WALLSTEIN

Friedhelm Kemp

Das europäische Sonett

Friedhelm Kemp
Das europäische Sonett
Band I

Münchener Universitätsschriften

Münchener Komparatistische Studien
Herausgegeben von Hendrik Birus
Band 2

Friedhelm Kemp

Das europäische Sonett

Band I

WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

Vorwort 9

I Einleitung 12

II Überblick 27

III Italienische Sonettisten vor Dante
Giacomo da Lentino, Guido Guinizelli,
Guido Cavalcanti 46

IV Dante Alighieri 62

V Scherz- und Scheltsonette
Folgore da San Gimignano, Ser Pietro de' Faitinelli,
Cecco Angiolieri 90

VI Francesco Petrarca 105

VII Italienische Sonettisten nach Petrarca
Giovanni Della Casa und Vittoria Colonna 148

VIII Der Dixain
Maurice Scève 163

IX Louise Labé und Gaspara Stampa 179

X Joachim Du Bellay 198

XI Pierre de Ronsard 212

XII Politische Scherzgedichte
Francesco Berni, Pietro Aretino, Olivier de Magny,
Joachim Du Bellay, Gioachino Belli 230

XIII Vier Neapolitaner
Luigi Tansillo, Galeazzo di Tarsia, Angelo di Costanzo,
Bernardino Rota 249

XIV Das Madrigal 264

XV Michelangelo 280

XVI Torquato Tasso 297

XVII Zwei Philosophen als Sonettisten
Tommaso Campanella und Giordano Bruno 312

XVIII Französische Sonettisten, weltlich
Étienne Jodelle, Agrippa d'Aubigné, Théophile de Viau,
François de Malherbe 327

XIX Französische Sonettisten, geistlich
Jean de Sponde, Jean-Baptiste Chassignet,
Jean de La Ceppède, Simon Goulard 345

XX Spanische Sonettisten
Von Juan Boscán bis Lope de Vega 365

XXI Spanische Sonettisten
Luis de Góngora und Francisco de Quevedo 381

XXII Englische Liebesdichtung
Sir Philip Sidney, William Shakespeare, Samuel Butler . . 398

Anhang

Zu dieser Ausgabe 421
Das Sonett – äußere Form 423
Literatur 424
Anmerkungen 427

Die Blume ist nicht die Summe ihrer abgeschlossenen Wirklichkeit, sondern das variable Resultat ihrer ganz relativen Möglichkeiten. Alle Begriffe, deren die Systematik sich bedient, sind approximativ und haben nur den Wert von Lernbehelfen.

Rudolf Borchardt an Karl Foerster,
Lucca, 25. Dezember 1938

Vorwort

Was diese beiden umfangreichen Bände durch die Jahrhunderte hin vorführen, verdankt seine wimmelnde Zusammenkunft einem Altersabenteuer: einem Seminar und einer Vorlesung an der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität, bei denen es auf nicht mehr abgesehen war als auf Exkursionen durch ein von manchem schon durchstreiftes Gelände, das sich jedoch zusehends als ein verwachsenes, keineswegs einläßlich erkundetes erwies; zumal wenn man, hin und her wandernd, einzelne Stränge sich zu verdeutlichen, gewissen Ereignissen Relief zu geben versuchte. Das Ergebnis war eine Texteversammlung, eine Anthologie mit fortlaufendem Kommentar, bei dem es freilich mehr auf die Vermittlung von Erfahrungen im Umgang mit Sonetten als auf methodische Aufbereitung abgesehen war.

Erst nachträglich stellte sich der Gedanke ein, ob es sich nicht lohnen könnte, das Vorgetragene, in leicht erweiterter Gestalt, dem Druck anzuvertrauen. Dieser Gedanke, den zu fassen ich nicht übermütig genug war, wurde von Hendrik Birus an mich herangetragen. Wie hätte ich dem widerstehen können, als er diesen meinen Regenbogen im Fernblick vor mir in den schönsten Farben spielen ließ? Als er zudem Hilfsmittel und einen Helfer bereitstellte.

Das derart Zustandegekommene trägt unvermeidlicherweise die Spuren seiner Entstehung: der Improvisation und auch der Mündlichkeit angesichts zuhörend und antwortend Lernwilliger. Es wäre mir als eine Verfälschung erschienen, hätte ich diese Spuren gänzlich tilgen wollen. Der Leser möge die ursprüngliche Mündlichkeit des hier Vorgebrachten in sich zu neuem Leben erwecken und namentlich die Gedichte nicht nur zur Kenntnis nehmen, sondern lesend seinem inneren oder äußeren Ohr sie vergegenwärtigen.

Um diese Texte, die etwa sechshundert hier versammelten Sonette, geht es in erster Linie; um das, was jedes sagt, was sie miteinander verbindet, wie sie miteinander sich unterreden, sich gegenseitig beleuchten und auslegen. Und wie sie nicht selten, nachbarschaftlich oder über die Nationen und Jahrhunderte hinweg, zu thematisch Verwandtem hinüberwinken, das dann auch aufzutreten forderte.

Obwohl diese beiden Bände nun in einer wissenschaftlichen Reihe erscheinen, ist ihr Kompilator sich nur allzu bewußt, daß sie im trokken-strengen Sinne keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erheben können. Da ihr Verfasser sich lebenslänglich vor allem als Leser, als Übersetzer, als Anthologist und Essayist verstanden und betätigt hat, ist dies ein Unternehmen, bei dem diese vier eigenwilligen und nicht unverdächtigen Haimonskinder sich in die Hände gearbeitet haben.

Zu immer neuen Ausritten, bald einzeln, bald gesellig, eine festliche Veranstaltung.

Vielleicht so etwas wie ein *carrousel*, dem zuliebe man in verschiedenen Stadtvierteln Tribünen für die Zuschauer errichtet hat, die von erhöhten Sitzen den einzelnen Figuren des Reiterballetts folgen. Unbeschadet dessen, daß, was hier vorliegt, als ein Ganzes gelesen und aufgenommen zu werden wünscht, möchte jedes einzelne Kapitel in seinem Verlauf eine solche mehr oder minder selbständige Figur vorführen.

Gewisse Beschränkungen waren angesichts der Überfülle unvermeidlich. Da es mir um Erfahrungen und nicht lediglich um Auskünfte ging, mußte ich mich jeder Versuchung enthalten, über die Literaturen der fünf hier vertretenen Länder, etwa nach Portugal, den Niederlanden oder Rußland, auszugreifen. Reizvoll jedoch, ja geboten schien es mir, andere Kurzformen des lyrischen Gedichts, zumal sie meist in der Nachbarschaft des Sonetts auftreten, einzubeziehen.

Auch gelegentliche Wiederholungen wird der Leser in Kauf nehmen müssen: hie und da ein wiederkehrendes Gedicht oder den Verweis auf ein bereits zitiertes, Überlegungen und Erwägungen, die erörterte Fragestellungen wieder aufgreifen und weiterführen, Ausblicke, die nur im Rückgriff zu Verdeutlichungen und Verschärfungen ermächtigen. Daß hingegen manche Randerscheinungen – überdrechselte Elaborate, parodistische Schnurrpfeifereien, akustische oder visuelle Surrogate – fortblieben oder nur gestreift wurden, wird der Leser, angesichts der Fülle und Vielfalt des Gebotenen, mir gewiß verzeihen.

Daß die Lust zur eigenen „getreuen" Nachbildung unwiderstehlich ist, wenn ein fremdsprachiges Versgebilde es einem angetan hat, sei unbestritten, und der Herausgeber dieser Anthologie hat ihr selber im Laufe eines langen Lebens oft genug gefrönt. Dennoch meldete sich früh der Verdacht, diese Treue könne, wo die innere Nötigung fehlt, der ärgste Verrat sein; dann zumal, wenn größere Gedichtmengen der unterschiedlichsten Qualität als Gesamtfracht geschultert und „herübergebracht" werden sollten. Nicht umsonst haben Dichter von Rang, wenn sie einen anderen Dichter übertrugen, sich meist auf eine Auswahl beschränkt.

Es könnte nun, auf den ersten Blick, so aussehen, als sei der Umstand, daß hier von Anfang an die Prosa-Übersetzungen überwiegen, dennoch nicht mehr als ein Notbehelf, eine Verlegenheitslösung. Abgesehen jedoch davon, daß die Mehrzahl der Gedichte, die mir wichtig oder reizvoll erscheinen, bisher keine Übersetzer gefunden hat, mußte es mir doch im Kontext der Vorführung und Argumentation vor allem darauf ankommen, dem Leser eine Möglichkeit zu bieten, hin und her blickend des genaueren Gehalts im Original habhaft zu werden, statt

sich mit Ungefährem, Irreführendem abfinden zu müssen. Daß diese mehr oder minder improvisierten Behelfsübersetzungen keinerlei Anspruch auf Eigenwert erheben können oder wollen, liegt auf der Hand.

Angemerkt sei noch, daß die Angaben zu einschlägigen Werken sich auf Weniges, meist auf wirklich benutzte Titel, beschränken; daß jedoch hinsichtlich der herangezogenen Quellen, älteren und kritischen Ausgaben, eine höchstmögliche Vollständigkeit der Verweise angestrebt wurde. Über Fragen des Druckbilds und der Orthographie unterrichtet der Anhang dieses ersten Bandes.

Gedankt sei an dieser Stelle der Fritz Thyssen Stiftung in Köln für die beträchtliche Förderung, die sie diesem Projekt hat angedeihen lassen dadurch, daß sie es Michael von Killisch-Horn ermöglichte, anhand der Vorlesungsmanuskripte eine erste Reinschrift zu erstellen und das ganze Unternehmen, von der Überarbeitung der einzelnen Kapitel bis zur Überwachung des Druckes, tatkräftig zu begleiten. Ihm gilt mein besonders herzlicher Dank.

I

Einleitung

Das europäische Sonett ist keine Gedichtform wie jede andere. Es ist, die Nationen und Sprachen übergreifend, durch sieben Jahrhunderte hin ein fortwährendes Ereignis, das auch in unseren Tagen nicht aufgehört hat, ein solches zu sein. Annähernd vergleichbar sind, im Rahmen der Weltliteratur, was die Dauerhaftigkeit anbelangt, allenfalls das persische Ghasel und das japanische Haiku, die sich jedoch das eine durch seine beliebige Verlängerbarkeit, das andere durch seine strikt festgelegte Silbenzahl von ihm unterscheiden.

Hinzu kommt, daß das Sonett von frühauf eine Neigung bekundet, reihenweise aufzutreten, als mehr oder minder abgeschlossene Folge, als Zyklus, als gesellige Wechselrede oder Auseinandersetzung. Ob manches Sonett auch für uns als Solitär glänzt, wozu Anthologien das Ihrige beigetragen haben, so gehört es des öfteren ursprünglich doch in einen authentischen oder halb fiktiven autobiographischen Zusammenhang; es kann wie eine Tagebucheintragung, wie ein Brief, ein Sendschreiben gelesen werden. In wiederum anderen Sonettzyklen wird ein Leitthema abgehandelt und durchvariiert: die „edle Minne", die Stadt Rom, Lebensverachtung und Betrachtung des Todes, die Sonn- und Feiertagsevangelien, das ganze Herrenleben. Auch gelegentlich entwickelte Nebenformen, wie das unregelmäßig gereimte Sonett, das reimlose und verlängerte Sonett, bleiben nicht ohne Folgen.

Man hat sich häufig genug Gedanken darüber gemacht, was dem Sonett seine unvergleichliche Beliebtheit und Lebensdauer eingetragen hat. Befriedigend sind diese Überlegungen selten, zumal dann nicht, wenn sie sich in mehr oder minder kabbalistisch-pythagoräischen Spekulationen über die Zahlenverhältnisse 4 + 4 und 3 + 3 ergehen. Nicht von der Hand zu weisen scheint mir der Verdacht, das Sonett verdanke letzten Endes seinen fortzeugenden Anreiz dem Vorbild Petrarcas und dem schier unausschöpfbaren Variationsangebot seines *Canzoniere*.

Die Unterschiede in der äußeren Form des Sonetts: seiner Gliederung, dem vorherrschenden Metrum und dem Reimschema, sind erheblich in den fünf Ländern und Sprachen, die uns die zu behandelnden Beispiele liefern werden, und sie fallen vor allem dort ins Gewicht, wo es um Übertragung und Nachdichtung geht. Der Alexandriner der deutschen Barockdichter zum Beispiel ist ein jambischer Vers; sein Vorbild, der französische Alexandriner, empfängt sein Gepräge aus-

schließlich durch den Akzent auf der sechsten Silbe und das Reimwort; vor und nach der Zäsur ist die Verteilung der stark- oder meist schwachtonigen Akzente nicht festgelegt. Das mag beim ersten Hören gelegentlich jambisch anmuten, wie etwa der Anfang des folgenden Sonetts in Agrippa d'Aubignés *Hécatombe à Diane*:

Vous qui avez écrit qu'il n'y a plus en terre
De nymphe porte-flèche errante par les bois …

Doch nehmen wir den Anfang eines anderen Sonetts, ebenfalls aus dieser *Hécatombe à Diane*:

Quand je vois ce château dedans lequel abonde
Le plaisir, le repos, et le contentement …,[1]

so hört man gleich, wie sich andere Versfüße bemerkbar machen, die wir je nach Laune Spondeen, Daktylen oder Anapäste nennen könnten.

Hinzu kommen bei den verschiedenen Sprachen enorme Unterschiede der Lautung, des Wohlklangs, der Wortlänge und -kürze. Die Häufigkeit der einsilbigen Wörter im Englischen bewirkt, daß in einem Vers meist mehr unterzubringen ist als im Deutschen. Daß im Italienischen aneinandergereihte oder aufeinandertreffende Vokale als eine Silbe gezählt und gehört werden, läßt den italienischen Vers oft melodisch voller und länger erscheinen. Und was etwa den Zeilensprung des Enjambements betrifft, das je nachdem als Verschleifung oder als Kerbe wirkt, so haben die Italiener es sehr früh schon geradezu kultiviert; während die Franzosen behutsamer damit umgehen und es schließlich fast ächten. Als Victor Hugo sich 1830 in seinem Drama *Hernani* das scherzhaft sinnreiche Enjambement *escalier / Dérobé* herausnahm, erregte er im Publikum einen wahren Sturm der Entrüstung. Erst Verlaine und seine Nachfolger erlaubten sich dann noch verwegenere Verschleifungen. In der deutschen Poesie wird das Enjambement eher vermieden; erst Rilke bringt es darin zu einer bisher ungeahnten Virtuosität, mit einer auffallenden Neigung zum extremen Enjambement, der Trennung von Attribut und Nomen, wie es vor ihm nur Giovanni Della Casa mit solcher Meisterschaft gehandhabt hat.

Über die verschiedenen anderen reimenden Elemente wie Binnenreim und Alliteration möchte ich mich hier nicht verbreiten. Einzig der bei den Italienern und Franzosen des 16. Jahrhunderts häufig auftretende „rührende Reim" verdient Erwähnung: ein solcher liegt dort vor, wo die Reimworte – Nomen, Adjektiv oder Verbum – dem gleichen Wortstamm angehören.

Einen kleinen Exkurs möchte ich jedoch dem Phänomen der Paronomasie oder Annominatio widmen: der gleichsam eine etymologische Verwandtschaft simulierenden oder herstellenden Klanggleichheit oder -ähnlichkeit zwischen einzelnen Wörtern in Wortspielen wie *Amor – Roma / stella maris – Maria*. Dieses Stilmittel erfreut sich schon bei Notker dem Stammler in seinen Hymnen und Sequenzen einer besonderen Beliebtheit. Bei Hildegard von Bingen knüpft sich an die *benedicta viriditas*, die gesegnete Grüne allen wachstümlichen pflanzlichen Lebens, eine ganze Kette von Worten mit geistlich aufgeladener hoher Bedeutung: *virga*, das Reis, *virgo*, die Jungfrau, und mit ihr *virginitas*, die Jungfräulichkeit, die wiederum, klanglich und geistig, mit *virilitas*, der Mannheit, verwandt ist. Solche Paronomasie oder Annominatio tritt jedoch auch als eine Art mehr oder minder diskretes Echospiel auf, das ganze Verspartien durchwaltet und derart in den Klängen so etwas wie einen unterschwellig mitwandernden oder sich konstituierenden Sinn suggeriert.

Eine große und auch für meine Leser nicht folgenlose Verlegenheit meinerseits darf gleich eingangs nicht verschwiegen werden. Sie haben es mit mir in erster Linie mit einem Leser zu tun, und dieser Leser fühlt sich gedrungen, noch einige Betrachtungen vorauszuschicken.

