

Gerhard Penzkofer

RUBÉN DARÍO, „BLASÓN“. ÜBERLEGUNGEN ZUM SCHÖNHEITSBEGRIFF DES SPANISCHEN MODERNISMUS

Es hat mit meinem von der Slawistik zur Romanistik führenden Lebensweg zu tun, dass ich zu einem Exkurs in die Romania einlade. Aber nicht nur: Denn die Auffassung, was schön sei und wozu Schönheit nütze, gewinnt in den romanischen Literaturen ein besonders strahlendes Profil, seit jeher. Ich erinnere beispielhaft an die Schönheit der Göttin Natura bei Alanus ab Insulis und der Schule von Chartres, an das Schönheitsmodell Petrarcas oder an die Dichtung des spanischen Barock, die die vergehende Pracht der Welt im unvergänglichen Glanz konzeptistischer Metaphern einfängt. Auch die romanische Lyrik des 19. Jahrhunderts, auf die ich mich in diesem Beitrag beziehe, stellt die Frage, was schön sei, nun aber in skeptischer Perspektive. Victor Hugo hat in der *Préface de Cromwell* über den Umweg des Grotesken das Hässliche in die Kunst eingeführt. Baudelaire postuliert in seinen ästhetischen Schriften eine „modernité“, die dem zeitlosen und idealen Schönen ein Ende bereitet. Deshalb können die „Wüsten der Großstadt“,¹ die Laster der Menschen und die Hässlichkeit ihrer Körper in der Dichtung vom Schönen berührt werden und umgekehrt. Auf diese Ästhetik des Hässlichen folgt in den meisten europäischen und vor allem in den romanischen Literaturen eine fast hysterische Gegenreaktion, die der Erosion des Schönen Einhalt gebieten will – die Lyrik des französischen Parnass, des Symbolismus, teilweise der *décadence*. Im Spanischen heißt diese Gegenreaktion mit einem nicht sehr glücklichen Namen Modernismus („modernismo“).² Damit ist eine aus Lateinamerika über Frankreich nach Spanien importierte literarische Bewegung gemeint, die zwischen 1880 und 1920 ein ästhetisches Credo verkündet, als hätte es Hugo und Baudelaire nie gegeben: Schön-

¹ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg 1985 (¹1956), 35.

² Aus heutiger Perspektive unglücklich ist der Begriff, weil er nichts mit dem zu tun hat, was wir gegenwärtig unter Moderne verstehen. Auch deckt er sich in keiner Weise mit dem amerikanischen „modernism“. Zur Geschichte und Poetik des „modernismo“ vgl. Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México und Buenos Aires ²1962; Francisco Porrata/Jorge Santana (Hg.), *Antología comentada del modernismo*, Sacramento 1974; Ivan Schulman (Hg.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid 1987; Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid 1990.

heit ist sinnlich wahrnehmbare Vollkommenheit, ein überpersönliches, überzeitliches, von den Menschen völlig unabhängiges, objektives Ideal. Aufgabe der Kunst ist einzig, dieses absolute Schöne sichtbar zu machen. Die Affinität zu zeitgleichen europäischen Kunstauffassungen des Fin de siècle ist evident, doch ist der modernistische Schönheitsbegriff kompromissloser und in seinen Aporien auswegloser. Deshalb mache ich ihn hier zu meinem Thema. Begründer und unangefochtener Führer des Modernismus ist Rubén Darío (1867-1916).³ Rubén Darío stammt aus Nicaragua, erschreibt sich seinen Ruhm aber weitgehend in Europa. Von 1900 bis 1908 lebt er in Paris, bestens integriert in die literarischen Zirkel der Stadt, dann als Botschafter seines Landes in Madrid. Bereits sein erstes, noch in Amerika entstandenes Werk *Azul* (1888), eine Sammlung von kurzen Prosatexten und Gedichten, trägt ihm den Ruf ein, einer neuen literarischen Strömung den Weg zu weisen – dem „modernismo“. Seine nächsten Werke *Prosas profanas* (1896) und *Cantos de vida y esperanza* (1905) bestätigen diesen frühen Ruhm. Rubén Darío gilt seitdem als führender modernistischer Lyriker in Spanien und Lateinamerika, neben Juan Ramón Jiménez, den Brüdern Machado oder Ramón del Valle-Inclán. Eines der bekanntesten Gedichte von Rubén Darío heißt „Blasón“. Es stammt aus der Sammlung *Prosas profanas*⁴ und ist ein Schwanengedicht, das den Schwan zum Inbegriff des Schönen, zum Dichturfürsten und damit zum Symbol der schönen Dichtung erhebt.⁵ Auch

³ Einführend zu Rubén Darío: Erwin Mapes, *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*, Genf 1977 (1925); Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata 1934; Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío (Ensayo sobre el tema y los temas del poeta)*, Buenos Aires 1957; Enrique Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires 1967; Juan Loveluck (Hg.), *Diez estudios sobre Rubén Darío*, Santiago 1967; Keith Ellis, *Critical approaches to Rubén Darío*, Toronto 1974; Angel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas und Barcelona 1985; Iris Zavala, *Rubén Darío bajo el signo del cisne*, Puerto Rico 1989; Alberto Julián Pérez, *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*, Madrid 1992; Marie-Claire Zimmermann, „El eclecticismo poético de Rubén Darío: heterogenidad y unidad en Cantos de vida y esperanza“, Jacques Issorel (Hg.), *El cisne y la paloma*, Perpignan 1995, 193-212; Wolfgang Matzat, „Transkulturation im lateinamerikanischen Modernismus: Rubén Daríos Prosas Profanas y otros poemas“, *Romanistisches Jahrbuch*, 48 (1998), 347-263.

⁴ Zu *Prosas profanas* vgl. bereits José Enrique Rodó, *Rubén Darío. Ensayo sobre „Prosas profanas“*, Montevideo 1900. Daneben: Alberto Cussen, „Lectura de *Prosas profanas*“, *Revista hispánica moderna* 39 (1976/1977), 26-35 und Matzat 1998. Ich beziehe mich auf die Ausgabe: Rubén Darío, *Prosas profanas y otros poemas*, hg. von Ricardo Llopesa, Madrid 1998.

