia in appunti e note inedite, pone con insistenza il problema del rapporto della propria attività pubblicistica con la poesia.¹

Am deutlichsten offenbart sich diese Verbindung in dem umfangreichen Aufsatz „Vzgljad Skrjabina na iskusstvo“ (1915) und, verbunden damit, in den beiden „Pamjati Skrjabina“ betitelten Sonetten, deren erstes den Grundgedanken des Essays nochmals wiedergibt²:

Осиротела музыка. И с ней
Поэзия, сестра, осиротела.³

Aufgrund der philosophischen Interessen Ivanovs und seiner Auffassung von der engen, ja sogar ‚geschwisterlichen‘ Beziehung zwischen Musik und Dichtung nimmt es nicht wunder, dass für sein lyrisches Werk gerade das Sonett als vom logischen Syllogismus und einer speziellen Kompositionstechnik geprägte Gattung besonders wesentlich ist. Untersuchungen Êtkinds belegen, dass die Sonettdichtung im Mittelpunkt von Ivanovs Schaffen steht, nicht nur, weil er in seinem Werk viele verschiedene Sonetttypen berücksichtigt, sondern vor allem, weil kein anderer russischer Dichter auch nur annähernd so viele Sonette geschrieben hat wie er:

Вячеслав Иванов – самый крупный сонетист в истории русской поэзии, по числу и разнообразию созданных им сонетов значительно превосходящий всех предшественников и современников. [...] Ни Каролина Павлова, ни И. Козлов, ни Лермонтов русскую сонетную традицию не обогатили. [...] Для Вяч. Иванова сонет – центр творчества. В этом смысле Иванов занимает особое место в мировой поэзии, приближаясь к Рильке.⁴

- ¹ M. C. GHIDINI, *Il cerchio incantato del linguaggio: Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Milano 1997, S. 12.
- ² Vgl. CH. FISCHER, *Der wiederentdeckte Orpheus: Bezüge zwischen Musik und Dichtung im russischen Symbolismus*, in: *Der russische Symbolismus: Zur sinnlichen Seite seiner Wortkunst*, hrsg. von A. OHME und U. STELTNER, München 2000, S. 47-60, hier S. 48.
- ³ V. IVANOV, *Sobranie sočinenij*, Bd. 3, Brjussel' 1979, S. 189 und 565.
- ⁴ E. ÊTKIND, *Sonety Vjačeslava Ivanova*, in: DERS., *Tam vnutri...: O russkoj poëzii XX veka*, SPb. 1997, S.

Allerdings geht Ètkind in seinem Aufsatz zu Ivanovs Sonettdichtung auf die „Rimskie sonety“ nicht näher ein, was verwundern mag, weil sie in gewisser Hinsicht einen Endpunkt in Ivanovs Lyrik markieren: der Dichter wandte sich nach ihrer Entstehung verstärkt der Prosa zu.⁵ Zur Rom-Thematik kehrte er 1944 im „Rimskij dnevnik“ noch einmal zurück. Die „Rimskie sonety“ können daher als letzter Höhepunkt der Sonettdichtung Ivanovs gelten. Im Einklang hiermit steht die Charakterisierung A. A. Goleniščev-Kutuzovs, der sie als „vollendete, klare Gedichte“ bezeichnet.⁶

Zu Entstehung und Publikation der „Rimskie sonety“

Der Sonettzyklus entstand 1924/25 kurz nach der Rückkehr Vjačeslav Ivanovs nach Rom. Dieser Umstand gab Anlass zu autobiographischen Interpretationen der Gedichte, die aufgrund zahlreicher Allusionen auf die griechisch-römische Mythologie und Kunstgeschichte nicht immer unmittelbar verständlich wirkten. Ihr *Sitz im Leben* jedoch war auszumachen:

Im September 1924 ist Ivanov wieder und nun für immer in Rom. Bald nach seiner Ankunft entstehen die „Rimskie sonety“, die „Römischen Sonette“. Der Dichter erlebt die Stadt aufs neue, ergreift dichtend Besitz von ihrer lebendigen Vergangenheit und dem wie das Wasser ihrer Brunnen sprudelnden Leben.⁷

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang – über den autobiographischen Aspekt hinaus – sicherlich auch die intensive Beschäftigung Ivanovs mit Michelangelos Sonetten, die er zur gleichen Zeit ins Russische übertrug, während seine Petrarca-Übersetzungen etwa zehn Jahre früher entstanden waren⁸.