Sollte es, wie allgemein angenommen, das Hauptgeschäft der Wissenschaft sein, ihren Gegenstand, um ihn zu begreifen, zu zerlegen, ihn zu analysieren, und sind wir demnach in erster Linie auf begriffliche Stringenz bedacht, trachten wir – um mich der standesgerechten Fachsprache zu bedienen – nach einer „operationalisierten Definition", so erfassen wir, eingestandenermaßen, nicht mehr als „ausschließlich solche Merkmale, die sich an der Textoberfläche wiederfinden lassen"[2]. Was aber ist uns im Falle des Gedichtes mit einer solchen Depotenzierung gedient? Geht, mit Hofmannsthal zu reden, die Sehnsucht des Lesenden auf die „verknüpfenden Gefühle, die Weltgefühle, die Gedankengefühle", „die allein der Dichter gibt", und sind diese gerade diejenigen, „welche auf ewig die wahre strenge Wissenschaft sich versagen muß"[3] – wie dann sollen wir uns verhalten, um unserem Gegenstand – dem Gedicht, und also dem jeweiligen Sonett – gerecht zu werden? Gibt es ein Verfahren, das uns in den Stand setzt zu sondern, zu unterscheiden, ohne zu trennen, und wieder zu vereinigen, ohne zu vermischen? Vermutlich gibt es solche Verfahren, und zwar mehrere, und niemals sollte man sich mit einem begnügen: verschiedene Formen der Aufmerksamkeit, des Abrückens, des Den-Gegenstand-in-Bewegung-Haltens, wechselnde Lichter auf ihn fallen zu lassen, und ja, ihn zu verschiedenen Tageszeiten, Jahreszeiten, Lebensaltern aufs neue vorzunehmen. So verändert sich das Gleiche, gewinnt neue Frische oder Reife. Blickt uns mit anderen Augen an.

Blickt uns mit anderen Augen an – dies vielleicht wäre das Entscheidende: Wir müssen dem Gedicht nicht nur einen Mund, wir müssen ihm Augen einsetzen, von denen wir uns angeblickt fühlen. Nun, das ist eine Metapher, eine gefällig unverbindliche, wird man mir entgegenhalten. Aber man versuche einmal, gleichsam als magischen Akt, sich einem Gedicht wie einem Gesicht auszusetzen. Man vergesse, verjage das sogenannte „lyrische Ich"; setze das Gedicht vor sich auf einen Stuhl – einen Thron oder einen Schemel, gleichviel – sich gegenüber als Freund, als Bruder, als eine Geliebte; über sich als einen Richter; setze sich ihm aus, präge es sich ein, Wort für Wort, Satz für Satz, Bild für Bild, als dürfte man es nicht vergessen, als gäbe es jetzt – und immer wieder – nur dieses eine Gedicht einem gegenüber und auch schon *in* einem, als etwas Schönes, etwas Forderndes, etwas, das einen angeht, heute, morgen und immer wieder.

Das ist nun freilich ein Äußerstes: eine lebenslange Übung, ein lustvolles Exerzitium. Gleichwohl muß es mir hier, am Anfang dieser Spaziergänge, darum zu tun sein, Klarheit über meine wissenschaftliche Unzulänglichkeit zu verschaffen; in der Hoffnung, meinen Lesern aus der Erfahrung eines langen Umgangs mit Gedichten vielleicht doch etwas Wissens- und Anwendungswürdiges zu vermitteln. Wissenschaftlich unzulänglich aus guten, aus zureichenden Gründen, weil es mir unbestreitbar erscheint, daß es sich bei dem Gedicht nicht im strengen Verstand um einen Gegenstand, um ein Objekt handelt. Gedichte werden nicht wie handwerkliche oder technische Erzeugnisse „hergestellt". Sie wachsen auch nicht wie organische Gebilde. Sie entstehen – wie jeder weiß, der sich einmal, und sei es in noch so unreifer Weise, darin versucht hat –, sie entstehen, wenn nicht auf eine geheimnisvolle, so doch auf eine bisher ungeklärt gebliebene – und zudem nach Person, Sprachbereich und Epoche höchst unterschiedliche – Weise. Mit welchem Sachverhalt – und um einen solchen handelt es sich in meinem Augen – ich meinerseits mich sehr gut abfinden kann.

Die genetische Methode, der als einem Hauptschlüssel zum Verständnis von Dichtung uns verschrieben zu haben wir vorgeben, mag über noch so viele Dokumente verfügen; letzten Endes bedient sie uns nur mit einem Konstrukt, etwas Nachgeliefertem und Abgeleitetem, das als Verursachung und Motor einer Gestalt und ihrer Wirkung ausgegeben wird.

Wie etwas zu sagen ist, was es dann sagt, was es bedeutet, ist niemals vorgegeben. Das heißt: nicht vorgegeben dort, wo das Resultat uns als etwas Neues, Frisches, Ursprüngliches erscheint und als solches zu erscheinen nicht aufhört. Allerdings gibt es Vorgaben, unvermeidlicherweise: Erlebnisse, Aufträge, Anreize, aber sie haben als Stoff, als Materialien zu gelten, und zum Verständnis eines Gedichtes

brauchen wir sie häufig auch gar nicht zu kennen; sagen wir etwa: Goethes Gartenhaus, den Weimarer Park, die Ilm; die Strophen an den Mond genügen: „Füllest wieder Busch und Tal …“ Daß wir solche Erzeugnisse den Örtlichkeiten, wenn wir sie etwa besuchen, zuschlagen, diese gleichsam damit aufladen, ist ein anderes Problem. Rückstoß, Rückstrom der Poesie ins Leben – damit wird viel Mißbrauch getrieben, doch bleibt dies ein unabweisbares Bedürfnis. Das Gedicht wird gleichsam als Inscriptio gelesen oder memoriert, als Beischrift zu einer Landschaft, einer Gedenkstätte. Denn das Gedicht, wenn wir es uns erst einmal angeeignet haben, steht ja nicht mehr nur im Buch; fast hat es aufgehört, ein Text zu sein, um was zu werden? Nahrung, Atem, an- und einverwandelte Welt.

Ist das Gedicht demnach kein Objekt, kein Gegenstand, so läßt es sich auch als „Text“ nur dann und insoweit beschreiben, als man sich eines darüber Hinausliegenden und Weiterführenden ständig bewußt bleibt; und ebenso dessen, daß der Dichter *qua poeta* kein Handwerker, kein Hersteller ist; er richtet etwas ins Werk, bei dem ihm Schritt für Schritt ebensoviel widerfährt, als er entwerfend entwickelt; vor allem dann, wenn ihm, mit dem Dichter Peter Gan zu reden, „die Worte ins Wort fallen“.

Wir, unsere Sinne, unser gesamtes Wahrnehmungsvermögen sind ja durch Sprache, durch Literatur und Dichtung gleichsam „informiert“, im ältesten Sinne dieses Wortes: nicht nur unterrichtet, sondern unsere Art, Welt wahrzunehmen, aufzunehmen, uns anzueignen, ist durch Worte, Begriffe, Bilder, Metaphern und schließlich auch Texte vorgeformt, von ihnen durchformt; wir sehen, hören, empfinden Welt so oder so, weil wir etwas gelernt haben; und wiederum neu und anders, weil wir, wenn wir nur bereit und aufmerksam sind, in jedem Augenblick etwas hinzuzulernen fähig sind. Bücher sind demnach nicht nur Bücher; sie sind Sehgeräte, Augengläser, Greifwerkzeuge, Haltevorrichtungen und Behälter. Als letztere haben sie, haben vor allem Gedichte allen übrigen Kunstwerken etwas Unschätzbares voraus: Sie ermöglichen mir jederzeit und allerorten in meinem Innern ihre volle Vergegenwärtigung, die ich allein zu leisten imstande bin, ohne Ausstellungen, ohne Interpreten, ohne Apparaturen. Dichtung gehört mir, lebt mit mir, ein ganzes Leben hindurch und, wenn es mir vergönnt ist, bis zuletzt.

Es gibt in jeder Literatur Sonette über das Sonett; solche, die seine Form beschreiben, solche, die sich lobend oder polemisch mit Form und Gebrauch dieses „Prokrustesbettes“ auseinandersetzen. Ein noch unter uns lebender deutscher Dichter verdankt die Hälfte seines Ruhmes einem Scheltsonett auf das Sonett. Am bekanntesten ist wohl ein hier einschlägiges Sonett August Wilhelm Schlegels, das er zudem noch dem Sonett selber in den Mund legt: das Sonett in Sonettform über das Sonett:

Das Sonett

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und stelle sie, geteilt, in gleiche Reihen,
Daß hier und dort zwei eingefaßt von zweien
Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.

Doch, wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen,
Und reines Ebenmaß der Gegensätze.[4]

Niemand wird behaupten wollen, daß diese Selbstdarstellung des Sonetts ein Meisterstück sei; „romantisch" ist sie schon gar nicht, eher ein Muster klassizistischer Steifigkeit. In seiner zu Berlin im Winter 1803/04 gehaltenen Vorlesung über italienische Dichtung wählte August Wilhelm Schlegel, um den Bau des Sonetts zu verdeutlichen, als Gleichnis aus der Architektur einen „länglicht viereckigen Tempel: die zwei Seitenwände, welche ihn einschließen, von der schlichtesten Bauart und ohne Verzierung, sind die Quartetts; die schmalere Hinterseite gleicht zwar auf gewisse Weise dem Fronton, ist aber doch am wenigsten in der Erscheinung hervorzutreten bestimmt: diese würde dem ersten Terzett entsprechen; die Vorderseite endlich krönt wie das letzte Terzett und schließt das Ganze, gibt dessen Bedeutung im Auszuge, und zeigt an den stützenden Säulen und dem deckenden Giebel die reichste architektonische Pracht, jedoch immer mit einfacher Würde."[5] Das Sonett ein Tempelbau, an dem die Vorderseite, durch die man ihn betritt, dem letzten Terzett gleicht – ein unanschaulicheres Gleichnis ist wohl kaum vorstellbar.

Wenig glücklicher ist man mit Wilhelm Pötters' Untersuchung, wonach das Sonett ein Kreis ist, „entstanden aus der Idee, die klassische Lösung des Mysteriums des Kreises in Dichtung umzusetzen. Das Sonett ist Geometrie in Form von Metrik, sprachlich-rhythmische Konkretisierung der von Archimedes definierten Kreisrechnung."[6]

Petrarca schrieb in seinen Handschriften – offensichtlich um keinen Raum auf dem kostbaren Pergament zu verschwenden – seine Sonette in der Anordnung von 7 Doppelzeilern zu je 22 Silben. Diese beiden

Zahlen – 7 mal 22 – erinnern Pötters an Zähler und Nenner des Bruchs 22/7, den von Archimedes beschriebenen Näherungswert für die Zahl π. Hinten gleich vorne, sieben mal zweiundzwanzig gleich zweiundzwanzig durch sieben – ist das hilfreich bei einem Gebilde, das sich in strophische Gruppen von 4 + 4 und 3 + 3 oder 8 + 6 Verse gliedert? Wir sollten uns, meine ich, der architektonischen Gleichnisse oder der mathematischen Spekulationen im Hinblick auf die Dichtung eher enthalten oder ihnen zumindest keine erhellende Kraft zuschreiben, da Sprache nun einmal vor allem etwas mit unserem Körper, mit Gang, Bewegung, Atem zu tun hat.

Man könnte nun, von der täuschenden Strenge, Übersichtlichkeit und Gedrängtheit des Sonetts verführt, in der Nachfolge Platons und Hegels auf den Gedanken kommen, es gäbe da so etwas wie *das* Sonett, die *Idee* des Sonetts, die sich durch seine Geschichte hin verwirklicht und zu sich kommt; das hieße jedoch unterstellen, daß der Gattung, dem Code eine Art normativer Präexistenz zukommt, während er doch etwas im Laufe der Entwicklung nachträglich Abgezogenes und erst als solches leitend Gewordenes ist, mit dem nun, wie innerhalb jeder Gattung, der wahrhaft schöpferische Dichter bis heute handelnd und erfindend sich auseinandersetzt.

An den meisten der älteren kritischen Beschreibungen des Sonetts, ob nun von Boileau, von Morhof oder Gottsched, fällt vor allem auf, daß sie restriktiv einengende sind, deren Verfasser sich weder bei Petrarca noch bei seinen Nachfolgern wirklich kundig gemacht haben. Letzten Endes gehört das meiste hier in das leidige Kapitel der Kunstdidaktik, die zum näheren Verständnis und schon gar zum Genuß des auf diesem Felde Geleisteten nur wenig beiträgt.

Es sei mir deshalb erlaubt, mich hier selbst beim Wort zu nehmen und das Sonett als ein abgestecktes Feld zu betrachten. Meinen Erfahrungen im Umgang mit Sonetten nach ist diese Gedichtform weniger eine Struktur oder eine Textur als ein *virtuelles Feld*, in dem jeder Dichter, der einer ist, sich immer wieder anders bewegt und benimmt. Entscheidend ist nicht, oder doch nicht in erster Linie, daß das Reimschema mehr oder minder eingehalten wird, und welche Abweichungen von den überlieferten Formen man sich allenfalls herausnimmt – entscheidend sind bei jedem überzeugenden Sonett die mehr oder minder offenen oder verdeckten Spannungsverhältnisse zwischen Metrik und Syntax, Bild- und Gedankenführung, vorgetragener Stimmung und unterschwelligen Vorbehalten; sind Verklammerungen, Verschleifungen und Ausspreizungen, eine von Klängen und Klangfarben unterstützte oder hervorgerufene Gestik, ja Mimik.

In diesem Feld ereignet sich etwas; ein Spiel wird gespielt, dessen Züge wir verfolgen und beschreiben können. Wieder anders gesehen:

Der Raum des Sonetts bietet einer beschränkten Anzahl von Gliedern die Möglichkeit, sich in verschiedenen Richtungen zu bewegen; das geschieht aus meist leicht erkennbaren Gelenken, markierten Angeln; diese Dreh- und Wendepunkte artikulieren den Gedichtverlauf. Dieser kann sich in Schichtungen vollziehen, doch auch widersätzlich, in weiten Bögen, spaziergängerisch oder vertikal hinaufreißend. Immer aber ereignet sich dies alles innerhalb der Grenzen dieses abgesteckten Feldes, das ausgeschritten oder nur locker besetzt wird, das wie von einem sanften Atem erfüllt uns bis ins letzte lebendig vorkommt oder das den Eindruck des Verkeilten, Überstürzten, Beengten hervorruft, als wolle das zu Sagende die Form sprengen. Welcher Widerspruch jedoch nur dann überzeugt, wenn es dies nicht tut.

Dementsprechend geht es mir auch weniger darum, meine Beispiele durch die Jahrhunderte klassifizierend zu ordnen und unter Untergattungen zu subsumieren, als darum, Sonett um Sonett als einzelne Stücke in einer vielleicht durch die Auswahl und Anordnung erhellenden Folge vorzuführen: immer zuerst das einzelne Sonett um seiner selbst willen, als dieses einzelne, durch kein anderes zu ersetzende Gedicht, das sich – wie ein Gesicht – einem zuwendet und wahrgenommen zu werden wünscht, ohne daß wir es, der Wissenschaft zuliebe, zu einem bloßen Text depotenzieren. – Darum vielmehr geht es mir, dem jeweils nachzuspüren, wie ein Sonett in diesem seinem abgesteckten „Feld“ durchgegliedert ist, wie die Bewegung der Argumentation, der Bild- und Gedankenführung ausschwingt, aufsteigt, sich bricht, in sich zurückläuft, wie Bewegung und die durch sie erzeugten Spannungen sich zu dem verhalten, was wir nun, ebenfalls behelfsweise, einmal „Gerüst“ nennen wollen; zu diesem Gerüst, das ja fürs erste nicht mehr liefert oder vorschreibt als Versmenge, Reimschema und Metrum. Dieses meist mehr oder minder konventionell übernommene „Feld“ oder „Gerüst“ begrenzt, steckt ab, macht Angebote und Vorschläge; für sich selbst ist es nichts.

Letzten Endes verhält es sich mit dem Sonett – wenn man mir einen trivialen Vergleich durchgehen lassen will – wie mit einem mehr oder minder festlichen Gedeck: Man hat da einen großen Teller für das Hauptgericht vor sich, darauf zuerst einen kleineren Teller für die Tasse mit der Suppe. Dann das Besteck: vor einem die Löffel, rechts und links Messer und Gabel oder, als Abweichung, beide rechts; dort ebenfalls die Gläser. Die Serviette entweder links oder unter dem kleineren Teller der Suppentasse; allenfalls kunstvoll gefaltet in einem Weinglas. Da können jeweils nur geringfügige Änderungen vorgenommen werden, die der Gast sogleich bemerkt; denn – wie ein Gedeck auszusehen hat, das wissen wir: Alles hat hübsch ausgerichtet zu sein, schief darf schon gar nichts liegen oder stehen. Letzten Endes

kommt es darauf an, was wir zu essen bekommen. Beim Sonett nicht anders.

