



Aronzons Poetik weist, wie die noch junge Forschung übereinstimmend betont und im vorliegenden Band weiter ausarbeitet, eine grundsätzliche apophatische Ausrichtung auf (zur Bedeutung von Schweigen, Stille, Leere vgl. bes. Stepanov 2006, 32ff). Eine spirituelle Deutung spürt im Blattdrehen und Reperieren den Effekt einer Trance auf (Davydov 2006 spricht gar von einer „quasi-schamanischen“ Gedichtkomposition). Bei intertextueller Betrachtung erweist sich, dass das absurdistische Nachäffen der Prätexte – zumal eines sublimen Liebesgedichts von Puškin – eine Sinnentleerung herbeiführt und dass solchermaßen der Titel auch als *Nichtiges Sonett* lesbar wird (Greber 2002, 588), wobei der Sinnschwund sich in Übersetzungen, selbst wenn sie auf Rhythmen achten, besonders deutlich zeigt. Und in anbetracht des Layouts, das so gar nichts Sonettartiges hat, weil Quartette und Terzette in prosaischen Fließtext überführt sind, kann man auch visuell ein Zunichtemachen der klassischen Sonettform ausmachen. Diese Defigurierung ist zugleich aber aufgefangen von der neuen Wirkung dieser Textur: das Sonett erweist sich als ein ‚textiler Text‘, gleichsam aus einem fortlaufenden Faden gewirkt.

Die zu dieser poetologischen Sicht passende Stelle hat Ilja Kukuj (2004, 285f; 2007, 393) in einem anderen Sonett Aronzons aus dem Vorjahr gefunden, das sich wie ein Programm liest.

Есть между всем молчание. Одно.  
Молчание одно, другое, третье.  
Полно молчаний, каждое оно –  
есть матерьял для стихотворной сети.

Es gibt unter allem Schweigen. Eines.  
Ein Schweigen, ein zweites, ein drittes.  
Voll ist's von Schweigen, jedes davon  
ist Stoff für das/ein Versgeflecht/Dichtungsnetz.

А слово – нить. Его в иглу проденьте  
и словонитью сделайте окно –  
молчание теперь обрамлено,  
оно – ячейка невода в сонете.

Das Wort ist ein Faden. Fädelt ihn in die Nadel ein  
und macht mit dem Wortfaden ein Fenster –  
das Schweigen ist nun eingerahmt,  
es ist die Masche eines Fischnetzes im Sonett.

Чем более ячейка, тем крупней  
размер души, запутавшейся в ней.  
Любой улов обильный будет мельче,

Je größer diese Masche, umso größer  
ist das Maß der Seele, die sich darin verwickelt hat.  
Jeder reiche Fang wird kleiner werden

чем у ловца, посмеющего сметь  
гигантскую связать такую сеть,  
в которой бы была одна ячейка!

als der des Fischers, der es wagte,  
ein so gigantisches Netz zu knüpfen,  
das nur eine Masche hätte!

Die etwas paradoxe, nur schwer vorstellbare Idee eines einmaschigen Netzes – die sich auf das biblische Bild des ‚Menschenfischers‘ beziehen lässt (Kukuj, ebd.) und allgewaltige kosmische Anmutung besitzt – wird dann sinnig, wenn man die eine Masche als einen einzigen fortlaufenden Faden begreift. So erschiene in der Tat die „graphische Lösung des Leeren Sonetts als nichts anderes denn die Realisierung der Metapher des Netzes aus einer Masche“, die der Fischer/Autor knüpft „in der Hoffnung, darin Gott einzufangen“ (Kukuj 2004,

285f). Das Sonett, meint Kukuj (ebd.), sei hier gewählt als eine feste, vorgängige Struktur, die sich am adäquatesten im Bild des Netzes verkörpere. Die Affinität zwischen Sonett und Netz macht Aronzon überdies am Reim sinnfällig: in den Quartetten bilden die Wörter ein Reimpaar (*seti/sonete*) – eine mit dem für ihn charakteristischen unreinen Reim formästhetisch gestiftete Äquivalenz.