Der Zyklus umfasst neun Gedichte, die vom Verfasser ursprünglich mit lateinischen bzw. italienischen Titeln versehen worden waren, die Landschaften und vor allem Brunnen Roms bezeichnen: 1. „Regina Viarum“, 2. „Monte Pincio“, 3. „Monte Cavallo“, 4. „L’acqua felice“, 5. „La Barcaccia“, 6. „Il Tritone“, 7. „La Fontana delle Tartarughe“, 8. „Valle Giulia“, 9. „Aqua Virgo“.

Zunächst wurden einzelne Gedichte außerhalb des Zyklus in deutschen und italienischen Übersetzungen von Dorothea Hiller von Gaertringen bzw. von Giovanni Papini in Anthologien und Zeitschriften publiziert, bevor der gesamte Zyklus 1936 in „Sovremennye zapiski“, Buch LXII, erschien. In der überarbeiteten Fassung der „Rimskie sonety“ hatte Ivanov die Titel gestrichen und das ursprünglich zweite Sonett, „Monte Pincio“, als neuntes an den Schluss des Zyklus gestellt. Diese Anordnung ist als die endgültige anzusehen; sie wurde bei späteren Abdrucken des Zyklus, etwa in der Gedichtsammlung „Svet večernij“, beibehalten. Schon bei der Publikation in den „Sovremennye zapiski“ hatte Ivanov die Sonette I. und VIII. mit erklärenden Anmerkungen versehen; später fügte er noch Erläuterungen zu den Sonetten II., V. und VI. hinzu⁹. Auffällig ist, dass Ivanov in den beiden nur wenige Jahre

⁵ 149-167; hier S. 149.

⁶ Vgl. P. DAVIDSON, *The Poetic Imagination of Vyacheslav Ivanov: A Russian Symbolist's Perception of Dante*, Cambridge u. a. 1989, S. 4.

⁷ Zitiert nach: C. TSCHÖPL, *Vjačeslav Ivanov: Dichtung und Dichtungstheorie*, München 1968, S. 200f.

⁸ Ebenda, S. 200f.

⁹ Vgl. E. ÈTKIND, *Sonety*, a. a. O., S. 153, und DAVIDSON, *The Poetic Imagination*, a. a. O., S. 4.

Vgl. V. IVANOV, *Sobranie sočinenij*, a. a. O., S. 849f.

früher entstandenen Sonettzyklen „Zimnie sonety“ (1919/20) und „De profundis amavi“ (1920), an welche die „Rimskie sonety“ innerhalb der Sammlung „Svet večernij“ unmittelbar anschließen, auf erklärende Anmerkungen verzichtet hat. So wird eine leichtere Verständlichkeit jener früheren Zyklen suggeriert, doch muss diese Vermutung in der folgenden Analyse der „Rimskie sonety“ erst noch überprüft werden.

Verstechnische und phonetische Struktur

Beim Zyklus „Rimskie sonety“ handelt es sich nicht um einen typischen Sonettenkranz, der fünfzehn Gedichte umfassen müsste, wobei das erste oder letzte als Meistersonett aus den Anfangsversen der anderen vierzehn bestünde. Gleichwohl entsprechen die einzelnen Gedichte weitgehend der klassischen italienischen, von Petrarca geprägten Sonettform. Sonettzyklen, die im Vergleich zum Sonettenkranz freier strukturiert sind, hat Ivanov bereits früher verfasst; erinnert sei in diesem Zusammenhang an die aus zwölf Gedichten bestehenden „Zimnie sonety“ sowie an den neun Sonette umfassenden Zyklus „De profundis amavi“.

In allen neun Gedichten der „Rimskie sonety“ haben die beiden Quartette jeweils durchgehend umschließende Reime, während die Reimstruktur der Terzette variabel ist. Bei der Reimstruktur identisch sind jeweils die Gedichte I. und VII., VI. und IX., III. und VIII. sowie IV. und V. Die Paare I. und VII. sowie IV. und V. unterscheiden sich nur in der Kadenzierung. Durch das allen Sonetten gemeinsame Versmaß (fünfhebige Jamben) wirkt der Zyklus metrisch sehr homogen. Damit wählte Ivanov das dem italienischen *endecasillabo* („Elfsilber“) am ehesten entsprechende syllabotonische Versmaß, das er auch bei seinen Petrarca-Übersetzungen, dem in solchen Fällen üblichen Verfahren folgend, verwendet hat.

