

Erika Greber

ANFANGSSETZUNG UND ARCHIVIERUNG IM MODELL EINER GATTUNG: DIE SESTINE

Seltsam und selten sind die in Form einer Sestine¹ geschriebenen Gedichte, die den rigiden Gattungsregeln entspringen: in festgelegter Folge durch sechs sechszeilige Strophen² hindurch die Endwörter der ersten Strophe wiederholend und in einer abschließenden Geleitstrophe dreizeilig verdichtend. Die hier geforderte Kunst der Nichtvariation ansprechend zu gestalten ist nicht gerade einfach. Die Sestine ist sicherlich die schwierigste und ausgefallenste unter den aus der provenzalischen (okzitanischen) Trobadordichtung stammenden Liedformen. Dessenungeachtet gehört sie erstaunlicherweise zum Kern der abendländischen Lyrikgeschichte, seit sie durch die Stilnovisten kanonisiert wurde.³ Naturgemäß ist in den romanischen Literaturen der Verbreitungsgrad hoch und der Status prominent (italienisch: Dante, Petrarca, Michelangelo, d'Annunzio, Ungaretti; portugiesisch: Camões; spanisch: Lope de Vega, Cervantes, Sannazaro, Montemayor; französisch: Pontus de Tyard, Villon, de Banville, Queneau, Roubaud, Réda). Dem steht jedoch die angelsächsische Tradition in nichts nach (Spenser, Sidney, Swinburne, Rossetti, Kipling, Eliot, Pound, Auden, Ashbery, Elizabeth Bishop), ja das Genre ist sogar gegenwärtig im nordamerikanischen Kontext am aktivsten, weil dort nach dem modernen Siegeszug des freien Verses die postmoderne Rückkehr zu strengen Versformen am deutlichsten be-

¹ Zur Terminologie: deutsch Sestine oder Sextine (im Barock auch: Sechstine); ital. *sestina*, frz. *sextine*, span. *sextina*; russ. *sestina* oder *sekstina*.

² Die Zahl Sechs fordert Erklärungen heraus, ist es doch keine sakrale oder symbolträchtige Zahl; andererseits ist sie mit der Sieben kombiniert (halbe siebente Strophe), wodurch im übrigen geradzahlige und krumme Zahl zusammentreffen; August Wilhelm Schlegel erblickt ein arithmetisches Muster (2x3 als Multiplikation der ersten gleichen und ersten ungleichen Zahl); jedenfalls hat sich die Sestine zunächst als ein nicht weiter ergänzbares System stabilisiert (Hinweis von I.P. Smirnov). Gezielt aber wurden und werden durch OuLiPo seit 1966 andere Varianten ausprobiert (vgl. „De la sextine à la quenine“, Lavault 2004, 116ff); doch antizipiert wurde dieses zahlenpoetische Spiel bereits 1919 in Rußland, als Igor Severjanin mehrere Quintinen schrieb (Vykoupil 1997, Kap. II.4.14, 351-54).

³ Die westeuropäischen Autoren sind in den grundlegenden Monographien von Riesz (1971) und Lartigue (1994) behandelt. Zur russischen Sestine gibt es seit Šul'govskij (1914) keine eigenständige Forschungsliteratur; immerhin erwähnt Riesz zwei Russen (Riesz 1971, 274), und Lartigue bringt Mejs Sestine und eine 1948 entstandene Sestine von Lev Kropivnickij in französischen Übertragungen von Léon Robel (Lartigue 1994, 181f, 220f).

obachtbar war.⁴ Auch in deutscher Sprache findet sich eine stattliche Namensreihe (Opitz, Weckherlin, Gryphius, Schottel, Eichendorff, Uhland, Rückert, Borchardt, Krolow und schließlich Pastior). In Rußland hingegen trat das Genre bedeutend später auf (Mej, Vj. Ivanov, Brjusov, Severjanin, Livšic, Kuzmin, Kropivnickij) – umso mehr sticht seine kurzzeitige Blüte hervor. Das weitgehend unbekannt russische Material läßt sich hier ins Verhältnis zu den westeuropäischen Vorläufern setzen; es soll erstmals geschlossen präsentiert werden – im Sinne eines wertvollen Textarchivs (s. Anhang). Im Vordergrund stehen jedoch allgemein gattungstheoretische Beobachtungen und Thesen, die sich aus dem Archivgedanken entspinnen lassen.

Die Sestinen Dantes und Petrarcas mögen bekannt sein (im Deutschen durch die Übertragungen Rudolf Borchardts); bekannter dürfte heutzutage eine Rückertsche Sestina sein, weil sie in Wikipedia zitiert wird, genauer gesagt, anzitiert:

Wenn durch die Lüfte wirbelnd treibt der Schnee,
 Und lauten Fußtritts durch die Flur der Frost
 Einhergeht auf der Spiegelbahn von Eis;
 Dann ist es schön, geschirmt vorm Wintersturm,
 Und unvertrieben von der holden Glut
 Des eignen Herds, zu sitzen still daheim.

O dürft ich sitzen jetzt bei der daheim,
 Die nicht zu neiden braucht den reinen Schnee,
 Die mit der sonn'gen Augen sanfter Glut
 Selbst Funken weiß zu locken aus dem Frost!
 Beschwören sollte sie in mir den Sturm,
 Und tauen sollte meines Busens Eis.

Erst muß am Blick des Frühlinges das Eis
 [...]

Mit Blütenschnee schmückt sich der kahle Frost,
 Das Eis wird Lichtkristall und Wohllaut Sturm,
 Wo ich voll Glut zu dir mich denke heim.

Dieser Auszug⁵ macht das Muster immerhin ansatzweise klar, obschon nicht verlässlich gesagt werden kann, ob die Leser in den drei Schlußversen das Prinzip der verdichteten ‚Geleitstrophe‘ erkennen, das Rückert aus dem klassischen

⁴ Strömungen wie „Language Poetry“ und „New Formalism“; vgl. die Sestinen in der Anthologie *A Formal Feeling Comes* (Finch 1994), außerdem bei Hollander (1981, 78ff) und Strand/Boland (2000, Kap. „Sestina“).

⁵ Ungekürzt ist der Text bei Riesz (1971, 305) anthologisiert.

italienischen Modell beibehält: die *tornada*, in der die sechs Endwörter auf nurmehr drei Verse konzentriert wiederkehren.

Da die Veranschaulichung von Gattungsdefinitionen häufig durch Metatexte erfolgt, sei hier noch ein selbstreflexives Beispiel angeführt, das zugleich durch seine neuartige Kurzform für die experimentelle Weiterführung der Tradition steht. ‚Mikrosetine‘ nennt der Autor William Gillespie diese Form und kommentiert seine Erfindung: „Metasestina: a micro-sestina. This is a sestina whose pattern of repeated words are condensed such that it goes through six words in one line, rather than in one six-line stanza. The repeated words are thus not line-ends, although each word ends the line once.“⁶

Metasestina

Tell me fast: Will a sestina break a picket line or even
end an even fast, star a skyline? Will I break a sestina
open, taste a sestina, even with breakfast? Will I swallow a line
from a seven-line sestina? Will even a fast break
in a coffee break line jot a fast sestina? Or even a will?
I will break even. I line my coffin with a sestina fast.

I will not stand for an unemployment line. A lousy break.
I have no use for a sestina. Riskless, I even the odds fast.

Das Gedicht besteht fast nur noch aus den Gerüstwörtern in raffinierten Bedeutungsverschiebungen bei literaler Gleichheit. Das Verhältnis von Repetition und Variation – die wohl größte Herausforderung der Sestina – wird später unter dem Archiv-Gesichtspunkt zu betrachten sein.