⁵ Zum Motiv des Schwans in der Dichtung von Rubén Darío vgl. Salinas 1957, 94-101; Ureña 1962, 22-28; Zimmermann 1995, 206-207; Zavala 1989. Ich verweise daneben auf Jaime Concha, „El tema del alma en Rubén Darío“, Loveluck 1967, 59-63; Harald Wentzlaff-Eggebert, „Rubén Darío. Leda“, Manfred Tietz (Hg.), *Die spanische Lyrik der Moderne*. Frankfurt am Main 1990, 80-96; Elena Calderón de Cuervo, *El enigma del cisne. Identificación de una estética esotérica en la poesía de Rubén Darío*, Mendoza 1994; Adriana Castillo de Berchenko, „La trayectoria del mágico cisne en la poesía de Rubén Darío. (De *Azul* ... a *Cantos de vida y esperanza*. *Los cisnes y Otros poemas*)“, Issorel 1995, 47-82.

Baudelaire hat in den *Fleurs du Mal* ein berühmtes Schwanengedicht verfasst – „Le cygne“. Bei Baudelaire ist der Schwan jedoch nicht Repräsentant des Ideals, sondern des Idealverlusts. Rubén Darío zielt also auf eine geradezu programmatische Verkehrung der Baudelaireschen Perspektive.⁶ Wir können deshalb davon ausgehen, dass „Blasón“ ein metapoetologisches Programmgedicht ist, das ich nun als solches interpretieren werde. Meine Interpretation wird von der Frage geleitet, was es bedeutet – und zu welchen Widersprüchen es führt –, wenn ein Dichter nach dem unwiderruflichen Ende metaphysischer Begründungen des Schönen ein objektives Schönheitsideal in der Kunst einfordert.

1. Der Baudelairesche Horizont

Zu den Teilen des Baudelaireschen Denkens, an denen sich Rubén Darío am meisten stößt, die er vielleicht aber auch am faszinierendsten findet, gehören die Formulierung einer Ästhetik des Bösen und Hässlichen, die ästhetische Ausbeutung einer urbanen Modernität in der Dichtung, schließlich die Orientierung der Lyrik an einer anti-mimetischen, kreativen Imagination („imagination créatrice“). Ich fasse diese Konzepte kurz zusammen, um zu zeigen, wie sie Rubén Darío verändert oder wie er gegen sie anschreibt.⁷ Die Menschen und allemal die Künstler sind zerrissen, so Baudelaire, zwischen ihrem Streben nach idealen Anbetungsobjekten und einer satanischen Revolte, die das Ideal blasphemisch denunziert. Baudelaire bezieht beide Pole aufeinander. Der Verführungskraft des Ideals, die so groß ist, dass sie den Menschen zu verschlingen und zu prostituieren droht, stellt der Künstler den Widerspruch des Bösen, Hässlichen, Grausamen oder Alltäglichen entgegen, ohne der Sehnsucht nach dem Ideal ein Ende zu setzen. Der Dichter liefert sich keinem von beiden aus und begründet mit dieser Lust am Widerständigen seinen autonomen Gestaltungswillen. Der Preis für die künstlerische Selbstbestimmung sind unhintergehbare Paradoxierungen: Der Aufschwung zum Ideal kündigt den Absturz in den Abgrund an, das Opfer ist Henker, die Ekstase ohne *tristesse* kaum vorstellbar, der *ennui* Teil der Lust. Auch das Schöne ist gespalten: „[...] le beau“, so die bekannten Formulierungen aus *Le peintre de la vie moderne*, „est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une [...]. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à

⁶ Zu Rubén Darío und Baudelaire vgl. Luis T. González del Valle, *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid 2002 und Gerhard Penzkofer, „Las máscaras del *ennui*. La recepción de Baudelaire en Rubén Darío“, José Morales Saravia (Hg.), *Un Baudelaire hispánico. Caminos receptivos de la modernidad literaria*, Lima 2009, 83-109.

⁷ Meine Zusammenfassung stützt sich auf Thorsten Greiners Baudelaire-Monographie *Ideal und Ironie. Baudelaires Ästhetik der «modernité» im Wandel vom Vers- zum Prosagedicht*, Tübingen 1993.

déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion“.⁸ Wenig später heißt es mit Bezug auf die Moderne: „La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable“.⁹ Das Schöne ist also komposit. Es besteht aus seinen historischen Repräsentationen und einem unveränderlichen, ewigen Schönheitskern, der jedoch eigentümlich vage bleibt, weil er nur über die Masken seiner geschichtlichen Manifestationen erschließbar wird. Das zeitenthobene Ideal ist wohl nur als Begehren verfügbar, als Projektion der eigenen Begehrenssituation, als subjektives Antriebsmoment. Das Ideal, schreibt Hugo Friedrich, ist „leer“¹⁰ oder, so Greiner, nur als geglaubte und zugleich als illusionär durchschaute Idealpräsenz begreifbar.¹¹ Wenn das Ich aber seine Anbetungsobjekte selbst herstellt, wenn es nicht nur Opfer eines Faszinosums, sondern dessen Urheber ist,¹² dann wird Kunst zur Sache imaginierenden Sehens. Die „imagination créatrice“ vernichtet lyrische Empfindsamkeit und mimetische Objektdarstellung in einem.¹³ An ihre Stelle tritt der Entwurf von imaginären Welten, in denen das Objekt vom Künstler nicht zu trennen ist. In *L'Art philosophique* schreibt Baudelaire: „Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.“¹⁴ Einer empirischen und gesellschaftlichen Realität, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jhs zunehmend als „das dem Subjekt nicht Gefüßige“ erweist,¹⁵ setzt Baudelaire eine alles verschlingende Subjektivität entgegen, die

⁸ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2 Bde., hg. von Claude Pichois, 2. Bd., Paris 1976, 685. Die deutsche Übersetzung lautet: „[...] das Schöne [ist] jederzeit und unweigerlich ein Doppeltes [...], obgleich auch der Eindruck, den es hervorruft, einheitlich ist [...]. Das Schöne besteht aus einem ewigen, unveränderlichen Element, dessen Anteil äußerst schwierig zu bestimmen ist, und einem relativen, von den Umständen abhängigen Element, das, wenn man so will, eins ums andere oder insgesamt, die Epoche, die Mode, die Moral, die Leidenschaft sein wird.“ Vgl. Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, Darmstadt 1989, Bd. 5, 215. Die Übersetzung stammt von Friedhelm Kemp.