Die Dichtungsmetaphorik ist in dem Meta-Sonett zunächst noch rein textil-struktural gefasst: ‚Gedichtnetz‘ (Vers 4), ‚Wortfaden‘ (Vers 6), dann wird sie im Sonettbegriff spezifiziert und mit dem Fischernetz konkretisiert, dem schließlich der religiöse Subtext unterlegt wird. Aronzons Bildlichkeit reiht sich ein in die Metaphernkomplexe des Wortflechtens, *pletenie sloves* – eine Stilströmung, die sich mit metapoetischen Selbstbeschreibungsbegriffen des Flechtens, Windens und Webens in einer langen, vom mittelalterlichen kirchenslavischen Schrifttum bis zu modernen säkularen Varianten reichenden Tradition gerade in Russland periodisch kunstvoll entfaltete und sich in der Epoche des Symbolismus kreuzte mit seinem westlichen Pendant, *entrebescar los motz*, und der Tradition des Sonetts und Sonettenkranzes (Greber 2002). Das Bild vom Sonett als ‚Netz‘ kam in diesen Umkreis schon früher auf (Greber 1997); neu aber ist Aronzons Prägung *slovonit*‘, zu deutsch eher unauffällig ‚Wortfaden‘, im Russischen jedoch ein Neologismus, und zwar just einer von jener Art, die für die erfinderische Tradition des Wortflechtens typisch ist (Greber 2002, bes. II-2.9). Von Interesse dürfte hier auch die gewisse Nähe des *pletenie sloves* zum Hesychasmus (vgl. Hébert 1992) sein, dem auf schweigende Gebetsmeditation ausgerichteten Zweig ostkirchlicher Mystik, dessen Movens das durch Sprachskepsis motivierte Schweigen bildet. Ebenso wichtig ist es im Falle von Aronzon, darauf hinzuweisen, dass das russische Wortflechten neben den byzantinisch-griechischen Quellen auch hebräische Quellen und Stilmittel hatte (alttestamentarische Psalmen und Weisheitsliteratur, sog. biblischer Parallelismus) und der bedeutendste Autor Epifanij Premudryj einen hebraisierenden Stil pflegte (Vereščagin 1993). Auf diese potentiellen Zusammenhänge zum *pletenie sloves*, die erst noch erkundet werden müssten, sei nur verwiesen. Hier soll es hauptsächlich um Aronzons Poetologie des Sonetts gehen.

\* \* \*

Das Leere Sonett existiert in mehreren Varianten: handgeschrieben oder getippt, als leeres Rechteck, als Prosafließtext, aber auch in der klassischen Strophenfolge von Quartetten und Terzetten (die übrigens in Aronzons Sonettwerk vorherrscht). Eine textologische und werkgenetische Analyse ist kaum mehr möglich, da nur das oben reproduzierte Autograph erhalten ist.<sup>2</sup> Immerhin weiß man aus der Archivbeschreibung durch Vladimir Ėrl' in den 1970er Jahren, dass sich

<sup>2</sup> Laut Auskunft von I. Kukuj sind die übrigen vier in der Werkausgabe (I, 469f) aufgelisteten Ausfertigungen verloren.



Man könnte das abstrakte Rechteck sogar als konkrete Figur auffassen, nämlich als ein Nadelspiel, wie es zum Handschuh- oder Strumpfsticken<sup>3</sup> gebraucht wird (набор для вязания), und je nachdem, wieviele Maschen angeschlagen sind, reicht der Faden zweieinhalb oder dreieinhalb, fast vier Reihen... mit anderen Worten, die leere Mitte hat unterschiedliche Handschuh/Strumpfgröße – eben „Seelengröße“ („размер души“, Vers 10).

Die Fadenmetaphorik geht in Aronzons Meta-Sonett über in weitere Bildbereiche: „macht mit dem Wortfaden ein Fenster – das Schweigen ist nun eingerahmt“. So gesehen stellt das Leere Sonett ein Fenster dar, durch dessen Rahmen der Liebende in den nächtlichen Garten blickt und horcht, um schließlich zuzugehen auf die Stimmen (der Geliebten, vielleicht auch der Präautoren in der intertextuellen Echokammer). Auf der *histoire*-Ebene herrscht bemerkenswerterweise kein Schweigen, still wird es erst, wenn der Sprecher aus dem Fensterrahmen in den Garten steigt. Der Leser/Betrachter des figurierten Sonetts sieht hingegen als Platzhalter der Leere das ‚eingerahmte‘ Weiß. Und da es ein Sonett sein soll, könnte man in diesem Leerraum die textstrukturierenden Sonettfäden imaginieren, also Linien zwischen den Reimpaaren, Isotopien und Isokolien – im Rahmen würde sich ein filigranes Netz aufspannen (n.b. kein Spinnetz).

\* \* \*

Eine interessante Parallele zum Leeren Sonett bildet das wohl berühmteste Opus der Konkreten Poesie, eine Konstellation Eugen Gomringers von 1954.<sup>4</sup> Wortwörtlich ist das Schweigen hier eingerahmt, die Tautologie ins Höchstmaß gesteigert.

**schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen  
schweigen schweigen schweigen**

„Schweigendes Sonett“ könnte dieses Opus betitelt werden! Es besitzt 14 Elemente. Schwarze Elemente auf weißem Grund, der selbst auch semiotisiert ist. Die Zugehörigkeit zum Sonettgenre hat Gomringer selber erst *post factum* bemerkt (was dem Argument aber keinen Abbruch tut); 83jährig erkennt der Autor in seinem Jugendwerk ein verkapptes Sonett.<sup>5</sup> Natürlich ein ludistisches, immerhin versifiziert und gereimt: einfüßiger Trochäus, Monoreim... Auch

<sup>3</sup> Zum Motiv des strickenden Dichters in Sonett und Sestine vgl. Greber 2008 und 2009a.

<sup>4</sup> Vielfach publiziert, z.B. in der von Gomringer herausgegebenen Reclam-Anthologie (1991, 58).