Die Geschichte des Sonetts von Nation zu Nation und durch die Jahrhunderte hin ist zugleich die Geschichte seiner Anverwandlungen, Variationen und Modifikationen von Land zu Land, von Sprache zu Sprache: ein komparatistischer Gegenstand par excellence, dem man allerdings nicht gerecht würde, wenn man ihn nur thematisch und metrisch-formal abhandeln wollte, unter Außerachtlassung dessen, was sich als ein je einzeln Anderes aus dem Wust des massenhaft geläufig Hergestellten heraushebt. Wenn wir schon vergleichen, mit leidenschaftlicher Aufmerksamkeit: Nicht die in die Augen springende, an der Oberfläche liegende Ähnlichkeit, sondern der Unterschied ist die Hauptsache. Immer geht es um den einzelnen Fall, um die Abweichung, die Nuance; um die Bewegung, die Mimik, deren wir allerdings nur im Nachvollzug innewerden. Und damit stellt sich auch bereits unabweislich die Frage danach, wie wir mit dem weit aufgefächerten Bereich der mehr oder minder strengen oder freien Nachdichtung, Übertragung und Übersetzung umgehen und zurechtkommen wollen.

Was in diesem Zusammenhang die seit rund zwei Jahrhunderten in Gebrauch gekommenen Gesamtübertragungen größerer lyrischer Werkkomplexe angeht, so bin ich inzwischen überzeugt, daß deren Epoche abgelaufen ist. Niemand mehr sollte sich hinsetzen, um Petrarcas ganzen *Canzoniere*, sämtliche Sonette Shakespeares, sämtliche *Fleurs du Mal* in formstrenger Nachbildung zu übersetzen. Die Gründe, aus denen solche Unternehmungen als Ganzes scheitern müssen, sind zahlreiche. Sie ließen sich aufzählen, doch ergibt sich gewiß im Laufe dieser Spaziergänge immer wieder eine Gelegenheit, sie an einzelnen Beispielen zu verdeutlichen. Meine Absicht dabei ist nicht, diese zwei Jahrhunderte deutscher Bemühungen um Dante, Petrarca, Shakespeare, Michelangelo und andere herabzusetzen, sondern die, näherhin zu exemplifizieren, wie sehr diese zugleich überanstrengte und lässige Praxis überholt ist; dadurch vor allem, daß sie immer wieder nach dem Kongenialen schielt, das, wenn überhaupt, nur in seltenen Glücksfällen sich einstellt. Warum also nicht sich grundsätzlich bescheiden, mit einem klaren Weniger sich zufriedengeben, das zwar kein gleichwertiges Gebilde vor uns hinzustellen beansprucht, uns jedoch im Abstand und durch perspektivische Vorrichtungen ahnen läßt, worum es bei dem Original geht.

Das Nachdenken über das, was man tut und bewirken will, wenn man Gedichte oder dichterische Texte übersetzt, muß verschärft werden. Und dementsprechend das Tun selber. Wenn der Übersetzung nicht mehr gelingt, als mit dem Anspruch vermeintlicher metrischer

Treue und unter Aufbietung zahlreicher, den Sprachanstand verletzender Reime vermeintliche Meinungen ungenau mitzuteilen, äußere Linien des Sagens nachzuziehen, bildlich und gedanklich ein Ungefähr der Annäherung zu bieten, dann ist im Falle ausgeprägter, durchgestalteter Gebilde die Übersetzung nicht nur überflüssig, sondern sehr rasch Verfälschung, häufig auch ein Selbstbetrug.

Da nun viele der Sonette, die ich hier vorführen möchte, entweder noch niemals oder nur unzureichend und irreführend übersetzt wurden, habe ich mich entschlossen, den Sonetten in einer fremden Sprache meist eine Prosaübersetzung an die Seite zu stellen, die mir das Reden und dem Leser das Lesen und Verstehen erleichtern wird. Doch sollen die Nachdichter und Übersetzer insgesamt nicht zu kurz kommen, da auch sie in diese geschichtliche Übersicht hineingehören. Daß ich gelegentlich auf eigene Versübersetzungen zurückgreife, wird man mir nachsehen. Sie entstanden nicht als Pflichtleistungen, sondern sind Kinder eines leidenschaftlichen Umgangs mit den Originalen.

Beginnen werde ich, unvermeidlicherweise, mit den italienischen Dichtern, die auch fürs erste weiterhin das Feld behaupten werden. Den breitesten Raum unter ihnen wird Petrarca beanspruchen, dessen Nachwirkungen wir bis zu den deutschen Barockdichtern und darüber hinaus verfolgen können.

Im 16. Jahrhundert möchte ich unter den Franzosen auch auf einige Dichter näher eingehen, die weniger bekannt sind und die doch bekannter zu sein verdienen: Maurice Scève, Agrippa d'Aubigné, Jean de La Ceppède. Die Spanier und Engländer sollen ebenfalls zu Wort kommen; doch werden wir uns da beschränken müssen. Als Auftakt des zweiten Bandes dann die Deutschen des 17. Jahrhunderts, späte Nachzügler, unter ihnen jedoch drei Dichter – Fleming, Gryphius und die Greiffenberg –, die sich dem internationalen Chor der vorangegangenen würdig gesellen.

Als Vortrab und Gaumenreizung möchte ich zunächst eine „gemischte Platte" servieren: sehr unterschiedliche Sonette in fünf Sprachen aus sieben Jahrhunderten, bei deren Auswahl es jedoch nicht auf so etwas wie einen Kanon abgesehen war, sondern vielmehr, hier schon, auf Vielfalt und Überraschung; ein Sternenhimmel, an dem für jedes Auge zu verschiedenen Zeiten andere Bilder hervortreten.

Was am Sonett sofort, meist schon im Druckbild, auffällt, ist seine Form als die eines knappen, übersichtlich gegliederten Gebildes. Oft begnügt man sich dann schon mit einer Beschreibung dieser äußeren Form, ihrer Besonderheiten, gelegentlich auch Abweichungen von dem mehr oder minder als kanonisch geltenden Schema. Dieses Schema ernstlich im künstlerischen Verstande als *Form* gelten zu lassen, scheint mir ein kapitaler Irrtum. Als einen Hilfsbegriff hat man dem-

nach früh schon den der „inneren Form“ erfunden und in Umlauf gebracht. Es würde jedoch vermutlich viele Seiten in Anspruch nehmen, wollten wir hier versuchen, diesen hochkomplexen Begriff anhand von Beispielen zu illustrieren und ein wenig zu präzisieren. Statt dessen möchte ich eine Maxime und eine Betrachtung Goethes zu näherer Erwägung vorschlagen, mögen beide fürs erste auch im Sprachgebrauch etwas abgestanden vorkommen. Die Maxime lautet: „Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.“[7]

Wie man sieht, vermeidet Goethe die gebräuchliche Dichotomie Form – Inhalt. Bei letzterem unterscheidet er Stoff und Gehalt. Stoff ist alles Vorgegebene, die Welt, die Geschichte, die Umwelt, die Verhältnisse. Mit dem Gehalt kommt der sprechende Mensch, sein Inneres, sein Gemütsleben mit ins Spiel.

Goethes Betrachtung, in der das hier knapp Angedeutete weiter ausgeführt wird, entstammt den Noten und Abhandlungen zu „Besserem Verständniß“ seines *West-östlichen Divans*: „Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form, den Stoff giebt ihm die Welt nur allzu freigebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern; bewußtlos begegnen beide einander, und zuletzt weiß man nicht, wem eigentlich der Reichtum angehöre.

Aber die Form, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht sein, und hier wird Besonnenheit gefordert, daß Form, Stoff und Gehalt sich zu einander schicken, sich in einander fügen, sich einander durchdringen.“[8]

„Der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern“ – hier gilt es genau hinzuhören und zu vernehmen, was bei dem Dichter vorausgesetzt wird: Fülle des Innern, dessen, was die Dichter seit je das Herz genannt haben, die Romantiker auch gerne das Gemüt. Und Goethe empfindet das, was sich hier äußert, als etwas natürlich Spontanes, das, wie eine Quelle, „freiwillig entspringt“. Das hat er unzählige Male und in den verschiedensten Gleichnissen ausgesprochen.

Und weiter, noch entscheidender für seine Auffassung davon, wie Poesie zustande kommt: beide, Stoff und Gehalt, Welt und Gemüt, beide von unerschöpflichem Reichtum, begegnen einander „bewußtlos“. Was doch soviel besagt wie: daß weder der Dichter selber noch wir, seine Leser und Ausleger nach ihm, zu diesem Bewußtlosen einen Zugang haben, der uns erlaubte, über Herkunft und Entstehung eines Gedichtes eindeutig zutreffende Aussagen zu machen. Aber die Form, die ein Geheimnis den meisten ist – die Form, in der Welt und Gemüt einander durchdringend ein Neues hervorbringen –, die Form will erkannt, will bedacht sein. Womit wir bei Gebilden, die es verlohnen, über ein ganzes Leben hin nicht zu Rande kommen.

Als in der Nachfolge Bürgers August Wilhelm Schlegel und andere das Sonett in Deutschland wieder zu Ehren brachten und auch Goethe, nach anfänglichem Sträuben, diesem „neuen Kunstgebrauch“ seinen Beifall nicht mehr versagte, veröffentlichte er 1802 ein epigrammatisches Sonett, das allerdings nicht für sich steht, sondern einer Person in den Mund gelegt wird. Diese Person ist eine Nymphe in dem zur Wiedereröffnung des Lauchstädter Theaters geschriebenen Vorspiel *Was wir bringen*. Nach der Aussage des begleitenden Merkur bedeutet diese Nymphe: „Das Liebliche, Natürliche, das sich so redlich ausspricht, wie es ist“. Dieser Nymphe stellt ein Knabe nach, der die Schauspielkunst bedeutet; sie flieht ihn, doch beide werden von Merkur vereint:

> Nun werdet ihr,
> Natürliches und Künstliches, nicht mehr
> Einander widerstreben, sondern stets vereint
> Der Bühne Freuden mannigfaltig steigern.

Hierauf spricht die Nymphe folgendes Sonett als „eines Dichters alten Spruch“, den sie nun erst versteht.

> Natur und Kunst sie scheinen sich zu fliehen,
> Und haben sich, eh man es denkt, gefunden;
> Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
> Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.
>
> Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
> Und wenn wir erst, in abgemeßnen Stunden,
> Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
> Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.
>
> So ist's mit aller Bildung auch beschaffen.
> Vergebens werden ungebundne Geister
> Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
>
> Wer Großes will muß sich zusammen raffen.
> In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
> Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.[9]

Ein nach italienischem Vorbild streng gebautes betrachtendes Sonett; durchgängig weibliche, in den Quartetten umarmende Reime; Natur und Kunst als die beiden Leitworte in den Quartetten. Die Terzette ziehen aus dem bisher Gesagten die Schlußfolgerung, deren Einsatz markiert wird durch die deutliche „Angel“: „So ist's mit aller Bildung auch beschaffen.“ Und weiterhin, didaktisch fast, ausschließlich gewichtige moralisch-ästhetische Termini: Bildung, Vollendung, Beschrän-

kung, Gesetz, Freiheit. Deutlich beschließt ein spruchartiger Doppelvers, ein sprichwörtlich gewordener Merkspruch, das Gedicht, das in epigrammatischer Verkürzung eine kleine Abhandlung in sich faßt.

Aus „eines Dichters altem Spruch" sei, gesteht uns die Nymphe, das von ihr Entwickelte abgeleitet. Ein unverkennbarer Hinweis auf die „*Ars poetica*" in der *Epistola ad Pisones* des Horaz, die seit 1782 auch in einer dem Herzog Carl August von Sachsen-Weimar gewidmeten Übersetzung von Christoph Martin Wieland vorlag. Dort liest man (Vers 408-411):

> *Natura fieret laudabile carmen, an arte,*
> *quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena,*
> *nec rude quid possit video ingenium: alterius sic*
> *altera poscit opem res, et coniurat amice.*
>
> Man pflegt zu streiten, ob Naturkraft oder
> ob Kunst ein Dichterwerk vortrefflich mache?
> Mir meines Orts scheint ohne reiche Ader
> das strengste Studium, und ohne Kunst
> das beste Naturell gleich unzulänglich:
> Keins kann des andern mangeln; aber, freundlich
> vereinigt, glänzen beide desto mehr.[10]

Ob diese Freiheit das war, was die Sonettdichter des Mittelalters und der Renaissance anstrebten, darf man bezweifeln. Wir jedoch, nach Goethe, haben mit solchen Sonetten unsere Schwierigkeiten, in denen uns das Förmliche, das kunstvoll Arrangierte vorzuherrschen oder zu überwiegen scheint.

Zu bedenken wäre dabei freilich, daß, ehe die Unmittelbarkeit und Authentizität des Gefühls durch Goethe und die Romantik zu einer unabdingbaren Forderung des lyrischen Gedichts wurden, gesellschaftliche Verhältnisse und Konventionen, die wir kaum noch nachvollziehen können, in einem hohen Maße mitbestimmend waren. Das Sonett erfüllte gewisse Funktionen als gesellige Unterhaltung, als Kompliment, als Huldigung, als Scherz-, Streit- und Kampfgedicht, als Herausforderung und Entgegnung darauf, als Gebet, als Meditation, die ebenfalls einem gewissen Formalismus unterworfen sein konnten.

Freilich waren auch die Verfasser dieser in einem gesellschaftlichen oder anderen Ritual verorteten Sonette auf Freiheit aus. Doch bedeutete diese für sie nicht in erster Linie Ungebundenheit, sondern – Haltung immer vorausgesetzt – Ungezwungenheit, Lässigkeit, *désinvolture*, *aisance*, das, was man bei einem Schreittanz wie der Pavane oder

dem Menuett von einem guten Tänzer erwartete, letztlich also auch eine durch Gesetzmäßigkeit vermittelte Freiheit.

Daß dieses von Goethe gemeinte Gesetz keines ist, das der Mensch aus eigensüchtigem Drang triebhaft oder nach Laune sich selber gibt, verstand sich für ihn als Naturforscher von selbst; das Gesetz, die Gesetze, die Nomoi sind vorgegeben; an uns ist es, sie zu erkennen und dadurch in ihren Grenzen der Freiheit fähig zu werden.

In Übereinstimmung mit dieser Gesinnung entspricht dem, was in Goethes Sonett Beschränkung heißt, bei ihm etwas später als sittliche Forderung „Entsagung": *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden* lautet der vollständige Titel seines letzten Romans. Darunter ist, gerade im Hinblick auf verständiges gemeinsames Handeln, nicht ein lebensverneinender asketischer Verzicht zu verstehen, sondern eine schmerzlich-besonnene Selbstbeschränkung unserer Ansprüche, der Verzicht auf die blinde Selbstbehauptung des Willens, wie in dem einleitenden Gedicht eines kleinen Zyklus, der 1806 entstand: ein Sonett, dessen letzte Worte an Dantes *Vita Nova* erinnern.

Mächtiges Überraschen

Ein Strom entrauscht umwölktem Felsensaale,
Dem Ozean sich eilig zu verbinden;
Was auch sich spiegeln mag von Grund zu Gründen,
Er wandelt unaufhaltsam fort zu Tale.

Dämonisch aber stürzt mit einem Male –
Ihr folgen Berg und Wald in Wirbelwinden –
Sich Oreas, Behagen dort zu finden,
Und hemmt den Lauf, begrenzt die weite Schale.

Die Welle sprüht, und staunt zurück und weichet,
Und schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken;
Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.

Sie schwankt und ruht, zum See zurückgedeichet;
Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blinken
Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben.[11]

Der Strom steht hier für die Fülle des Innern, die dämonisch sich ihm entgegenstürzende Oreade, die seinen Lauf und damit den Weg zum Ozean hemmt, steht für die Kunst: sie bändigt das Ungestüm des „Reinentsprungenen", so daß es als ein Spiegel schwankt und ruht und den Gestirnen erlaubt, sich in ihm zu beschauen.

Dem ganzen Zyklus der Sonette hat Goethe, als er 1815 seine Gedichte wieder einmal für eine Neuausgabe seiner Werke zusammen-

stellte, ein Motto vorangesetzt, das für uns auf den *dolce stil novo*, auf Dante und Petrarca vorausweist:

> Liebe will ich liebend loben,
> Jede Form sie kommt von oben.

