

Erika Greber

SCHÖNHEITSLOB UND SONETTLOB IM FIN DE SIÈCLE

In der Geschichte der neuzeitlichen europäischen Lyrik hat sich das Lob der Schönheit eng mit der Form des Sonetts verbunden: Sonette Petrarcas und unzählige petrarkistische Sonette preisen die Schönheit der Geliebten (seltener des Geliebten), meist unter Bezug auf den topischen Schönheitskatalog, wie er sich aus den Traditionen des Hohelieds, der Minnedichtung und des *blason* herausbildete.¹ Während diese Verbindung in den westeuropäischen Literaturen infolge der sich verfestigenden Sonettvorliebe der Petrarkisten seit Renaissance und vor allem Barock florierte, ist sie in den osteuropäischen Literaturen wesentlich schwächer ausgeprägt, weil dort der Petrarkismus nie so mächtig war und das Genre des Sonetts erst spät zur Blüte kam. Insbesondere gilt dies für die Slavia Orthodoxa mit den gänzlich anderen Bedingungen für Ästhetik und Rhetorik und für den Liebesdiskurs.

So wurde in Russland, das keine Tradition des Frauenlobs besaß, die Rezeption petrarkistischen Gedankenguts erschwert durch die Unvereinbarkeit der westeuropäischen höfisch verfeinerten Liebessprache mit der aus dem kirchenslavischen Mittelalter überkommenen Misogynie und Derbheit.² Einen eigentlichen Petrarkismus oder echten Petrarkisten gibt es nicht, wohl aber petrarkistische Motive. Am breitesten ist der Einfluss um 1900, wo es es zu einer intensiven, auch philologisch gestützten Petrarca-Rezeption kommt (neuerliche Übersetzungen, erste Forschung). Zugleich überlagert sich in der russischen Moderne das Petrarkistische mit anderen aktualisierten Traditionen: Anakreontik, orientalische Liebesdichtung (Hafis), französischer Symbolismus (bes. Baudelaire),³ ostkirchliche Mystik, Theorem der Ewigen Weiblichkeit⁴ (Hesy-chasmus, Sophiologie); dies alles bildet eine synkretistische Grundlage für ganz spezifische Neukombinationen oder auch Entkopplungen von Schönheitsidee

¹ Die kanonischsten Muster finden sich bei Spenser und Shakespeare (vgl. Nünning 1996 zum elisabethanischen Schönheitskatalog) sowie bei Bembo und Hoffmannswaldau (dazu Rädle 1998).

² Vgl. Lachmann 1994, Kap. IX.

³ Zur Beschäftigung der russischen mit den französischen Symbolisten vgl. Rinner 1989 und speziell zur Baudelaire-Rezeption Wanner 1996. Die von Rinner (1989, 193) noch festgestellte Unklarheit über Bal'monts Baudelaire-Lektüren ist mit Wanners Studie behoben.

⁴ Vgl. Time 2001 und Kling 2005.

und Liebesdiskurs. Insofern das Sonett ein dominierendes Genre wird – angeregt durch die Sonette der französischen Moderne sowie durch den Sonettenkranz der slovenischen Romantik⁵ – und sich endlich völlig einbürgert,⁶ bietet es sich von neuem als Medium des Schönheitspreises an. Somit wird es nicht überraschen, dass der russische Symbolismus extraordinary Beispiele von ‚Schönheitssonett‘ und ‚Sonett Schönheit‘ hervorgebracht hat.

Im Zentrum dieser Konstellationen steht Konstantin Bal'mont (1867-1942): innerhalb der ersten Symbolistengeneration ein Vertreter der *Décadence*, der produktivste Sonettdichter der gesamten russischen Literatur,⁷ als Kenner von etwa 40 Sprachen auch ein sehr breitgefächertes Übersetzer, seit Mitte der 1890er Jahre der wichtigste Vermittler von Baudelaire (Edition, Nachdichtungen, Studien). Ganz einschlägig ist natürlich die Übertragung von Baudelaires Sonett *La Beauté (Les Fleurs du Mal XVII)*. Hierbei war Bal'mont nicht der Einzige und nicht der Erste, vielmehr hat dieses Sonett zahlreiche Dichter – und bekanntlich nicht nur russische – zur Nachdichtung inspiriert und ist auf diese Weise wahrhaft ein Zeugnis des *Fin des Siècle* geworden. Zehn russische Übertragungen sind zwischen 1895 und 1915 entstanden, darunter die der bedeutenden Petersburger Symbolisten Lev Kobylinskij-Éllis (publ. 1904), Vjačeslav Ivanov (publ. 1905, rev. 1911), Valerij Brjusov (publ. 1909) und eben Konstantin Bal'mont (teilpubl. 1904, publ. 1908). Einen gründlichen interpretatorischen Übersetzungsvergleich hat Andrea Meyer-Fraatz (1993) vorgenommen, mit Fokus auf den formästhetisch-stilistischen Aspekten und den Weisen der Aneignung des Prätextes für die jeweilige Poetik (gesteigert erhabener Stil und Rätselhaftigkeit, Idee des Dichter-Priesters, die Schönheit als dämonisch-göttliches Wesen u.a.). Auf Bal'monts Übertragung wird zurückzukommen sein; Baudelaires *Beauté*-Sonett (mit der deutschen Prosaübersetzung von Friedhelm Kemp)⁸ soll hier nur als Hintergrundtext figurieren.

⁵ Der durch F.E. Korš 1889 ins Russische übertragene und 1901 als Separatum publizierte *Sonetni venec* (1833/34) des slovenischen Nationaldichters France Prešeren löste eine Welle von russischen Sonettenkränzen aus, besonders in den 1910er Jahren, bis in die 1920er Jahre und weit in die Sowjetzeit hinein.

⁶ Das Sonett wurde zur dominanten Vergattung des russischen Symbolismus, jede/r hat wenigsten ein paar Sonette geschrieben, mancher auch sehr viele: Vjačeslav Ivanov mehr als 250, Valerij Brjusov über 100, Maksimilian Vološin etwa 75, die Spitze bildet Konstantin Bal'mont mit fast 550 – und zwar verschiedenste Sonettmodelle mit abwechslungsreichen Reimschemata, Strophengliederungen und Metren (vgl. Višnevskij 1989, 460, und Šiškin 1999, 221). Für die optische Präsentation ist meist das tradierte kontinentaleuropäische Modell in Quartetten und Terzetten 4-4-3-3 gewählt.