<sup>5</sup> Gespräch mit Eugen Gomringer im Rahmen einer Lesung beim Erlanger Poetik-Kolleg am 18. Dez. 2008.

dieses Werk würde durch optische Umstellung zu Verstext seinen Pfiff verlieren, aber auf andere Weise. Denn aufgrund der minimalistischen regelmäßigen Struktur ist die mittige Stelle ein konstitutiver Teil der Konstellation, und man müsste sich fragen, ob sie einfach zum hälftigen Schnitt nach 7 Versen werden kann oder nicht vielmehr in der Versfolge eine eigene Leerstelle besitzt, also ein gleichwertiges und damit 15. Element bildet. Der sprachskeptische Fond der Konkreten Poesie ist hier deutlicher per Negativität eingeschrieben. Andererseits ist die Leserichtung von SCHWEIGEN konventionell und macht den Text statisch, während das Leere Sonett das Drehen des Blatts<sup>6</sup> erfordert und damit ein kinetisches Spielmoment einbringt. Die Gegenüberstellung von Gomringers und Aronzons ‚leeren‘ Gedichten ist also höchst aufschlussreich. Wobei offen bleiben kann, was Aronzon Ende der 60er Jahre von der Konkreten Poesie wusste und ob er die russische Übersetzung („Molčanie“, 1964) kannte, ist doch die Einflussfrage für den typologischen Vergleich irrelevant.<sup>7</sup> Außerdem könnte man inner-russisch auf den sprach- und bildskeptischen Abstraktionismus der Avantgarde zurückkommen und womöglich im Leeren Sonett eine literarische Refiguration des Schwarzen Quadrats als Weißes Rechteck entdecken...

Eine kleine komparatistische Spekulation sei hier eingeschoben. Das Sonett ist ja wie kaum ein anderes Genre international und hatte sowohl für den europäischen Kulturtransfer (etwa Liebeskonzeptionen) als auch für die Entwicklung der jeweiligen Literatursprachen (dies besonders in Westeuropa) enorme Bedeutung, außerdem für die Tradition der *Ars poetica* und metapoetischen Dichtung. Überall gibt es Sonette über das Sonett (Sonettsonette). Dabei haben sich je eigene Assoziationsketten herausgebildet, u.a. aufgrund der Reimpaarungen, die sich für das repräsentative Reimwort *Sonett* – *soneto* – *sonnet* – *cohem* etc. (incl. aller Kasus) anbieten. Im Deutschen reimt sich *Sonett* auf *Terzett* und *Quartett* und ganz reizend auf *nett*, aber auch auf *Prokrustesbett*,<sup>8</sup> was den weltweit einzigartigen ‚Sonettenkrieg‘ in Romantik und Postmoderne mitprägt. Im Englischen setzt man den Begriff lieber an Versanfang oder -mitte, um nicht allemal mit *sonnet*/*bonnet* im Scherzsonett zu enden; andererseits birgt in trefflichem

<sup>6</sup> Als ‚Blattdreher‘ ähnelt das Opus den unter dem Begriff *listoverten*‘ bekanntgewordenenen Ambigrammen und kopfstehenden Palindromen von Dmitrij Avaliani (vgl. Greber 2001), was zu dem Palindrom-Komplex in Aronzons Oeuvre passt.

<sup>7</sup> Auf Russisch heißt das Opus substantivisch „Molčanie“ (Schweigen), während die Konstellation selbst aus dem Verb (molčat‘) komponiert ist. Gedruckt wurde es 1964 in einem einflussreichen Aufsatz über moderne Lyrik in der Zeitschrift *Inostrannaja Literatura* (vgl. Kulakov 1999, 96-106). Als denkbare Vorlage für das Leere Sonett gilt laut Werkausgabe (I, 470) ein Blatt von Ju. Galeckij 1967, das seinerseits dem Gomringerschen SCHWEIGEN nachempfunden sein könnte: es konstellierte als Rechteckfläche um eine leere Mitte in endlosen Ketten das Wort ПУСТО (LEER), s. *Blue Lagoon* Bd. 4A,

<<http://kkk-bluelagoon.by.ru/tom4a/galetsy.htm#2>>. Ein russischer Band von Apollinaire war 1967 erschienen, aber dessen Calligrammes sind im Typus ganz anders.

<sup>8</sup> Vgl. Greber 2009c.

Wortspiel das englische *sonnet* schon ein *net* in sich (vgl. den kleinen Band *The SonNETS of William Shakespeare by Jen Bervin*<sup>9</sup>). Im Russischen hinwiederum ist das beliebteste Reimpaar сонет/нет, und damit scheint der Sonettbegriff per se stark an die Verneinung gebunden – womöglich die Disposition für eine ‚negative‘ Sonettpoetik? Natürlich darf man so ein Detail wie соНЕТ nicht überbewerten, aber dazu würde passen, dass sich gerade die Russen einige besonders originelle Weisen der Negation des Sonetts haben einfallen lassen, maskierende und camouflierende Verfahren, die einen Terminus wie ‚Kryptosonett‘ (Greber 2002, 593ff) erheischen.