II
Überblick

Jedes der vielen Tausende von Sonetten seit dem 13. Jahrhundert steht für sich – jedes steht in einem jeweils angeordneten oder aus biographischen, gesellschaftlichen, politischen Gründen resultierenden Zusammenhang. Wenn wir uns anschicken, von Fall zu Fall eine strengere Ordnung hineinzubringen, theoretische Fangnetze darüberwerfen zu wollen, so geraten wir bald in ein langweiliges Sortieren, und die Texte schrumpfen zu unerheblichen Partikeln in einem Vorgang, einer Entwicklung, einem Prozeß, den wir getrost sich selbst überlassen können.

Der kürzlich in hohem Alter verstorbene Erwin Chargaff, als Biochemiker ein leidenschaftlicher Verfechter der Individuation gegenüber jeder Einebnung durch das Statistische, pflegte seinen Studenten gerne vorzuführen, was seiner Meinung nach die Aussagen einer Leberzelle sein könnten: „Die Leberzelle sagt: 1) Ich bin eine Leberzelle. 2) Ich bin eine menschliche Leberzelle. 3) Ich bin eine männliche Leberzelle. Und 4) Ich bin die Leberzelle des Herrn N."

So auch das Sonett; nur daß es sich nicht mit vier Aussagen begnügen würde: 1) Ich bin ein Sonett. 2) Ich bin ein italienisches Sonett. 3) Ich bin ein italienisches Sonett des 16. Jahrhunderts. 4) Ich bin ein lyrisches, ein burleskes, ein politisches, ein geistliches Sonett; mein Verfasser ist ein Mann, ein Gelehrter, ein Hofmann, ein Soldat, ein Tunichtgut, ein Philosoph; ich wurde durch den Autor zum Druck befördert, ohne sein Wissen, gegen seinen Willen; ich gehöre in einen amourösen, freundschaftlichen, geselligen Kontext; ich bin an eine Geliebte, an einen Freund, an einen Fürsten, an Gott, an eine mythische oder allegorische Person gerichtet: an Amor, an den Schlaf, an den Tod; ich bin eines der 192 Sonette, die Joachim Du Bellay als Haushofmeister seines Onkels, des Kardinals Jean Du Bellay, in Rom schrieb und 1558 unter dem Titel *Les Regrets* veröffentlichte.

Wie aber nehmen wir ein Gedicht, in unserem Falle also ein Sonett, auf, wenn wir nicht bei einem bloßen Zur-Kenntnis-Nehmen stehenbleiben wollen? Viererlei Verfahren greifen hier ineinander.

Wir können ein Sonett 1) *lesen*, wobei sein Druckbild uns durch Einrückungen wie durch die Reime sogleich die Gliederung vor Augen führt; der freilich Satz- und Gedankenführung oft genug nicht entsprechen.

Wir können 2) das Sonett *hören* und dabei nicht nur die Endreime vernehmen, sondern auch alles übrige: Binnenreime, Alliterationen, Paronomasien; ferner Zäsur und Enjambement.

Wir können 3) das Sonett *gedanklich* nachvollziehen, uns seine *Bilder*, den Verlauf dessen, was es berichtet oder erzählt, vergegenwärtigen.

Und wir können dem Sonett 4) nachfühlen, es in unser *Gemüt* aufnehmen, seine Stimmung im Nachvollzug in uns erwecken.

Jedes dieser Verfahren können wir, mehr oder minder, vereinzelt vollziehen; obwohl dazu bereits eine dem Gegenstand unangemessene Haltung vorausgesetzt wird, eine Tendenz zur Abstraktion, die dem Ganzen des Gebildes nicht gerecht wird.

Wir müssen also, der vollständigen Wahrnehmung zuliebe, uns angewöhnen, lesend zu hören, denkend zu empfinden, und umgekehrt: fühlend zu schauen. Dazu gibt es letzten Endes nur einen Weg: das Sonett, dieses *eine* Sonett, das uns angesprochen, das uns zu sich überzeugt hat, dadurch, daß man es auswendig lernt, in sich aufzunehmen. Dort bleibt es dann in uns abrufbar gegenwärtig, als ein Ganzes, das wir nicht mehr mit Auge, Ohr, Verstand und Herz getrennt aufnehmen, sondern nur? – ja, wie? womit? vielleicht doch mit dem, was einmal mit der Vokabel „Gemüt" gemeint war.

Doch auch was Auge und Ohr angeht – sind wir wirklich imstande, ein Gedicht nur mit den Augen wahrzunehmen? Spricht da nicht bereits etwas in uns? Verändert, verfärbt der Klang der Worte, dieses „neuen totalen Wortes", als welches Mallarmé den Vers verstand, nicht alsbald den Sinn? Und dies in einem Grade, daß wir zuletzt nicht mehr unterscheiden können, wer oder was spricht: der durch den Klang veränderte Sinn, der durch den Sinn Bedeutung gewordene Klang …

Was die klanglichen Elemente eines Gedichtes angeht, so gibt es zwei Verfahren, sie zu verfehlen und ihnen nicht gerecht zu werden. Das erste ist das bloße Vermerken und Registrieren von Assonanzen, Alliterationen etc., ohne auf sie hinzuhören, ohne sie als sinntragend, sinnverändernd wahrzunehmen. Das andere sich scheinbar empfehlende Verfahren ist das wiederholte Abhören des Gedichtes, wie ein Sprecher oder Schauspieler es auf Band oder auf eine CD gesprochen hat. Von diesem ist jedoch dringendst abzuraten. Nach mehrmaligem Abhören hat man zuletzt nur noch seine *eine* Art des Vortrags im Ohr. Das ist fast so, als wollte man statt eines lebendigen geliebten Menschen nur noch seine Photographie lieben. Man hört das Gedicht dann mit dem, was Jacques Roubaud als äußeres Gedächtnis charakterisiert. Man sollte aber ein inneres Gedächtnis ausbilden. In diesem lebt der Text als ein veränderlicher, den man vielleicht einmal ganz anders hört …

Zur Einübung und gleichsam als eine kleine Kabinettausstellung habe ich für dieses zweite einführende Kapitel eine bunte Folge von

Sonetten zusammengestellt, die in fünf Sprachen von Petrarca bis in unsere Tage reicht; möglichst abwechslungsreich, ohne jede Methode, außer der, gelegentlich eine Verwandtschaft, einen Übergang, einen Kontrast spürbar zu machen.

Ich beginne mit einem in heftigen Antithesen sich bewegenden Sonett aus dem *Canzoniere* Petrarcas, dessen Entstehungszeit etwa um 1340 anzusetzen ist:

Pace non trovo, e non ho da far guerra;
E temo, e spero; ed ardo, e son un ghiaccio;
E volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra;
E nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio.
Tal m'ha in pregion, che non m'apre né serra,
Né per suo mi ritien né scioglie il laccio;
E non m'ancide Amore, e non mi sferra,
Né mi vuol vivo né mi trae d'impaccio.
Veggio senza occhi, e non ho lingua, e grido;
E bramo di perir, e cheggio aita;
E ho in odio me stesso, ed amo altrui.
Pascomi di dolor, piangendo rido;
Egualmente mi spiace morte e vita:
In questo stato son, donna, per vui.[1]

Frieden finde ich nicht und weiß nicht, wie ich Krieg führen soll, und ich fürchte, und hoffe; und brenne, und bin aus Eis; und fliege über den Himmel hinaus, und liege auf der Erde; und nichts fasse ich, und halte die ganze Welt umarmt.

Gefangen hält mich einer, der meinen Kerker nicht öffnet und nicht verschließt, weder mich als den Seinigen festhält, noch meine Bande löst; und nicht tötet mich Amor, noch entledigt er mich meiner Ketten; lebend will er mich nicht, noch befreit er mich von dem, was mich bedrängt.

Ich sehe ohne Augen, ich habe keine Zunge und schreie; und lechze nach Untergang, und bettle um Hilfe; und bin mir selbst verhaßt, und liebe andere.

Ich nähre mich von Schmerz, und weinend lache ich; Tod und Leben sind mir gleichermaßen verleidet: und in diesem Zustand bin ich, Herrin, durch Euch.

„Wenn dies nicht Liebe ist, was denn ist das, was ich fühle?" liest man bei Petrarca zwei Sonette früher.

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?[2]

Wenn Liebe nicht, was ist's, das in mir wühlt?
Ist's Liebe, Gott, was mag die Liebe sein?
Ist's gut, warum bringt sie so harte Pein?
Ist's schlimm, hat man je süßre Qual gefühlt?

Das bleibt ein Leitthema durch die Jahrhunderte hindurch: gut – schlimm, süß – bitter, ja – nein, und in die Klage über diesen Widerstreit mischt sich früh schon – und fast naturgemäß, möchte man sagen – ein aus der Heftigkeit der Empfindungen resultierender Selbstgenuß.

Das nächste Gedicht aus der 1549 erschienenen *Olive* von Joachim Du Bellay habe ich als Beispiel dessen ausgewählt, was, zumindest vom Hörensagen, als Petrarkismus geläufig ist, jene Petrarca fortsetzende und überbietende Stil- und Geisteshaltung, die von einem christlich getönten Platonismus durchfärbt ist.

Si notre vie est moins qu'une journée
En l'éternel, si l'an qui fait le tour
Chasse nos jours sans espoir de retour,
Si périssable est toute chose née,
Que songes-tu, mon âme emprisonnée?
Pourquoi te plaît l'obscur de notre jour,
Si pour voler en un plus clair séjour,
Tu as au dos l'aile bien empennée?
Là est le bien que tout esprit désire,
Là le repos où tout le monde aspire,
Là est l'amour, là le plaisir encore.
Là, ô mon âme, au plus haut ciel guidée,
Tu y pourras reconnaître l'Idée
De la beauté qu'en ce monde j'adore.[3]

Mißt unser Leben in der Ewigkeit
Kaum einen Tag, hetzt uns das Jahr im Jagen
Die Tage hin, die uns nicht wieder tagen,
Ist jeglich Ding dem Untergang geweiht,
Was sinnst du noch im Kerker dieser Zeit,
O Seele? Kann sein Dunkel dir behagen,
Wo doch, in lichte Lande dich zu wagen,
Ein Flügelpaar dir seine Kräfte leiht?
Dort ist das Gut, das jeder Geist verehret,
Dort ist die Ruh, die alle Welt begehret,
Die Liebe dort, und dort, was uns beglückt.

Dort, meine Seele, auf den Sternenauen
Darfst du das Urbild jener Schönheit schauen,
Die schon hienieden meinen Sinn berückt.

Als Vorlage dieses Gedichtes druckt der jüngste Herausgeber der *Olive* ein Sonett von Bernardino Daniello ab, dem Du Bellay im Ganzen und bis in einzelne wörtliche Wendungen nachzusprechen scheint, um sich zuletzt doch aus Eigenem höher aufzuschwingen. Daniellos letztes Terzett lautet:

Ivi è quel sommo ben ch'ogni uom desia;
Ivi 'l vero riposo; ivi la pace
Ch'indarno tu quagiù cercando vai.

Dort ist jenes höchste Gut, nach dem jeder Mensch trachtet; dort die wahre Ruhe; dort der Friede, den du hienieden vergeblich suchst.

Sommo ben – riposo – pace, matter geht es kaum. Bei Du Bellay entsprechen dem hier abschließenden zweiten Terzett die beiden ersten Verse des ersten Terzetts, und schon kontrastiert er: „Dort ist die Liebe, dort auch die Lust; dort, o meine Seele, wirst du die Idee der Schönheit schauen." Damit wird aus einem Gedicht über die Plagen des Erdenlebens ein platonisch durchgeistigtes Liebesgedicht. So also kann das aussehen, was man damals unter *imitatio* verstand.

Und nun, in einer Mischung von Spott, Grimm und Laune, ein Sonett von Du Bellays Freund Pierre de Ronsard, das etwa dreißig Jahre später entstanden sein dürfte, während der Greuel der französischen Religionskriege. Der royalistisch gesonnene Hofdichter Ronsard hatte sich nach dem Tode Karls IX. auf seine Priorei in Saint-Cosme zurückgezogen, was ihn nicht hinderte, sich ein weiteres Mal zu verlieben; unbeschadet auch der Prozesse, die er mit einem Färber führte, der als Erbpächter Ansprüche auf ein Grundstück am Ufer der Loire erhob. Bei der in Vers 11 zitierten *Thebais* handelt es sich um ein Epos des Statius, das in zwölf Gesängen den Bruderkampf zwischen den Söhnen des Ödipus behandelt.

Au milieu de la guerre, en un siècle sans foi,
Entre mille procès, est-ce pas grand folie
D'écrire de l'Amour? De menottes on lie
Des fols qui ne sont pas si furieux que moi.
Grison et maladif rentrer dessous la loi
D'Amour, ô quelle erreur! Dieux, merci je vous crie.
Tu ne m'es plus Amour, tu m'es une furie,
Qui me rends fol, enfant, et sans yeux comme toi:

Voir perdre mon pays, proie des adversaires,
Voir en nos étendards les fleurs de lis contraires,
Voir une Thébaïde, et faire l'amoureux.
Je m'en vais au Palais: adieu, vieilles sorcières,
Muses, je prends mon sac, je serai plus heureux
En gagnant mes procès qu'en suivrant vos rivières.[4]

Mitten im Krieg, in einem Jahrhundert ohne Glauben, zwischen tausend Prozessen, ist es da nicht eine große Narrheit, von der Liebe zu schreiben? Handschellen legt man den Narren an, die weniger rasen als ich.

Ein kränkelnder Graukopf zu sein und sich abermals unter Amors Gesetz zu beugen, welch ein Irrtum! Ihr Götter, erbarmt euch! Du bist mir nicht mehr Amor, du bist mir eine Furie, der du mich in einen Narren verwandelst, der kindisch und blind ist wie du!

Zu sehen, wie mein Land, eine Beute seiner Gegner, zugrunde geht; auf unseren Standarten einander bekämpfende Lilien zu erblicken; einen Bruderkrieg zu sehen, und den Verliebten spielen zu wollen!

Ich mache mich auf dorthin, wo man mich vorgeladen hat: lebt wohl, ihr alten Hexen, Musen, ich packe meine Akten ein; meine Prozesse zu gewinnen wird mich weit glücklicher machen als euren Flüssen zu folgen.

Dieses Sonett hinwieder hat Martin Opitz zu einer freien Nachdichtung gereizt. Der damals halb Deutschland verwüstende Dreißigjährige Krieg hat den deutschen Nachdichter veranlaßt, den Zeitbezug zu verstärken. Alles liebenswürdig Persönliche jedoch, vor allem die Anspielung auf die Prozesse – „*je prends mon sac*" –, wurde zugunsten des Hauptthemas getilgt. Ronsards Neben- und Untertöne sind verschwunden, das Gedicht ist sozusagen einschichtig geworden; anderseits hat es an Direktheit, an politischer Dringlichkeit gewonnen. – Abermals ein Beispiel der *imitatio*; keine Übersetzung, sondern freie Verwendung, in eigenen Zusammenhängen und auf eigenes Risiko.

Inmitten Weh und Angst, in solchen schweren Zügen,
Dergleichen nie gehört, in einer solchen Zeit,
Da Treu und Glauben stirbt, da Zwietracht, Grimm
und Neid
Voll blutiger Begier gehäuft zu Felde liegen,
Da unverfänglich ist, Gericht und Recht zu biegen,
Da Laster Tugend sind, wie bin ich doch so weit
In Torheit eingesenkt? Der Liebsten Freundlichkeit,
Ihr blühendes Gesicht, ihr angenehmes Kriegen,

Ihr Wesen, Tun und Art, das ist es was ich mir
Bloß eingebildet hab, und rühme für und für.
Dies Leid und Jammer sehn, und dennoch nichts als lieben!
Die klüger sind als ich schleust man in Klausen ein.
Ihr Musen, laßt mich gehn! es muß doch endlich sein
Was anders oder ja gar nichts nicht mehr geschrieben.[5]

Ebenfalls in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges gehört das folgende Sonett von Andreas Gryphius.