⁷ Von Bal'monts 543 Sonetten sind viele erst in der Zeit des Postsymbolismus entstanden; 255 Sonette umfasst der große Band *Sonety solnca, meda i luny / Sonette der Sonne, des Honigs und des Mondes* (1917).

⁸ Aus der zweisprachigen Werkausgabe (Baudelaire 1975, 90-91).

LA BEAUTÉ

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Comsumeront leurs jours en d'austères études;

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

DIE SCHÖNHEIT

Schön bin ich, o ihr Sterblichen! wie ein Traum
aus Stein, und meine Brust, an der noch jeder,
einer um den andern, sich zerschunden, sie ist
geschaffen, dem Dichter eine Liebe einzuhauchen,
die ewig und stumm ist wie der Stoff.

Ich throne in der Bläue gleich einer unverstände-
nen Sphinx; ein Herz aus Schnee schlägt unter
meiner schwanenweißen Haut; ich hasse die Be-
wegung, die die Linien verschiebt, und niemals
weine und niemals lache ich.

Die Dichter vor meinen großen Haltungen, die ich
den stolzesten Denkmälern zu entlehnen scheine,
werden in strengem Forschen ihre Tage verzehren;
Denn mein sind, diese gefügigen Liebhaber zu
bannen, zwei reine Spiegel, die alle Dinge schöner
machen: meine Augen, meine weiten Augen voll
ewiger Klarheiten!

In den frankophilen und frankophonen Symbolistenkreisen wurde der Text natürlich hauptsächlich im Original gelesen. Ebenso kann man die seltener über-
setzte *Hymne à la Beauté* (*Les Fleurs du Mal* XXI) voraussetzen.

An dieses Werk gemahnt der 1899 erschienene Gedichtband *Gimn krasote / Hymnus an die Schönheit* des heute weniger bekannten, damals aber beliebten Literaten Apollon Apollonovič Korinfskij (1868-1937). Darin findet sich das allererste mit dem Schönheitsbegriff betitelte russische Sonett. Doch hat dieses ganz und gar nichts Baudelairianisches; auch von Modernität findet sich kaum eine Spur, geschweige denn von Décadence. Vielmehr repräsentiert es eine ganz andere Strömung der russischen Kultur. Korinfskij's *Krasota* gehört, wie einige seiner anderen Sonette, zum Bestand der Sonettistik des Silbernen Zeitalters, ist aber bisher nicht übersetzt und wird hier mit einer Interlinearfassung präsentiert:⁹

KRASOTA

»Krasota spaset mir...«
Dostoevskij
(Posvjašč. S. S. Trubačevu)

Da, krasota, – i tol'ko krasota, –
Spasat nas ot gibeli pozornoj...
Ona odna ostalas' nepokornoj
Tebe, žitejskaja slepaja sueta!
Ni čuvstva meločnost', ni mysli niščeta, –
Ničto ne zatemnit ee – nerukotvornoj;

DIE SCHÖNHEIT

»Schönheit wird die Welt erretten...«
Dostoevskij
(S. S. Trubačev gewidmet)

Ja, Schönheit – und nur Schönheit – / Errettet uns vor
schmählichem Untergang... / Nur sie allein blieb unbot-
mäßig / Gegenüber dir, alltagsweltliche blinde Eitelkeit!
/ Nicht des Fühlens Nichtigkeit, nicht des Denkens Arm-
seligkeit, – / Nichts wird sie verdunkeln, die nicht von
Menschenhand Gemachte; / Nein, nicht durch das Gift

⁹ Übersetzung von Vf., russ. Text nach der Sonett-Anthologie zum Silbernen Zeitalter (Fedotov 1990, 93f). Die Widmung gilt dem befreundeten Literaturredakteur Sergej S. Trubačev und bietet keine besondere intertextuelle Bedeutung.

Net, ni otravoj lži, ni klevetuju černoj
 Ee ne zapjatnat'! Ona – vseгда čista.
 V prirode l', v žizni li, v videe l' vdochnovnoj
 Tvorca-chudožnika, – vezde o nej mečta:
 Vo vsem ona gorit ognem ljubvi netlennoj.
 Pod tjažkim bremenem svoej sud'by kresta
 Ja perez nej stoju, kolenopreklonennyj.

O, Krasota! Svjataja Krasota!..

der Lüge, nicht durch schwarze Verleumdung / Ist sie zu
 beflecken! Sie ist immerdar rein. / Ob in der Natur, ob
 im Leben, ob in der inspirierten Idee / Des Schöpfer-
 Künstlers – überall gelten ihr die Träume: / In allem
 brennt sie mit dem Feuer unvergänglicher Liebe. / Unter
 der schweren Bürde meines Kreuzschicksals / Stehe
 ich vor ihr, mich knietief verneigend.

O, Schönheit! Heilige Schönheit!..

Das Motto nimmt affirmativ das geflügelte (vom komplexeren und skeptischen belletristischen Kontext, dem Roman *Idiot*,¹⁰ abgelöste) Diktum von der rettenden Kraft der Schönheit auf, und das Gedicht selber zelebriert deren Apotheose. Mit dem Dostoevskij-Verweis ist der Schönheitsbegriff in jenen ethischen Rahmen gerückt, in dem sich das Konzept der *krasota* mit dem sittlich Wahren und Guten berührt und deckt (*istina - dobrotva - krasota*¹¹). Einen aktuell epochentypischen Akzent bringt das erste Terzett durch den Begriff des Träumens und vor allem durch die metapoetische Verknüpfung mit der Künstlerpersönlichkeit. Die allegorische Überhöhung im Schlussvers, die sakralen Motive, der sublimale Stil mit stellenweise kirchenslavischer Anmutung (bes. *kolenopreklonennyj* in Vers 13) rufen ostkirchliche Religiosität auf. Ein Schlüsselwort ist im 6. Vers *nerukotvornaja*, Lehnübersetzung von griech. *acheiropoietos*, ‚nicht von Menschenhand gemacht‘, womit in der orthodoxen Ikonologie die Erlöserikone, das ‚wahre Abbild‘ Christi bezeichnet wird (*vera icon, obraz nerukotvornyj*). Das heißt, Schönheit ist hier als eine gottgeschaffene, absolute und numinose Qualität gedacht.