⁹ Baudelaire 1976, 695. Deutsche Übersetzung: „Die Modernität ist das Vergängliche, das Flüchtige, das Zufällige, die eine Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unwandelbare ist.“ Vgl. Baudelaire 1989, Bd. 5, 226.

¹⁰ Friedrich 1985, 48.

¹¹ Greiner 1993, 38.

¹² Greiner 1993, 17.

¹³ Zu Baudelaire's Imaginationskonzept vgl. Baudelaire, *Salon de 1859*, 1976, 619-628.

¹⁴ Baudelaire 1976, S. 598. Deutsche Übersetzung: „Was ist die reine Kunst der modernen Auffassung nach? Das Erschaffen einer suggestiven Magie, die zugleich den Gegenstand und das Subjekt enthält, die Welt außerhalb des Künstlers und den Künstler selbst.“ Vgl. Baudelaire 1989, Bd. 5, 259.

¹⁵ Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, Hans Robert Jauf, *Nachahmung und Illusion*, München 1969, 13.

sich auf Kosten der eigenen Identität die Widersprüchlichkeit der Welt einverleibt, um sich seine eigene Größe zu beweisen.

Auch Rubén Darío geht von der Dualität des Menschen als anthropologischer Grundannahme aus. Die Menschen sind, wie die Faune, Satyrn und Kentauren, die seine Gedichte bevölkern, monströse Zwitter, die das Unvereinbare in sich vereinen – Tier und Mensch, Körper und Seele, Tugend und Laster. Auch Rubén Daríos unverkennbare Wertschätzung der Imagination erinnert an Baudelaire. Dichtung heißt Erfinden, Erträumen, Imaginieren. Das erste Gesetz des Künstlers, so lesen wir am Ende der Einleitung von *Prosas profanas*, ist Erschaffen, Erzeugen, Erfinden: „Y la primera ley creador: crear“.¹⁶ Deshalb die Begeisterung für Cyrano de Bergerac – „principe de locuras, de sueños y de rimas“¹⁷ – und vor allem für Don Quijote, mit dem sich der lyrische Sprecher in „Un soneto a Cervantes“¹⁸ identifiziert und den er in „Letanía de nuestro señor Don Quijote“ um Schutz anfleht.¹⁹ Diese Ähnlichkeiten täuschen jedoch über den Abgrund hinweg, der Rubén Darío von Baudelaire trennt. Die Dualität des Menschen ist bei Rubén Darío nicht Ermöglichung rebellischer Widerrede, sondern Teil eines in sich vollendeten Kosmos, in dem sich die Unterschiede der Welt zu harmonischer Schönheit vereinen. An dieser kosmischen Schönheit, die sich unveränderlich über alle Zeiten und Räume hinweg in der Welt manifestiert, partizipiert die Schönheit der Dichtung. Die im Vorwort zu *Cantos de vida y esperanza* formulierte Ästhetik lässt daran keinen Zweifel. Dichtung zeichne sich durch die Aristokratie des Denkens aus („respeto por la aristocracia del pensamiento“), den Adel der Kunst („nobleza del Arte“) und die Absolutheit des Schönen („lo absoluto de la belleza“).²⁰ Das schließt eine Ästhetik des Transitorischen, des Hässlichen und des Bösen genauso aus wie Baudelaires Konzept der Moderne und die Produktivität der „imagination créatrice“. Wenn der modernistische Dichter imaginiert, dann im Sinne einer Vision des Sehers, der der Epiphanie des Schönen beiwohnt oder sie wenigstens sucht.

Rubén Daríos Formulierungen wollen apodiktisch sein, doch spielen sie vielleicht gerade damit darüber hinweg, dass sie die Antwort auf grundlegende Fragen verweigern. Sie zeigen nicht, wie man das über der Geschichte stehende Schöne erkennen, von seinen historischen Einkleidungen unterscheiden und in der Dichtung dingfest machen kann. Diese Leerstellen charakterisieren auch Daríos Schwanengedicht „Blasón“, auf das ich jetzt eingehe.²¹

¹⁶ Rubén Darío 1998, 54. (Übersetzung: „Das erste Gesetz der Kreation [lautet]: Kreiere“).

¹⁷ Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*, hg. von José María Martínez, Madrid 2000, 352. (Übersetzung: „Fürst des Wahnsinns, des Traums und der Reime“).

¹⁸ Rubén Darío 2000, 424-425.

¹⁹ Rubén Darío 2000, 461-464.

²⁰ Rubén Darío 2000, 333-334.

²¹ Rubén Darío 1998, 68-70.

2. Die Schönheit des Schwans

Rubén Daríos Schwan verkörpert Schönheit, Göttlichkeit, Adel, Erotik und vollendete Kunst. Der Schwan leuchtet weiß wie Schnee („cisne de nieve₁“), wie Leinen („su blancura es hermana del lino₁₇“), wie die Knospen weißer Rosen („del botón de los blancos rosales₁₈“), wie das diamantene Fell weißer Osterlämmer („del albo toisón diamantino de los tiernos corderos pascuales₁₉₋₂₀“), wie Hermelin („es de armiño su lírico manto₂₂“), wie Seide („de seda₃₆“). Die „eucharistische“ Farbe des Flügels („lustra el ala eucarística“) kann nur ein reines Weiß sein. Der Schnabel hat die Farbe von rosa Achat („con el ágata rosa del pico₂“), der Hals biegt sich wie eine griechische Lyra („En la forma de un brazo de lira₅“) oder der Griff einer Amphora („y del asa de un ánfora griega₆“), aber auch wie ein idealer Schiffsbug („como prora ideal que navega₈“).