Menschliches Elende

Was sind wir Menschen doch! Ein Wohnhaus grimmer Schmerzen,
Ein Ball des falschen Glücks, ein Irrlicht dieser Zeit,
Ein Schauplatz herber Angst, besetzt mit scharfem Leid,
Ein bald verschmelzter Schnee, ein abgebrannte Kerzen.
Dies Leben fleucht davon wie ein Geschwätz und Scherzen.
Die vor uns abgelegt des schwachen Leibes Kleid
Und in das Totenbuch der großen Sterblichkeit
Längst eingeschrieben sind, sind uns aus Sinn und Herzen.
Gleich wie ein eitel Traum leicht aus der Acht hinfällt
Und wie ein Strom verscheußt, den keine Macht aufhält,
So muß auch unser Nam, Lob, Ehr und Ruhm verschwinden.
Was itzund Atem holt, muß mit der Luft entfliehn;
Was nach uns kommen wird, wird uns ins Grab nachziehn.
Was sag ich? Wir vergehn wie Rauch von starken Winden.[6]

Ein streng gebautes, in Frage und Antwort sich steigerndes und zuletzt sich senkendes und ausklingendes Sonett. Leid, Krankheit und Tod, das Elend des Vaterlandes im Dreißigjährigen Krieg sind seine Hauptthemen, die in weiteren Sonetten abzuwandeln Gryphius nicht müde wird; hinzu kommt bei ihm ein umfangreicher Zyklus von Sonetten, der die Sonntagsevangelien des Kirchenjahrs paraphrasiert. Seine Alexandriner zeichnen sich dadurch aus, daß sie die durch die Zäsur hergestellte Antithetik noch unterstreichen, wozu auch das jambische Metrum das Seine beiträgt. Von großartiger Wirkung ist dann in diesem Sonett „Menschliches Elende“ der eine von Vers 5 auf Vers 8 übergreifende Satz mit der geradezu stoßend harten Kerbe in Vers 8 „sind, sind“, deren Gewicht dann in Vers 11 die Häufung der einsilbigen Substantive „Nam, Lob, Ehr und Ruhm“ verstärkt.

Und hier erhebt sich die Frage, wie die unzweifelhaft vorherrschende Rhetorik dieses Sonetts einzuschätzen ist. Das ist gekonnt, meisterlich beherrscht, an Allgemeinplätzen ist kein Mangel, das Ganze ist überhaupt ein einziger Gemeinplatz. Aber überzeugt und überwältigt

uns hier nicht etwas wie das Temperament eines großen Dirigenten? Der seinen Stock schwingt, seine Arme, den Kopf hochwirft, aufstampft – und dies alles ist kein sich oder seine Meisterschaft Zurschaustellen, sondern ein selber von seinem Thema Gepacktsein …

Nach den Franzosen sind es im sechzehnten Jahrhundert die Spanier und Engländer, die der Verführung durch Petrarca und seine Nachfolger erliegen: Deutschland schließt erst mit erheblicher Verspätung auf. Überall regt der Umgang mit diesen Vorbildern in vielfältigen Formen und Abwandlungen zur Nachahmung und selbständigen Weiterbildung an. Als ein Vorklang auf dieses internationale Konzert seien hier als erste Beispiele zwei Liebessonette vorgeführt, die über zweihundert Jahre auseinanderliegen, ein englisches und ein deutsches; eines, das evoziert, und eines, das beschreibt; eines, in dem der Dichter als Dichter eben dieser Verse spricht, und eines, in dem es allein um die Tragik einer Widerfahrnis geht. Man höre jedoch, wie sich die Schlußverse in ihrer Gliederung und einsilbigen Wortwahl gleichen; wie mit verwandtem Schlegel aufs Paukenfell geschlagen.

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate.
Rough winds do shake the darling buds of May.
And summer's lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimm'd,
And every fair from fair sometime declines,
By chance or nature's changing course untrimm'd:
But thy eternal summer shall not fade
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st:
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.[7]

Soll ich Dich einem Sommertag vergleichen?
Anmuthiger, gemäßigter bist Du.
Des Maies Lieblinge jagt Sturmwind von den Zweigen,
Und nur zu früh gehn Sommers Pforten zu.
Bald scheint zu heiß des Himmels Auge, bald
Umdunkelt sich sein goldner Kreis; es weilet
Das Schöne nie in seiner Wohlgestalt,
Vom Zufall, vom Naturlauf übereilet.
Du aber sollst in ew'gem Sommer blühn,

Nie Deiner Schönheit Eigenthum veralten;
Nie soll Dich Tod in seine Schatten ziehn,
Wenn ew'ge Zeilen Dich der Zeit erhalten.
So lange Menschen athmen, Augen sehn,
So lang lebt *dieß*, und heißt dich fortbestehn.[8]

Dieses Sonett Shakespeares an einen uns nicht näher bekannten jungen Freund ist eines seiner berühmtesten und ohne Zweifel auch eines seiner eingängigsten durch die Art, wie hier ein Vergleich argumentierend durchexerziert und in immer einläßlicher erörternder Beschreibung um der ihn überbietenden Leistung des Dichters willen verworfen wird. Ungeachtet dessen, daß das hier behauptete Überleben des Angebeteten in den ewigen Zeilen des Dichters, beim Wort genommen, auf wahnhafter Anmaßung beruht. Was fortlebt, ist, letzten Endes, die uns überzeugende Stärke der Empfindung in den Versen des Dichters, durch dessen Worte wir uns überreden lassen, einen überschönen Sommer in Menschengestalt zu imaginieren, hinter welcher die des *in concreto* angeredeten Freundes als ein wesenloser Schemen verdämmert. Seine zeitüberdauernde Schöne – wir, Shakespeares Leser, müssen sie diesem glauben, ohne ihrer je ansichtig zu werden. Der liebende Dichter lügt nicht, aber seine Wahrheit gilt nur parabolisch, als ein jedes Vorstellbare und Beschreibbare übertreffender Entwurf. Tatsächlich *sehen* wir nichts – Misere des liebenden Dichters, dem angesichts des „geliebten Gegenstands" die Augen übergehen.

Wollen wir also diese und ähnliche Äußerungen in den Sonetten nur als ein überdrechseltes Kompliment lesen? Oder wollen wir dem Dichter sein Entzücken glauben und seinen Anspruch gelten lassen? Mindestens bis zu uns hin hat er ja recht behalten.

Die Liebe, sagt man, steht am Pfahl gebunden,
Geht endlich arm, zerrüttet, unbeschuht;
Dies edle Haupt hat nicht mehr, wo es ruht,
Mit Tränen netzet sie der Füße Wunden.

Ach, Peregrinen hab ich so gefunden!
Schön war ihr Wahnsinn, ihrer Wangen Glut,
Noch scherzend in der Frühlingsstürme Wut,
Und wilde Kränze in das Haar gewunden.

Wars möglich, solche Schönheit zu verlassen?
– So kehrt nur reizender das alte Glück!
O komm, in diese Arme dich zu fassen!

Doch weh! oh weh! was soll mir dieser Blick?
Sie küßt mich zwischen Lieben noch und Hassen,
Sie kehrt sich ab, und kehrt mir nie zurück.[9]

Dieses Sonett Eduard Mörikes bildet in der Erstausgabe seiner *Gedichte* von 1838 als fünftes Stück den Abschluß eines „Peregrina" überschriebenen Zyklus, den der Dichter in abgewandelter Gestalt bereits 1832 in seine „Novelle" *Maler Nolten* aufgenommen hatte. Die Erstfassung war im Juli 1824 in Tübingen entstanden, nach der Wiederbegegnung des damals noch nicht Zwanzigjährigen mit Maria Meyer, jenem „heiligen Nachtbild" einer „wandernden Jungfrau", deren Erscheinung ihn und seine Freunde mit dem Zaubergarn leidenschaftlicher Verstörung umstrickt hatte. Der Lebenslauf der schönen schwarzhaarigen Vagantin und „heiligen Sünderin" ist inzwischen bis ins einzelne erforscht worden, die Briefdokumente aus Mörikes Freundeskreis, die Tagebuchaufzeichnungen seiner Schwester Luise lassen uns ahnen, was ihm in dieser heimatlosen Somnambulen und Epileptikerin als „sein wanderndes Ich" begegnet war.[10]

Das Gedicht ist, unverkennbar, bis in die letzten Einzelheiten ein autobiographisches Dokument, und will auch als solches gelesen werden; und ist zugleich ein auf die strengste Weise übersichtlich geschichtetes Kunstgebilde; Vers um Vers jede Zeile eine syntaktische Einheit, jede eine neue Aussage, in den Terzetten sich steigernd zu heftigster Antithetik und fast tonlos grimmig wortspielender Feststellung des Unabwendlichen. Das nimmt sich auf eine bestürzend großartige Weise selbstverständlich aus. Doch eben in dieser Selbstverständlichkeit liegt das klare Geheimnis der hier so früh erreichten Meisterschaft.

Und wieder achtzig Jahre später spricht ein junger Herr, dem, von Stefan Georges Versen zur Dichtung erweckt, die Gedichte Hugo von Hofmannsthals und der englischen Präraffaeliten geläufig sind, wie man es in deutschen Versen zu vernehmen bisher nicht gewöhnt war: so verschwärmt wie sicher im Zugriff und weiteste Herkünfte anklingen lassend.

Die September-Sonette

I

Vom Tage nährt sich schon die Nacht verstohlen;
Schlaflose Stürme laufen in den Gärten
Und holen mich auf ihre blassen Fährten.
Ich binde mir die Flügel an die Sohlen
Und bin hinaus – (doch träum ich wohl). Mich holen

In ihre Reigen andere Gefährten –
Wo sah ich sie, die sich gleich Sternen mehrten
An heißen Abenden? – Ein Atemholen

Und alles hin, wie Duft. Ich bin ganz wach
Und weiß, ich geh, und sag: „Noch heute nur!"
Von Stunden ein verfließendes Gesind
Schwebt tönend fort durch Kammer, Tor und Flur.
Ich spüre vom erhobenen Gemach
Atmende Nacht und Bäume ohne Wind.

II

Atmende Nacht und Bäume ohne Wind
Verführen mich, an deinen Mund zu denken,
Und daß die Pferde, mich hinweg zu lenken,
Schon vor dem Wagen angebunden sind;
Daß alles uns verließ, wie Wasser rinnt,
Daß von dem Lieblichsten, das wir uns schenken,
Nichts bleiben kann und weniges gedenken:
Blick, Lächeln, Hand und Wort und Angebind.

Und daß ich so einsam bekümmert liege,
Und dir so fern, wie du mir fern geblieben –
Die Silberdünste, die den Mond umflügeln,
Sind ihm so ferne nicht als ich dir fliege,
So ferne Morgenrot nicht Morgenhügeln,
Als diese Lippen deinen, die sie lieben.[11]

Diese beiden Sonette entstanden im September 1901, und wir wissen auch, an wen sie gerichtet sind: an „Vivian", eine junge Dame, die der damals vierundzwanzigjährige Rudolf Borchardt ein Jahr lang in Bad Nassau umworben hat und von der er nichts anderes empfing als Dante oder Petrarca von ihrer Herrin: „Blick, Lächeln, Hand und Wort und Angebind." Zwei Sonette, die zusammengehören, die durch einen Refrain miteinander verbunden sind; mit mehrfachen Enjambements, deren kühnstes im ersten Sonett aus dem zweiten Quartett in das erste Terzett hinübergreift. Auffällig auch das einerseits Schwingende und, dem entgegengesetzt, die knappen Viersilber („Und bin hinaus – Wo sah ich sie – Und alles hin"), und in dem zweiten Sonett dann, durch das ganze Gedicht hin im weitesten Bogen umklammernd, Vers 2 („an deinen Mund zu denken") und Vers 14 („diese Lippen deinen, die sie lieben"). Hingesprochenes, halb im Traum, halb im Wachen („Schlaflose Stürme", „Atmende Nacht und Bäume ohne Wind"), ruhlos hin-

gedacht, leidenschaftlich begehrende Worte, hinübergesprochen zu einer Abgereisten, die diese Worte wohl bald in einem Brief empfangen hat.

Als der junge Auden 1933/34 seine ersten Sonette schrieb, während eine unerfüllte Freundesliebe ihm zu schaffen machte, unterlief ihm auch leichthändig ein kleines Bravourstück, dem er später den Titel „*Who's Who*" gab.

A shilling life will give you all the facts:
How Father beat him, how he ran away,
What were the struggles of his youth, what acts
Made him the greatest figure of his day:
Of how he fought, fished, hunted, worked all night,
Though giddy, climbed new mountains; named a sea:
Some of the last researchers even write
Love made him weep his pints like you and me.

With all his honours on, he sighed for one
Who, say astonished critics, lived at home;
Did little jobs about the house with skill
And nothing else; could whistle; would sit still
Or potter round the garden; answered some
Of his long marvellous letters but kept none.[12]

Eine Lebensbeschreibung, die man für einen Schilling kauft, liefert euch alle Fakten: Wie sein Vater ihn schlug, wie er von zu Hause davonlief, wie er in seiner Jugend sich abkämpfte, welche Taten ihn zu dem größten Tageshelden machten: Und wie er focht, fischte, jagte, allnächtlich schuftete, ob ihn auch schwindelte, neue Berge erklomm; einem Meer seinen Namen gab; einige der letzten Forscher schreiben gar, daß er vor Liebe Tränen literweis vergoß wie du und ich.

Denn so mit Ehren überhäuft, seufzte er nach einer, die, wie erstaunte Kritiker uns wissen lassen, zu Hause lebte; dort mit Geschick sich ein wenig nützlich machte, und weiter nichts; die pfeifen konnte; gerne still saß oder auf den Gartenwegen schlenderte; einige seiner langen wunderbaren Briefe beantwortete, doch keinen aufhob.

Nichts Besonderes, sollte man meinen: locker gereihte Aufzählungen, nicht minder locker-liebenswürdige Enjambements und eine Schlußpointe, die alle Hochleistungen dieses unglücklich Liebenden in ein fatales Zwielicht rückt. Sehr sonderbar nehmen diese forsch-flotten Verse sich neben anderen, eher verhangenen, verstörten aus. „Gekonnt"

– das verraten uns durch die Jahrhunderte hin manche Sonette –, „gekonnt“ ist nicht das Höchste; Unbeholfenheit, Hilflosigkeit, eingesehene, eingestandene, lösen mitunter Bewegungen aus, die fast glanzlos vom Unwahrscheinlichsten uns überzeugen. Und gelangen Unerfahrenheit, Ratlosigkeit, wenn sie ein willkommen geheißenes Kommendes umständlich als bekömmlich begrüßen, nicht noch darüber hinaus, wie in diesem mit ungewöhnlicher Freiheit gegliederten Sonett des 1990 gestorbenen Ludwig Greve?

Die Schwangere

Unnahbare, die den bauchigen Krug
halb vorstellt und halb ihn wägt
(das fremde Geschöpf, das mit dir sich verträgt,
hat an der dunklen Hälfte genug) –

wohin im Traum ihrer Schläfen
wandelt sie? Rückwärts. Was aber frommt hier
verflossenes Glück? Es bekommt ihr,
als wenn wir damals uns jetzt überträfen.

Ich weiß nicht weiter; doch sie, ihrem Leibe
folgend, übt das Kommende schon;
die Tochter oder den Sohn?
Noch ein bißchen gewährt sie die liebe Bleibe.

In deinem wiegenden Schritt
naht das Willkommene. Nimm mich mit.[13]

Mit Goethe, mit der Romantik setzt sich von Deutschland und England aus eine neue Art zu empfinden und dementsprechend zu dichten durch, in der die Landschaft auf eine bisher nicht geübte Weise vorherrscht, als Seelenraum und Seelenspiegel. Angesichts der neuen Mächtigkeit, mit der Natur den Menschen bedrängt, wenn er sich ihr bis in ihre entlegensten Bereiche aussetzt, gerinnt aller Zauber Arkadiens zur Vignette und Attrappe, und so rückt auch, neben erwanderten Tälern und Höhen, die Stadtlandschaft ins Gesicht; was an vier sehr verschiedenartigen Beispielen vorgeführt sei.

Als erstes ein Gedicht von William Wordsworth über die Westminster Bridge in London in der ersten Morgenfrühe, das kaum eines Kommentars bedarf; es sei denn der Empfehlung, gelegentlich zu ihm zurückzukehren und vielleicht auch dem nachzudenken, was eine Stadt, eine Großstadt einmal war, ehe Technik und Verkehr sich ihrer bemächtigten.