Aufgrund der erwähnten reimtechnischen Verknüpfungen der einzelnen Gedichte wirkt der Zyklus nicht nur homogen und harmonisch, sondern, vor allem durch die Fülle lautlicher Entsprechungen in den Endreimen, auch besonders musikalisch. Diese Melodizität wird durch viele Lautwiederholungen und Klangspiele in der Binnenstruktur noch gesteigert. Besonders auffällig ist das Eröffnungssonett, in dem sich siebenmal die Reimsilben *-rim* bzw. *-(r)oma* finden¹⁰; zitiert sei hier nur die erste Strophe:

Вновь, арок древних верный пилигрим,
В мой поздний час вечерним „Ave Roma“
Приветствую как свод родного дома,
Тебя, скитаний пристань, вечный Рим.¹¹

Die Reimwörter *пилигрим* und *Рим* werden in den Terzetten des VIII. Sonetts noch einmal aufgenommen, allerdings mit umgekehrter Kadenzierung:

О, сколько раз, беглец невольный Рима,
[...]
Ты возвращал святыням пилигрима.

¹⁰ Vgl. A. KLIMOFF, The First Sonnet in Vyacheslav Ivanov's Roman Cycle, in: Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher, hrsg. von R.L. JACKSON und L. NELSON, JR., New Haven 1986, S. 123-133; hier S. 126.

¹¹ Die Gedichtbeispiele werden zitiert nach: V. IVANOV, *Sobranie sočinenij*, a. a. O., S. 578-582.

In Bezug auf Lautwiederholungen ist ferner vor allem das III. Sonett erwähnenswert, weil dort im Schlussterzett das Spiel des Wassers in den Aquädukten, Quellen und Brunnen durch Klangspiele nachvollzogen wird:

[...] как играют воды,
И сладостно во мгле их голос гулок.

Häufig sind die einzelnen Gedichte des Zyklus durch Wortwiederholungen miteinander verbunden, so findet sich Рим noch einmal im II. Sonett, dort allerdings erst im zweiten Quartett und nicht in Reimposition. Das III. und IV. Sonett werden durch das auf fließendes Wasser bezogene Substantiv журчание (,Murmeln‘) miteinander verbunden, das V. und VI. Gedicht sind durch die Fügungen клубок дельфиний bzw. на дельфинах verknüpft, das VII. und VIII. Sonett korrespondieren durch das in beiden leitmotivisch gebrauchte Substantiv фонтан. Das IX. Sonett schließlich verweist durch Wortwiederholungen, die zudem in Reimposition vorliegen, in besonderer Weise auf das VII. Gedicht: звон хрустальный (VII., 3. Str.) – звон прощальный (IX., 1. Str.); с улыбкою печальной (VII., 3. Str.) – печалью беспечальной (IX., 1. Str.).

Wasser- und Brunnenmotivik

Schon im I. Sonett, das die ruhmreiche Vergangenheit Roms thematisiert, ist das Motiv des Wassers implizit vorhanden, indem die Ewige Stadt im letzten Vers des ersten Quartetts metaphorisch als скитаний пристань beschrieben wird. Während das Anlegen in einem Hafen nach langer Reise an vorherige Fahrt über das Meer – metaphorisch bzw. im romantischen Sinne am Ende des ‚Lebensweges‘ – denken lässt, wird im II. Sonett erstmalig ein Brunnen erwähnt: Ютурнская влага (2. Str., 2. V.) bezieht sich auf den Castor- und Polluxbrunnen, wobei hier eher der Mythos und kaum das Motiv des Wassers als solches thematisiert ist. Im III. Gedicht indessen wird der Bogen zur Antike zurückgeschlagen, die Aquädukte werden als ‚Lebensadern‘ Roms dargestellt – von alters her (издревле):

[...] Бежит по жилам Рима,
Склоненьем акведуков с гор гонима,
Издревле родников счастливых влага.

In diesem III. Sonett sind erstmalig römische Brunnen (wenngleich noch ohne Namensnennung) und das Fließen des Wassers in ihnen beschrieben, wobei der hohe Stil dem Aussehen (dem Baustil) der Brunnen entspricht, wovon später ausführlicher zu reden sein wird. Zur Charakterisierung der Brunnen greift Ivanov zu den Kirchenslavismen кладязь und праг (2. Str.). Auf diese Weise tritt die immer wieder beobachtete klassizistische Prägung seiner Lyrik zutage:

Poetry, Ivanov believed, should not vie with prose: it should be hierophantic, cantatory, solemn. The ancient Greeks, he maintained, for whom poetry was an essential rather than an ornamental part of their culture, *expected* their poets to have a higher language far removed from that of everyday speech, fully comprehensible only to the initiate, yet awakening a response in all men through music and memory [...] ¹²

Im Gegensatz zu dem hohen, klassizistischen Stil steht das Spiel des Wassers, das besonders in den bereits zitierten onomatopoetischen Lautwiederholungen des Schlussterzetts seinen Ausdruck findet. Dieses Spiel wird an gleicher Stelle thematisiert: *играют воды*. So werden die Schwere des pathetischen Stils und die Leichtigkeit des Spiels zur Synthese geführt.