Daneben erfahren wir, dass der Schwan göttlicher Herkunft („de estirpe sagrada₉“) oder selber ein Gott ist. Das Adjektiv „olímpico“ des ersten Verses spielt auf Zeus als Verführer Leda an, dessen lasziver erotischer Attraktivität die ganze sechste Strophe gilt. Der Achat, dessen Farbe den Schwanenschnabel zierte, ist ein eng mit Zeus verbundener Edelstein. Auf der anderen Seite assoziiert der Schwan – sein eucharistischer Flügel oder sein Gefieder in der Farbe von Osterlämmern – den christlichen Gott. Renate Döring hat in der Diskussion dieses Vortrags zu Recht darauf hingewiesen, dass die im dritten Vers hervorgehobene, zunächst fast wie ein komischer Effekt anmutende Kürze des „eucharistischen Flügels“ („el ala eucarística y breve₃“) die Gestalt einer Taube andeutet. Dann wäre der göttliche Schwan nicht nur Zeus, sondern auch eine Metamorphose des Heiligen Geistes. Nicht zuletzt sind die Schwäne göttlich, weil sie, wie es in der letzten Strophe heißt, Götter aus einem Märchenland sind: „dioses son de un país halagüeño₃₄“. Wie dies alles zusammengeht, bleibt zunächst allerdings offen.

Mit der Göttlichkeit des Schwans korrespondiert sein Adel. Der Schwan lebt in einer Adels-gesellschaft und ist selber ein Adelige, ein geflügelter Aristokrat („alado aristócrata₂₅“) mit eigenem Wappen, das ihn, wie in einer *mise en abyme*, als weiße Lilie auf blauem Grund darstellt („lises albos en campo de azur₂₆“). Als Aristokrat ist der Schwan Hofmann der „amable y gentil Pompadour₂₈“, die ihn streichelt – wie Leda den Zeus vielleicht. Seine Nähe suchen der bayerische König Ludwig und dessen Braut, womit Ludwig I. von Bayern, vielleicht auch der Märchenkönig Ludwig II. oder ein Amalgam aus beiden gemeint ist, aber bestimmt nicht der in gelehrten Fußnoten²² genannte Luis Fernando de Baviera y Bourbón (1859-1949), zunächst Arzt und Violinist an der Münchener Staatsoper, dann Schwiegersohn des spanischen Königs Alfonso XII. Nicht zuletzt ist auch die im Motto des Gedichts genannte und in der letzten

²² Vgl. auch Rubén Darío 1998, 69.

Strophe verführerisch angesprochene Condesa de Peralta ein adeliges Substitut der Leda. Die göttliche Verführungsgeschichte setzt sich also unter den adeligen Menschen fort. Darauf verweist auch der Fächer in der ersten Strophe, ein erotisches Requisit, das jedoch auch als Metapher für den „eucharistischen Flügel“ des Schwans eingesetzt und deshalb als keusch apostrophiert wird („casto abanico⁴“).

Wenn der Schwan ein Aristokrat ist, so ist er doch vor allem ein Künstler, ein aristokratischer Künstler. Das geht besonders aus der vierten Strophe hervor, die den Schwan mit Kunst und Künstlern in Verbindung bringt. Wir sehen ihn zunächst als König der kastalischen Quellen in der Nähe von Delphi. Dort schwimmt er offenbar. Der Name der Quelle kommt daher, dass sich die Nymphe Kastalia in ihr Wasser stürzt, um dem ihr nachstellenden Apollo zu entgehen. Das Wasser der Quelle, so heißt es in der Sage, fördere deshalb die künstlerische Inspiration. Die Verdichtungskunst Daríos wird hier besonders deutlich. Als „weißer König“ der kastalischen Quelle („blanco rey¹³“) herrscht der Schwan über die Inspiration des Dichters. Zugleich ist er ein Substitut des Künstlergottes Apollo, das sich die Quelle zu Eigen macht. Nicht zuletzt evoziert er, neben dem Zeus-Leda-Mythos, eine weitere göttliche Verführungsgeschichte. Schwieriger zu erklären ist der folgende vierzehnte Vers, der dem Sieg des Schwans an der Donau gilt („su victoria ilumina el Danubio¹⁴“). Auch hier treffen die Kommentare bekannter Darío-Ausgaben den Sinn des Gedichtes nicht, wenn sie auf die Opernhäuser in Wien und Budapest verweisen.²³ Richtiger ist vermutlich, an den Dichturfürsten der spanischen Renaissance Garcilaso de la Vega zu denken, der von Karl V. in der Nähe von Regensburg an die Donau verbannt wurde – eine grauenhafte Erfahrung für den Spanier –, und der schon von seinen Zeitgenossen als Schwan apostrophiert wurde. Dann wäre der Schwan ein Gefährte, ein Vertrauter oder eine Metamorphose des größten spanischen Dichters der frühen Neuzeit. Leonardo da Vinci wird in Vers 15 sicher wegen seiner künstlerischen Größe und seiner Berühmtheit, aber auch deshalb genannt, weil er ein Gemälde „Leda mit dem Schwan“ gemalt hatte. Die Spiegeltechnik der *mise en abyme* wird hier noch einmal deutlich, ohne dass die Spiegelung als solche expliziert wird: Der Schwan kann sich in den evozierten Kunstwerken selber betrachten. Das gilt ähnlich auch für den Lohengrin des folgenden Verses. Gemeint ist der Held der Wagneroper, der auf einem von einem Schwan gezogenen Boot auf der Bühne erscheint – und damit zugleich den Kreis zum bayerischen Ludwig und seiner Braut in der achten Strophe schließt.