Das figurierte Leere Sonett geriert sich als Fließtext mit zufälligen, nur vom Blattrand bedingten Bruchstellen, es maskiert sich also als Prosatext (keineswegs als *vers libre*, dem die Regelmäßigkeit der Zeilen fern stehen würde). Ein verwandtes, aber im Verssystem operierendes Verfahren der ‚Maskierung‘ einer eigentlichen Sonettstruktur findet sich in Aronzons allerletztem Gedicht vor seinem frühen Tod, das – einer plausiblen These von Kukuj (2007, 392) zufolge – durch wörtliche Verdoppelung von Verszeilen die Vierzeiligkeit verbirgt. Für dieses Phänomen der Maskierung von Sonetten hinter irreführender Vers- oder Prosagestalt gibt es Beispiele vom Barock bis zur Postmoderne (vgl. die Kryptosonette, jeweils mit Klartextauflösung, in Greber 2002, Fig. 121-129), von denen Aronzon allerdings nur wenige hätte kennen können und faktisch vielleicht sogar keins gekannt hat – aus dem System selbst kann ja jederzeit die Idee des Kryptosonetts generiert werden.

\* \* \*

Entscheidend für Aronzons visuelles Sonett ist, dass von den figurierten Formen keine ikonisch fürs Sonett steht – alle sind unmotiviert. Es gibt nämlich kein Muster, das irgendwie auf das Genre verwies; schon im Manuskript laufen auf den Rechteckseiten 2x3 und 2x2 Reihen, obwohl es handschriftlich ein Leichtes gewesen wäre, den Wortfaden in einem etwas kompakterem Rechteck zu 2x4 und 2x3 Reihen anzuordnen (denn es wären nicht Verszeilen, sondern eben Reihen: eine nur optische, nicht metrische, 14zeiligkeit). Entweder hatte Aronzon nicht den Einfall, die visuelle Figur solchermaßen durch Sonettzahlen bzw. -proportionen zu motivieren, oder er war absichtlich auf Arbitrarität aus. Bemerkenswerterweise sind auch die posthumen Druckvarianten des Sehtexts willkürlich untergliedert, wohl aufs Geratewohl (im Wortsinn) retexturiert, vom Blattformat gesteuert, abhängig von Geduld und Zeitaufwand (per Schreibmaschine war es mühsamer, neuerdings per Computer leichter). Zum Teil hängt das auch damit zusammen, dass der Druck ohne das ‚emigrierte‘ Archiv bewerkstelligt, d.h. die Figur aus den nichtfigurierten Erstdrucken konstruiert

<sup>9</sup> In einem palimpsestartigen Verfahren fischt die junge Autorin durch Fett- bzw. Schwachdruck aus den Originalsonetten Wörter/Satzfetzen heraus und vernetzt diese neu (vgl. <www.jenbervin.com> und Greber 2007).

werden musste.<sup>10</sup> Die Editoren folgen weder sklavisch dem Original (keine Variante gleicht dem Autograph<sup>11</sup>) noch simulieren sie Sonetthaftigkeit (keine hat vierzehn Zeilen); allenfalls streben sie eine ausgeglichene Textverteilung an (4x4), die symmetrischer wirkt, übrigens ganz gegen die Asymmetrie des Sonetts. In der obigen Metaphorik reformuliert: ein ordentlicher, fest konturierter Rahmen. Eine so feste Rahmung aber weist das Autograph nicht auf. Metaphern beiseite, es scheint deutlich, dass Aronzons Apophatik jegliches allzuschnelle Wiedererkennen konventionalisierter Form vermeidet zugunsten einer uncodierten und arbiträren Figur. Sein *Leeres Sonett* soll als Rahmen fragmentiert wirken.

Arbitrarität ist im Genre des visuellen Sonetts eher ungewöhnlich und selten, denn da wird meist durch die Zahl 14 und die kanonisierten Proportionen 4-4-3-3 die Allusion ans Sonett gesucht (s. Abbildungsteil zum Sonettkapitel in Greber 2002; Greber 2009b).<sup>12</sup> Überhaupt ist für den Sonettdiskurs eher eine kratyleische Zeichenauffassung kennzeichnend (vgl. Greber 2002, 612-617). Es spricht nun manches dafür, dass in Aronzons Sonettkonzeption Arbitrarität einen wichtigen Stellenwert besitzt. Dies läßt sich an seinem zweiten visuellen Sonett weiter verfolgen und auch in den Sonettsonetten aufzeigen.



<sup>10</sup> So stammt die in Greber (2002, Fig. 81) verwendete, aus der Anthologie *Zevgma* 1994 entnommene Variante letztlich von Vladimir Ėrl'.

<sup>11</sup> Vladimir Ėrl' kommentiert: „Разумеется, я не копировал на машинке «закрученный» вариант, а следовал идее, так сказать. Ну и от формата бумаги зависело... А также ведь набранный (типографский) текст от рукописи отличается и шрифтом, и абзацами, и количеством строк.“ (Briefl. Mitteilung Febr. 2009).