Ein Kirchenslavismus – *ладья* – findet sich auch im darauffolgenden IV. Sonett, wo im dritten Vers des ersten Quartetts das im Eröffnungssonett implizit vorhandene Motiv des Meeres wieder (und auch hier implizit) aufgenommen wird: *Лежит полузатоплена ладья*. 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‘.

Der Beschreibung der Fontana delle Tartarughe (des Schildkrötenbrunnens) ist das VI. Sonett gewidmet, wie aus einer Anmerkung Ivanovs zu diesem Gedicht hervorgeht ¹³. Im Hinblick auf die Beschreibung des strömenden und sich dabei ‚zerstäubenden‘ Wassers ist besonders das Oxymoron *водный прах* im zweiten Quartett auffällig.

Von diesen Schilderungen des strömenden Wassers römischer Brunnen setzt sich das VII. Sonett deutlich ab, indem nun von schlafendem, also reglosem Wasser die Rede ist: *Спит водоем осенний*.

Das Wasser wird ähnlich wie in Rilkes ‚Römischer Fontäne‘ zur ebenen Fläche, ‚zum letzten Spiegel‘ ¹⁴, der alles reflektiert und dabei im buchstäblichen Sinne des Wortes umkehrt:

И в глади опрокинуты зеркальной
Асклепий, клен, и небо и фонтан.

Einen deutlichen Kontrast hierzu bildet das VIII. Sonett, das hinsichtlich der Brunnenmetaphorik innerhalb des Zyklus den Höhepunkt darstellt; mit dem vorhergehenden Gedicht ist es lexikalisch nur locker durch den jeweils im zweiten Terzett genannten *фонтан* verbunden. Mit *царица водометов* (1. Str.) wird die Fontana di Trevi apostrophiert, und *Влага-Девалат*. ‚Aqua Virgo‘ (2. Str.), bezeichnet die den Trevi-Brunnen speisende Quelle. Die magische Kraft dieses Brunnens, der in den Terzeten vom lyrischen Ich unmittelbar angesprochen und somit personifiziert wird, tritt in der letzten Strophe zutage: *фонтан волшебный*. Auf diese Weise wird die Klimax der Brunnenmotivik in Ivanovs ‚Rimskie sonety‘ offenbar: der berühmteste römische Brunnen findet als letzter Erwähnung. Im abschließenden IX. Sonett wird das Motiv des Meeres noch einmal aufgenommen, wobei ihm das aus dem VII. Sonett bereits bekannte, dort aber auf einen Brunnen bezogene Adjektiv *зеркальный* als Epitheton beigelegt ist: *Зеркальному подобна морю слава*.

¹² A. PYMAN, A History of Russian Symbolism, Cambridge 1994, S. 187.

¹³ V. IVANOV, Sobranie sočinenij, a. a. O., S. 207.

¹⁴ R. M. RILKE, Die Gedichte, Frankfurt/Main ³1987, S. 475.

Hier zeigt sich die metaphorische Bedeutung des Meeres: die glänzende, spiegelgleiche Oberfläche ist genauso fragwürdig wie menschlicher Ruhm, denn das Meer als jener Ort, dessen Tiefe alles in sich aufnimmt, kann „Sinnbild unerschöpflicher Lebenskraft, aber auch des alles verschlingenden Abgrundes“¹⁵ sein: Где тает диск и тонет исполин.

Ähnliches gilt offensichtlich für das antike Rom, dessen eigentlicher Glanz in der Vergangenheit liegt und nur in der Erinnerung an die Mythen sowie in der Kunst lebendig bleibt. In den „Rimskie sonety“ lässt sich daher auf motivischer Ebene eine Kreisbewegung beobachten: die Brunnenmotivik ist in jene des Meeres eingebunden, die ihrerseits für den Anfang und das Ende des Zyklus zentral ist.