Die metonymischen Nachbarn und metaphorischen Verkörperungen des Schwans haben natürlich damit zu tun, dass der Schwan selber ein Künstler ist. Er ist ein „rimador de ideal florilegio²¹“, der Dichter eines idealen Florilegiums. Sein lyrischer Hermelinmantel ist ein Königsmantel – der Schwan ist der König

²³ Rubén Darío 1998, 69.

der Dichter. Das geht auch aus den letzten Versen der Strophe hervor, die den magischen Schwanengesang ansprechen (Verse 23-24). Der Schwan, so wissen schon die antiken Mythen von Kyknos, singt im Sterben schöner als alle anderen Lebewesen. Er bringt Seele und Reim in Übereinstimmung und ist deshalb ein ebenso magischer wie königlicher Vogel („el mágico pájaro regio²³“). Fassen wir zusammen: Die anmutige Gestalt des Schwans, seine glänzende Schönheit, seine Göttlichkeit, sein Adel, die ihn umgebenden edlen Vorstellungsbilder, sein lyrischer Gesang machen ihn zum Sinnbild einer Dichtung, die nicht den Verlust, den Idealentzug, das unmögliche Idealbegehren, sondern die Ekstase einer elitären Schönheit feiert.²⁴ Rubén Daríos Schwan bildet damit einen programmatischen Gegenentwurf zu Baudelaires Schwan in „Le cygne“, an den ich nur kurz erinnere.²⁵ Baudelaires Schwan vegetiert nach der Flucht aus seinem Käfig in einem vertrockneten Tümpel zwischen den Baracken und Baustellen des modernen Paris. Mit verkrampftem Hals („cou convulsif“), gierigem Kopf („tête avide“), verrückten Gesten („gestes fous“), zerfressen von ununterbrochener Sehnsucht nach der verlorenen Heimat („le cœur plein de son beau lac natal“; „rongé d'un désir sans trêve“) karikiert er die Schönheit, die Rubén Darío seinem Schwan gönnt. Dennoch meine ich, dass auch die ostentative Schönheit des modernistischen Schwans instabil und von Auflösung bedroht ist. Das wird deutlich, wenn man den Schwan auf das Schönheitskonzept zurückführt, das Rubén Darío seiner Beschreibung zugrunde legt.

3. Aporien modernistischer Schönheit: Materialität und flüchtige Vision

Das Schöne, so behauptet Rubén Darío, erweckt Wohlgefallen, vielleicht sogar ein interesseloses, ohne sich auf ein bloßes Empfinden oder ein Geschmacksurteil zurückführen zu lassen. Als Ideal ist das Schöne objektiv. Deshalb muss es über untrügliche und nichtdiskutierbare Markierungen und Qualitäten verfügen, die seine Präsenz verraten. Das erste Erkennungszeichen des Schönen ist – wie in einer besonderen Auslegung der aristotelischen Entelechie – der Wert des Materials, dem es Form verleiht. Nur der wertvolle Stoff hat die *potentia* zur schönen Form. Deshalb besteht der Schwan aus Edelsteinen, Seide, Hermelin. Dem wertvollen Stoff entspricht sein sozialer Wert: Das Schöne ist dem Allgemeinen entzogen, elitär, aristokratisch. Schönheit beruht, wie im französischen Parnass, dessen Einfluss auf Rubén Darío hier überdeutlich wird, auf Rarifizierung.²⁶ Das Wertvolle und Rare sind Schönheitsindikatoren. Ein solches Schö-

²⁴ Vgl. dazu auch Wentzlaff-Eggebert 1990, 82-85.

²⁵ Charles Baudelaire, *Les fleurs du Mal*, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2 Bde., hg. von Claude Pichois, Bd. 1, Paris 1975, 85-87.

²⁶ Zur Poetik des französischen Parnass vgl. Klaus Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, Titus Heydenreich, Eberhard Leube und Ludwig Schrader (Hg.), *Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik. Walter Pabst zu Ehren*, Tübingen 1993, 69-91.

nes manifestiert sich in gleicher Weise in allen Epochen und Genres. Schönheit ist transhistorisch. Vielleicht kann man deshalb die in den präsentischen Verfahren der Deskription manifeste Abwesenheit von Zeit als dritten Schönheitsmarker begreifen. Schönheit ist frei von den Spuren der Zeit. Sie hat keine Aura. In diesem Sinne ist der eklektische Parcours des Schwans durch die Jahrhunderte – von der kastalischen Quelle über Leonardo da Vinci zu Mme de Pompadour, Wagner und den bayerischen Märchenkönig – weder Zufall noch Ausdruck von Geschichtlichkeit. Der Schwan bleibt auf seinem Weg durch die Zeit immer gleich, eine immer gleiche ideale Schönheit, und demonstriert so die Zeitlosigkeit des Schönen. Damit verbindet sich ein weiteres Merkmal. Wenn das Schöne jeder historischen Einbettung enthoben ist, genügt es sich selbst. Es verweist auf nichts außerhalb seiner selbst, ist autoreferentiell. Die Spiegelungen des Schwans in „Blasón“ und die *mises en abyme* des Gedichts verdeutlichen diese Qualität. Das letzte Merkmal des Schönen ist seine Sichtbarkeit, Sinnlichkeit und Sinnenhaftigkeit. Schönheit und *aisthesis* gehören zusammen. Deshalb wird der Schwan von Rubén Darío über weite Teile des Gedichts hinweg als elegante, harte, glänzende und wertvolle Oberfläche beschrieben. Er ist eine in seiner Schönheit provozierende Sichtbarkeit – oder soll es zumindest sein.