* * *

Bereits die Begründung der Gattung kann als ein dezidiertes Archivierungsvorgang verstanden werden – und zwar in mehrfacher Hinsicht. Nicht nur ist der Name des Erfinders und der erste okzitanische Text samt Melodie überliefert: *Lo ferm voler q'el cor m'intra* des Trobadors Arnaut Daniel (12.Jhd.)⁷ – eine auf dem notorischen Gebiet generischer Ursprungsspekulationen ungewöhnlich exakte Kenntnis der Anfänge. Auch die Überlieferung der Sestinen in Dantes Schriften, verbunden mit dessen Lob für die volkssprachliche Meisterschaft Arnauts („il miglior fabbro“, der beste Schmied der Muttersprache), ist ein Akt der Archivierung. Selten korrelieren Aufbewahrung und Anfangssetzung so eng wie bei der Kanonbildung – historisch wie historiographisch – der Sestina. Daß

⁶ Ca. 1997. <<http://www.wordwork.org/table/contents/metasestina1.html>> (19.05.2006)

⁷ Vgl. die aus Dantes *De vulgari eloquentia* zusammengestellte Anthologie (Hausmann 1986, 76-102) und die Ausgabe der Trobadorlieder mit Vertonung (Gennrich 1959, 40f).

die hier beginnende Gattungsgeschichtsschreibung mit dem emphatischen Beginn der Vulgärsprachen zusammenfällt, insofern Dante für seine Bemühungen um das italienische Idiom in *De vulgari eloquentia* just die okzitanischen Sestinen als Modell heranzog (wenn auch in kritischer Intention und subsumiert unter dem *canso*-Begriff), bedeutet eine enge Bindung des neuen Genres an die Idee der einheimischen Literatursprache. Die Funktion der Sestine bei der Etablierung der volkssprachlichen Literatur bestätigt sich insbesondere im portugiesischen, dann auch im englischen und noch einmal im deutschen Kontext (s. obengenannte Autornamen). Nicht so im russischen Kontext, wo die romanischen Strophenformen (inklusive Sonett) erst spät auftreten. Aufgrund ihrer dortigen deutlichen Fremdmarkierung können sie keine ‚nationale‘ Rolle übernehmen, auch ist das/der Moment des Anfangs literarhistorisch passé.

Im Zuge dieser histor(iograph)ischen Archivierungsprozesse entwickelt sich gleich anfangs eine in der Gattungsform begründete ästhetische Praxis des Aufbewahrens und Archivierens, indem nämlich Arnauts Sestinenreimwörter von der nachfolgenden Dichtergeneration wieder aufgegriffen werden.⁸ Dieses Phänomen gehört zum Typus der Antwort- und Streitgedichte (Tenzonen) bei den damals gängigen Dichterturnieren.⁹ Das heißt, das sestinentypische Repetitionsmuster pflanzt sich intertextuell weiter fort.

Innerhalb der damals geltenden *imitatio*-Poetik nimmt sich die Sestine als eine besonders intensive Nachahmungsform aus; sie bleibt sogar auch post-rhetorisch noch der *imitatio veterum* verpflichtet. Diese Gattung ist ohne Bezugnahme auf Prätexte fast nicht zu denken. Die Verankerung des Genres in der dichten poetischen Kommunikation der Trobadors und ihrer bedeutenden Nachfolger Dante und Petrarca¹⁰ scheint für eine langanhaltende intertextuelle Prägung zu sorgen, die im Sinne des Archivgedankens die Erinnerung an den Ursprung stetig aufrechterhält. Insbesondere nehmen viele spätere Sestinen – bis hin zur amerikanischen Moderne – explizit Bezug auf Arnaut Daniel. Auf diese Weise wird er zum Archi-Autor (dem „ersten“, dem „vorangehenden“) nominiert. Insgesamt erscheint der Gattungsprozeß somit als eine *archē*-bewußte Akkumulation des Archivmaterials.

⁸ Vgl. Liede (1963, Bd. II, 173) und Riesz (1971, 59ff).

⁹ Eine vergleichbare Form bilden in der Sonetttradition die reimgleichen *sonetti di proposta e di risposta*. Vgl. Greber (2002, 387f). Erwähnenswert ist hier auch der Aspekt der Reimvorgabe nach Art der *bouts rimés*: innertextuell gibt sich der Dichter selbst die Wörter vor; intertextuell mutieren diese zu echten *bouts rimés*. Vgl. dazu Greber (2002, bes. 455f).

¹⁰ Das Beziehungsnetz der Sestinendichtung wird anhand des immer noch lesenswerten Interpretationsvergleichs von v. Koppenfels (1967) deutlich. Übrigens manifestiert sich im Falle von Petrarca, der mehrere Sestinen verfaßt hat (im *Canzoniere* jedes vierzigste, 9 von 366 Gedichten), auch eine Art Archivierung innerhalb des Oeuvres, wenn man Riesz' Beobachtungen veranschlagt, daß „jede neue Sestine die vorausgegangene(n) voraussetzt, auf sie Bezug nimmt, die einmal entwickelten Techniken weiterentwickelt“ und daß Petrarca „bei der Abfassung einer neuen Sestine stets die bereits geschriebenen im Blick gehabt“ habe (Riesz 1971, 89).

Die Idee, die intertextuelle Ausrichtung der Sestine unter den Archivgedanken zu fassen, läßt sich bestens mit dem mnemonischen Aspekt verbinden, den Jacques Roubaud auf faszinierende Weise erforscht und in seiner eigenen Praxis aktualisiert hat – als Nachdichter Arnauts und als Dichter in der „Werkstatt der potentiellen Literatur“ OuLiPo. Im Trobadorbuch bestimmt Roubaud die Sestine als eine „forme-mémoire“, in deren Struktur die Spur der sizilianischen Canzone aufgehoben sei, und im besonderen versteht er die stets changierende Sestine als „mémoire interne du trobar“, mithin als Memoria der ‚hermetisch‘ genannten Stilrichtung *trobar clus*, für welche Arnaut Daniel in der Hochzeit der Trobadorlyrik steht.¹¹ Der diffizile Stil kommt in der poetologischen Metapher des Wortflechtens (*entrebescar los motz*) exemplarisch zum Ausdruck (Shapiro 1984, 367; Roubaud 1994, 321). Roubaud überführt die Sestine in visuelle Schemata, nicht zuletzt im Zuge seiner transgenerischen Anwendung des Sestinenmodells auf den Roman in Form der Spirale/*hélice* bzw. Schnecke/*escargot* (narrativer Mechanismus in der Krimiserie *La belle Hortense*¹²), und macht auf das mathematische und linguistische Raffinement der okzitanischen Sestine aufmerksam, auf das hier noch zurückzukommen ist.

Die besagte prätextuelle Orientierung des Sestinen-Diskurses hat einen grundsätzlich poetologischen Aspekt, denn der Bezug auf Prätexte impliziert stets eine selbstreflexive Rückbesinnung auf das Genre. Das hängt selbstredend mit der ausgefallenen Form zusammen, die es jeweils zu legitimieren gilt. Vor allem gegenüber dem allfälligen Vorwurf der manierierten Formspielerei und eitlen Artistik entfaltet die Zitation des Kanons legitimatorische Kraft.

* * *

Die Sestine hat eine komplizierte Form, die wie keine andere der Erklärung bedarf. Daher wird fast immer ein (mehr oder weniger ausführlicher) Paratext mitgeliefert, und auf die Vororientierung durch die Gattungsbezeichnung im Titel verzichtet kaum ein Autor. Entsprechend gut ist auch die historische Gattungstheorie bzw. Poetik ausgebildet, wie sich in Riesz' Monographie (1972) für den westeuropäischen Bereich nachlesen läßt. Aus der Theoriegeschichte sind hier besonders jene Konzepte von Interesse, die sich mit einer kombinatorischen Gattungsauffassung (Greber 2002) vertragen.