Composed upon Westminster Bridge
(September 3, 1802)

Earth has not anything to show more fair:
Dull would he be of soul who could pass by
A sight so touching in his majesty:
This City now doth, like a garment, wear
The beauty of the morning; silent, bare,
Ships, towers, domes, theatres, and temples lie
Open unto the fields, and to the sky;
All bright and glittering in the smokeless air.
Never did sun more beautifully steep,
In his first splendour, valley, rock or hill;
Ne'er saw I, never felt, a calm so deep!
The river glideth at his own sweet will:
Dear God! the very houses seem asleep;
And all that mighty heart is lying still![14]

Verfaßt auf der Westminster Brücke
(3. September 1802)

Die Erde hat nichts Schöneres aufzuweisen, stumpfsinnig wäre der in seiner Seele, der vorübergehen könnte an einem Anblick, der so ergreifend in seiner Majestät ist: diese Stadt trägt jetzt wie ein Gewand

die Schönheit des Morgens; ruhig, unverhüllt liegen Schiffe, Türme, Kuppeln, Theater und Tempel, offen zu den Feldern und zum Himmel; alles hell und glitzernd in der rauchlosen Luft.

Niemals hat die Sonne schöner mit ihrem ersten Glanz Tal, Fels oder Hügel durchdrungen; niemals sah ich, niemals fühlte ich eine so tiefe Stille!

Der Fluß gleitet nach seinem eignen sanften Willen: Lieber Gott! sogar die Häuser scheinen zu schlafen, und dieses ganze mächtige Herz liegt still!

William Wordsworth und Charles Baudelaire sind in meinen Augen die beiden bedeutendsten Sonettdichter des 19. Jahrhunderts; der erste an dessen Anfang, der zweite in dessen Mitte. Gut ein Drittel der Gedichte der *Fleurs du Mal* sind Sonette; häufig allerdings, was Baudelaire selber beklagte, *sonnets libres*, das heißt nicht ganz regelrecht gebaute.

So auch das fünfzig Jahre später entstandene erste der vier „*Spleen*" überschriebenen Gedichte, dessen Quartette kreuzweise gereimt sind, mit der bei Baudelaire nicht seltenen Besonderheit allerdings, daß die Reimwörter als Sinnträger die Grundstimmung fast unausgesetzt un-

terstreichen und herausarbeiten. *Pluviôse*, der fünfte Monat des republikanischen Kalenders (vom 20. Januar bis 18. Februar), liefert in seinem Namen gleich das erste Stichwort zu diesem trübseligen Stadtgedicht.

Spleen

Pluviôse, irrité contre la ville entière,
De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
Aux pâles habitants du voisin cimetière
Et la mortalité sur les faubourgs brumeux.

Mon chat sur le carreau cherchant une litière
Agite sans repos son corps maigre et galeux;
L'âme d'un vieux poëte erre dans la gouttière
Avec la triste voix d'un fantôme frileux.

Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée
Accompagne en fausset la pendule enrhumée,
Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,

Héritage fatal d'une vieille hydropique,
Le beau valet de cœur et la dame de pique
Causent sinistrement de leurs amours défunts.

Der Regenmonat, auf die ganze Stadt erbost, gießt finstre Kälte in großem Schwall aus seinem Krug dem bleichen Volk des nahen Kirchhofs und Sterblichkeit hernieder auf die nebelgrauen Vorstädte.

Meine Katze, die sich auf den Fliesen eine Streu sucht, regt ruhlos ihren räudig dürren Leib; die Seele eines alten Dichters irrt in der Traufe mit den Jammerlauten eines frierenden Gespenstes.

Dumpf klagend tönt die schwere Glocke, und das halbverrauchte Scheit begleitet im Falsett die heisere Standuhr, während in einem Kartenspiel voll schmutziger Gerüche

– Verhängnisvolle Erbschaft einer wassersüchtigen Alten – der schöne Herzbube und Pikdame schauerlich von ihrer toten Liebe plaudern.[15]

Und nun von Baudelaire, über ein halbes Jahrhundert hinweg, in einem Sprung zu Rilke und dessen *Neuen Gedichten*. Das folgende, im Frühsommer 1908 in Paris entstandene Sonett evoziert die vielbesungene See- und Handelsmetropole unter einem ungewohnten Aspekt, in dem alles traumhaft Verdämmernde nicht minder als alles lasziv Vertändelnde, Casanova nicht minder als der schlendernde Tourismus wie weggeblasen sind.

Spätherbst in Venedig

Nun treibt die Stadt schon nicht mehr wie ein Köder,
der alle aufgetauchten Tage fängt.
Die gläsernen Paläste klingen spröder
an deinen Blick. Und aus den Gärten hängt

der Sommer wie ein Haufen Marionetten
kopfüber, müde, umgebracht.
Aber vom Grund aus alten Waldskeletten
steigt Willen auf: als sollte über Nacht

der General des Meeres die Galeeren
verdoppeln in dem wachen Arsenal,
um schon die nächste Morgenluft zu teeren

mit einer Flotte, welche ruderschlagend
sich drängt und jäh mit allen Flaggen tagend,
den großen Wind hat, strahlend und fatal.[16]

Aus sehr genauer ortskundlicher und jahreszeitlicher Erfahrung erwachsen, arbeitet dieses Sonett in fünfhebigen Jamben mit immer weiter ausgreifenden Enjambements, die keinen Einschnitt zwischen den Quartetten und Terzetten respektieren, um nach dem verkürzten 6. Vers einem Willen visionär-triumphal zur Überbietung aller gewesenen und dahingesunkenen Herrlichkeit zu verhelfen. Ein Geschenk an diese Stadt, das in meinen Augen Platens eher klassizistisch brav anmutende Sonette auf Venedig durch Schwung und Wucht und Glanz übertrifft.

London, Paris, Venedig – der Stadtbewohner seit nunmehr zweihundert Jahren erwacht in einer anderen Welt, erwacht zu einer anderen Welt als die Dichter vor ihm. Doch wahrscheinlich haben inzwischen die motorisierten Fortbewegungsmittel und Transportungetüme mit ihrem früh einsetzenden Lärm manchem Großstädter die Entzükkung des Erwachens verdorben, wie sie noch bei Jorge Guillén sanft pulsend nachklingt.

Das Hauptwerk dieses 1893 in Valladolid geborenen Dichters ist ein *Cántico*, ein Lobgesang auf das Leben. Zwischen 1919 und 1950 entstanden und in vier immer wieder erweiterten Ausgaben veröffentlicht, umfaßt dieser *Cántico* in seiner letzten Gestalt vier Abteilungen, und die zweite von diesen, „*El pájaro en la mano* – Der Vogel in der Hand", enthält als dritte Gruppe zweiundzwanzig Sonette: regelmäßig gebaute, nach italienischem Muster, mit eingehaltenem Einschnitt zwischen den Quartetten und Terzetten, nicht ohne Verwegenheiten des Einhiebs und der Verschleifung. Das eröffnende Sonett trägt den Titel „*Amanece, amanezco* – Es tagt, ich tage".

Es la luz, aquí está: me arrulla un ruido.
Y me figuro el todavía pardo
Florecer del blancor. Un fondo aguardo
Con tanta realidad como le pido.

Luz, luz. El resplandor es un latido.
Y se me desvanece con el tardo
Resto de oscuridad mi angustia: fardo
Nocturno entre sus sombras bien hundido.

Aun sin el sol que desde aquí presiento,
La almohada – tan tierna bajo el alba
No vista – con la calle colabora.

Heme ya libre de ensimismamiento.
Mundo en resurrección es quien me salva.
Todo lo inventa el rayo de la aurora.[17]

Das Licht, hier ist es: ein Raunen wiegt mich. In mir hebt es sich, das noch graue Erblühen der Helle. Daß da ein Grund sei, so wirklich, wie ich ihn begehre!

Licht, Licht. Glanz pocht wie ein Herz. Und mit dem trägen Rest der Dunkelheit entweicht meine Angst, entweicht der lastende Druck der nächtlichen Schatten.

Auch ohne die Sonne – ich ahne sie, wie sie heraufkommt – machen das Kissen, weich unter der unerblickten Dämmerung, und die Gasse schon gemeinsame Sache.

Schon bin ich nicht länger in mich versenkt und versponnen. Auferstehende Welt, sie ist es, die mich rettet. Ganz erfinden sie die Strahlen der Morgenröte.

Der moderne Dichter, möchte man sagen, wandelt nicht ab, wie die Dichter der Renaissance und des Barock; er schafft jedesmal ein neues einzelnes, einzigartiges Gedicht. Nur das lohnt sich – nun, seit den *Fleurs du Mal*. Wohl dichtet auch er gelegentliche Zyklen, aber jedes Gedicht ist dort weniger fortleitend als auf sich gestellt. Und so gilt jedes Gedicht, jedes Sonett jeweils als einzelnes für sich; mag es auch mit anderen desselben Dichters in einen autobiographischen oder von ihm intendierten thematischen Zusammenhang gehören. Darüber hinaus jedoch stehen durch die Geschichte der mehreren hier behandelten Literaturen und den wiederholt zwischen ihnen sich ereignenden Austausch hindurch diese einzelnen Sonette, unausweichlich, mit anderen einzelnen Sonetten in einem Verhältnis der Anregung, des Anklangs, des Austauschs; gewisse Bilder, Gedanken, Formeln, ja ganze Verse

werden geläufige „Vokabeln“ in einem internationalen Wortschatz. Daß man sich ihrer, kraftvoll unschuldig oder augenzwinkernd, bedient, wird dem Betreffenden von niemandem verargt. *Wie* man sich ihrer bedient, das ist das Entscheidende. Wird doch das zuhöchst Gelungene nicht selten über manche niedergetretene Stufe erreicht; und was zählt, ist das bewegte neue Muster, die Dichte des Gewebes.

Als Alfred Kerr 1930 in den Songs der ein Jahr zuvor uraufgeführten *Dreigroschenoper* eine größere Anzahl wörtlicher Entlehnungen aus den von K. L. Ammer (Karl Klammer) übersetzten „Balladen“ François Villons entdeckte, die 1907 in Leipzig erschienen waren, gab Bertolt Brecht dieses Faktum unumwunden zu: „Ich erkläre wahrheitsgemäß, daß ich die Erwähnung des Namens Ammer leider vergessen habe. Das wiederum erkläre ich mit meiner grundsätzlichen Laxheit in Fragen geistigen Eigentums.“ In einem damals unveröffentlicht gebliebenen Manuskript liest man hierzu: „Natürlich basiert so ziemlich jede Blütezeit der Literatur auf der Kraft und Unschuld der Plagiate.“ Die Auseinandersetzung mit dem Villon-Übersetzer, der nun ebenfalls auftrat und Forderungen stellte, wurde dann dadurch beigelegt, daß noch 1930 eine Neuauflage seiner Übertragungen erschien, zu der Brecht ein Sonett beisteuerte, das sowohl innen vor den Balladen als auch auf der Rückseite des Schutzumschlags zu lesen steht:

Sonett zur Neuausgabe des François Villon

Hier habt ihr aus verfallendem Papier
noch einmal abgedruckt sein Testament,
in dem er Dreck schenkt allen, die er kennt –
wenn's ans Verteilen geht: schreit, bitte „hier!“

Wo ist euer Speichel, den ihr auf ihn spiet?
Wo ist er selbst, dem eure Buckel galten?
Sein Lied hat noch am längsten ausgehalten,
doch wie lang hält es wohl noch aus, sein Lied?

Hier, anstatt dass ihr zehn Zigarren raucht,
könnt ihr zum gleichen Preis es nochmal lesen
(und so erfahren, was ihr ihm gewesen …)

Wo habt ihr Saures für drei Mark bekommen?
Nehm jeder sich heraus, was er grad braucht!
Ich selber hab mir was herausgenommen …[18]

Nun, auch der Schlußvers dieses Sonetts ist eine Entlehnung, liest man doch bei Kerr die Frage, bei wem Brecht die eingelegten Balladen der *Dreigroschenoper* „herausgenommen“ habe. Was dieser nun sogleich

durch die Hinzufügung des Reflexivpronomens keß auftrumpfend überbietet, der Kraft und Unschuld des „Plagiats“ zuliebe, wie es seit dem 14. bis ins 17. Jahrhundert, und darüber hinaus, gang und gäbe war. Durchblättert man etwa in den *Poetischen Wäldern* des Martin Opitz seine „Sonette“, so stößt man dort unter deren Überschriften auf nähere Angaben wie „Auch zum Theil auß dem Holländischen“, „Fast auß dem Griechischen“, „Auß dem Frantzösischen“; Hinweise, die den leicht zu erhärtenden Verdacht erregen, bei der Mehrzahl der übrigen Sonette möchte es sich ebenfalls um Herübernahmen und Anverwandlungen handeln; um Hergestelltes ohne näheren Auftrag des Gemüts. Aber könnte es nicht sein, daß wir späten Leser hier zu einer kleinen Anstrengung aufgefordert sind? Dieser: uns in die Morgen- und Aufbruchstimmung zu versetzen, die seine Zeitgenossen ergriff, als dieser Werkmeister ihnen den Weg wies zu Formen eines höheren Anstands, deren mächtig geworden, sie sich ihren europäischen Vorbildern und Brüdern ebenbürtig fühlen durften.

III

Italienische Sonettisten vor Dante
Giacomo da Lentino, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti

Über die Herkunft der bis heute fortlebenden Gattung des Sonetts um 1230 am Hofe Kaiser Friedrichs II. in Sizilien gibt es verschiedene Theorien, wonach es sich entweder von der provenzalischen Kanzonenstrophe oder von dem volkstümlichen Strambotto herleitet. Die Gliederung in Oktave und Sextett ist von Anfang an sein Kennzeichen, doch herrschen zuerst noch durchgehend alternative Reime vor. Das Leitthema bei den frühen Sonettdichtern ist, wie bei den Troubadours, ob sie nun Herren oder fahrende Gesellen sind, die Liebe – eine Herzens- und zugleich eine Standesangelegenheit.

Lieben will der junge Mann, lieben will der Dichter, lieben und leiden; und beides, Liebesfreuden und Liebesschmerzen, wird ihm zuteil. Der Gegenstand, *l'objet aimé*, wie das 18. Jahrhundert sagte, mag nach Land, Jahrhundert und Sitte wechseln, ob es sich nun um eine römische Dirne, eine höfische *frowe* oder einen persischen Schenken handelt. Und die einmal eingeübte Sitte hält sich weit über die sozialen Verhältnisse hinaus, die ihre besondere Art begünstigen.

Freilich läuft auch manches nebeneinander her; neben der höfischen Liebe gibt es die dörperliche, neben dem edlen Sinn den frechen, der sich mit seiner Niedertracht brüstet; neben der Treue die Leichtfertigkeit; neben der vergeistigten Liebe die fleischlich-üppige und brünstige; neben den Platonikern die Hurenböcke, und nicht selten wechselt ein und derselbe Dichter die Register, von Ronsard bis Baudelaire.

Über die Entstehung der höfischen Liebe, des *amor cortes*, der edlen *minne*, hat man sich ebenfalls Gedanken gemacht. Daß ihre Elemente sich bei dem jungen Edelknaben während seines Pagendienstes entwikkelten, scheint mir psychologisch die einleuchtendste Erklärung zu sein. Sie wurzelt in frühjugendlichen, pubertären Erfahrungen und Haltungen. „Der Knabe lebte", wie dies Ignace Feuerlicht des breiteren ausgeführt hat, „am Beginne der Reifezeit, da sich in ihm neue Triebe, neue Sehnsüchte zu regen begannen, im Bannkreise einer reichen, mächtigen, angesehenen, stolzen, gebildeten und ‚höfischen' Frau. Wie konnte er anders als mehr oder minder bewußt diese ihre Umgebung überragende, aber ihm täglich nahe Frau als höchstes Ideal in seine Wünsche und Träume aufnehmen … Natürlich war ihm die Liebe der *domna* schon aus äußeren Gründen in der Regel unerreichbar …

Die einzigartige und einzige Liebe seiner goldenen Pagenzeit mußte dem erwachsenen Ritter das sein Gefühlsleben bestimmende Erlebnis bleiben, in seiner traumhaften Innigkeit oft noch verstärkt durch das rauhe, herrische, kriegerische Leben, das er nun führte. Er liebte seine einstige Herrin weiter, oder er suchte die Liebe einer Frau, die in ihm die alten, seligen Gefühle neu erklingen lassen, die ihm eine neue *domna* werden konnte … So ist der in seiner ‚Unmännlichkeit' unerklärliche Frauendienst nichts anderes als die Fortsetzung eines in der Tat unmännlichen, knabenhaften Frauendienstes, *der eigentliche Frauendienst ist nur die innere Fortführung des Pagendienstes*."[1]

Nun sind die ersten Sonettisten zwar meist keine Ritter mehr, doch immer noch Herren, adlige Beamte oder städtische Patrizier, die den vorgegebenen hohen Mustern nacheifern; wie ja nichts häufiger ist, als daß ein weniger gebildeter Stand, der einen gebildeten ablöst, dessen Ideale und Stilhaltungen übernimmt.