<sup>12</sup> Sogar in dem absurdesten aller mit „Sonett“ betitelten Nichtsonette, dem Prosatext *Sonet* von Daniil Charms (1935), gibt es ein sonetthaftes Kalkül von Textraum und Zahl: es ist ein aus 14 Sätzen bestehender „Er-zählText“ (vgl. Niederbudde 2004).

Gegenüber der abstrakten Rechteckfigur ist das zweite Sonett (Abb. aus II,166) stark figürlich und hoch konnotativ. Es handelt sich um ein an einen Malerfreund gerichtetes Kasualgedicht erkennbar scherzhafter Art, ein „Sonett auf den Auferstehungstag Evgenij Michnovs“. Aus dem Titel *Sonnet ko dnju voskrešenija Michnova Evgenija* ist die Linie gebildet, die den Boden der Flasche umreißt. Der Text enthält andeutungsweise Motive zur Zeichnung, verspricht z.B. Himmel und Hölle und wünscht einen Überfluss vom gewissen Nass (Champagnersonett oder Wodkasonett, das ist hier die Frage). Weiters tut der Text nichts zur Sache, er sorgt aber für eine vage Form-Inhalt-Relation. Betreffs der Botschaft ist die Figur also motiviert, nicht aber betreffs der Gattung; die Gratulation könnte auch eine Ode sein – der Flasche mit teuflisch gutem Inhalt sieht man das Sonett nicht an. Allenfalls bemisst sich die Flaschengröße danach, wie weit die Verse eines Sonetts reichen – eine Ode wäre üblicherweise etwas umfangreicher (eine Literflasche), das Sonett ist eine Nummer kleiner (Halbliterflasche), durchaus die passende ‚Seelengröße‘ („razmer duši“) für den Geist in der Flasche. Intertextuell wäre keinesfalls an ein Sonett zu denken, sondern an das Orakel der Göttlichen Flasche, das Weihegedicht „O dive bouteille...“ in Rabelais’ karnevaleskem Roman *Gargantua et Pantagruel* – ein Umrissgedicht, dessen aus Versen gebildete Form durch eine gezeichnete Linie verdeutlicht wird (wobei sich die Setzer posthumer Ausgaben einiges einfallen ließen, vgl. die fünf Abbildungen in Adler/Ernst 1987, Kap.VII<sup>13</sup>). Wiederum kann eine direkte Kontaktbeziehung nicht behauptet werden; immerhin wird in Aronzons unbeendetem Sonettenkranz „den ganzen Tag Rabelais zitiert“ (im 3. Sonett, I, 134), und die rabelaisische Assoziation passt durchaus zu Aronzons Scherztext. Im Vergleich der beiden Figurengedichte lässt sich der Aspekt der Leere präzisieren: Rabelais’ Weinflasche ist voll (von Text), Aronzons Weingeistflasche ist (text)leer, der Text bildet das Gefäß für die gezeichnete Teufelsfigur, bannt quasi den Geist in die Flasche.

Den engeren Bezugshorizont für das Bild macht natürlich das Oeuvre des Malers aus, an den es als Geschenk adressiert ist, was jedoch hier nicht vertieft werden kann. Für interpikturale Gesichtspunkte ist auch Aronzons eigenes Zeichenwerk wesentlich. Eine feine Illustration zur Idee vom Sonettfaden bietet etwa ein Kalenderblatt von 1966, das neben einem Sonett eine in einem einzigen Strich verlaufende arabesk-groteske Randzeichnung zeigt (Faksimile in I, 99).

Eine sonett-bezogene intermediale Auswertung ergibt interessante Befunde. Beide figurierten Sonette, die Bouteille und das Rechteck, benutzen den Vers-  
text als rein zeichnerisches Element, bei dem es nur auf die Größe (*razmer*) ankommt. Die Länge des Textfadens muss reichen für Flaschenumriss und

<sup>13</sup> Dort auch Ausführungen zu den übrigen im *Gargantua* enthaltenen Figurengedichten, worunter vor allem das Verfahren der Verdoppelung für Aronzons Poetik von Interesse wäre (133f).

Fensterrahmen, wobei die Flasche scharf umgrenzt ist, der Rahmen hingegen ungleich wegbricht – bildlich also ein bemessener vs. abgerissener Faden.<sup>14</sup> Oder: eine heile Flasche, ein kaputter Rahmen. Von Sonetthaftigkeit keine Spur. Auf's Sonett wird man bei der Bouteille überhaupt erst kommen, wenn man die Bodenkontur gelesen hat – das Sonett ist also eine Zugabe zur Gabe. Beim *Leeren Sonett* findet umgekehrt ein Entzug statt, man geht nach Lesen des Werktitels leer aus und muss nachforschen – das Sonett präsentiert sich als ein verrätseltes Suchbild.