Auf diesen Grundlagen läßt sich die zentrale These explizieren, die knapp zusammengefaßt folgendermaßen lautet: Die Sestine besitzt eine eigentümliche memorativ-archivierende Kraft, die sich, wie oben skizziert, literarhistorisch-

Zum Stilgegensatz *trobar clus*, *trobar leu* in der Trobadorpoesie vgl. Mölk (1968) und, bezogen auf Arnaut Daniels Sestinen, Roubaud (1994, Kap. 8).

¹² Anhand der *Hortense*-Romane legt Lavault (2004) den Zusammenhang von formaler Regulierung (*contrainte*) und poetischer Memoria dar.

intertextuell beobachten läßt und die letztlich in der ästhetischen Gestalt gründet.

Der springende Punkt dabei ist, daß der zahlenpoetische Algorithmus an einen mnemonischen Prozeß gekoppelt ist und damit dem Gedicht eine konkrete memorative Struktur verleiht. Das Formprinzip der Sestine ist nur produzierbar und rezipierbar, wenn der gesamte Text im Speicher bleibt; der Anfang darf am Schluß nicht vergessen sein, und die durchlaufenen Permutationen müssen registriert (d.h. archiviert) sein. Dies hat seinen Grund sicher auch im ungleichen Abstand der Wiederholung (normalerweise bis zu 3, höchstens aber 5 Verse; in der Sestine enorm gespreizt: 0 – 6 – 3 – 7 – 6 – 8). Mit ihrer Mnemonik unterscheidet sich die Sestine durchaus von den am engsten verwandten Genres: die Terzine ist anhand weniger Anfangsstrophen begreifbar; das Sonett hat nur die Spanne eines vierzeiligers; und beide Genres sind progressiv, ohne zum Anfang zurückzukehren, während die Sestine ihres Anfangs eingedenk bleiben muß ... und zwar, wie man jetzt nach den obigen Darlegungen sagen kann: intratextuell wie intertextuell.

Die innere Memoriastruktur der Sestine zeigt sich überdies am notorischen Visualisierungsbedarf: kaum eine Gattungsdefinition kommt ohne räumliches Darstellungsschema aus, mit anderen Worten, man braucht eine Gedächtnis-topik für die bewegliche Folge der zu erinnernden Wörter. Das gemahnt an die Gedächtnisgebäude der *Ars memorativa* und *Ars combinatoria* (Yates 1966); das *teatro della memoria* der Sestine besteht sozusagen aus 36 plus 6 Bausteinen in sechseinhalb Räumen, nämlich Stanzen (*stanza*: die Stube).

Es handelt sich indessen nicht um statische Räume, denn die unentwegte Permutation der Wörter erschafft ein prozessuales performatives Gebilde. Die Sestine durchläuft eine programmierte Eigenbewegung.¹³ Der Gestus der Akkumulation bleibt spürbar: kein statisches fertiges Archiv, sondern ein Raum des aktiven Archivierens. Die feinen Diagramme aus einem Dictionnaire (Morier 1961, 379) können dies veranschaulichen.

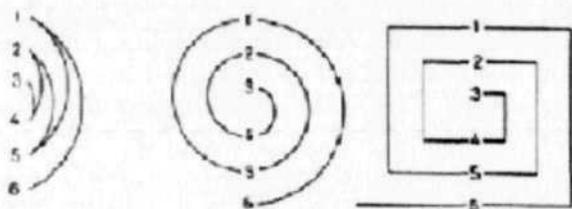
¹³ Zum Aspekt der Textbewegung vgl. Greber (2007, 38f). Diese Idee berührt sich mit dem in der neueren OuLiPo-Forschung vorgeschlagenen Gedächtnismodell, das die Bewegung durch den Text hindurch in Form von vielverzweigten Nervenenden visualisiert (Consenstein 2002, 56f), sie soll jedoch nicht bioästhetisch, sondern kombinatorisch-ludistisch gedacht werden.

SEXTINE

Le schéma des rimes s'inverse à chaque strophe en ce sens que les rimes *a* s'échangent contre les rimes *b*, et réciproquement. Les deux premiers vers fournissent les deux premières rimes *a* et *b*, puis les rimes reviennent dans le même ordre mais doublées : *a a*, *b b*. On aura donc la succession suivante :



Mais le caractère envoûtant de la sextine vient du fait que ce sont les mêmes mots qui réapparaissent à la rime six ou sept fois dans le poème. Les six mots qui sonnèrent dans l'ordre 1-2-3-4-5-6 au cours de la première strophe sont repris dans la deuxième, mais dans l'ordre 6-1-5-2-4-3, qui suppose un jeu de variété ; la troisième strophe reprend les rimes de la deuxième. Toujours dans l'ordre de la spirale 6-1-5-2-4-3, et ainsi de suite :



Enfin, la demi-strophe finale doit nous représenter les six mots dans l'ordre arithmétique normal, les numéros impairs occupant le premier hémistiche et les numéros pairs servant de rime :

.....1.....//.....2
3.....//.....4
5.....//.....6

Entscheidend ist überdies die Verzahnung von Anfang und Ende in Form einer Zirkelstruktur, die beides ineinander kippen läßt und die Bewegung quasi ins Unendliche virtuell fortschreibt.

Die Anfang-Ende-Relation ist gattungspoetisch intrikat. Einerseits sind beide Stellen wie die klassischen Textränder stark markiert, und aus der Setzung des Anfangs, der Wahl des ersten Stichworts, entspinnt sich das ganze Gedicht. Andererseits entsteht durch den Ringschluß eine Verkettung, bei der der Schnitt jederzeit irgendwo anders gesetzt werden könnte und wo auch die Permutationen anders gewählt werden könnten. Letzteres zeigt sich an der in Rußland auftauchenden Lizenz, die *Tornada* nicht mit dem ersten Stichwort zu beenden, sondern mit dem zweiten (Ivanov, Kuzmin, Livšic). Dadurch kommt eine Störung in die Reihe, eine Art Dezentrierung der Anfangssetzung.

Vielleicht ist ja der Anfang nur deshalb so bedeutsam, weil er immer schon das Ende vorwegnimmt – und damit das letzte Wort hat. Gerade für dieses Muster der Strophenverknüpfung (*cobla*) stellt der Sestinendiskurs Fachvokabular zur Verfügung, das Anfang/Ende in einem Wort zusammenbindet: *coblas capfinidas* oder *coblas capcaudadas*. Der letztere Begriff basiert auf der Körpermetaphorik von Kopf/Schwanz, die man aus dem Topos der sich in den Schwanz beißenden Schlange im Bild des Ouroboros kennt.

Ganz sinnfällig macht dies Franz Josef Czernin in jener Sestine, die nach der Permutation der Wörter „beleiben – klingen – verschlingen – bedingen – schreiben – bleiben“ mit einem Doppelpunkt endet und das letzte Wort „einverleiben:“ durch einen Bleistiftstrich mit dem Anfang „das haupt frisst so...“ verbindet (1992, 98f).

Das *capcaudada*-Prinzip gilt im übrigen nicht nur für die Grenzen des Gesamttexts, sondern auch für die Strophenverkettung, denn das Schlußwort des letzten Verses wird im nächsten Anfangsvers repetiert (zum Vers erweitert, ergäbe sich übrigens die Bauform des Sonettenkranzes).