Zu den *Acheiropoietata* rechnet in der russischen Kultur auch der große Gottesmutterhymnus, der Hymnos *Akathistos*, als ein ‚nicht von Menschenhand geflochtener Kranz‘ (*nerukopletennyj venec*¹²). Dieses Prädikat erklärt sich durch die außergewöhnliche Sprachkraft des Hymnus mit seinen vielfachen Wiederholungen, Parallelismen und Synonymenreihen. Ein leichter Anklang an diesen Sprachduktus findet sich im obigen Sonett in den Amplifikationen des zweiten Quartetts und natürlich in der hymnischen Epanalepse von „*krasota*“, am Anfang nur als Thema und Redeobjekt, am Schluss als Person für die anbetende Apostrophe. Der *Akathistos* war im 12. Jhd. im Zuge des byzantinischen Einflusses nach Russland importiert worden, wo er in kirchenslavischer Übersetzung intensive und nachhaltige Wirkung entfaltete, nämlich im Rahmen der östlichen Mystik des Hesychasmus und aufgrund der (mit der literarischen Strömung des Wortflechtens, *pletenie sloves*, einsetzenden) fortwährenden Neuschöpfung abgeleiteter *Akathistos*-Hymnen, sodass das Genre noch im

¹⁰ Zur ironischen Distanz von Dostoevskijs literarischer Darbietung vgl. Lachmann, im vorliegenden Band.

¹¹ Zur ethischen Konnotation der ästhetischen Termini in der russischen Begriffsgeschichte vgl. Arutjunova 2004.

¹² Stichwort *nerukopletennyj* im *Slovar' akademii rossijskoj* von 1822.

18./19. Jhd. produktiv war.¹³ Das zeigt sich auch an der Übertragung des Terminus, insofern Vladimir Solov'ev 1886 seine Nachdichtung von Petrarca's Marienhymnus (*Canz. CCCLXVI*) als Akathistos titulierte;¹⁴ bezeichnenderweise wählte er für die Übersetzung einen byzantino-slavischem Hymnenstil und ersetzte die petrarkischen Epitheta der Jungfrau durch charakteristische kirchenslavische Epitheta (womit sich die Kreise schließen, hatte doch der bereits im 6. oder 7. Jhd. entstandene griechische Akathistos für die spätere lateinisch-katholische mariologische Hymnographie Modell gestanden).¹⁵ Solov'evs stark beachtete Nachdichtung dürfte, natürlich ebenso wie die italienische Vorlage, dem jungen Korinfskij bekannt gewesen sein, der selber in seinem ersten Gedichtband einige Petrarca-Sonette nachdichtete.¹⁶ Gegenüber dem hochrhetorischen Akathistos wirkt das kleine Schönheits-Sonett deutlich nüchterner, aber es will offensichtlich an der spirituellen Aura partizipieren und gemahnt an das tautologische Sprechen der Mystik. Dieser Tautologie ist sogar das Reimschema unterworfen: Es besteht aus nur drei Reimklängen aBBaaBBaCaCaCa, bei identischem Reim im Anfangs- und Schlussvers. So wird die Sonettform mit in den Dienst des sakralen Schönheitskultus gestellt.

Dem ungebrochen idealistischen Schönheitsdiskurs von Korinfskijs *Krasota* steht nun in Bal'monts Sonettistik eine diffizilere Schönheitskonzeption gegenüber, die zudem noch enger und ganz wesentlich an die Sonettästhetik gekoppelt ist.

Das Lob des Sonetts haben viele Dichter vieler Sprachen gesungen; Bal'mont hat eins seiner Metasonette so betitelt: *Chvala sonetu* (im Gedichtband *Gorjašče zdanija / Brennende Bauten*, 1900) – und da fällt der Lobpreis des Sonetts mit dem Schönheitspreis zusammen. Auch hierzu erstmals eine komplette Verdeutschung:¹⁷

¹³ Vgl. Kozlov 1989 und Bodin 2007, zum Zusammenhang von Hesychasmus und Wortflechten Hébert 1992.

¹⁴ *Chvala i molenija Presvjatoj Deve / Lobpreis und Gebet an die Hl. Jungfrau* (in Dančenko 2006, I, 166-168).

¹⁵ Vgl. Mureddu 1981, 151ff; Dančenko 2006, I, 168 u. 242, Bodin 2007, 107f.

¹⁶ Es handelt sich um sehr freie Nachdichtungen von *Canz. VIII, XVII, XXXII*, nämlich stark verschoben zu Liebesgedichten mit viel direkterer Wortwahl und -wiederholungsfrequenz (publ. 1894, nachgedruckt in der russischen Petrarca-Anthologie von Dančenko 2006, I, 182f).

¹⁷ Russischer Text nach der klassischen Ausgabe Bal'mont 1975, 123 (neuere unkommentierte Ausgaben wie Bal'mont 1990, 43, und 1992, 75, und 1994, I, 281, bringen keinen Mehrwert) und in der Sonett-Anthologie von Fedotov 1990, 93f.

Interlinearversion von Vf., teils angelehnt an die Auszüge in Hansen-Löve 1984, 308f; dort ist das zweite Quartett ausgelassen.

CHVALA SONETU

Ljublju teba, zakončenost' soneta,
S nadmennoju tvojeju krasotoj,
Kak pravil'nuju četkost' silueta
Krasavicy izyskanno-prostoj,

Čej stan vozdušnyj s grud'ju molodoj
Chranit sijan'e matovogo sveta
V volne volos nedvižno-zolotoj,
Č'ej pyšnost'ju ona poluodeta.

Da, istinnyj sonet takov, kak ty,
Plastičeskaja radost' krasoty, –
No inogda on mstit svoim napevom.