Nach diesen kurzen, unzulänglichen Vorbemerkungen beginne ich ohne Umschweife mit Giacomo da Lentino, von dem die frühesten Sonette überliefert sind und der deshalb als der Erfinder des Sonetts gilt. Giacomo da Lentino war kaiserlicher Notar am Hof Friedrichs II. in Palermo; er starb zwischen 1250 und 1270.

Io m'agio posto in core a Dio servire
Com'io potesse gire in paradiso:
Al santo loco c'agio audito dire
Si mantiene sollazo, gioco e riso.
Sanza mia donna non vi voría gire,
Quella c'à blonda testa e 'l claro viso,
Ché sanza lei nom porzería gaudire,
Estando da la mia donna diviso.
Ma non lo dico a tale intendimento
Perch'io pecato ci volesse fare,
Se non veder lo suo bel portamento,
E lo bel viso e 'l morbido sguardare;
Ché lo mi tería in gran consolamento
Vegiendo la mia donna in ghoria stare.[2]

Gott zu dienen – diesen Vorsatz habe ich meinem Herzen eingepflanzt, daß ich den Weg fände hinauf ins Paradies, zu der heiligen Stätte, wo, wie ich habe sagen hören, Lustbarkeit, Spiel und Lachen ewig währen.

Ohne meine Herrin aber möchte ich nicht dorthin gehen, jene mit dem blonden Haar und dem hellen Gesicht, denn ohne sie gäbe es keine Freude für mich; von ihr getrennt zu sein, wäre unerträglich.

Doch wenn ich dies sage, geht mein Sinnen nicht dahin, daß ich dort mit ihr sündigen wollte; ihr holdes Betragen zu sehen, genügte mir,

und ihr schönes Antlitz, ihren sanften Blick; das wäre mir ein großer Trost, wenn ich meine Herrin in der Glorie stehen sähe.

Dieses Sonett weicht, seiner Form nach, von der später sehr geläufigen und fast verbindlich gewordenen noch dadurch ab, daß sowohl die Quartette als auch die Terzette sich auf zwei Wechselreime beschränken; auch könnte man versucht sein, die beiden Terzette entweder als ein Sextett oder als abermals einen Vierzeiler und einen Zweizeiler zu lesen.

Führend sind das Verbum *gire* und *mia donna*. Auch alles übrige, die *blonda testa*, das *claro viso*, das *bel portamento*, das *morbido sguardare* – das blonde Haupt, das helle, das holde Antlitz, das edle Betragen und vor allem der sanfte Blick –, das alles wird uns immer wieder begegnen; und es war schon damals nicht neu.

Einen Kommentar verdiente vielleicht die Vokabel *consolamento*, Trost, Tröstung, die schon bei den Troubadours eine weit über das nur Seelische hinausgehende Bedeutung hat. Das *consolamento* ist sozusagen das Liebessakrament, in dem Leib und Seele eins sind. Für den, der es genossen hat, wäre es ein Frevel, beide noch unterscheiden zu wollen.

Auch *blonda testa* ist nicht nur eine Redensart oder dem Umstand zu verdanken, daß es sich zufällig um eine blonde Frau handelt. „Blond ist schön." Das gilt schon bei den Griechen und Römern; Daphne ist blond, Beatrice und Laura sind blond. Und man wird lange warten müssen, bis man in der Dichtung eine braun- oder gar schwarzhaarige Schöne findet. Bekanntlich liebten es schon die Damen der römischen Kaiserzeit, sich mit Perücken aus dem Haar blonder Germaninnen zu schmücken. In Kleists Drama *Die Hermannsschlacht* versichert Hermann der Cherusker seiner Frau Thusnelda, die Römer würden sie, wenn sie Sieger wären, „so kahl wie eine Ratze" scheren:

Thusnelda: Ich glaub, du träumst, du schwärmst! Wer wird den Kopf mir – ?
Hermann: Wer? Ei, Quintilius Varus und die Römer.
Thusnelda: Die Römer! Was!
Hermann: Ja, was zum Henker, denkst du?
– Die römschen Damen müssen doch,
Wenn sie sich schmücken, hübsche Haare haben?
Thusnelda: Nun haben denn die römschen Damen keine?
Hermann: Nein, sag ich! Schwarze! Schwarz und fett, wie Hexen!
Nicht hübsche, trockne, goldne, so wie du![3]

Im übrigen redet Giacomo da Lentino sehr direkt und unverblümt. Franz Rauhut verdeutlicht uns das in seiner Übersetzung dieses Gedichtes noch ein wenig, wenn er Vers 9 und 10 übersetzt:

> Das sag ich nicht, weil mich gelüstet je
> der Fleischeslust mich dorten zu ergeben.[4]

Und Hugo Friedrich in seiner Übersetzung dieses Sonetts:

> Das alles sag' ich nicht, weils mich gelüstet,
> Da oben lauter Sünden zu begehn.[5]

Diese Direktheit hat etwas Entwaffnendes. Spätestens bei Petrarca wird es dann schon in immer neuen Prüfungen um die bange Wahl „zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden" gehen.

Im allerletzten Vers macht es für den Leser keinen Unterschied, ob er ihn dahingehend versteht, daß der Liebende die Herrin in ihrer Glorie, ihrer Herrlichkeit, oder ob er sie in Gottes Glorie aufgenommen erblickt.

Or come pote sì gran donna entrare
Per gli occhi mei, che sì picioli sone?
E nel mio core come pote stare,
Che 'n entr'esso la porto laonque i' vone?
Lo loco laonde entra già nom pare,
Ond'io gran meraviglia me ne done.
Ma voglio lei a lumera asomigliare,
E gli occhi mei al vetro ove si pone.
Lo foco inchiuso poi passe di fore
Lo suo lostro sanza far rotura;
Così per gli occhi mi passa lo core,
No la persona, ma la sua figura.
Rinovellare mi voglio d'amore,
Poi porto insegna di tal criatura.[6]

Wie nur kann eine so hohe Dame, eine so große Herrin durch meine Augen in mich eintreten, die doch so klein sind? Und in meinem Herzen, wie kann sie darin sich aufhalten, daß ich sie darin trage, wo immer ich hingehe?

Die Stelle, an der sie eintritt, sieht man ja nicht, was mich hoch verwundert. Doch ich will sie mit einem Licht vergleichen, und meine Augen mit dem Glas, darauf sein Schein fällt.

Die Glut des Lichtes dringt von außen mit seinem Glanz hindurch,
ohne etwas zu zerbrechen: so dringt durch die Augen mir ins Herz
nicht die Person, wohl aber ihr Bild. Liebend will ich mich erneu-
ern, trage ich doch den Eindruck eines solchen Geschöpfes in mir.

Dieses zweite Sonett des Giacomo da Lentino wirkt fast etwas einfältig. Doch mir scheint: genau das ist beabsichtigt. „Laß dir, lieber Leser, bitte, einmal genau erklären, wie das zugeht, daß etwas so Großes wie die Herrin durch etwas so Kleines wie meine Augen mir ins Herz eintreten kann, um dort zu wohnen. Freilich, lieber Leser, wenn du meinen Vergleich recht verstehst, nicht sie selber, sondern nur ihr Bild, das sich mir so tief eingeprägt, so tief eingezeichnet hat, dieses Bild eines hohen Geschöpfes." Was Giacomo da Lentino hier wie in einer Bilderbuchfabel darstellt und erläutert, wird einmal ein großes Thema sein, auf das wir noch öfter zurückkommen werden.

Dahinter steht indessen noch etwas mehr: eine sehr genaue Theorie über das, was sich bei dem Vorgang des Sehens eigentlich ereignet. Eine Theorie, die das ganze Mittelalter hindurch gültig war und auf die Johannes Reuchlin in seinem Buch *De verbo mirifico* noch 1494 zu sprechen kommt. Man liest dort, jeder sinnlich wahrnehmbare Gegenstand projiziere „nach allen Seiten hin ein äußerst feines und körperloses Abbild seiner selbst, das von der Sinneswahrnehmung bereitwillig aufgegriffen wird. Wenn dieses Bild dann sich dort gastlich aufhält, erwirbt es alsbald eine höhere Würdigkeit und wird zu einer Bildidee. Sodann betrachtet eine Art Einbildungskraft – *imaginatio* – das Bild des abwesenden Abbildes."[7] Das ist dann das, was Giacomo da Lentino *figura* und *insegna* nennt.

Nun hat jüngst Raoul Schrott in seinem Buch über *Die Erfindung der Poesie* Giacomo da Lentino als dem Erfinder des Sonetts ein Kapitel mit insgesamt 14 Sonetten eingeräumt. Da er Lentinos Reimschema nachzubilden sich vorgesetzt hat, sah auch er sich zu eigenwilligen Abweichungen genötigt, die Lentinos klarem Vorhaben oft wenig dienlich sind. Dies im einzelnen zu untersuchen, würde hier zu weit führen. Erwähnt sei jedoch, daß Raoul Schrott sich näherhin mit dem auseinandersetzt, was er die „spezifische Logik des Sonetts", seine Dialektik nennt, die seiner Überzeugung nach, wenigstens in dieser frühen Phase, sich in Syllogismen fortbewegt.

Er stützt sich hier auf eine Notiz Friedrich Schlegels, der einmal anmerkt: „In dem wahren Sonett müßte das erste Quartett Prämisse, das zweite Major und Minor sein, und die Terzette Conclusion … Das Sonett entspricht der Form des Syllogismus, wo ein Gedanke nach der ganzen Förmlichkeit des Denkens in sich selbständig entwickelt, abgeschlossen und gegründet wird, nach Vor-, Nach- und Schlußsatz."[8]

Diesem Aperçu haftet etwas zugleich Gewaltsames und Windiges an, und wir dürfen dankbar sein, daß diesem geforderten „wahren Sonett“ nur wenige wirkliche entsprechen: die Gattung hätte das kaum überlebt. Zutrifft allerdings, daß das Sonett gerne argumentiert, daß es sich wie ein Epigramm benimmt und, wie dieses, in eine Pointe ausläuft, die jedoch als Schlußsatz nicht nur konkludiert, sondern glücklichenfalls über das vernünftigerweise zu Erwartende hinausschießt.

Doch man lese Raoul Schrotts Text über Giacomo da Lentino nach – es lohnt sich. Zumal dort, wo er gegen Ende auf die Suggestivität der Metaphern zu sprechen kommt: „Als wären die Metaphern real, als wären sie wirklich faßbar und vermeßbar; als würden sie einmal an ihr Ziel gelangen. Als könnte man wirklich *erklären, weshalb eine so hohe Dame durch so kleine Augen gehen und wie sie im Herzen bleiben kann, daß man sie mit sich tragen kann, wohin man immer geht*.“[9] Der Liebende wie der Dichter, der liebende Dichter, beschwört – *metaphorice* – die Wirklichkeit des Bildes : „*no la persona, ma la sua figura*“.

Die in Sizilien entstandene höfische Lyrik nimmt dann ihren Weg über Bologna nach Florenz. Hier entsteht das, was als *il dolce stil novo* bekannt ist, der sich nun nicht mehr an einem Hofe, sondern im patrizischen Milieu der jungen Stadtkultur entwickelt. Als „Erfinder“ geradezu der „geistigen Frauenminne“ darf hier der Bologneser Jurist Guido Guinizelli gelten, der nach 1230 geboren wurde und um 1276 starb. Von ihm stammt die berühmte Kanzone „*Al cor gentil ripara sempre Amore* – Im edlen Herzen wohnt immer Liebe“, „Amor haust im edlen Herzen“, oder genauer: „Beim edlen Herzen sucht Liebe, sucht Amor immer Zuflucht, wie der Vogel im Grün des Waldes“. Doch lesen wir die erste und letzte Strophe dieser Kanzone in Karl Vosslers Übersetzung:

In edlem Herzen nur wohnt immer Liebe,
so wie in Waldesgrün der Vogel wohnt.
Und Liebe ward nicht eh'r als edles Herz,
und edles Herz nicht eh'r als Lieb erzeugt;
denn als die Sonne ward,
ward auch zugleich der Sonnenstrahl, und vorher
war auch die Sonne nicht.
Und Liebe find't in edlem Sinne nur
ihr wahr und einzig Heim,
wie in des Feuers Flammen helles Licht …

Geliebte Frau, wenn meine Seele einst
vor Gott erscheint, wird er mir sagen: „Wie?
durch alle Himmel drangst du bis zu Mir
und nahmst dir Mich zum Gleichnis ird'scher Liebe!
Mir und der Königin
des Himmelreichs, die allen Trug zerstört,
gebührt allein der Preis!"
Dann muß ich sagen: „Ach, die Liebste schien mir
ein Engel deines Reichs!
Zur Sünde rechne mir die Liebe nicht!"[10]

Tenne d'angel sembianza
che fosse del Tuo regno;
non me fu fallo, s'in lei posi amanza.

Ihr Aussehen war das eines Engels aus Deinem Reich; es war kein Irrtum, kein Fehler, kein Vergehen, als ich meine Liebe ihr antrug, daß mein Verlangen sich auf sie richtete.

Die entscheidende Vokabel hier, die bis hin zu Petrarca, und über ihn hinaus, als der Mittelschwerpunkt alles Denkens und Redens über die Liebe alles richtet und durchfärbt, ist das *cor gentile*, das edle, das vornehme und aufgrund seines inneren Adels das liebenswürdige, der Liebe würdige Herz; so ist es auch das artige, das gesittete Herz, das Herz, das Art und Sitte hat, dessen Besitzer sich zu benehmen weiß. Dementsprechend bedeutet *gentilezza* noch heute soviel wie: Artigkeit, Höflichkeit, Anmut. Und bis vorgestern noch las man auf dem Umschlag eines Briefes, er sei an die *Gentilissima Signora* oder *Signorina* XY gerichtet. Das Gegenwort zu *gentile*, dem wir denn auch häufig im Reim begegnen, lautet: *vile*, niedrig, gemein.

Und nun beachte und spüre man nach Giacomo da Lentino den Unterschied des Temperaments – und der dichterischen Kraft – bei Guido Guinizelli dort, wo er beschreibt, wie bei dem schönen Gruß und dem liebenswürdigen Blick der Herrin Amor wie ein Blitz durchs Auge eindringt und den Liebenden überwältigt.

Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo
Che fate quando v'encontro m'ancide;
Amor m'assale e già non ha reguardo
S'elli face peccato o ver mercide,
Ché per mezzo lo cor me lancia un dardo
Che d'oltre in parti lo taglia e divide;
Parlar non posso che 'n gran pene eo ardo
Sì come quelli che sua morte vide.

Per li occhi passa come fa lo trono
Che fèr per la finestra de la torre
E ciò che dentro trova spezza e fende;
Remagno come statua d'ottone
Ove vita né spirto non ricorre,
Se non che la figura d'omo rende.[11]

Dein schönes Grüßen und Dein reiner Blick,
Die beim Begegnen Du mir schenkst: sie morden.
Amor bekriegt mich, und er achtet's nicht,
Ob er mir Qualen, ob er Gnaden bringt.
Er schleudert in das Herz mir einen Pfeil,
Der mittendurch es schneidet und zerteilt;
Sprechen – ich kann es nicht, in Peinen brennend
Gleich jenen, die ihr eig'nes Sterben sehn.
Er dringt durchs Auge, wie der Blitz das tut,
Wenn er ins Fenster eines Turmes schlägt
Und, was er drinnen find't, zerfetzt und reißt.
Zu einer Messingstatue ward ich,
Darinnen weder Leben fließt noch Seele,
Und die nur außen noch ein Mensch erscheint.[12]

Und ein weiteres Mal noch wollen wir es uns in einem Sonett sagen lassen, welche Verheerungen der *gentil sguardo* der Herrin anrichten kann; diesmal von dem um etwa zwanzig Jahre jüngeren Florentiner Guido Cavalcanti, von dem man bei Dante, der ihm auf dem Läuterungsberg begegnet, liest, er habe dem *altro Guido*, nämlich Guinizelli, *la gloria della lingua*, den Ruhm der Sprache, geraubt, indem er ihn als Dichter übertraf. Ihm übrigens hat Dante seine *Vita Nova* zugeeignet, und was sich hernach zwischen den beiden ereignete, soll auch noch näher beleuchtet werden. Doch lesen wir sein Sonett:

Voi che per li occhi mi passaste al core,
E destaste la mente, che dormia,
Guardate a l'angosciosa vita mia,
Che sospirando la distrugge Amore;
E ven tagliando di sì gran valore,
Che' deboletti spiriti van via;
Riman figura sol en segnoria
E voce alquanta, che parla dolore.
Questa vertù d'amor, che m'à disfatto,
Da vostr'occhi gentil presta si mosse:
Un dardo mi gittò dentro dal fianco.