An dieser Stelle lohnt sich ein synoptischer Vergleich der westeuropäischen und der russischen Traditionen.

klass. ital. Form → Modell Vj. Ivanov:

retrogradatio cruciata

frz. Trad. → Modell Lev Mej:

zusätzl. gereimt (zweireimig)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 6 | 1 | 5 | 2 | 4 | 3 |
| 3 | 6 | 4 | 1 | 2 | 5 |
| 5 | 3 | 2 | 6 | 1 | 4 |
| 4 | 5 | 1 | 3 | 6 | 2 |
| 2 | 4 | 6 | 5 | 3 | 1 |

capfinida-

bzw.

capcaudada-

Prinzip

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| 6 | 1 | 5 | 2 | 4 | 3 |
| 3 | 6 | 4 | 1 | 2 | 5 |
| 5 | 3 | 2 | 6 | 1 | 4 |
| 4 | 5 | 1 | 3 | 6 | 2 |
| 2 | 4 | 6 | 5 | 3 | 1 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| a | b | a | a | b | b |
| b | a | b | b | a | a |
| a | b | a | a | b | b |
| b | a | b | b | a | a |
| a | b | a | a | b | b |
| b | a | b | b | a | a |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| a | b | a | b | a | b |
| b | a | a | b | b | a |
| a | b | b | a | b | a |
| a | a | b | b | a | b |
| b | a | a | a | b | b |
| b | b | b | a | a | a |

254361

tornada

154362

254361

tornada

fakultativ

Interessanterweise erhält die russische Literatur zunächst Anstoß aus der jüngeren französischen Tradition, während die ältere italienische Form erst später nachgeahmt wird. Die Frage der konkreten Einflüsse und Mustertexte bzw. Musterautoren – auch innerhalb der russischen Linie selbst – ist noch ungeklärt. (Die stärkste französische Färbung in der Sujetwahl, wie sie sich bei Severjanin findet, bezieht sich seltsamerweise auf Baudelaire, also ohne Sestinen-Subtext.) Terminologisch sind Anschlüsse an beide westeuropäischen Konventionen belegt: *sestina* und *sektina*.

Die *retrogradatio cruciata*¹⁴ ist natürlich das markanteste Merkmal der Sestine. Diese Sequenz hat manche Abwandlung erfahren und kann noch weitere erfahren – eine rein zahlenkombinatorische Sache. Dennoch bleibt die Palindromkreuzsequenz kanonisch. Man hat immer wieder symbolische oder anthropologische Erklärungen dafür gesucht; schon bei Dante nimmt man die Modellierung durch Astronomie an, denn die Reihenfolge ist zodiakal.¹⁵ Sie findet sich aber noch heute im Playoff bei Basketball-Turnieren¹⁶ – ein Relikt der alten Turnierkultur der Trobadorritter im Archiv der Gattung?

* * *

Die Reimproblematik ist intrikat, schon bevor die Franzosen die Zweireimigkeit hinzufügen. Während die einzelne Strophe reimlos ist (unverbundene Verse, *rimas dissolutas*), stellt die Strophenfolge reimartige Korrespondenzen her (*coblas unissonans*) entfernte Reimpaarungen identischen Klangs (homonymer bzw. identischer Reim). Auf die hierin liegende Herausforderung weist schon A.W. Schlegel in seiner Petrarca-Vorlesung hin:

Diese Dichtart ist aber schon dadurch unendlich merkwürdig, daß sie sich der Herrschaft des Reimes entzieht, und uns dennoch eine Aussicht auf ein Gebiet der Poesie öffnet, wo ein verwandtes Prinzip gölte [...]. [...] In der Sestine ist nun aber das Ungleichartige bey der Gleichheit noch um eine Stufe weiter zurückgeschoben, so nämlich daß es meistens bloß in den verschiedenen Wendungen und Verknüpfungen Statt findet, worin die wiederholten Wörter vorkommen, so daß ein Theil der Kunst bey der Sestine darin liegt, diese zu variiren. (Schlegel 1884, 227)

Das *double-bind* einer identisch-nichtidentisch formulierenden Wortkunst bildet also die Crux der Gattung. An der Frage, wie repetitiv (im Sinne von redundant) die Sestinedichtung ausfällt, scheiden sich die Geister. Als Beispiel für eine kritische und dabei durchaus auch sympathisierende Einschätzung sei v.Koppenfels zitiert:

¹⁴ Bekannt aus der mittellateinischen Literatur (vgl. Riesz 1971, 51).

¹⁵ Vgl. die Zeichnung bei Fowler (1975, 40).

¹⁶ Armağan Igr'e candan selâmlar gönderiyor!

[...] hartnäckige Wiederkehr des Gleichen nach einem Schema, das auf die Durchsichtigkeit der normalen Reimordnung verzichtet, Variation auf minimalem Raum, Staccato im Wechsel der abgezielten Verse, Einhämmern der Grundworte, in die diese Verse unweigerlich münden. [...] In jeder Strophe müssen alle thematischen Elemente gegenwärtig sein, und damit keine Ruhe, kein Erstarren der gedanklichen Bewegung eintritt, schüttelt jede neue Stanze die Begriffe der vorausgehenden in der denkbar radikalsten Weise durcheinander; die vorher räumlich am weitesten voneinander entfernten Endwörter zwingt das tyrannische Gesetz der Sestine nun zusammen, in umgekehrter Reihenfolge und in einer Bewegung, die von den Randzonen der Vorstrophe (Anfang/Ende) zu deren Zentrum führt. (v. Koppenfels 1967, 157)

Die wortkünstlerische Vermeidung repetitiver Strukturen geht mit gewissen Archivierungsverfahren einher. Die einfache Lösung, nämlich die (besonders im Deutschen gut praktikable) lexikalische Variation durch Kompositabildung, läßt sich an der folgenden Tabelle veranschaulichen, die Riesz (1971, 267) für den Romantiker Friedrich Raßmann zu einer Sestine von 1817 erstellt hat.

die Reimwörter der vier Sestinen, wie sie jeweils an den sieben vorgeschriebenen Stellen erscheinen; zunächst ihren lautlichen Kern, sodann die Präfixe oder den ersten Teil der Zusammensetzung.

| | | | | | |
|---------------|----------------|----------------|-------------------|-----------------|----------------|
| <i>geben:</i> | <i>boten:</i> | <i>geben:</i> | <i>fallen:</i> | <i>reibe:</i> | <i>ziehen:</i> |
| hinzu-, | darge-, | be-, | ge-, | nektar-, | —, |
| er-, | ge-, | er-, | ge-, | bilder-, | vorüber-, |
| be-, | aufge-, | ver-, | —, | er-, | —, |
| er-, | B-, | —, | zer-, | R-, | durch-, |
| wieder- | ge-, | —, | —, | Wunder-, | er-, |
| ge-, | ver-, | über-, | ver-, | Jugend-, | be-, |
| —, | B-, | —, | —, | —, | —, |
| <i>Seele:</i> | <i>Tiefen:</i> | <i>Funken:</i> | <i>erlöschen:</i> | <i>wandelt:</i> | <i>Falle:</i> |
| —, | Quellen-, | —, | —, | ge-, | —, |
| —, | —, | —, | —, | ver-, | Donner-, |
| —, | —, | —, | —, | ver-, | verh-, |
| —, | —, | —, | —, | ge-, | —, |
| be-, | —, | Aether-, | —, | —, | verh-, |
| —, | Ver-, | —, | —, | herge-, | —, |
| —, | —, | —, | —, | —, | —, |

| | | | | | |
|----------------|-------------------|------------------|-----------------|-------------------|----------------|
| <i>zogen:</i> | <i>Tage:</i> | <i>schienen:</i> | <i>blicken:</i> | <i>steben:</i> | <i>Grunde:</i> |
| fortge-, | Feier-, | er-, | B-, | ge-, | —, |
| zuge-, | —, | ge-, | Hinüber-, | —, | Hinter-, |
| ent-, | —, | —, | anzu-, | be-, | —, |
| be-, | —, | ge-, | —, | über-, | —, |
| vorüber-, | —, | Sch-, | Himmels-, | —, | —, |
| ge-, | t-, | er-, | er-, | ge-, | —, |
| hinge-, | —, | ge-, | hinüber-, | ab-, | Hinter-, |
| | | | | | |
| <i>nieder:</i> | <i>schließen:</i> | <i>halten:</i> | <i>Scheine:</i> | <i>schlingen:</i> | <i>tragen:</i> |
| —, | be-, | hinzu-, | Wider-, | durch-, | —, |
| her-, | ver-, | ver-, | Farben-, | ver-, | ge-, |
| her-, | anzu-, | ge-, | ersch-, | um-, | —, |
| —, | —, | —, | Flitter-, | ge-, | ge-, |
| —, | ver-, | ent-, | —, | ge-, | ge-, |
| —, | ver-, | vorzu-, | Purpur-, | ver-, | —, |
| —, | um-, | —, | er-, | um-, | —, |