I ne odnaždy v serdce poražal
Sonet, nesuščij smert', gorjaščij gnevom,
Cholodnyj, ostryj, metkij, kak kinžal.

LOB DES SONETTS

Ich liebe dich, Vollendetheit des Sonetts,
Mit deiner hochmütigen Schönheit,
Wie die regelrechte Klarheit der Silhouette
Einer erlesen-einfachen Schönen,

Deren luftige Gestalt mit junger Brust
Den Glanz des matten Lichts bewahrt
In der reglos-goldenen Welle der Haare,
Mit deren Pracht sie halbverhüllt ist.

Ja, ein echtes Sonett ist wie du,
Plastische Freude der Schönheit, –
Doch manchmal rächt es sich mit seiner Melodie.

Und nicht nur einmal traf ins Herz
Das Sonett, den Tod bringend, vor Zorn brennend,
Kalt, scharf, treffsicher, wie ein Dolch.

Dieses Sonett gehört zu den programmatischen Gedichten Bal'monts, an denen sich, wie Aage Hansen-Löve (1984, 299ff) gezeigt hat, exemplarisch das Programm des russischen Frühsymbolismus der ersten Symbolistengeneration herausarbeiten lässt. Charakteristisch für den „Ästhetismus“ (*estetizm*) jener frühen Phase bis 1900 ist die Auffassung vom autonomen Rang des Ästhetisch-Künstlerischen als eigenwertige Wirklichkeit, einhergehend mit einem non-essentialistischen Begriff von Schönheit und einer hochartistischen Vorstellung vom Kunsttext als Artefakt, bei besonderer Wertschätzung des apollinischen Maßes, kristalliner Strukturiertheit und graphischer Linie (ebd.). Entsprechend relevant ist die Selbstdarstellung des ästhetistischen Texts, hier also in Form des autoreflexiven Sonetts über das Sonett. Wie sehr die Bal'montsche Sonettauffassung jenen ästhetistischen Prinzipien entspricht, wird bereits in der dichten Anfangsstrophe deutlich. Alles in allem werden in *Chvala sonetu*

[...] die kristallinen Merkmale des ästhetistischen Artefakts zusammengefaßt, wobei das Kunstwerk (zugespißt auf die Idealgattung des Sonetts) ebenso wie die Verkörperung des weiblichen Prinzips (*Krasavica*) die Absolutheit und Vollkommenheit (*zakončenost'*) des Ästhetischen realisiert. In jeder Hinsicht *spiegeln* die weibliche und poetische Schönheit (*krasota*) einander bis zur Austauschbarkeit wider, wobei [...] *Linearität* und *kristalline Strukturiertheit* einander wechselseitig bestätigen (*pravil'naja četkost' silueta, plastičeskaja radost'*); und ebenso [...] tritt diese *Linearität*, *Spitze* und *Schärfe* des Kristallinen als *todbringende, giftige* Treffsicherheit des *Gedicht-Dolches* (der andernorts als *kinžal'nye slova* bezeichneten immanenten Diabolik des Ästhetismus) in Erscheinung. Unter der glänzenden Oberfläche und vollkommenen Ebenmäßigkeit lauert eine todbringende Kraft, [...] als gleichsam gegenstandslose ungreifbare Korruption einer diabolischen Perfektion, deren luziferischer Stolz (*nadmennaja krasota*) und demiurgischer Machtanspruch sich *rächt* (*mstit*) [...]. Die Destruktivität geht auch hier von jenen Eigenschaften des ästhetischen Artefakts aus, die der gesamten Kunstwelt des Ästhetismus einen diabolischen Charakter verleihen: *Strukturiertheit, Maß, Richtigkeit, lineare Klarheit* [...] – alle diese scheinbar undynamischen, triebfernen, erstarrten Qualitäten tragen

den Tod (*Dolch*) in sich, indem sie sich am *Leben rächen*, das *Herz* (durch Ansteckung) vergiften. Die totale Schönheit kippt – im Zenit ihrer Vollkommenheit stehend – um in totale Destruktion; [...] in der ästhetischen Diabolik [sind] *Tod* und *Schönheit* ein und dasselbe [...].¹⁸

Auf diese Weise vertritt Bal'monts Gedicht grundlegende Züge des frühsymbolistischen ‚diabolischen‘ Denkens. Betrachtet man nun, jenseits seiner repräsentativen Qualitäten, den Text für sich selber, als einzelnes poetisches Werk, so rückt seine spezifische Verfasstheit stärker in den Fokus – und damit seine Sonetthaftigkeit. Das Sonett figuriert hier in der Tat als Idealgattung, erschöpft sich aber nicht in dieser Funktion.

Nicht nur thematisch wird der poetologisch gefasste Schönheitsgedanke auf die vollkommene Gattungsform projiziert, sondern er ist auch strukturell und sprachästhetisch daran gekoppelt: ein in Sonettform gesprochenes Sonettlob. Somit erhebt sich zum einen die Frage nach dem performativen Verhältnis von Inhalts- und Ausdrucksebene: wie schön, wie vollkommen ist das vorgelegte Sonett gestaltet? Zugleich ist damit Historizität gesetzt, was folgerichtig den Schönheitsbegriff als non-essentialistischen fundiert und vorführt. Das heißt, das Sonett ist nicht an einem idealischen überhistorisch verabsolutierten Modell orientiert, sondern ist sehr konkret individuell verankert. Deshalb bringt eine Zuordnung zu Intertexten und zur Gattungsgeschichte weiteren Aufschluss.