\* \* \*

Zu Aronzons Sonettvision gehören die visuellen ebenso wie die ‚normalen‘ Sonette, und wie schon oben gezeigt, ergänzen beide Praktiken einander: ein normales poetologisches Sonett erhellt am Figurensonett die Realisierung der Text(il)metaphorik. In einer größeren Studie könnte man darlegen, wie Motivlinien und medien- bzw. formästhetische Verbindungen zwischen den Sonetten ein Netz aufspannen. Das gilt gewiss auch für die anderen Gedichtformen (und überhaupt für das Schaffen der meisten Literaten), aber die Sonett-Vernetzungen sind bei Aronzon besonders intrikat. Zur Poetologie des Sonetts seien nun abschließend einige Sonettsonette befragt.

Unter den insgesamt etwa 30 Sonetten<sup>15</sup> thematisieren sieben explizit das Sonett. Ganz klassisch ist jeweils der Sonettbegriff in Reimposition gestellt; aber damit hört die Klassizität bereits auf. Aronzons Sonettsonette sind recht unkanonisch, insofern sie das Sonett nicht zum zentralen Thema machen, sondern eher peripher streifen: Das Sonettmotiv taucht ziemlich unerwartet irgendwo in der Mitte auf und verschwindet dann wieder aus dem Gedicht. Das kann echte Rätsel hinterlassen, etwa wenn sich das Ich in einem *poslanie* an einen Dichterfreund als „Verfasser eines so langen Sonetts“ bezeichnet, obschon es ein Normalsonett und keine lange Versepistel ist (I, 159), wobei solche Ungereimtheiten beim Genre des freundschaftlichen Scherzsonetts hingehen.<sup>16</sup> In Sonderfällen ist das Verschwinden sinnig rückbeziehbar, so in dem unvollendeten Sonettenkranz die Wendung „sonet ne dopisav“ („ohne das Sonett zuendzuschreiben“).<sup>17</sup> Aber meist wirkt die knappe Thematisierung erratisch, und es

<sup>14</sup> Der augenfällige Abbruch macht das *Pustoj sonet* optisch zum Fragment – Fragment eines Doppelsonetts nach dem Modell der Duplizierung in *Dva odinakovykh soneta*? Der ohnehin repetitive Text könnte weitergehen.

<sup>15</sup> Je nachdem, mit Varianten/Entwürfen und den vier Sonetten des unbeendeten Sonettenkranzes.

<sup>16</sup> Allenfalls deutbar als disparates Zeugma: würde man das Adjektiv ungrammatisch auf *narjad* beziehen, fielen im Kontext des Maskaraden- und Transvestismus-Themas langes Kleid (fem.) und antike Toga (mask.) zusammen.

<sup>17</sup> Oder in „Chorošo guljat' po nebu“ (1968; I, 158), dessen drei Vierzeiler als Sonettfragment verstanden werden können, weil im 8. Vers ein nichtgedichtetes Sonett („sonet nesočinenyj“) vorkommt.

entsteht kein eigentliches Sonett übers Sonett, keine Partizipation am anspruchsvollen poetologischen Sonettdiskurs. Dieses nur flüchtige Antippen, dieses ‚Vergessen‘ des Metamotivs und Verweigern des erwartbaren Metasonetts könnte auch eine Form der oben diskutierten Willkürlichkeit und Negativität darstellen.

Auch der witzigste älteste Typus, das autoreflexiv-performative Sonett, das über seine eigene Verfertigung spricht und sie zugleich durchexerziert (mit den passgenau plazierten Begriffen und Zahlen) – eine auch in Russland geliebte Praxis (Murav’ev, Dmitriev, Žukovskij, Fet) – wird von Aronzon nur halblebig aufgegriffen. Halblebig auch im Wortsinn, insofern er hier den thanatologischen Lebensbegriff, der sein gesamtes Schaffen prägt, aufs Sonett projiziert. Erst im Terzett wird das Sonett unvermittelt autoreflexiv, weiterhin ernst bleibend. (1968, I, 162)

## Забывтый сонет

Весь день бессонница. Бессонница с утра.  
До вечера бессонница. Гуляю  
по кругу комнат. Все они, как спальни,  
везде бессонница, а мне уснуть пора.

Когда бы умер я еще вчера,  
сегодня был бы счастлив и печален,  
но не жалел бы, что я жил вначале.  
Однако жив я: плоть не умерла.

Еще шесть строк, еще которых нет,  
я из добытия перетащу в сонет,  
не ведая, увы, зачем нам эта мука,

зачем из трупов душ букетами цветут  
такие мысли и такие буквы?  
Но я извлек их – так пускай живут!

## Vergessenes Sonett

Den ganzen Tag Schlaflosigkeit. Schlaflosigkeit  
seit dem Morgen. / Bis zum Abend Schlaflosig-  
keit. Ich gehe / durch den Kreis der Zimmer. Sie  
alle sind wie Schlafzimmer, / überall Schlaflosig-  
keit, doch für mich ist es Zeit zu schlafen.

Wenn ich noch gestern gestorben wäre, / wäre ich  
heute glücklich und traurig, / würde aber nicht  
bedauern, dass ich zunächst gelebt habe. / Doch  
bin ich am Leben: das Fleisch ist nicht gestorben.