Diese beiden lyrischen Bilder – Meer und Brunnen – sind Teil des umfassenderen Leitmotivs des Wassers als Ursprung des Lebens und „materia prima“¹⁶. Dieses Leitmotiv in seinen Konkretisationen Meer und Brunnen ist wesentlich für die Thematik des Zyklus, den Spaziergang des lyrischen Ich durch Rom, der sich als eine Art Lebensreise im kleinen verstehen lässt. Hierbei fungieren die Brunnen gewissermaßen als Wegweiser. Als Kunstdenkmäler evozieren sie eine bildhafte Erinnerung an antike Mythen, die durch das Rauschen des Wassers auch auf akustischer Ebene vermittelt und lebendig erhalten wird¹⁷. Der an einem einzigen Tag zurückgelegte Weg des lyrischen Ich ist daher zugleich eine Reise durch verschiedene Epochen, eine geistige Rückkehr zur Antike und ihren Mythen.

Intertextualität und Mythos

In Ivanovs Zyklus „Rimskie sonety“ zeigt sich die ganze Komplexität des Terminus Intertextualität. Es gibt kaum wörtliche – und als solche graphisch markierte – Zitate aus anderen Werken, dafür aber eine Vielzahl von Anspielungen auf die griechisch-römische Antike und ihrer Mythen sowie auf andere Dichter und deren Romaufenthalte. Nicht zuletzt liegen auch in der Struktur der Gedichte bzw. ihrer Gattung (dem Sonett als solchem) begründete Parallelen zu anderen Texten vor. Das bereits zitierte Eröffnungsgedicht etwa stellt aufgrund der Reimsilben *-rim* bzw. *-(r)oma* eine Analogie zu Joachim Du Bellays 3. Sonett aus dem Zyklus „Les Antiquités de Rome“ dar, worin auf dem Reimwort *Rome* in ganz ähnlicher Weise Lautwiederholungen und Klangspiele basieren. Zur Illustration dieser Korrespondenzen auf Textebene sei hier nur das erste Quartett des Gedichts zitiert:

Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome
Et rien de Rome en Rome n'aperçois:
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.¹⁸

Ein durch Nennung des Verfassers und durch Anführungszeichen graphisch als Zitat markierter intertextueller Bezug findet sich hingegen nur zu Beginn des III. Sonetts:

¹⁵ U. BECKER, Lexikon der Symbole, Freiburg u. a. 1998, S. 185.

¹⁶ Ebenda, S. 323.

¹⁷ Dies entspricht der tradierten Emblematis des Brunnens als Quelle von Unsterblichkeit und ewiger Jugend (vgl. ebenda, S. 48).

¹⁸ Französische Dichtung: Erster Band, hrsg. von F. KEMP und W. von KOPPENFELS, München 1990, S. 192f. Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Hudde (Erlangen).

Пел Пиндар, лебедь: „Нет под солнцем блага
Воды милей“.

Gemeint ist hier offenbar der Beginn der „Ersten olympischen Ode“ des altgriechischen Lyrikers Pindar, der wohl aus dem Gedächtnis zitiert und somit verfremdet wird¹⁹.

Ein wörtliches, wenn auch nicht auf einen bestimmten Text verweisendes Zitat im weiteren Sinne ist der lateinische, nicht etwa italienische, Gruß im Eröffnungssonett, „Ave Roma“, durch den die Hinwendung zum antiken Rom sozusagen auch rein sprachlich vollzogen wird. Ihm kommt daher Signalcharakter zu²⁰.

Durch den Vergleich mit Troja wird sodann der Bogen zur griechischen Antike zurückgeschlagen: die verbrannte Stadt steigt wie Phönix aus der Asche (И ты пылал и восставал из пепла...; 3. Str.). Rom, dessen mythischer Gründer Romulus als Nachkomme von Aeneas gilt, wird zum ‚Neuen Troja‘. Daher ist die Allusion des ersten Buches der „Aeneis“ und die dort geschilderte Vision des neu erstandenen Trojas evident:

per varios casus, per tot discrimina rerum
tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas
ostendunt, illic fas regna resurgere Troiae.²¹

Die Anspielung, als „Form der indirekten Bezugnahme, die größere Ansprüche an den Rezipienten stellt“²² oder sogar als „Sonderfall des Zitats“²³, ist für den Zyklus „Rimskie sonety“ überhaupt kennzeichnend. Auch das VII. und das VIII. Sonett beziehen sich auf antike Mythen, das erste durch die Äskulap-Thematik, das andere durch die Beschreibung des Trevi-Brunnens, der den Triumph Neptuns darstellt und dem Mythos zufolge über Zaubermacht verfügt (фонтан волшебный; 4. Str.). Auch hier lassen sich also Bezüge zu Vergil finden, da Neptun dem im 9. Buch der „Aeneis“ wiedergegebenen Mythos zufolge die Erbauung Trojas unterstützte²⁴. Die zahlreichen Bezüge zu Vergil verdeutlichen einmal mehr die klassizistische Prägung der „Rimskie sonety“; im Grunde verweisen sie auf längst vergangene Literaturepochen:

Die Position des herausragenden Vorbildes Vergil hielt sich bis zu Dante und weiter bis zum Klassizismus. Mit der Kultur der Romantik und dem Verfall des illustrativen zitathaften Codes hört auch die im Mittelalter geschaffene Vorrangstellung Vergils auf.²⁵

- ¹⁹ PINDAR, Siegesgesänge und Fragmente: Griechisch und deutsch, hrsg. und übersetzt von O. WERNER, München 1967, S. 10f.
- ²⁰ Wie auf graphischer Ebene der Nummerierung der Sonette mit römischen Ziffern.
- ²¹ VERGIL, Aeneis, München; Zürich 1983, S. 16.
- ²² G. WEISE, Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten, in: Textbeziehungen: Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität, hrsg. von J. KLEIN und U. FIX, Tübingen 1997, S. 39-48; hier S. 42.
- ²³ K. STIERLE, Werk und Intertextualität, in: Das Gespräch, hrsg. von K. STIERLE und R. WARNING, München 1984, S. 139-150; hier S. 148.
- ²⁴ Vgl. VERGIL, Aeneis, a. a. O., S. 366f.
- ²⁵ D. ORAIĆ-TOLIĆ, Das Zitat in Literatur und Kunst: Versuch einer Theorie. Aus dem Kroatischen übersetzt von U. DRONSKE, Wien u. a. 1995, S. 100.

Eine Sonderstellung nehmen das IV., V. und VI. Sonett ein, die aufgrund ihrer Positionierung den Mittelpunkt des streng durchkomponierten Zyklus bilden. Zentral ist hierbei das V. Sonett, in dem sich die weitaus häufigsten Verweise auf die antike Geschichte und Mythologie, aber auch auf Verbindungen zwischen Rom und Russland finden. Geschildert wird der Triton-Brunnen von Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)²⁶. In der griechischen Mythologie stellt Triton, Sohn des Poseidon und der Amphitrys, ein gleichermaßen mit Merkmalen von Mensch und Fisch ausgestattetes Wesen dar²⁷. Vor allem werden von Ivanov jedoch die Romaufenthalte von Nikolaj Gogol' und dem klassizistischen Maler Aleksandr Ivanov thematisiert. Auf dessen Besuche bei Gogol' in der Strada Felice 126, der heutigen Via Sistina, wo der Schriftsteller zwischen 1837 und 1843 häufig wohnte, nimmt das wohl wegen der Namensgleichheit von Vjačeslav Ivanov selbst mit einer erklärenden Anmerkung versehene zweite Terzett Bezug²⁸. Im Zusammenhang mit diesen Romaufenthalten ist die Entstehung von Gogol's Prosafragment „Rim“ zu sehen, worauf Ivanov allerdings nicht explizit verweist. Allenfalls implizite Bezüge zu anderen nicht antiken Dichtern finden sich im die Spanische Treppe thematisierenden IV. Sonett: in ihrer Nähe wohnten Goethe, der Autor der „Römischen Elegien“ und Byron, starb Keats. Der Sonettmacher Giordano Bruno wurde an der Spanischen Treppe verbrannt. So wird offenbar, wie sehr zur Entschlüsselung solcher impliziten Bezüge ein entsprechender Wissenshorizont des Rezipienten vonnöten ist, zumal Ivanov gerade in diesem Fall auf eine erläuternde Anmerkung verzichtet hat. Eine solche hat er hingegen dem VI. Sonett beigefügt, wodurch die Verständlichkeit der Schlussverse erleichtert wird:

Твоих ловлю я праздничных утех,
Твоих, Лоренцо, эхо меланхолий.

Die 1585 von Taddeo Landini geschaffene Fontana delle Tartarughe²⁹ erinnert das lyrische Ich an Lorenzo de' Medici, der hier nicht so sehr in seiner Eigenschaft als berühmter Herrscher, sondern mehr als bedeutender Sonettmacher des Quattrocento genannt wird. In diesem Zusammenhang sei nochmals betont, dass die Gedichte des Zyklus „Rimskie sonety“ der petrarkistischen Sonettform entsprechen. Auch ein solcher Bezug von einzelnen Texten zu ihrer Gattung kann im weiteren Sinne als intertextuell angesehen werden, sofern man Genettes Definition von „Architextualität“³⁰ folgt und Systemreferenz – für die das petrarkistische Sonett eine Art Paradebeispiel darstellt³¹ – als einen Aspekt von Intertextualität betrachtet.