Mit dem (gänzlich unkanonischen, allenfalls aus französischen Usancen kombinierten) Reimschema ist ein grundsätzliches Statement verbunden: Die Folge AbAb bAbA ccD eDe ist weit entfernt von sonettischer Regularität und Vollkommenheit. Mit dieser seiner Melodie kehrt sich das Sonett vom klassisch beschworenen Schönmaß ab und setzt die Rache, das Aber um (Vers 11). Es stellt sich also eher in den modernistischen Sonettdiskurs Baudelaires, der in den *Fleurs du Mal* und auch sonst eine Vielzahl ungewöhnlicher Reimschemata gebrauchte. Der Baudelaire-Bezug, der bei Bal'mont wie gesagt grundsätzlich naheliegt,¹⁹ kann hier sehr genau spezifiziert werden. Der ausgefallene Paarreim an der Gelenkstelle zu Beginn der Terzette, der die Schönheit anspricht: *ty – krasoty*, korrespondiert mit der gleichen Paarung in Bal'monts Hommagegedicht *K Bodleru* (im selben Lyrikband),²⁰ die dort Baudelaire apostrophiert als einen Kenner dämonischer Weiblichkeit und Schönheit und selber *daimon*. Dies ruft

¹⁸ Hansen-Löve 1984, 309f; Kursivdruck signalisiert Primärzitat, original russisch oder übersetzt.

¹⁹ „Balmont uses Baudelaire's poems for the production of decadent <dream-texts>. In endless permutations, he combines and recombines the clichés of the decadent universe, similar to the rampant growth of the <poisonous plants> which he evokes in his hallucinatory paraphrase of *Les Fleurs du Mal*, adding yet another variation to the never-ending, ongoing <supertext> of his own poetic oeuvre.“ (Wanner 1996, 82)

²⁰ Baudelaire-Hommagen der anderen Symbolisten sollten folgen (vier Texte bei Fonova 2009).

die Implikation des ‚Bösen‘ auf: des Sonetts „hochmütige/anmaßende“ Schönheit umfasst wie die Schönheitskonzeption in den *Fleurs du Mal* auch die problematische, negative Seite, Melancholie, Aggression, Schmerz, Tod. Die Sonettform ist entsprechend komplex phrasiert (durch Widerstreben und Überlagern der strophischen, syntaktischen und semantischen Gliederung): Verse 9-11 bilden die syntaktische Einheit eines semantisch gespaltenen Terzetts, zugleich gehören 9-10 thematisch noch zu den Quartetten als Résumé und 11 bildet eigentlich mit 12-14 in Reim und Thema ein Quartett.

Motivische Spuren von Baudelaires *Beauté*-Sonett konzentrieren sich im zweiten Quartett, wo die Figur der schönen Frau, die eingangs mit dem Begriff der Silhouette visualisiert ist, deutlicher als Skulptur modelliert wird, mit erotischem Busen („comme un rêve de pierre“, „sein“). Wie im Prätext ist das bildhauerische Charakteristikum die Bewegungslosigkeit der Linien. In der späteren Nachdichtung zu *Beauté* wird Bal'mont es auf die Formel „Nedvižna Krasota“ (mit den Majuskeln der Personifikation: „Bewegunglos [ist] die Schönheit“) verknappen;²¹ hier in seinem Sonettsonett investiert er es anschaulicher. Wo die französische *Beauté* spricht: „Je hais le mouvement qui déplace les lignes“ (Vers 7), bekommt die russische *Krasavica* das Attribut der regungslosen Haarwellen (ebenfalls Vers 7).

Medienästhetisch erinnert dieses Oxymoron an die Debatten um die Bildenden Künste am Laokoon-Exempel. Die Schriften von Winckelmann und Lessing waren auch in Russland intensiv rezipiert worden (deutsch und in Übersetzung) und hatten weitere kunsttheoretische Erörterungen, auch zum Ekphrasis-Problem, angestiftet.²² Bal'monts poetische Reaktion gilt wiederum der Schönheitslehre klassizistischer Prägung. Die Rede von der „erlesen-einfachen“ Schönen (Vers 4) scheint ein Echo der Winckelmannschen Floskel von der „edlen Einfalt“ zu sein, und Vers 10 greift vermutlich eine Variation durch den russischen Ästhetiker Belinskij auf, der von „edler Einfalt und stiller plastischer Schönheit“ spricht („blagorodnoj prostoty i spokojnoj plastičeskoj krasoty“²³). Von dieser klassizistischen Position, die das Sonett zunächst zu beherrschen scheint und so etwas Essentialistisches wie ein „echtes“ Sonett (Vers 9) zu denken erlaubt, rückt der nachfolgende Vers mit seinem „Aber“ jäh ab. Er bringt eine Störung und einen Wechsel auf ein ganz anderes, gar nicht stilles Medium: die Musik.

²¹ In der Nachdichtung arbeitet Bal'mont überhaupt die bildkünstlerische Konzeption scharf heraus und akzentuiert sie gleich eingangs, wo er das originale „Je suis belle“ abwandelt zu „Strojna ja“, also: „Gutgebaut bin ich“. Beim anderen Vorkommen des Schönheitsbegriffs vermeidet er ebenfalls das russische Äquivalent: nicht „verschönernd“ („plus belles“) wirken die Spiegel, sondern „transformierend“ (Vers 13).

²² Vgl. Lappo-Danilevskij 2007 (online in der Google-Books-Version sind die zahlreichen Fundstellen zu „Laokoon“ leicht zu finden).

²³ Belinskij 1843, 225, in einem seiner Puškin-Artikel, in dem es u.a. um die *skul'pturnost'* der Dichtung (bezogen auf Baťjuškov) geht.

Hier kommt also der Abgesang auf die im Fin de Siècle obsolet gewordenen Ansichten eines Winckelmann oder Belinskij. Und während im Paradigma der Skulptur eine Plastik ekphrastisch imaginiert wird (als Vergleich von Sonett und Frauenstatue), bezieht sich das neue Paradigma der Musik auf Literarisches: auf die Verbalmusik des Sonetts. Dies unterstreicht den Rang der Musikalität im Frühsymbolismus und speziell die damals schon berühmte Macht des Melos in Bal'monts Dichtkunst.²⁴