Noch sechs Verszeilen, die es noch nicht gibt, /  
werde ich aus der Präexistenz ins Sonett herüber-  
ziehen, / nicht wissend, ach, wozu uns diese Qual,

wozu aus den Leichen der Seelen in Sträußen /  
solche Gedanken und solche Buchstaben blühen? /  
Doch habe ich sie herausgezogen – mögen sie also  
leben!

Die eigenartige Vorstellung, dass Verse schon woanders präexistieren, ist sicherlich nicht intertextualitätstheoretisch zu verstehen, wohl eher intermedial, dergestalt dass sie aus einem anderen Sinnensystem transponiert werden müssen; *peretaščit'* gemahnt auch an ein Übersetzen zwischen den Ufern am Fluss des Vergessens.

Das folgende Sonett (1968?, I, 147) wird immerhin im zweiten Teil zum kohärenten Metasonett:

Погода – дождь. Взираю на свечу,  
 которой нет. Не знаю состоянья,  
 в котором оказаться я хочу,  
 но и скончаться нет во мне желанья.

Сплошное «нет». Как будто бы к врачу  
 пришел я показать свое страданье  
 и вместо ааааааа я неееееет ему мычу,  
 и нету сил мне оборвать мычанье.

Но мы способны смастерить сонет:  
 сбить доски строчек гвоздиками рифмы.  
 На этот труд два полчаса убив, мы

не просчитались: гроб есть и скелет.  
 Убитый час мы помещаем в гроб  
 и, прежде чем закрыть, целуем в лоб.

Das Wetter – Regen. Ich blicke auf die Kerze,  
 die nicht existiert. Ich kenne nicht den Zustand,  
 in den ich mich versetzen möchte,  
 aber zu sterben verspüre ich auch keinen Wunsch.

Durchwegs «nein». Als käme ich zum Arzt,  
 um ihm mein Leiden vorzuführen, / und statt  
 «aaaaaaah» muhe ich ihm «neeeeeein» / und habe  
 nicht die Kraft, aufzuhören mit dem Muhen.

Aber wir sind imstande ein Sonett zu werkeln: /  
 die Bretter der Zeilen zusammenzuhämmern mit  
 den Nägeln der Reime. / Für diese Arbeit zwei  
 halbe Stunden totschiagend, haben wir uns

nicht verzählt: einen Sarg gibt's und ein Skelett.  
 Die totgeschlagene Stunde legen wir in den Sarg,  
 und vor dem Schließen küssen wir sie auf die Stirn.

Mit der selbstironischen Beschreibung des Sonett dichtens als Holzbastelei (*smasterit'* heißt sinngemäß: basteln, etymologisch: meistern) wurde schon im deutschen Sonettenkrieg gefochten (am berühmtesten Goethes „leimen“). Aber hier geht es nicht eigentlich um die Sonettmanier, sondern wieder um Fragen der Transzendenz, in Begriffe der Materie übersetzt, und den Zusammenhang von Raum und Zeit. Ein starkes Reimpaar Sonett/Skelett und ein ungeheures Bild: das Sonett ein Sarg, darin als Skelett die mit Sonettieren „totgeschlagene“ Zeit. In diesem vertrackten Bildkomplex findet sich wieder die aus dem obigen Sonetten vertraute Vorstellung vom Sonett als Leerraum, nunmehr thanatologisch gedacht und als Chronotop eines anderen Zustands imaginiert. Was im leeren Raum zu finden wäre, ist die poetische Zeit, eine im Metrum des Sonetts schlagende Zeit.

\* \* \*

Eine gewisse Ausnahme unter den Sonettsonetten bildet ein Alternativentwurf (1967) zu dem bekannten Duplexsonett *Dva odinakovykh soneta/Zwei gleiche Sonette* (1969), der wohl unter dem gleichen Titel firmiert hatte/hätte, aber nicht zum Zuge kam, ob trotz oder wegen der Metapoesie, sei dahingestellt. Jedenfalls ist es das einzige Sonettsonett, in dem sich der Sonettbegriff hält, auch wenn in der Schlussstrophe der Reimbegriff tonangebend wird. Aus Platzgründen sei nur dieses Schlussterzett zitiert; weggelassen sei der Rückbezug zu den – auf den Buchstaben/Laut *ë* endenden – Reimwörtern der Quartette und zum Schmetterlingsmotiv (das bei Aronzon eine eigene Studie verdienen würde). Der Prätext, Puškins in nichtgereimten Hexametern verfasstes Gedicht über den Reim als Kind der „schlaflosen Nympe Echo“ (*Rifma/Reim*, 1830), wird so fortge-

schrieben, dass die Nymphe und der Reim assonierend und anagrammierend ein Reimpaar bilden.

(Хоть повторять нельзя в сонете рифмы,  
но я, пленённый Эхо[м] (это нимфа),  
я сызнава опять рифмую ё.)

(Zwar darf man im Sonett Reime nicht wiederholen,  
aber ich, gefesselt von [vom] Echo (das ist eine Nymphe),  
ich reime erneut wieder ё.)