²⁶ H. V. MORTON, Die Brunnen von Rom, Frankfurt/Main 1970, S. 108f.

²⁷ Vgl. die Darstellungen im 1. und 6. Buch von Vergils „Aeneis“ (a. a. O., S. 14f. und 230f.).

²⁸ V. IVANOV, Sobranie sočinenij, a. a. O., S. 850. Vgl. außerdem: Due russi a Roma, hrsg. von P. CAZZOLA, Torino 1966. Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Heydenreich (Erlangen).

²⁹ H. V. MORTON, Die Brunnen von Rom, a. a. O., S. 66-68.

³⁰ G. GENETTE, Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt/Main 1993, S. 13f. Vgl. außerdem

M. PFISTER: Konzepte der Intertextualität, in: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hrsg. von U. BROICH und M. PFISTER, Tübingen 1985, S. 1-30; hier S. 17.

³¹ M. PFISTER, Bezugfelder der Intertextualität: 2. Zur Systemreferenz, in: DERS., Konzepte der Intertextualität, a. a. O., S. 52-58; hier S. 56.

Vom musikalischen Sonett zur Architektur

Die in den „Rimskie sonety“ geschilderten Brunnen sind indessen nicht nur Gestalt gewordener Mythos, Denkmäler der Antike oder auch Quellen, aus denen das Wasser sprudelt, sie sind zugleich Kunstwerke. Unter diesem Aspekt lassen sich die Verweise auf sie als „inter-semiotische Zitate“, als „zitathafte Wechselbeziehung“³² zwischen bildender Kunst und Literatur verstehen. Im VIII. Sonett wird der Trevi-Brunnen, das letzte barocke Bauwerk in Rom, geschildert. Bei der von Nicola Salvi entworfenen, jedoch erst zwei Jahrhunderte später (1730-63) erbauten Fontana di Trevi³³ handelt es sich zunächst um eine Darstellung des Neptun-Triumphes, wie im Gedicht am Ende des zweiten Quartetts deutlich wird, doch beschreibt dieses VIII. Sonett vor allem das entfesselte und zugleich architektonisch geordnete Spiel des Wassers im Brunnen. Im ersten Quartett wird das lyrische Ich vom Klang der strömenden Flut zum Trevi-Brunnen, der царица водометов, geführt:

Весть мощных вод и в веяньи прохлады
Послышится [...].

Zu Beginn des zweiten Quartetts ist sodann von der ordnenden Funktion des Brunnens als Bauwerk die Rede, da seine architektonische Beschaffenheit den Weg des Wassers bestimmt. Die einzelnen Schalen des Brunnens werden gleichsam zu Gemächern, das Gefäß wird zum „Haus“ des herabströmenden Wassers: Сребром с палат посыплются каскады. Das erste Quartett thematisiert den Klang des Wassers, also vor allem akustische Eindrücke des lyrischen Ich, im zweiten Quartett hingegen stehen visuelle Impressionen im Vordergrund. Auf diese Weise gehen Musik und Architektur eine enge Verbindung ein. Die nicht so sehr musikalische als vielmehr architektonische Prägung der „Rimskie sonety“ wurde auch in der Forschung beobachtet:

Цикл сонетов о римских фонтанах характерен для ‚зодческих‘ пристрастий Иванова, чью поэтику определила не столько ‚музыка‘, сколько ‚пластика‘; иронизируя по поводу ‚скульптурной‘ образности акмеистов, сам он был ей немало обязан, да и образец был один и тот же.³⁴

Sehr wesentlich in diesem Zusammenhang ist das bereits mehrfach erwähnte V. Sonett, eine Beschreibung des Triton-Brunnens von Bernini. Auch hier wird weniger der antike Mythos paraphrasiert, der gegenüber der Darstellung des Bauwerks als solchem in den Hintergrund zu treten scheint. Schon das erste Quartett thematisiert vor allem die größere Bedeutung visueller Sinneseindrücke gegenüber akustischen:

[...] но не зычный тон,
Струя лучом пронзает воздух синий.

³² D. ORAIĆ-TOLIĆ, Das Zitat, a. a. O., S. 39f.

³³ H. V. MORTON, Die Brunnen von Rom, a. a. O., S. 51ff.