Genau damit beginnen aber die Probleme. Wir können uns nämlich den Schwan gegen das Postulat der Sichtbarkeit nur schwer vorstellen. Die Bildspender überwuchern den Bildempfänger, bis dieser nicht mehr zu erkennen ist.²⁷ Der Schwan ist Schnee, Leinen, Rose, Lamm, Hermelin, Seide, Edelstein, Lyra, Amphora, Schiff, aber eben kein Schwan. Ähnlich diskrepant sind die mythologischen und historischen Assoziationen. Der Schwan ist Zeus, christliches Osterlamm, die Taube des Heiligen Geistes, Hofmann des französischen Ancien Régime, Opernrequisit in den von Wagner beherrschten Träumen des bayerischen Märchenkönigs. Es sieht also danach aus, als konstituiere sich die Gestalt des Schwans über wechselseitig substituierbare Imaginationsketten, die seine Identität unabschließbar interpretieren, einkreisen, ohne sie dauerhaft zu fixieren. Tatsächlich verwandelt sich der Schwan am Ende des Gedichts in ein Wesen aus dem Feenland („país halagüeño³⁴“), um sich schließlich in Luft und Licht, in einen Traum aufzulösen. Es ist sicher nicht bedeutungslos, dass „sueño“ („Traum“) das letzte und damit besonders betonte Wort des Textes ist. Das ideale Schöne ist offenbar nicht nur sichtbare, berührbare, glänzende Materialität, sondern auch – oder vielleicht eher – eine traumhafte Vision.

Wenn das Schöne aber eine Vision ist, dann ist es wahrscheinlich wenig verfügbar, den menschlichen Absichten entzogen, wie das Visionen eigen ist. Eine solche Vermutung legen die Gedichte Rubén Daríos nahe, die die Unerreichbarkeit von Schönheitsvisionen zum Thema machen. Ich verweise auf das Sonett

²⁷ Vgl. dazu auch Pérez 1992, 75.

„Yo persigo una forma“ („Ich verfolge eine Form“) aus *Prosas profanas*,²⁸ dessen Titel mit dem Beginn des ersten Verses identisch ist, der programmatisch so zu Ende geht: „Yo persigo una forma que no encuentro mi estilo“ („Ich verfolge eine Form, die mein Stil nicht findet“). Diese Absenz und Unerreichbarkeit des dichterischen Ideals ist das wichtigste Motiv des Sonetts. In der dritten Strophe wird es so variiert: „Y no hallo sino la palabra que huye, / la iniciación melódica que de la flaute fluye / y la barca del sueño que en el espacio boga“ („Ich finde nur das fliehende Wort, / den Anfang der Melodie, die aus der Flöte fließt / und das Boot des Traums, das im Raum schwimmt“). Schönheit ist das unerreichbare Ziel einer stets vergeblichen Suche, Flucht, Verfließen, Unvollendbarkeit, Verlorenheit im Raum, wovon besonders die Sprache betroffen ist: Es ist das Wort, das den Dichter flieht. Bezeichnenderweise endet auch dieses Gedicht mit einem Schwan, der jedoch nicht durch seine Schönheit, sondern durch die Form seines gebogenen Halses auffällt, der ein beklemmendes Fragezeichen bildet („el cuello del gran cisne blanco que me interroga“ – „der Hals des großen weißen Schwans, der mir Fragen stellt“). Wenn wir von solchen Überlegungen ausgehen, dann besteht die erste Aporie des modernistischen Schönheitsbegriffs in der Unentschiedenheit zwischen der Schönheit als evidenter und massiver Präsenz des Ideals auf der einen Seite und als flüchtiger Vision auf der anderen.

4. Schönheit als Begehren und Sprachlust

Diese erste Aporie überlagert sich mit einer zweiten, die die materielle Evidenz der Schönheit gegen das subjektive Begehren seines Betrachters ausspielt. Ich möchte dazu weiter ausholen und auf den Titel der Gedichtsammlung und ihr programmatisches Vorwort eingehen. Der Titel *Prosas Profanas* überrascht, denn der Text enthält keine Prosa, auch keine profane Prosa, was immer das sein mag. Dennoch ist der Titel sehr präzise. Im Vorwort des Gedichtbandes bezeichnet der Autor seine Jugend als rosa Messe („misa rosa“), in der er Antiphone („antifonas“), Sequenzen („secuencias“) und eben auch Prosen („profanas prosas“) verfasst habe, profane Prosen.²⁹ Wie Antiphone und Sequenzen sind Prosen Teile der gregorianischen Liturgie. In Festmessen folgen sie auf das Alleluja. Tatsächlich spielen die Gedichte in *Prosas profanas* immer wieder auf die christliche Messfeier an. Am deutlichsten zeigt sich dies im abschließenden Sonett des ersten Teils des Bandes, das den Leser mit einem „Ite, missa est“ – das ist der Titel des Gedichts – entlässt, als zelebrierte der Autor eine Messe, die er mit dem Leser feiert.³⁰ „Ite, missa est“ handelt von der Verführung einer Rousseauschen Unschuld („Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa, vir-

²⁸ Rubén Darío 1998, 168-169.

²⁹ Rubén Darío 1998, 52.

³⁰ Rubén Darío 1998, 88.

gen como la nieve“ – „Ich bete eine Schlafwandlerin an mit der Seele der Eloísa, jungfräulich wie der Schnee“). Die jungfräuliche Seele der neuen Eloísa ist die für den männlichen Verzehr bestimmte Hostie in einer Liebesmesse („su espíritu es la hostia de mi amorosa misa“), in der die Transsubstantiation nicht Brot in den Leib Christi, sondern die unberührte Vestalin in eine vor Leidenschaft brüllende Faunin verwandelt: „apagaré la llama de la vestal intacta, ¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!“ („Ich lösche das Feuer der unberührten Vestalin und die alte Faunin brüllt mich vor Liebe an!“). Diese blasphemischen Metamorphosen geben die wahrscheinlich wichtigste Bedeutung der *Prosas profanas* und ihres Titels zu erkennen – die spöttische Umkodierung christlichen Vokabulars im Raum der Leidenschaft, den ästhetischen Reiz der Sünde, die erotische Profanierung des Sakralen zur Steigerung der Lust und die fraglose Unterordnung der christlichen Religion unter eine übermächtige heidnische Natur.