Der schwierigere Gegenpol, nämlich die semantische Abschattierung identischer Wörter, würde ausführlichere Kontextvergleiche erfordern (vgl. z.B. die akribischen Versvergleichsreihen in Šul'govskij 1914, 427f). In der Trickkiste der virtuellen Sestinenichtung finden sich verschiedene Strategien – die Wahl abstrakt-reflexiver Vokabeln oder vage-offener Bedeutungen (Ambiguität¹⁷), der Einsatz metaphorisch verwendbarer Begriffe und überhaupt die Variation zwischen eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung. „Die Mehrdeutigkeit [...] der Kernbegriffe ermöglicht optimales und abwechslungsreiches Ausnutzen des engen Spielraumes, den die Sestinenform gewährt, und weist voraus auf den fluktuierenden Charakter dieser Form, die keinem Begriff einen festen Gehalt läßt, ja paradoxerweise mit dem gleichen Wort in kurzen Abständen diametral entgegengesetzte Sachverhalte benennen kann.“ (v. Koppenfels). Auf weitere Details der langen philologischen Debatte um die (einzelsprachlich verschiedenen) grammatischen Möglichkeiten kann hier verzichtet werden. Entscheidend ist der generative Effekt der Sestinenform, sowohl textintern als auch -extern.

Für die Archiv-Perspektive ist der aus der Homonymie resultierende Problemkomplex von Wiederholung–Identität–Ähnlichkeit mit dem Gebot der Variation von höchster Bedeutung. Hier stößt man auf das in der Gattungsformel liegende diachron zur Entfaltung kommende Potential. Verschiedene Bedeutungen soll der Dichter jedem Wort abgewinnen; das Verbot einer tautologischen Wiederverwendung der wiederkehrenden Sestinenwörter führt zu

¹⁷ Vgl. Empsons „Seven types of ambiguity“ mit dem Kommentar zu Sidneys Sestine (Empson 1930/1970, 34ff).

starker Ausdifferenzierung und Nuancierung des Vokabulars – ein produktiver Effekt der kombinatorischen Phantasie. Die solchermaßen erzielbare *varietas* und *copia verborum* war ein nicht unwesentlicher Faktor beim Aufbau des *volgare*, der volkssprachlichen Literatur(en). Hierin dürfte eine einzigartige Bedeutung der Sestine für die Geschichte der frühneuzeitlichen Literatursprachen liegen.

* * *

Aus der Not wird eine Tugend dann, wenn die formalästhetische Struktur der Sestine semantisiert wird. So gesehen eignet sich die Sestine mit ihrer vorgebliebenen Redundanz zur kongenialen Behandlung bestimmter ‚redundanter‘ Themen bzw. zur kongenialen Inszenierung entsprechender Stimmungen: die Reflexion eines statischen Sachverhalts oder einer Gedankenobsession (Leuschner, Morier 1961, 380), die Verwirrung („égarement“, ebd.), bei Petrarca die „melancholische Fixierung“ (Stierle 1995, 170). Auch besitzt die angeblich so gezwungene und so formale, inhaltsleere ludistische Konstruktion einen hochphilosophischen Charakter als „hieroglyph of time“ (Shapiro 1980). Da kann sogar auch die weitere Erhöhung der Gleichförmigkeit (durch die Reimung, durch *figura etymologica* und andere Wortwiederholungsfiguren), wie sie in manchen Sestinen praktiziert wird, funktional werden.

In diesem Zusammenhang läßt sich vielleicht das rätselhafte Schlegelsche Diktum erst so richtig verstehen: „Das sieht man leicht ein, daß die Sestine entweder eine sehr ätherische und zarte Dichtart, oder daß sie gar nichts ist. Denn sie soll ein Fantasiren des Fantasirens, eine träumerische Darstellung des Träumens seyn.“ (Schlegel 1884, 227).

Letztlich können alle jene Realisationen der Sestinenform, die den repetitiven Effekt nicht vermeiden, sondern mimetisch nutzen, als Archivierungsvorgänge verstanden werden. So etwa erscheint das extrem automatisierte Vokabular der allerersten russischen Sestine (Mej) als eine Bestandsaufnahme des konventionalisierten romantischen Sprechens („unlyo“ etc.); die Sestine diskursiviert mithin die Topik des Liebesdiskurses. Überhaupt fällt an der russischen Sestinendichtung der stilistische Konservatismus auf: Keiner der in der Ära der Avantgarde geschriebenen Texte ist avantgardistisch; alle konservieren (archivieren) unverkennbar symbolistische Schreibweisen.

Das Phänomen der Repetition erhält im Kontext des Archivs eine andere Bewertung. Die alte Kritik an der Sestinenform, sie rufe allzuleicht *fastidium* hervor, sollte im Lichte des Archivierungsgedankens relativiert werden. Vieles spricht dafür, daß die spezifische wortkünstlerische Form der Sestine eine eigentümliche historische Rolle im Archiv der Literatur und Kultur erfüllt.

* * *

Zum Abschluß Glückwünsche und Dank an Igor' Smirnov für langjährige fruchtbare russisch-deutsche Wechselbeziehungen – in Worten von Oskar Pastior (1994, 73): Да здравствует русско-немецкая сестина!

Oskar Pastior: *fliegen eintag polyglott*

voilà une sixtine française-anglaise:
 this is an english-german sestina:
 oh eine deutsch-rumänische sestine:
 iată și sextina romîno-rusească:
 äto – russko-italjanskaja sestina:
 eccola una sestina italian-italiana:

come stai, italian-francese sestina?
 comment ça va, sixtine française-russe?
 russko-anglijskaja sestina, kak poshiwajesch?
 how are you, english-rumanian sestina?
 tu ce mai faci, sextină romîno-germană?
 deutsch-deutsche sestine, alles in ordnung?

danke bestens, deutsch-italienische sestine!
 grazie, benissimo, italian-rumanesca sestina!
 foarte bine, sextină romîno-franțuzească!
 merci, excellent, sixtine française-anglaise!
 thank you, splendidly, english-russian sestina!
 spassiba, prekrasno, russko-russkaja sestina!

no russko-nemezskaja sestina prekrasnej!
 aber die deutsch-englische sestine ist schöner!
 but the english-italian sestina is more beautiful!
 però la sestina italiana-francese è piu bella che tu!
 mais la sixtine française-roumaine est plus belle!
 dar sextina romîno-romînă e și mai frumoasă!

unde e cea mai frumoasă sextină romîno-rusească?
 a gde she samaja prekrasnaja russko-franzuskaja sestina?
 mais où se trouve la plus belle sixtine française-allemande?
 wo aber ist die schönste deutsch-italienische sestine?
 ma dove si trova la piu bella sestina italiana-inglese?
 but where is the most beautiful english-english sestina?

long live the english-rumanian sestina!
 trăiască sextina romîno-italiană!
 evviva la sestina italian-russa!
 da sdrastwujet russko-nemezckaja sestina!
 es lebe die deutsch-französische sestine!
 vive la sixtine française-française!

la sixtine française-anglaise est morte
 long live the english-italian sestina
 ma la piu bellissima è la sestina sestina-sestina