Die Schönheitsattribute geben intertextuell Aufschluss über Verortungen in der Gattungstradition. Aus dem kanonischen Schönheitskatalog hat Baudelaire für seine *Beauté* die schwanenweiße Haut gewählt und mit dem ebenfalls klassisch petrarkistischen Motiv des schnee- bzw. eiskalten Herzens der abweisenden Dame kombiniert, alles im kühlen Farbton Weiß (Vers 6). Wie hier die Schönheit in persona über sich selbst spricht, wirkt geradezu wie eine Schönheitsdrohung. Bei Bal'mont handelt es sich hingegen um den positiven Schönheitspreis und das gefällige Frauenlob, und er gestaltet die Schöne farbiger, luftig und licht (Verse 4-7). Das Motiv der goldenen gewellten Haare bildet ein Zentralmotiv im petrarkistischen System (vgl. etwa die Sonette „Crin d'oro cresco“ von Bembo, „Onde dorate, e l'onde eran capelli“ von Marino, oder das XV. Sonett von Spensers *Amoretti*) und geht zurück auf Petrarcas paronomastische Namensspiele mit *Laura - l'oro - l'aura*, z.B. im berühmten Sonett „Erano i capei d'oro a l'aura sparsi“ (*Canz.* XC). Bal'mont verzichtet in dieser Passage ganz auf ingeniose Concetti, auch sind die hier erwartbaren Oxymora verhalten (erlesen/einfach, Glanz/matt, reglos/Welle). Berücksichtigt man nun, dass sein Frauenlob uneigentlich ist und im Dienste des Sonettlobs steht, so bekommen natürlich alle Attribute einen poetologischen Nebensinn. Die Haarpracht wird dann zur Wortpracht, und der Begriff *pyšnost'* (Vers 8) konnotiert just die Schreibweise der genannten Sonette des Manierismus/Barock. Selber hat das Sonett einen vergleichsweise prunklosen Stil. Am auffälligsten ist noch die Fülle der Adjektive mit Klimax in den Schlussversen (incl. Doppeladjektiven und attributiven Partizipien sind es 16), die den Erfordernissen des enkomiasischen Genres Rechnung trägt.

Die *gender*-Codierung des Sonetts erweist sich bei genauerem Hinsehen als intrikat. Die panegyrische Ausrichtung auf weibliche Schönheit entspricht der dominanten Tradition und erscheint daher normal; sie ist indessen mit wohlüberlegten grammatisch-rhetorischen Feinheiten erzeugt. Feminin geprägt ist die

²⁴ Den Aspekt des Musikalischen hat Markov (1988, 117) in seinem zweibändigen Bal'mont-Kommentar herausgegriffen: Er bringt *Chvala sonetu* mit dem vorangehenden Sonett *Propovednikam / An die Propheten* in Verbindung, wo im Schlussterzett das „Volltönende“ des Sonetts pleonastisch betont wird („zvučnoj polnoglasnost'ju soneta“). Eine exemplarische Analyse der Lauttextur des im selben Gedichtband 1900 publizierten Sonetts *Put' pravdy / Weg der Wahrheit* bringt Seemann 1982, bes. 242ff. Spezieller zu Bal'monts euphonischen Verfahren vgl. Weststejn 1980.

Atmosphäre bis zur Wende im Terzett; mit dem „Aber“ gewinnt das Maskuline die Oberhand. In der ersten Domäne (Vollkommenheit, Klarheit, Schönheit, Pracht, Freude) überwiegt das weibliche Genus, in der zweiten (Rache, Tod, Zorn, Dolch) das männliche. Beim Übersetzen lässt sich das natürlich wegen der Sprachunterschiede nicht ganz abbilden. Entscheidend ist nun, dass das gepriesene Sonett an beiden Domänen teilhat – obzwar die russische Vokabel dafür maskulin ist. Der *sonet*-Begriff ist innerhalb der weiblichen Domäne eigens feminisiert, und zwar semantisch durch das Frauenlob plus grammatisch durch eine Verschiebung: nicht dem Sonett, sondern der Vollkommenheit des Sonetts (*zakončennost' soneta*) gilt die anfängliche Liebeserklärung, und so kann die Weiblichkeit des Liebesobjekts gesichert werden. Erst in den Terzetten wird das Sonett selber Subjekt und tritt maskulin in Erscheinung (*istinnyj sonet; on*), es ersetzt das vorige Agens, das jetzt verschwundene lyrische Ich, und wird zum Protagonisten. Objekt seiner männlichen Aggression ist das Herz; aufgrund der Isotopie zur weiblichen Brust könnte es das Herz einer Frau sein, aber das bleibt offen; letztlich sind die Herzen aller Adressaten und Leser von Sonetten, egal welchen Geschlechts, gemeint.

Verschiebung kennzeichnet beide Apostrophen: Sonett-Vollkommenheit und Schönheits-Freude (und überhaupt ist der Wechsel des apostrophierten Du merkwürdig, immerhin gelungener als bei Korinfskij). Vers 10 klingt nach einer Hypallage: sinniger als „plastische Freude“ wäre „plastische Schönheit“. Solche tropologischen Komplizierungen meidet der viel direktere, geradlinigere ‚männliche‘ Part.

Das Wortkünstlerische besitzt in *Chvala sonetu* einen besonderen medialen Status. Dies zeigt sich auch beim Analysieren der zentralen Vergleichsbildlichkeit. In dreifachem Simile wird das Sonett explizit (*kak*) verglichen mit Silhouette, Plastik, Dolch (Vers 3, Verse 9/10, Vers 14). Die Musik aber kommt implizit und metaphorisch ins Spiel, nicht als Thema. Das heißt, das Sonett performiert seine „Melodie“ (*napev*), es praktiziert sie medial, ohne sie als poetisches Medium zu thematisieren.

Die Vergleichsbereiche gehören verschiedenen Sphären (Künste, Lebenswelt) an, und unterschwellig ist darin etwas Adversatives zu spüren. Verbindend ist das Körperhafte: zuerst wird das Sonett einem skulpturalen Kunstkörper gleichgesetzt, dann soll es dem in den Körper dringenden Ding gleichen. Der intermediale Wettstreit der Künste (zwischen Poesie und Bildhauerei) wird gleichsam thanatopoetisch mit einem Dolchstoß beendet.