Ich glaube, dass der Zusammenhang mit „Blasón“ sofort erkennbar ist. Die Überlagerung von Opferlamm, Heiligem Geist und Zeus, die Erotisierung christlicher Symbole, die christliche Maskierung sexueller Aggression, aber auch die merkwürdigen Beschreibungsbrüche („ala breve y eucarística“ – „kurzer und eucharistischer Flügel“) sind Profanierungen im Namen einer erotischen Lust, die sich ganz mit der Lust an der Schönheit verbindet. Das Ideal der Schönheit und erotischer Lustgewinn sind nicht trennbar. Das bestätigt sich in der abschließenden Ansprache an die Condesa: Wie der olympische Schwan will das lyrische Ich ein Verführer sein, dem die Schönheit der Gräfin Lust verspricht. Schönheit ist in *Prosas profanas* also nicht interesseloses ästhetisches Ideal, sondern immer auch erotischer Gewinn und damit Beute einer männlichen Subjektivität, die sich in „Blasón“ einerseits hinter den glänzenden Oberflächen des Schwans versteckt, um sich auf der anderen Seite unverhohlen über die Identifizierung mit dem lüsternen Zeus zu manifestieren.

Wie kann der Dichter sein erotisches Schönheitsbegehren als Künstler verwirklichen? Die Antwort ist für Rubén Darío einfach. Über die Sprache, ihre Bilder, ihren Rhythmus, ihren Klang. Es gibt Gedichte, die die Schönheit lyrischer Sprache über ihren Zusammenhang mit dem Rhythmus der Welt objektivieren wollen. So soll sich in „Ama tu ritmo“ („Liebe deinen Rhythmus“) Dichtung mit kosmischen Harmonien verbinden, die im Vogelgesang ebenso präsent seien wie in den Konstellationen des Universums.³¹ Rubén Darío hat dafür den schönen Neologismus „pitagorizar“ („pythagorisieren“) gefunden.³² Aber eine Objektivität dieser Art lässt sich nicht verifizieren. Sie ist für uns in den Texten nicht evident. Verifizierbar ist allerdings, wie Rubén Darío auf der Suche nach kosmischer Schönheit eine Sprachbeherrschung gewinnt, die in der spanischen

³¹ Rubén Darío 1998, 160-161.

³² Vgl. dazu Ricardo Gullón, *Pitagorismo y modernismo*, Santander 1967 und Raymond Skyrme, *Rubén Darío and the Pythagorean Tradition*, Gainesville 1975.

Literatur bis heute kaum übertroffen ist. Evident ist seine eigene sprachliche Brillanz.

Ich komme damit noch einmal auf unseren Text zurück, zunächst auf den Titel. „Blasón“ kann zweierlei bedeuten. „Blasón“ ist ein Wappen oder die Beschreibung eines Wappens. Wenn unser Gedicht in der siebten Strophe das Wappen des Schwans anspricht, dann bezieht es sich auf diese heraldische Semantik von „blasón“. „Blasón“ ist aber auch eine in Frankreich im 15. Jahrhundert entstandene lyrische Gattung, die eine Person oder einen Gegenstand in der Regel in lobender Absicht beschreibt. Auch das löst unser Gedicht mit dem Lob des Schwans und der Schwanenbeschreibung ein. Mit dem Titel stellt sich das Gedicht also in eine weit zurückreichende lyrische Tradition. Das zeigt sich auch an der metrischen Form. Das Gedicht besteht aus neun Strophen zu je vier 10-silbigen Zeilen. Der Reim ist der Kreuzreim mit der regelmäßigen Reimfolge ABAB. Das wirkt unscheinbar, entspricht aber tatsächlich einer bekannten Gattung aus der altprovenzalischen Lyrik. Sie heißt dort „sirventés“, auf Spanisch „serventesio“. Ein „serventesio“ ist ein Gedicht mit vierzeiligen Strophen und dem Reimschema ABAB. Auf der anderen Seite werden diese Traditionslinien mit modernen Formelementen und vor allem mit modernen Inhalten angereichert. Zu den modernen Inhalten rechne ich die latente Abrechnung mit Baudelaire oder die Anspielungen auf die zeitgenössische Kultur, auf Wagner oder Ludwig von Bayern. Zu den modernen Formen gehören die höchst ungewöhnlichen Reime mit schwierigen Reimwörtern: „azur²⁶“ – „Pompadour²⁸“ oder „espera³⁰“ – „Baviera³²“, vor allem aber der einfach wirkende, tatsächlich aber raffinierte Versbau. Wahrscheinlich ist der Versbau die eigentlich Pointe des Textes. Der Autor definiert seine Verse über die Silbenzahl, wie das im Spanischen üblich und vorgeschrieben ist. Die spanische Lyrik ist, wie alle romanische Lyrik, silbenzählend. Unser Gedicht ist ein 10-Silber. Zugleich folgen die Verse aber einem in Spanien völlig undenkbaaren Metrum: Sie sind anapästisch. Rubén Darío experimentiert mit Sprache, indem er die antike und die romanische Versbildung kreuzt. Zugleich entsteht damit eine oft geforderte, hier aber tatsächlich vorhandene enge Bindung zwischen Form und Inhalt: Die aus verschiedenen lyrischen Traditionen gewonnenen Formen des Gedichtes folgen dem Parcours des Schwans durch die Kunstepochen – vom provenzalischen Mittelalter, über das 16. Jh. zur Gegenwart. Der Inhalt des Gedichtes exemplifiziert die Form und umgekehrt. „Blasón“ will also, so folgt daraus, vor allem eines sein: kunstvolles Ausreizen der sprachlichen und generischen Möglichkeiten, die in der spanischen Lyrik möglich sind. Die erotische Lust an der Schönheit realisiert sich dabei für den Dichter als Spracherotik, als Lust an der sprachlichen Kreation und als Lust an den schönen Texten, die das künstlerische Schaffen hervorbringt. Rubén Darío kennt und zelebriert den *plaisir du texte*, den Roland Barthes propagieren wird. Hier sehe ich die zweite Aporie des mo-

dernistischen Schönheitskonzepts. Schönheit soll einerseits in emphatischem Sinne Idealpräsenz sein, andererseits ist sie abhängig von erotischem Begehren und Sprachlust. Das Schöne ist immer auch Wunschprojektion.