L i t e r a t u r

- Consenstein P. 2002. *Literary Memory, Consciousness, and the Group Oulipo*, New York.
- Czernin F.J. 1992. *Gedichte*, Graz.
- Empson W. 1930/1970. *Seven Types of Ambiguity*, London. (Reprint of the 3rd rev. ed. 1953).
- Finch A. (Hg.) 1994. *A Formal Feeling Comes: Poems in Form by Contemporary Women*, Brownsville/OR.
- Fowler A. 1975. „Sestina Structure in Ye Goathered Gods“, *Conceitful Thought: The Interpretation of English Renaissance Poems*, Edinburgh, 38-58.
- Gennrich F. (Hrg.). 1959. *Lo Gai Saber. 50 ausgewählte Trobadorlieder. Melodie, Text, Kommentar, Formenlehre und Glossar*, Darmstadt.
- Greber E. 2002. *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie: Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln-Weimar-Wien, [Zur Sestine bes. Kap. VI-2.5.6 und Kap. VI-2.6.5].
- 2007. „Textbewegung/Textwebung. Texturierungsmodelle im Fadenkreuz von Prosa und Poesie, Buchstabe und Zahl“, M. Buschmeier / T. Dembeck (Hrg.), *Textbewegungen 1800/1900*, Würzburg, 24-48.
- Hausmann F.-R. 1986. *Die Gedichte aus Dantes ‚De vulgari eloquentia‘. Eine Anthologie provenzalischer, französischer und italienischer Gedichte des Mittelalters*, München.
- Hollander J. 1981. *Rhyme's Reason*, New Haven.
- v. Koppenfels W. 1967. „Dantes ‚Al poco giorno‘ und Petrarcas ‚Giovene donna‘: Ein Interpretationsvergleich zweier Sestinen“, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 44/45, 150-189.
- Lartigue P. 1994. *L'hélice d'écrire. La sextine*, Paris.
- Lavault É. 2004. *Jacques Roubaud. Contrainte et mémoire dans les romans d'Hortense*. Dijon.
- Liede A. 1963. *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, 2 Bde., Berlin, einbändiger Nachdruck, Berlin 1992.
- Mölk U. 1968. *Trobar clus, trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München.

- Morier H. 1961. „Sextine“, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, 378-381.
- Pastior O. 1994. *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen*, Mit einem Nachwort und Fußnoten, München.
- Riesz J. 1971. *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*, München.
- Roubaud J. „La sextine d'Arnaut Daniel et les deux pôles du trobar“, *La fleur inverse. L'art des troubadours*, Paris, 2. édition révisée et augmentée d'une postface, 291-331 (Ch.8).
- Schlegel A.W. 1884. *A.W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Dritter Teil (1803-1804): Geschichte der romantischen Litteratur*. Stuttgart.
- Shapiro M. 1980. *Hieroglyph of Time. The Petrarchan Sestina*. Minneapolis.
- 1984. *Entrebescar los motz: Word-Weaving and Divine Rhetoric in Medieval Romance Lyric*, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 100, 355-83.
- Stierle K. 1995. „Trauer der Stimme, Melancholie der Schrift. Zur lyrischen Struktur des Rondeau bei Charles d'Orléans“, Wolf-Dieter Stempel (Hrg.), *Musique naturele. Interpretationen zur französischen Lyrik des Spätmittelalters*, München.
- Strand M. / Boland E. (Hrg.). 2000. *The Making of a Poem. A Norton Anthology of Poetic Forms*, New York-London.
- Šul'govskij N.N. 1914. *Teorija i praktika poëtičeskogo tvorčestva. Tehničeskie načala stichosloženija*, St.Peterburg/Moskva, 418-430.
- Vykoupil S. 1997. *Die romanischen Gedichtarten Igor' Severjanins zwischen Tradition und Innovation*, Wiesbaden.
- Yates F. 1966. *The Art of Memory*, London. Repr. 1984.

e.greber@lrz.uni-muenchen.de

Anhang: Kleine Anthologie der russischen Sestine

Dokumentiert sind die Anfänge der Gattung bei Mej und alle bedeutenden Sestinen der frühen Moderne – erstmals auch die bis dato nicht erfaßte Sestine von Livšic, die Igor' Smirnov beisteuerte. Von Severjanin, dem produktivsten Sestinendichter Rußlands, sind nur die beiden zum Zeitkontext der übrigen Texte gehörigen frühen Sestinen erfaßt (einen Überblick über seine späteren Sestinen gibt Vykoupil 1997). Die Synopsen basieren auf Lektüren von Antonia Levkina (Erlangen/Togliatti).

Lev Mej: *Sekstina* (1851)

Die erste in russischer Sprache verfaßte Sestine rekapituliert nach dem Ausklingen der Romantik noch einmal das konventionelle epochentypische Liebesvokabular. Das lyrische Ich wird nach langer Zeit wieder mit der früheren Liebe konfrontiert. Einstmals jung, lebendig und ungezähmt, ist nun die Seele des Ich von „lästiger Langeweile“ überschattet. Angesichts der mit dem Alter gekommenen Passivität und Trägheit weigert sich das Ich, sich aufs neue dem Gefühl hinzugeben. Das Gedicht endet mit rhetorischen Fragen nach dem Sinn der wiedergekehrten Liebesvision, auf die das Ich keine Antwort mehr erhofft.

Vjačeslav Ivanov: *Sestina* (1908/09, publ. 1912)

In der mystisch geprägten *Sestina* des Symbolisten Vjačeslav Ivanov (aus *Corardens*) wird das Thema des Erinnerns und Vergessens zum Gegenstand. Durch die autortypische Verwendung archaischer erhabener Lexik, die mitunter nur schwer verständlich ist, wird eine vergessene vorchristliche Zeit aufgerufen. Antike Mythologie verschmilzt hier mit der nordischen: die Runen werden in eine Reihe mit antiken Hymnen gestellt. Es wird der Verlust des Goldenen Heidentumszeitalters durch das Christentum betrauert: anstatt des „sonnigen“ Lorbeers wird auf das Haupt der „grimmige“ Dorn aufgesetzt. Die Ivanovsche Hellas versinkt im Ozean. In der Schlußstrophe bleibt aber die Hoffnung auf eine Wiederkehr des goldenen Zeitalters wach.

Valerij Brjusov: *Otrečenie* (1909)

Der Titel *Verzicht* verrät bereits das Thema der Sestine. Die moderne Grundhaltung des Gedichts kommt im Bewußtsein eines Verlustes zum Tragen: Dem lyrischen Ich offenbart sich die Hoffnungslosigkeit seiner Liebe. Die Vergeblichkeit des das Ich „seit langem plagenden Traumes“, die wahre Liebe zu erfahren, tritt ihm unwiderruflich deutlich vor Augen. Die symbolistische Ästhetik des Ideals der wahren Schönheit steht hier unter dem Zeichen der Unzulänglichkeit. Verzweifelt, ist das Ich jedoch nicht bereit, seinen Traum der weltlichen Liebe „auf Zeit“ preiszugeben. Auch wenn sein Dichten vom Pathos der „Hoffnungslosigkeit“ gekennzeichnet ist, stellt es für das lyrische Ich die einzige Möglichkeit dar, eine Begegnung mit seinem Ideal zu suchen.