Das Dolchmotiv ist sowohl intertextuell als auch autotextuell aufgeladen, mit dicht vernetzten Subtexten, worin es als Kunstmetapher fungiert. Sehr charakteristisch ist es gerade für den Lyrikband *Gornye zdanija*, denn Bal'mont präsentiert da genau zur Jahrhundertwende eine neue Poetik der Härte, die er bereits

im Vorwort mit poetologischen Metaphern des Metallischen ankündigt.²⁵ Das oben schon erwähnte Gedicht namens *Kinžal'nye slova / Dolchwörter* bringt dies programmatisch auf den Punkt, wobei die enge metaphorische Verknüpfung von Waffe und Sprache per Zitatmotto auf Hamlets Ausspruch „I will speak daggers“ zurückgeführt wird. Im Programmgedicht und vollends im diabolischen Metasonett ist dies natürlich keine Ersatzhandlung wie im Drama („I will speak daggers to her, but use none“, *Hamlet* 3. Akt 2. Szene), sondern eine performative Sprachhandlung: Wortgewalt. Als metapoetischer Prätext kommt Lermontovs Gedicht *Poët / Der Dichter* (1838) in Betracht: es ruft den Dichter, dessen Dolch nurmehr Spielzeug sei, dazu auf, sich wieder seiner Rolle als Prophet anzunehmen, die Stimme der Rache zu erheben und seine poetische Klinge zu ziehen.²⁶ Dem Spätromantiker hat Bal'mont übrigens im selben Lyrikband auch ein Hommagegedicht gewidmet, direkt hinter jenem an Baudelaire (und ein Verbindungsglied zwischen beiden ist ihm die Figur des Dämons, nunmehr im Décadence-Rahmen). In Lermontovs Dichtergedicht findet sich sehr konkret das in Bal'monts Sonettsonett wiederkehrende Detail, dass der Dolch nicht nur einmal tödlich in die Brust eindrang.²⁷

Wendet man die metapoetische Aussage des Schlussterzetts auf das Sonett selbst zurück, so müsste es selber wie ein scharfer Dolch getroffen haben – und mehr als einmal. Tatsächlich enden beide Terzette mit trefflicher Pointe. Das eine bringt den Dolchstoß fürs Winckelmannsche Schönheitsideal. Das andere erklärt das Sonett zur todbringenden Waffe – und so gesehen bereitet sich dieses Sonettsonett performativ selbst das Ende, als Konsequenz aus der jetzt im Fin de Siècle thanatopoetisch grundierten diabolischen Schönheitskonzeption. Die Schlusstrophe exerziert dies mimetisch sprachkünstlerisch durch: mit einer langgedehnten, in fünf gereihten Attributen ansteigenden Klimax kommt der jähe Dolchstoß im Wort *kinžal*; metrisch noch akzentuiert durch die Reimklausel, die bei der ersten Pointe einen sanfteren ‚weiblichen‘, am Ende aber einen harten ‚männlichen‘, endbetonten Reim setzt.

Mit dem wohlkalkulierten Schluss zielt der ansonsten ja erstaunlich unmanierierte Text nun doch noch auf den Diskurs der ingeniosen alten Sonettichtung. Die Bildlichkeit des scharfen-spitzen Dolchs gehört natürlich zur concettisti-

²⁵ Vgl. Schneider 1970, 24f. In Verknüpfung mit dem Rachemotiv sieht Pogrebnaja 1995 eine Parallele zu Bal'monts *Don Juan*-Sonetten.

²⁶ Im Drama *Maskerade* hat Lermontov den Hamlet-Ausspruch dramaturgisch umgesetzt: der Protagonist beschließt, seinen Widersacher nicht mit dem Dolch, sondern mit Worten zu vernichten („Sprache und Gold – das sind uns Dolch und Gift“, 2. Akt 3. Szene 2. Aufzug). Von dem ebenfalls virulenten Puškischen Subtext sei nur an den Quatrain *Zoloto i bulat / Gold und Damaszener Stahl* erinnert, ein Paradebeispiel für die „Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie“, das Jakobson einer sehr luziden Strukturanalyse unterzogen hat (in der neuen kommentierten Ausgabe Jakobson 2007).

²⁷ „He по одной груди провел он страшный след / И не одну прорвал кольчугу.“ (2. Strophe)

schen Topik.²⁸ Einem vollkommenen Concetto gebührt der pointierte Platz am Schluss, und so gibt es gerade bei der Sonettform mit ihrer bemessenen Struktur eine besondere concettistische Ausrichtung auf den letzten Reim, auf das Ende. Dass im russischen Vokabular Vollkommenheit und Vollendung koinzidieren – ganz wörtlich bedeutet *zakončennost'* ‚Vollendetheit‘ –, bekommt unter dem Zeichen der „*zakončennost'* soneta“ programmatische Bedeutung: das scharfsinnig vollendete Sonettsonett bekräftigt die generische Lobformel von der Vollkommenheit und Schönheit des Sonetts.

Literatur

- Arutjunova, N.D. 2004. „Istina. Dobro. Krasota: Vzaimodejstvie konceptov“, dies. (Hrg.), *Logičeskij analiz jazyka. Jazyki estetiki: konceptual'nye polja prekrasnogo i bezobraznogo*, Moskva, 5-29.
- Bal'mont, Konstantin D. 1975. *Izbrannye stichotvorenija i poëmy*, hrg. V. Markov, München.
- 1990. *Stozvučnye pesni: Sočinenija (izbrannye stichi i proza)*. Jaroslavl'.
- 1992. *Svetlyj čas. Stichotvorenija i perevody*, hrg. V. Krejd, Moskva.
- 1994. *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, Možajsk.
- Baudelaire, Charles. 1975. *Sämtliche Werke, Briefe in 8 Bänden*, hrg. F. Kemp und C. Pichois, Bd. 3: *Les fleurs du mal / Die Blumen des Bösen*, München.
- Belinskij, V.G. 1843. „Stat'i o Puškine: Čast' tret'ja“, ders., *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva 1954, t.7: *Stat'i o Puškine 1843-1846*, 223-265.
- Bird, Robert. 2004. „Konstantin Dmitrievich Bal'mont“, J.E. Kalb / J.A. Ogden (Hrg.), *Russian Writers of the Silver Age, 1890-1925*, Detroit/MI, 54-62.
- Bodin, Per-Arne. 2007. „The Akathistos Hymn in Russia“, ders., *Eternity and Time. Studies in Russian Literature and the Orthodox Tradition*, Stockholm, 95-109.
- Dančenko, V.T. (Hrg.) 2006. *Petrarka v ruskoj literature*, 2 Bde., Moskva.
- Fedotov, Oleg I. (Hrg.) 1990. *Sonet serebrjanogo veka. Russkij sonet konca XIX - načala XX veka*, Moskva.
- Fischer, Christine. 2011. „Sonett und Skulptur im russischen Silbernen Zeitalter“, E. Greber / E. Zemanek (Hrg.), *Sonett-Künste: Mediale Transformationen eines klassischen Genres*, Dozwil (im Druck).
- Fonova, Evgenija. 2009. „Hommage Bodleru: K. Bal'mont, Éllis, V. Brjusov, I. Severjanin“, *Voprosy Literary* No. 5, 438-447.
- Hansen-Löve, Aage A. 1984. „Zum ästhetischen Programm des russischen Frühsymbolismus“, *Sprachkunst* 15, 293-329.