Dieses eingeklammerte (negierte?) Terzett ist die einzige poetologische Maxime in Aronzons Sonettsonetten. Das programmatische Wiederholen der Wiederholung bedeutet natürlich beim Duplexsonett eine augenfällige Selbstthematizierung. Die fesselnde Reimresonanz ist zugleich auch Textur: ‚fesseln‘ ist mit ‚flechten‘ verwandt (*pleněnnij* / *pletenie*) und gehört zum Komplex des Wortflechtens. Die Faszination durch Wiederholung ist fesselnd formuliert, alle Sonettfäden laufen zusammen.

## L i t e r a t u r

- Adler, Jeremy / Ernst, Ulrich. 1987. *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim. 3.Aufl.1990.
- Aronzon, L. 2006. *Sobranie proizvedenij v dvuch tomach*, hg. P.A. Kazarnovskij, I.S. Kukuj und V.I. Ėrl, Sankt-Peterburg.
1980. Kuzminsky, K. / Kovalev, G. (Hrg.), *Blue Lagoon*, The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry, Newtonville, Bd. 4A, online-Ausgabe: <<http://kkk-bluelagoon.by.ru/tom4a/galetsy.htm#2>>.
- Davydov, D. 2006. Rezension von: Leonid Aronzon, *Sobranie proizvedenij, Kritičeskaja massa*, 4, online: <<http://magazines.russ.ru/km/2006/4/dd19-pr.html>> [29.2.2009]
- Greber, E. 1994. „Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption“, S. Kotzinger / G. Rippl (Hrg.) *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Amsterdam, 57-80.
- 1997. „Das Sonett als *textus* (Gewebe, Netz, Geflecht). Poetologischer Sonettdiskurs, Textilmetaphorik und Textkonzeption“, B. Paternu (Hrg.), *Sonet in sonetni venec*, Ljubljana, 381-392.
- 2001. „Bildwörter, Wortbilder: Palindrom und Ambigramm als minimalistische Kunstformen“, M. Goller / G. Witte (Hrg.), *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, München-Wien, 23-50.
- 2002. *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie: Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln, Weimar, Wien.

- 2007. „TEXTE UNTER TEXTEN: Formen des Palimpsests zwischen Literatur und Bildender Kunst“. Festvortrag zum Abschied von Wolfgang G. Müller, 26. Januar, Univ. Jena.
- 2008. „Bestrickend unbiedermeierlich: ein Sonett von Eduard Mörike“, Symposium „Bunte Steine zum Habsburger Biedermeier“ (Jan. 2008 in München).
- 2009a. „Ordnungsmuster «ohne Muster»: Die Erfindung der Meta-Sestine“, S. Gramatzki / R. Zymner (Hrg.), *Figuren der Ordnung. Beiträge zu Theorie und Geschichte literarischer Dispositionsmuster. FS Ulrich Ernst*, Köln, Weimar, Wien, i.E.
- 2009b. „Triskaidekaphobia? Sonettzahlen und Zahlensonette“, *Zahlen, Zeichen und Figuren / Numbers, Signs, and Figures. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur / Mathematical Inspirations in Literature and the Arts*. Freiburg Institute for Advanced Studies (De Gruyter, Reihe „linguae & litterae“), im Druck.
- 2009c. „Nicht zu verachten: das Sonettsonett (Wordsworth, Sainte-Beuve, Puškin et ceteri)“, S. Donat u.a. (Hrg.), *Poetische Gerechtigkeit: Weltliteratur und Wertung*, im Druck.
- Gomringer, E. (Hrg.). 1991. *konkrete poesie. deutschsprachige autoren*, Stuttgart, 2.Aufl.
- Hébert, M.L. 1992. *Hesychasm, Word-Weaving, and Slavic Hagiography*, München.
- Kukuj, I. 2004. „Dva «Pustych soneta»: analiz stichotvorenij Leonida Aronzona i Anri Volochonskogo“, *Poetičeskij jazyk rubeža XX-XXI vekov i sovremennye literaturnye strategii: sbornik naučnych trudov*, Moskva, 281-292.
- 2007. „Žasmertnyj landšaft: Stichotvorenije Leonida Aronzona «Kak chorošo v pokinutych mestach...»“, *Wiener Slawistischer Almanach* 60, 385-395.
- Kulakov, V. 1999. Konkretizm, ders., *Poëzija kak fakt*, Moskva, 96-106. <<http://www.aptechka.agava.ru/statyi/knigi/kulakov12.html>>
- Niederbudde, A. 2004. „Zählen, Erzählen, Unendlichkeit. Mathematische Grund(lagen)fragen im Werk von D. Charms“, *Welt der Slaven* 49, 313-334; darin Abschnitt „Der ErzählText Sonet“, 322-326.
- Stepanov, A. 2006. „Živoje vse odenu slovom«. Zametki o poetiki Leonida Aronzona“ (1983), Leonid Aronzon, *Sobranie proizvedenij v dvuch tomach*, t. 1, Sankt-Peterburg, 21-54.
- Vereščagin, E.M. 1993. „K istolkovaniju imeni Epifanija Premudrogo (v svjazi s istokami ,pletjenija sloves‘)“, *Izvestija akademii nauk, serija literatury i jazyka* 52/2, 64-76.