Igor Severjanin: *Sekstina* (1910)

Diese Sestine stammt aus Severjanins formexperimentellem Lyrikband *Gromokipjaščij kubok / Der donnerbrausende Pokal* (1910). Hier kommt sein ego-futuristischer „romantischer Individualismus“ deutlich zum Ausdruck. Auf sprachspielerische Art führt der Dichter eine poetologische Reflexion und setzt sich gleichzeitig mit den Literaturkritikern auseinander. Mit der an Lermontovs *Der Tod des Dichters* anklingenden pathetischen Stimme ironisiert das Ich die Kritiker, die es zu dem gesichtslosen Chanteclair der Künstlersatire herabwürdigt. Das Bild eines wahren Dichters wird durch die dialogische Beziehung zu Charles Baudelaire bekräftigt, der als Geistesbruder des Ichs gedacht wird. Das Ich plädiert (mit Anleihen an Baudelaire) für die Tiefe der Dichtung als Gegenreaktion auf die eitle Oberflächlichkeit. Oberste Instanz bleibt das Selbst des Dichters.

Igor Severjanin: *Sekstina* (1910)

Die aus demselben Band stammende zweite Sestine nimmt die Problematik der Bestimmung des Dichters wieder auf, mit anderem Thema und Ton. In einer hermetischeren Sprache wird über das Schicksal des Volkes angesichts eines geheimnisvollen „todbringenden“ Sterns gerätselt. Das Volk wird in der Funktion eines Wahrheitsträgers verstanden: Es ist in seinem Aberglauben eher imstande, die Rätsel der Welt zu erklären, als der ebenfalls in Finsternis verweilende Wissenschaftler. Das Leiden des Volkes sowie die das Gedicht durchdringende christliche Metaphorik bieten eine religiöse Deutung an, die Nähe des russischen Volkes zum Göttlichen hervorhebend. Der Dichter wird als Prophet des Volkes verstanden und verschmilzt mit ihm angesichts des nahenden Todes.

Benedikt Livšic: *Sentimental'naja sekstina* (1910)

Wie der Titel andeutet, handelt es sich um Liebeslyrik. Die Gestalt eines verträumten Poeten wird im finsternen Lichte eines nächtlichen Traumes dargestellt. Wo in der ersten Hälfte eine Begegnungsszene in typischer Liebestopik gezeichnet wird, klingt bereits deren Traumhaftigkeit an. Ab der vierten Stanze kommt die verbitterte Haltung zur Liebe als schimmernder Erinnerung deutlich zutage. Die Märchenhaftigkeit der Liebeserfüllung wird durch eine Anspielung auf das Puškinsche Märchen vom Goldenen Fisch betont: wie der Fischer verschläft der Dichter seinen Fang. Es bleibt ihm nur übrig, in seiner Imagination die Begegnung zu suchen.

Michail Kuzmin: *Ne verju solncu...* (1912)

Die aus dem Lyrikband *Osenne ozero / Herbstseen* (1912) stammende titellose Sestine verbindet Natur- und Liebeslyrik. In der Beziehung des Subjekts zur Natur, die personifiziert wird sowie mit der Stimmung des Ich korrespondiert, spiegelt sich seine innere Welt wider. Über das Spiel mit antithetischen Naturpaaren (Ebbe/Flut, Frühling/Herbst) wird eine Parallele zwischen Leben und Tod hergestellt. Dabei zieht das lyrische Ich, vom Liebesgefühl erfaßt, die positiv konnotierten Erscheinungen der Natur, das Leben vor, als Gegensatz zu Vergänglichkeit und Tod. In der Liebe sieht das Ich die Möglichkeit, dem Tod zu entfliehen.

Лев Мей

Опять, опять звучит в душе моей унылой
 Знакомый голосок, и девственная тень
 Опять передо мной с неотразимой силой
 Из мрака прошлого встает, как ясный день;
 Но тщетно памятью ты вызван, призрак милый!
 Я устарел: и жить, и чувствовать мне лень.

Давно с моей душой сроднилась эта лень,
 Как ветер с осенью угрюмой и унылой.
 Как взгляд влюбленного с приветным взглядом милой,
 Как с бором вековым таинственная тень:
 Она гнетет меня и каждый божий день
 Овладевает мной все с новой, новой силой,

Порою сердце вдруг забьется прежней силой;
 Порой спадут с души могильный сон и лень;
 Сквозь ночи вечные проглянет светлый день;
 Я оживу на миг и песнею унылой
 Стараюсь разогнать докучливую тень,
 Но краток этот миг, нечаянный и милый...

Куда сокрылись вы, дни молодости милой,
 Когда кипела жизнь неукротимой силой,
 Когда печаль и грусть скользили, словно тень,
 По сердцу юному, и тягостная лень
 Еще не гнездилась в душе моей унылой,
 И новым красным днем сменялся красный день?

Увы!.. Прошел и он, тот незабвенный день,
 День расставания с былою жизнью милой...
 По морю жизни я, усталый и унылый,
 Плыву... меня волна неведомою силой
 Несет — бог весть куда, а только плыть мне лень,
 И все вокруг меня — густая мгла и тень.

Зачем же, разогнав привычную мне тень,
 Сквозь ночи вечные проглянул вечный день?
 Зачем, когда и жить и чувствовать мне лень,
 Опять передо мной явился призрак милый
 И голосок его с неотразимой силой
 Опять, опять звучит в душе моей унылой?

Вячеслав Иванов

Сестина

4

Пьяный плющ и терен дикий,
И за терном – скал отвес.
Стремь – и океан великий
До безбрежности небес...

Солнце тонет, мир покорен,
Звезды те ж выводит твердь,
Жизнь венчает дикий терен,
Пьяный плющ венчает смерть.

«Кормчие звезды»
(«Венец земли», из песен
о Северном Корнваллисе)

1

У зыблемых набатом Океана
Утесов, самоцветные пещеры
Таящих за грядями косм пурпурных,-
Мы смуглых долов разлюбили лавры,
Следя валов по гулкой мели руны,
И горьких уст нам разверзались гимны.

2

Как благовест, пылали в духе гимны
Отзывных уст набатам Океана,
Обетные в песках зыбучих руны;
И влажные внимали нам пещеры,
И вещи чело венчали лавры,
По тернам Вахх горел в плющах пурпурных.

3

Но, трауром повиты трав пурпурных,
Крестились вы в купелях горьких, гимны!
И на челе не солнечные лавры -
Сплетался терн с обрывов Океана,
Что заливает жадные пещеры
И темные с песков смывает руны.

Любовь и Смерть, судеб немые руны,
Как солнц скрижаль, владыкой тайн пурпурных
Зажженные во мгле земной пещеры!
Любовь и Смерть, созвучных вздохов гимны,
Как пьяный плющ над бездной Океана
И лютый терн!.. Святые, встаньте, лавры!

5

Победные, бессмертье славьте, лавры!
Начертаны заклятий верных руны:
Их унесут лобзанья Океана
Туда, где кольца в недрах спят пурпурных.
Вотще Океанид глухие гимны
Чаруют заповедные пещеры.

6

Разверзнутся лазурные пещеры!
Так прорицали, зыблясь нежно, лавры;
Так вдохновенные вешали гимны;
Так роковые повелели руны,
Обетный дар — в гробнице лон пурпурных,
В сокровищнице верной Океана.

*

На мелях Океана наши руны;
Бессмертья лавры, вы в зарях пурпурных!
Жизнь – Смерти гимны; Жизнь – Любви пещеры

Валерий Брюсов**Отречение. Секстина**

Всё кончено! Я понял безнадежность
Меня издавна мучившей мечты.
Мою любовь, и страсть мою, и нежность
Ни перед кем я не пролью, - и ты,
Моя душа, смиришь свою мятежность,
В напрасной жажде вешей Красоты!

Как сладостно на голос Красоты,
Закрыв глаза, стремиться в безнадежность
И бросить жизнь в кипящую мятежность!
Как сладостно сгореть в огне мечты,
В безумном сне, где слиты „я“ и „ты“,
Где ранит насмерть лезвиями нежность!

Но в мире, где любовь на время, - нежность
Лишь оскорбленье вешей Красоты.
Не бейся, сердце! В этой жизни ты
Должно быть из железа! Безнадежность
Горит над обликом твоей мечты.
Смири, смири своей алчбы мятежность!