³⁴ I. V. KORECKAJA, Vjačeslav Ivanov i „Parnas“, in: Vjačeslav Ivanov: Materialy i issledovanija, hrsg. von V. A. KELDYŠ und I. V. KORECKAJA, M. 1996, S. 274-29; hier S. 284.

Im Folgenden wird Bernini nicht nur genannt, sondern vom lyrischen Ich sogar direkt angesprochen, wobei insbesondere die hier geschilderte Auflösung des Statischen als entscheidenden Charakteristikums eines Bauwerks durch das dynamische und zeitunabhängige Spiel des Wassers wesentlich ist:

Бернини, – снова наш, – твоей игрой
Я веселюсь [...].

Anschließend wird der italienische Graveur Giovanni Battista Piranesi (1720-78) erwähnt, der einen mit Ivanovs „Rimskie sonety“ korrespondierenden Zyklus mit dem Titel „Vedute di Roma“, russisch „Vidy Rima“, schuf. Diese Kupferstiche stellen im wesentlichen Ruinen antiker Bauwerke dar, verweisen so auf die vergangene Größe Roms und bilden gleichzeitig eine Synthese aus Zeichnung (im weitesten Sinne aus Malerei) und Architektur³⁵. Ivanov schafft im Schlussterzett seines V. Sonetts durch das auf Piranesis Kunst angewandte Verbpеть zusätzlich einen Bezug zur Musik:

Где Пиранези огненной иглой
Пел Рима грусть и зодчество Титанов.

Dadurch wird in besonderer Weise der Grundgedanke des Sonetts – jener der einen und einzigen Kunst, aber auch der großen Bedeutung der Musik innerhalb der verschiedenen Kunstformen – offenbar, den Ivanov expliziter in seinen ästhetischen Schriften formuliert hat, so z. B. in dem eingangs erwähnten Essay „Vzgljad Skrjabina na iskusstvo“. Durch die Positionierung gerade dieses Sonetts in der Mitte des Zyklus wird zugleich dessen durchdachte Gesamtkonzeption deutlich. In diesem Sinne ist letztlich auch die strenge versteinerte und gedankliche Struktur des Sonetts als Gattung zugleich musikalisches Kompositionsschema und architektonischer Bauplan.

Zusammenfassung

Die Schlussgedanken der soeben durchgeführten Analyse des Zyklus „Rimskie sonety“ führen wieder zurück zum Anfang – der unverwechselbaren Struktur des Sonetts in logischer, versteinerte und graphischer Hinsicht. Die im vorhergehenden Abschnitt festgehaltenen Beobachtungen in Bezug auf implizite Reflexionen des lyrischen Ich über die Fähigkeit der Kunst, Gegensätze (wie Gegenwart und Vergangenheit, Klang und Linie) in sich zu vereinen, lassen sich demnach bereits anhand der Sonettstruktur als solcher ansatzweise nachvollziehen. Daher kann die eingangs thematisierte Frage nach der Klarheit der „Rimskie sonety“ nun in neuer Weise gestellt werden. Reinhard Lauer hat sie als jene „humanistische Klarheit“ bezeichnet, „die auf die Begegnung mit Dante und Petrarca zurückgeht“, in Anlehnung an Struve aber auch als die „römische Luft, die lateinische Klarheit, die strenge Einfachheit klassischer Linien“³⁶. Im Einklang hiermit hat die Analyse der „Rimskie sonety“ gezeigt, dass der Begriff der Klarheit in vielfacher Hinsicht auf sie angewandt werden kann, obwohl insbesondere zahlreiche Bezüge zur griechisch-römischen Mythologie einer unmittelbaren Verständlichkeit entgegenzuwirken scheinen. Klarheit im logischen Sinne, als

³⁵ Dazu L. FICACCI, Piranesi: The Complete Etchings, Köln u. a. 2000.
³⁶ R. LAUER, Geschichte der russischen Literatur: Von 1700 bis zur Gegenwart, München 2000, S. 578.

Kompositionsschema oder Bauplan, zeigt sich zunächst in der Struktur der einzelnen Gedichte und des Sonettzyklus als Ganzem; Klarheit als Durchsichtigkeit begegnet sodann im Motiv des Wassers, als Zielgerichtetheit in den einzelnen Stationen des Weges, den das lyrische Ich zurücklegt, als Deutlichkeit seiner Erinnerung und schließlich als Harmonie architektonischer Linienführung, die der klaren Struktur von Klang und Gedanken bildhaft entspricht.

Dr. Christine Fischer, Institut für Slawistik der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Ernst-Abbe-Platz 8, 07743 Jena, Deutschland (*x9fich@nds.rz.uni-jena.de*)