5. Zusammenfassung

„Blasón“ suggeriert ein von der modernen Gegenwart des Autors nicht affizierbares und nicht affizierbares elitäres Schönheitsideal, das mit seinen Merkmalen der Rarifizierung, Zeitenthobenheit und Autoreferentialität unveränderlich in allen schönen Dingen angelegt ist. Auf der anderen Seite zeigt sich Schönheit in „Blasón“ als flüchtige und unverfügbare Vision des Künstlers und als Schönheitsbegehren, das sich mit dem von ihm ersehnten und erdachten Schönen selber Gestalt verleiht. Dieses Changieren zwischen dinghafter Schönheit und Schönheitsbegehren charakterisiert besonders die Dichtung, die Sprachlust und Sprachkunst zugleich ist. Diese Widersprüche, leeren Stellen und Unschärfen von „Blasón“ sind für die modernistische Ästhetik charakteristisch. Ich möchte modernistische Lyrik deshalb als Kompensations- vielleicht auch als Verdrängungslyrik bezeichnen. Sie kompensiert oder verdrängt mit der dogmatischen Einforderung des absoluten Schönen und dem Streben nach höchster sprachlicher, rhetorischer und metrischer Eleganz das uneingestandene Wissen, dass das Ideal der Dichtung eine Vision, ein Traum, eine Absenz sein kann – wobei umgekehrt das verdrängte Misstrauen an der Idealpräsenz die Stilperfektion antreibt. Mit diesen Überlegungen komme ich abschließend noch einmal auf Baudelaire zurück. Wie bei Baudelaire scheint sich das Schöne auch für Rubén Darío ganz erheblich der schöpferischen Imagination des Dichters zu verdanken. Wenn sich das Baudelaire'sche Schöne aber in seiner modernen, „transitorischen“ Variante dem Bösen und Hässlichen ausliefert und der Künstler gespalten ist zwischen Idealbegehren und Ekstase auf der einen Seite und Revolte, *ennui*, *spleen*, Melancholie auf der anderen, so imaginiert Rubén Darío im Schönen allein die Wunscherfüllung. Dichtung soll Medium und Ziel einer unbändigen erotischen und sprachlichen Lust und Garant für die Vermeidung von *ennui* und *spleen* sein. Auch in diesem Sinne ist das modernistische Schönheitsstreben eine Verdrängungsstrategie. Vielleicht kann man es aber auch, wie schon die Medizin der frühen Neuzeit behauptet hatte, als besondere Form der Therapie, als Anti-Melancholikum, begreifen. Geht man davon aus, dass Therapie und Krankheit nicht weit auseinander liegen, dann dürfte der Abstand zwischen beiden Autoren geringer sein als ihr ästhetisches Programm vermuten lässt.

Rubén Darío, Blasón

Para la condesa de Peralta

1 El olímpico cisne de nieve
2 con el ágata rosa del pico
3 lustra el ala eucarística y breve
4 que abre al sol como un casto abanico.

5 De la forma de un brazo de lira
6 y del asa de un ánfora griega
7 es su cándido cuello, que inspira
8 como prora ideal que navega.

9 Es el cisne, de estirpe sagrada,
10 cuyo beso, por campos de seda,
11 ascendió hasta la cima rosada
12 de las dulces colinas de Leda.

13 Blanco rey de la fuente Castalia,
14 su victoria ilumina el Danubio;
15 Vinci fue su varón en Italia;
16 Lohengrín es su príncipe rubio.

17 Su blancura es hermana del lino,
18 del botón de los blancos rosales
19 y del albo toisón diamantino
20 de los tiernos corderos pascuales.

21 Rimador de ideal florilegio,
22 es de armiño su lírico manto,
23 y es el mágico pájaro regio
24 que al morir rima el alma en un canto.

25 El alado aristócrata muestra
26 lises albos en campo de azur,
27 y ha sentido en sus plumas la diestra
28 de la amable y gentil Pompadour.

29 Boga y boga en el lago sonoro
30 donde el sueño de los tristes espera,
31 donde aguarda una góndola de oro
32 a la novia de Luis de Baviera.

33 Dad, condesa, a los cisnes cariño;
34 dioses son de un país halagüeño,
35 y hechos son de perfume, de armiño,
36 de luz alba, de seda y de sueño.

Rubén Darío, Blasón

Für die Gräfin von Peralta

1 Der olympische Schwan aus Schnee
2 poliert mit dem Schnabel aus rosa Achat
3 den kurzen eucharistischen Flügel,
4 den er in der Sonne wie einen keuschen Fächer öffnet.

5 Einem Arm der Lyra
6 und dem Henkel einer griechischen Amphora
7 gleicht sein weißer Hals, der an einen
8 idealen, segelnden Schiffsbug denken lässt.

9 Aus heiligem Geschlecht ist der Schwan.
10 Sein Kuss steigt über Felder aus Seide
11 empor zum rosenfarbenen Gipfel
12 von Ledas süßen Hügeln.

13 Weißer König der kastalischen Quelle,
14 dessen Sieg über der Donau leuchtet;
15 Vinci war sein Herr in Italien;
16 Lohengrin ist sein blonder Prinz.

17 Sein Weiß ist die Schwester des Leinens,
18 der Knospen weißer Rosenfelder
19 und des weißen diamantenen Vlieses
20 zarter Osterlämmer.

21 Reimkünstler eines idealen Florilegiums
22 mit lyrischem Mantel aus Hermelin.
23 Magischer, königlicher Vogel,
24 der sterbend die Seele in seinem Gesang reimt.

25 Der geflügelte Aristokrat zeigt
26 weiße Lilien auf blauem Feld,
27 in seinem Gefieder hat er die rechte Hand
28 der liebenswürdigen und edlen Pompadour gespürt.

29 Er schwimmt und schwimmt im klingenden See,
30 wo der Schlaf [oder Traum] die Trauernden erwartet,
31 wo in einer Gondel aus Gold
32 Ludwig von Bayern seiner Braut harrt.

33 Gebt, Gräfin, den Schwänen Zärtlichkeit,
34 Götter sind sie aus einem Feenland,
35 gemacht aus Parfüm, Hermelin,
36 aus weißem Licht, aus Seide und aus Traum.