Достаточно позора! Всю мятежность
Своих порывов помню! Помню нежность
Своих признаний! Весь обман мечты!
И что ж! Во храме лживой Красоты
Я слышал, как смеётся Безнадежность,
И сам, в отчаяньи, стонал: „Не ты!“

Царица дум и всех желаний! Ты
Не явишь лика. Взоров безмятежность
Мне не покажешь. Ты не примешь нежность
Моих усталых губ. Ты „безнадежность“
Дашь мне девизом. Тайну Красоты
Дано мне знать лишь в призраке мечты.

И буду я над пропастью мечты
Стоять, склоняясь, повторяя: „Ты?“,
Любуясь ликом вешей Красоты.
И пусть звучит в моих стихах мятежность!
Там вся любовь, вся страсть моя, вся нежность, -
Но их, смеясь, венчает Безнадежность.

Игорь Северянин**Секстина**

Предчувствие - томительней кометы,
 Непознанной, но видимой везде.
 Послушаем, что говорят приметы
 О тягостной, мучительной звезде.
 Что знаешь ты, учёный! сам во тьме ты,
 Как и народ, светлеющий в нужде.

Не каждому дано светлеть в нужде
 И измерять святую глуть кометы...
 Бодрись, народ: ведь не один во тьме ты, -
 Мы все во тьме - повсюду и везде.
 Но вдохновенна мысль твоя к звезде,
 И у тебя есть верные приметы.

Не верить ли в заветные приметы,
 Добытые забытыми в нужде?
 Кончина мира, скрытая в нужде, -
 Предназначенье тайное кометы;
 И ты, мужик, твердишь везде, везде,
 Что близок час... Так предрешил во тьме ты.

Как просветлел божественно во тьме ты!
 Пророчески туманные приметы;
 Они - костры, но те костры - везде...
 Народный гений, замкнутый в нужде,
 Один сумел познать мечту кометы
 И рассказать о мстительной звезде.

Я вижу смерть, грядущую в звезде,
 И, если зло затерянный во тьме ты
 Пророк-поэт языческой приметы
 Мне говоришь об ужасах кометы,
 Сливаюсь я с тобой, и о нужде
 Хочу забыть: к чему? ведь смерть везде!

Она грядёт, она уже везде!...
 Крылью привет карающей звезде -
 Она несёт конец земной нужде...
 Как десять солнц, сверкай, звезда, во тьме ты,
 Жизнь ослепи и оправдай приметы
 Чарующей забвением кометы!

Игорь Северянин

Секстина

Я заклею, как некогда Бодлэр:
 То - я скорблю, то - мне от смеха душно.
 Читаю отзыв, точно ем „эклер“:
 Так обо мне рецензия... воздушно.
 О, критика - проспавший Шантеклер! –
 „Ку-ка-ре-ку!“, ведь, солнце не послушно.

Светило дня душе своей послушно.
Цветами зла увенчанный Бодлэр,
 Сам - лилия... И критик-шантеклер
 Сконфуженно бормочет: „что-то душно“...
 Пусть дирижабли выглядят воздушно,
 А критики - забудут про „эклер“.

Прочувствовать талант - не съесть „эклер“,
 Внимать душе восторженно, послушно –
 Владеть душой; нельзя судить воздушно, -
Поглубже в глубь: бывает в ней Бодлэр.
 И курский соловей поёт бездушно,
 Когда ему мешает шантеклер.

Иному, впрочем, ближе „шантеклер“.
 Такой „иной“ воздушен, как „эклер“,
 И от такого вкуса - сердцу душно.
 „Читатель средний“ робко и послушно
 Подумает, что пакостен Бодлэр,
 И примется бранится не воздушно...

И в воздухе бывает не воздушно,
 Когда летать захочет шантеклер,
 Иль авиатор, скушавший „эклер“,
 Почувствует (одобришь ли, Бодлэр?)
 Почувствует, что сладость не послушна,
 Что тяжело под ложечкой и душно...

Близка гроза. Всегда предгрозье душно.
 Но хлынет дождь живительный воздушно, -
 Вздохнёт земля свободно и послушно.
 Близка гроза! В курятник, Шантеклер!
 В моих очах éclair, а не „эклер“!
 Я отомщу *собой*, как - Бодлэр!

Бенедикт Лившиц**Сентиментальная Секстина**

Он угасал в янтарно-ярком свете.
 Дневное небо, солнечный виссон,
 Земля в цвету, властительные сети
 Земной весны - в мечтательном поэте
 Не пробуждали песен. Бледный, он
 Всегда был замкнут в свой любимый сон.

Когда-то близкий, невозвратный сон:
 В колеблющемся сумеречном свете -
 Заглохший сад, скамья, она и он.
 Молчание. Предчувствия. Виссон
 Поблекших трав. На ней и на поэте -
 Плакучей ивы пепельные сети.

И чьи-то руки - сладостные сети -
 Его влекут в любовный тихий сон.
 Старинная легенда о поэте
 И девушке, забывших все на свете,
 Отвергнувших и пурпур и виссон!
 Безмолвный сад, где лишь она и он!

Мечты, мечты!.. Как рыба-рыбка сказки, он
 Проспал улов, и разорвались сети,
 И он глядит: идет ко дну виссон
 Златых чешуй, и тает, тает сон
 В безжалостном янтарно-ярком свете:
 Проклятье дня почивает на поэте.

Увы, нельзя все время о поэте
 Грустить и ждать: когда, когда же он
 Поймет тебя?.. Нельзя в вечернем свете,
 Сквозь тонкие, как паутина, сети
 Глядеться вечно в свой заветный сон,
 Где - ложе страсти, пурпур и виссон.

Шурши, осенний царственный виссон,
 Нашептывай секстину о поэте,
 Ушедшем в свой любимый давний сон,
 В забытый сад, где грустно бродит он,
 Больной поэт, где чуть трепещут сети
 Плакучих ив, застывших в сером свете.

При свете дня и пепел, и виссон,
 И сети ив, и строфы о поэте
 Смешны, как он, но это - вещий сон.

Михаил Кузмин

Не верю солнцу, что идет к закату,
Не верю лету, что идет на убыль,
Не верю туче, что темнит долину,
И сну не верю - обезьяне смерти,
Не верю моря лживому отливу,
Цветку не верю, что твердит: „Не любит!“

Твой взор мне шепчет: „Верь: он любит, любит!“
Взойдет светило вопреки закату,
Прилив шумящий - брат родной отливу,
Пойдет и осень, как весна, на убыль,
Поют поэты: „Страсть - сильнее смерти!“
Опять ласкает луч мою долину.

Когда придешь ты в светлую долину,
Узнаешь там, как тот, кто ждет, полюбит.
Любови долина - не долина смерти.
Ах, нет для нас печального заката:
Где ты читал, чтоб страсть пошла на убыль?
Кто приравнять ее бы мог отливу?

Я не отдамся никогда отливу!
Я не могу предать мою долину!
Любовь заставлю не идти на убыль.
Я знаю твердо: „Сердце вечно любит
И не уклонит линии к закату.
Всегда в зените - так до самой смерти!“

О друг мой милый, что страшиться смерти?
Зачем ты веришь краткому отливу?
Зачем ты смотришь горько вслед закату?
Зачем сомненье не вступать в долину?
Ведь ждет в долине, кто тебя лишь любит
И кто не знает, что такое убыль.

Тот, кто не знает, что такое убыль,
Тот не боится горечи и смерти.
Один лишь смелый мимо страха любит,
Он посмеется жалкому отливу.
Он с гор спустился в щедрую долину.
Огнем палимый, небрежет закату!

Конец закату и конец отливу,
Конец и смерти - кто вступил в долину.
Ах, тот, кто любит, не увидит убыль!