²⁸ Das Wort *ostryj* ist seit dem Barock ein Kernbegriff der Concetto-Rhetorik (lat. *acumen* bzw. lat. *argutia* oder ital. *acutezza*, russ. *ostroumie*, vgl. Lachmann 1994, bes. Kap. IV-VI).

- Hébert, Maurice L. 1992. *Hesychasm, Word-Weaving, and Slavic Hagiography*, München.
- Jakobson, Roman. 2007. „Die Faktur eines Vierzeilers von Puškin“ [1978], S. Donat, H. Birus (Hrg.), *Roman Jakobson. Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe*, Bd.2, Berlin, 55-62.
- Kling, Oleg. 2005. „Mifologema ‹Ewige Weiblichkeit› (Večnaja Ženstvennost') v gendernom diskurse russkich simvolistov i postsimvolistov“, E. Cheauré, R. Nohejl, A. Napp (Hrg.), *Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland*, Würzburg, 173-184.
- Kozlov, M. 1989. „Akafist kak žanr cerkovnych pesnopenij“, N. Lukin (Hrg.), *Akafistnik*, Moskva, t.1, 3-11.
- Kuprijanovskij, P.V./ Molčanova, N.A. 2003. „Poët s utrennej dušoj': Žizn', tvorčestvo, sud'ba Konstantina Bal'monta, Moskva.
- Lachmann, Renate. 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München.
- 1992. „Anmerkungen zur ästhetischen Terminologie in Rhetorik, Stilistik und Etymologie“, im vorliegenden Band.
- Lappo-Danilevskij, Konstantin Ju. 2007. *Gefühl für das Schöne. Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland*, Köln, Weimar, Wien.
- Markov, Vladimir. 1988. *Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont*, Köln, Weimar, Wien, Teil 1: 1890-1909.
- 1992. Teil 2: 1910-1917.
- Meyer-Fraatz, Andrea. 1993. „Die ‹Schönheit› des Symbolismus: Baudelaires Sonett ‹La Beauté› in russischer Übersetzung“, *Zeitschrift für Slawistik* 38, 584-603.
- Mureddu, Donata. 1981. *The Influence of the Poetry of Petrarch on Russian Culture 1900-1930*, Diss. Univ. of Essex.
- 1984. „Petrarch and Vjačeslav Ivanov“, *Scando-Slavica* 30, 73-101.
- Nünning, Ansgar. 1996. „Edmund Spensers ‹Sonnet 15› als Beispiel der petrarkistischen Sonett-Tradition. Der elisabethanische Schönheitskatalog“, ders., *Uni-Training Englische Literaturwissenschaft*, Stuttgart etc., 99-112.
- Pogrebnaia, Jana V. 1995. „Koncepcija vremeni kak žanroobrazujuščij faktor v sonete o Don Žuana perioda ‹Serebrjanogo veka›“, [undatiert, ca. 1995 oder später], <conf.stavs.ru/_WordDocs/1218.doc> [29.12.2010]
- Rädle, Karin. 1998. „‹Schwanen-Schnee und Haar aus Gold›: Petrarkistischer Schönheitspreis bei Pietro Bembo und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau“, *Barocklyrik - kontrastiv / Erlanger Liste*. Upload: 13-May-1998. <<http://www.erlangerliste.de/barock/hoffmann.html>> [29.12.2010]
- Rinner, Fridrun. 1989. „Variationen des Schönen. Ein ästhetisch-weltanschauliches Modell. Zur theoretischen Auseinandersetzung der russischen Symbolisten mit den französischen Vorläufern und der deutschen Romantik“, dies., *Modellbildungen im Symbolismus. Ein Beitrag zur Methodik der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Heidelberg, Kap. VI.

- Slovar' akademii rossijskoj po azbučnomu porjadku raspoložennyj*, Sankt Peterburg 1822.
- Schneider, Hildegard. 1970. *Der frühe Bal'mont*, München.
- Seemann, Klaus Dieter. 1982. „K.D. Bal'mont's «Put' pravdy»“, ders. (Hrg.), *Russische Lyrik. Eine Einführung in die literaturwissenschaftliche Textanalyse*, München, 237-55.
- Šiškin, Andrej. 1999. „Vjač. Ivanov i sonet srebrjanogo veka“, M.Capaldo (Hrg.), *Il sonetto nelle letterature slave. Un capitolo di poetica storica* (=Europa orientalis 18. No.2), 221-270.
- Time, Galina. 2001. „«Ewige Weiblichkeit» als erhebendes und zerstörendes Ideal für die russische Liebe und Ehe (von Dostoevskij bis Rozanov)“, U. Jekutsch (Hrg.), *Selbstentwurf und Geschlecht*, Würzburg, 103-124.
- Višnevskij, K.D. 1989. „Raznoobrazie formy russkogo soneta“, B.P. Scherr / D.S. Worth (Hrg.), *Russian Verse Theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA*, Columbus/OH, 455-471.
- Wanner, Adrian J. 1996. „Balmont: The Music of Decadence“, ders., *Baudelaire in Russia*, Gainesville/FL, 73-82.
- Weststeijn, Willem G. 1980. „Bal'mont and Chlebnikov: A Study of Euphonic Devices“, *Russian Literature* 8, 255-296.