Sì giunse ritto 'l colpo al primo tratto,
Che l'anima tremando si riscosse,
Veggendo morto 'l cor nel lato manco.[13]

Ihr die mir fuhrt ins Herz durch Augen beide
und ist der Sinn der innen schlief erwacht,
habt doch auf mein geängstet Leben acht,
wie Minne es aller seiner Kraft entkleide;

und kommt in mich mit also scharfer Schneide
daß jeder Unmacht Geist wird ausgebracht:
da bleibt ein Schemen nur von Übermacht
und Stimme ein weniges, die redet Leide.

Diese der Minne Macht, die mich vernichtet,
ist euren edlen Augen ausgedrungen:
ja als ein Pfeil traf sie mein Eingeweid.

Da ist so recht der erste Schuß gelungen
daß nun die Seel erbebende sich flüchtet,
als tot das Herz sie findet linkerseit.[14]

Mit Absicht habe ich diesmal eine Übersetzung von Hans Feist ausgewählt, obwohl auch Hugo Friedrich dieses Sonett in seinen *Epochen der italienischen Lyrik*[15] übersetzt hat. Am sechsten Vers haben beide, begreiflicherweise, versagt. Feist liefert hier – dem Reimzwang hörig – offenkundig Schwach- bis Unsinniges: „Und jeder Unmacht Geist wird ausgebracht" (bei näherem Hinsehen hätte ihn selber schaudern müssen!). Bei Friedrich liest man: „Daß meine Sinne kraftlos wurden, schwanden". Das kommt dem Original sehr nahe; gemeint sind jedoch, nach älterem Sprachgebrauch, die *spiriti animali*, die Lebensgeister, die bei Amors Hieb Reißaus nehmen, daß es nur noch so aussieht, als hätte ich Macht über mich selbst. Vers 7 übersetzt Friedrich höchst seltsamerweise: „Nur noch mein Anblick zeugt von seinem Bann", von Amors Macht über mich. Feist kommt dem Sinn wohl näher: „da bleibt ein Schemen nur von Übermacht". Anderseits flüchtet, in Vers 13, die Seele nicht, sondern sie erschaudert, daß es sie schüttelt, vor Entsetzen, vor Grauen. „Das plötzliche Erscheinen der Geliebten erfüllt das Herz des Liebenden mit Schrecken", liest man um 1180 in dem Traktat *De Amore* des Andreas Capellanus.

Vergessen wir auch Amors Pfeil nicht. Als säße der kleine, der gewaltige Liebesgott in den Augen der Geliebten, aus denen er den Blick wie einen Pfeil mitten in den Schild des Herzens jagt. Ein Bild, gewiß. Doch kein ausgefallenes, sondern ein jedem Zeitgenossen, jedem Bo-

genschützen, jedem Jäger vertrautes Bild. Und es bleibt doch ein nicht gering zu veranschlagender Unterschied, ob ein Bild weit hergeholt ist oder mit unserer eigenen alltäglichen Anschauung übereinstimmt. Wenn es dann zu einem konventionell überkommenen verkommt, so sieht sich der Dichter aufgefordert, ihm aufs neue Aktualität zu verleihen. Und so bis zu uns hin: die einen bedienen sich, die andern erfinden; die einen sprechen an der Wirklichkeit vorbei, die andern treffen und übertreffen sie; oft blindlings, wie der Zen-Meister in der Kunst des Bogenschießens.

Werfen wir noch einen kurzen Blick zurück, auf die Anfangszeile dieses Sonetts: „*Voi che per li occhi mi passaste al core*“ – und wir vernehmen ein deutliches Echo unseres zweiten Sonetts von Giacomo da Lentino: „*Per gli occhi miei*“ – und in Vers 10 begegnen uns hier dann die *occhi gentili* der Herrin. Schönheit und *gentilezza* sind so unerläßlich, daß sie sich fast von selbst verstehen; beide äußern sich zuerst durch den Blick, dann durch den Gruß, der nicht mehr als ein leichtes Neigen des Hauptes zu sein braucht; eine weitere, diese noch übertreffende Gunstbezeugung ist dann *il dolce riso*, das holde Lächeln; und wenn dann gar noch Worte hinzukommen, wenn die Herrin den vor Liebe Vergehenden gar anredet, dann wird er sich vor Glück und Überglück kaum fassen können.

Auf Guinizellis Kanzone „*Al cor gentil ripara sempre Amore*“ und auf den Dichter selber anspielend, steigert Dante dies noch in einem seiner Sonette im 20. Kapitel der *Vita Nova*:

Amor e ’l cor gentil sono una cosa
Sì come il saggio in suo dittare pone,
E così esser l’un sanza l’altro osa
Com’alma razional sanza ragione.
Falli natura quand’è amorosa,
Amor per sire e ’l cor per sua magione,
Dentro la qual dormendo si riposa
Tal volta poca e tal lunga stagione.
Bieltate appare in saggia donna pui,
Che piace a gli occhi sì, che dentro al core
Nasce un disio de la cosa piacente;
E tanto dura talora in costui,
Che fa svegliar lo spirito d’Amore.
E simil face in donna omo valente.

Amor und edles Herz sind beides eins,
Wie schon in seinem Lied der Dichter lehrt,
Und keines beider kann bei sich bestehn,
Wie auch Vernunft nicht, wenn Vernünft'ges fehlt.

Verlangt Natur nach Liebe, macht zum Herrn
Des Herzens Amor sie und macht das Herz
Zu einem Haus, darin er schlafend ruht
Auf manchmal kurze, manchmal lange Zeit.

Schönheit erscheint in hoher Herrin dann,
Und strahlt ins Auge also, daß im Herzen
Begehren aufsteht nach der Strahlenden,

Und dieses hält so lang im Herzen an,
Bis es vom Schlaf des Amors Geist erweckt.
Und Gleiches wirkt geehrter Mann in Frauen.[16]

Eine kleine Anmerkung, nach Hugo Friedrich, ist hier vonnöten: *saggio* und *saggia* im Vers 2 und 9 bedeuten nicht weise, sondern soviel wie gebildet, „womit die Wohlerzogenheit in Umgangsformen wie auch die für die Konversation unerläßlichen literarischen Kenntnisse gemeint waren". Merkwürdig, weil ein Einzelgänger, ist der letzte Vers, der etwas in unseren Augen Selbstverständliches sagt, daß auch der Mann – der Tüchtige, der Erfahrene, der Tapfere – im Herzen der Frauen Liebe weckt. Dieser Vers wirkt, bei näherem Hinsehen und öfterem Hinhören, ein wenig wie angeklebt. Man beachte jedoch, daß für Dante Liebe und edles Herz als ihr Organ zusammengehören wie die Vernunft und die vernünftige Seele, *alma razional*, die dann bei Petrarca auch *intelletto* heißt und das höchste Seelen- und Geistesvermögen bezeichnet.

Ob Liebe, ob Frauenminne für den, der sich ihr ergeben hat, etwas Vernünftiges und also Empfehlenswertes ist oder ein Irrtum, ein Wahn, und also verwerflich – das wird durch die Jahrhunderte hin ein Thema der Dichter wie Petrarca, Bembo, Della Casa sein, die ja alle mehr oder minder geistliche Herren waren.

Vergessen sollten wir jedoch nicht, oder uns immer wieder erinnern, daß die Dichter des *dolce stil novo* dem 12. Jahrhundert nachfolgten, jenem Jahrhundert der Romanik, der Hochscholastik, des heiligen Bernhard, der Schule von Saint-Victoire, dem Jahrhundert auch der großen Frauen: Éléonore d'Aquitaine, Hildegard von Bingen, um nur diese beiden zu nennen. Wollten wir uns näher auf den „süßen neuen Stil" einlassen, so müßte dies alles mitbedacht werden, ob es auch bisweilen nur im Hintergrund undeutlich aufschimmert. Namentlich den

religiösen Aspekten des *dolce stil novo* hat Hugo Friedrich einige beachtenswerte Seiten gewidmet. Er weist unter anderem darauf hin, daß nach Thomas von Aquin „jede Liebe wesensmäßig gut (ein *bonum*)" ist, „weil sie ein Teil derjenigen Liebe ist, die Gott selber in den Menschen gelegt hat, damit er zu ihm zurückstrebe. Diese erste Liebe, *amor* schlechthin, kann jedoch ihr Ziel, das Streben zu Gott, verfehlen und statt Gott nur seine Geschöpfe lieben oder auch Böses tun. Diese zielverfehlende Liebe heißt *cupiditas*, niederes Begehren, oder auch *amor sensitivus*, sinnliche Liebe. Die hohe, gottstrebige Liebe heißt wegen ihrer Lenkung durch die Vernunft *amor rationalis*, im Hinblick auf ihr Ziel aber *caritas*. Beide Arten der Liebe und ihre vielen Unterarten sind nicht nur in ihrer Wurzel identisch, sondern gemeinsam ist ihnen auch, daß ihr Streben nicht vom Strebenden ausgeht, sondern vom Erstrebten; sie haben eine finale Kausalität, da das Ziel zugleich Ursache ist." Und „wie im theologisch verstandenen *amor*, so ist auch im Liebesschema des *dolce stil novo* das Ziel (die Herrin und, über ihr, Amor) die Ursache der Liebe, und zwar im Sinne einer überpersönlichen Bestimmung, die den Willen des Liebenden zu einem Gezwungensein macht."[17]

Weil aber die Schönheit dieses Liebe fordernden Bildes alles nur Irdische übertrifft, ist sie zugleich ein Schrecknis, das den Liebenden erschüttert und in fast ausweglose Widersprüche stürzt. Ganz wird man indessen den Verdacht nicht abweisen, daß eben dies: die heftige Bewegtheit des inneren seelischen Zwiespalts, genau das ist, was der Liebende, so sehr er es beklagt, als einen erhöhten Zustand begrüßt. Man will nicht nur hindämmern, man will sich leben fühlen.

Eine andere Frage ist die nach der gesellschaftlichen Funktion schon der höfischen Liebe und nach ihrem Verhältnis zu der unabsehbaren literarischen Produktion über Jahrhunderte hin. Die höfische Liebe – und in ihrer Nachfolge der *dolce stil novo* – existieren nur, wie man das einmal gesagt hat: „*en fonction du dire et par rapport à un public* – nur in Funktion ihres Gesagt-, ihres Ausgedrückt- und Vorgetragenwerdens und im Hinblick auf ein Publikum". Schier unauflösbar kann einem dabei die Frage vorkommen, wer was hervorbringt und ihm zur Geltung verhilft. Rufen die „hohe Frau" und die ihr gezollte kultische Verehrung die Dichtung des *amor gentile* hervor, oder treibt die Dichtung, das wiederholte Sagen, Schreiben und Vortragen, immer neue kultische Blüten? Bestimmt das Leben den Stil oder der Stil das Leben? Und ähnliche Fragen ließen sich stellen hinsichtlich des Verhältnisses von Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Selbst der einsame Dichter verhält sich ja zu einem Publikum, dem er mitteilt, daß er ihm den Rücken kehrt, um sich lieber mit Bäumen und Felsen zu unterhalten.

Um jedoch vorzuführen, über welche leichten Töne des freundschaftlichen und verliebten Umgangs der junge Dante auch verfügte, wollen wir uns einem Sonett zuwenden, das an Guido Cavalcanti gerichtet ist, mit dem es später zu einem irreparablen Zerwürfnis kommen sollte.

Guido, vorrei che tu, e Lappo, ed io,
Fossimo presi per incantamento,
E messi ad un vassel, ch'ad ogni vento
Per mare andasse a voler vostro e mio;
Sicchè fortuna, od altro tempo rio,
Non ci potesse dare impedimento:
Anzi vivendo sempre in noi talento
Di stare insieme crescesse 'l disio.
E Monna Vanna, e Monna Lagia poi,
Con quella su il numer delle trenta,
Con noi ponesse il buono incantatore;
E quivi ragionar sempre d'amore,
E ciascuna di lor fosse contenta,
Siccome io credo che sariamo noi.[18]

Guido, ich wollte, daß du und Lappo und ich, von einem Zauber übermächtigt, in ein Schiff versetzt würden, das bei jedem Wind nach eurem und meinem Willen übers Meer hinsegelte,

so daß kein Unheil oder schlechtes Wetter unsere Fahrt behindern könnte, sondern daß, immer gleichgestimmt, ein einziges Verlangen uns immer stärker beseelte, so gesellig vereint zu sein.

Und Monna Vanna und Monna Lagia dann, mit jener aus der Zahl des dritten Zehends – der gute Zauberer sollte sie alle drei mit uns vereinen;

und redend immerzu von Liebe dort, wäre jede von ihnen höchst vergnügt, wie, denk ich, wir ebenfalls wären.

Einige Verlegenheit bereitet hier Vers 10 „*quella su il numer delle trenta*", was man wörtlich übersetzen müßte: „jene über der Zahl der Dreißig". Monna Vanna und Monna Lagia sind offensichtlich Guido und Lappo zuzuordnen, während es sich bei der dritten, hier ungenannten Frau um jene Dame handelt, deren Dante zu Anfang seiner *Vita Nova* gedenkt, wo er berichtet, daß sie ihm als *schermo*, als Schutzschild, gedient habe, um seine leidenschaftliche Neigung für Beatrice geheimzuhalten. Auf einer von ihm angelegten Liste der sechzig schönsten Frauen von Florenz, auf der Beatrice „wunderbarlicherweise" den Platz der Neun einnahm, hatte er dieser Edlen eine Stelle über der Zahl Dreißig angewiesen.

Ehe wir uns im folgenden eingehender mit Dantes *Vita Nova* befassen, möchte ich mir hier in einem Vorgriff auf Petrarca eine kleine Extratour erlauben, noch einmal dem geselligen Element zuliebe.

Petrarcas später Biograph, der Abbé de Sade, erzählt, daß seine Laura sich eines Tages mit zwölf ihrer Freundinnen zu einer Lustfahrt auf der Rhône einschiffte. Da die rasche Strömung es fast unmöglich machte, per Schiff flußaufwärts zurückzukehren, hatten die Damen eine Art Wagen bestellt, den sie bestiegen. Laura, die etwas abseits saß, entzückte ihre Gefährtinnen durch einen sanften Gesang. Kein Wunder, daß Petrarca, der sich damals eben in Avignon befand, sich aufmachte, dieses Schauspiel zu genießen. Er vermochte seine Laura weder zu sehen noch zu hören, ohne daß die lebhafteste Empfindung ihn überwältigte. Und diesmal gab sie ihm das folgende Sonett ein:

Dodici donne honestamente lasse,
Anzi dodici stelle, e 'n mezzo un Sole,
Vidi in una barchetta allegre et sole,
Qual non so s'altra mai onde solcasse.
Simil non credo che Iason portasse
Al vello onde oggi ogni uom vestir si vòle,
Né 'l pastor di ch'ancor Troia si dole;
De' qua' duo tal romor al mondo fasse.
Poi le vidi in un carro triumfale,
Laurea mia con suoi santi atti schifi
Sedersi in parte, e cantar dolcemente.
Non cose humane o vision mortale:
Felice Autumedon, felice Tifi,
Che conduceste sì leggiadra gente![19]

Zwölf Damen in vornehmer Ungezwungenheit, zwölf Sterne schier und in ihrer Mitte eine Sonne, sah ich in einer kleinen Barke fröhlich und allein, wie dergleichen wohl kaum je eine andere die Wellen furchte.

Kein ähnliches Schiff trug, glaube ich, Jason zu dem Goldenen Vließ, in das sich zu kleiden heute jedermann Verlangen trägt, oder den Hirten, über den Troja noch heute Klage führt; von welchen beiden so lauter Klang die Welt erfüllt.

Dann sah ich sie auf einem Triumphwagen, meine Laura in ihrer heiligen und spröden Haltung saß abseits, und ich hörte ihren lieblichen Gesang.

Nichts Menschliches war dies, kein sterbliches Gesicht: glücklicher Automedon, glücklicher Tiphys, die ihr eine so anmutige Gesellschaft hinführtet!

Man sieht, Petrarca macht es uns ein wenig schwieriger als Dante, weil er sich nicht enthalten kann, sein Erlebnis durch antikischen Bildungszierat zu überhöhen: Das Schiff, das die Damen hintrug, läßt sich weder mit der Argo vergleichen, auf der Jason mit seinen Helden nach dem Goldenen Vließ ausfuhr (das inzwischen zum begehrtesten Orden des christlichen Abendlandes geworden war), noch mit dem Schiff, auf dem Paris, der trojanische Königssohn und Hirte vom Berge Ida, die schöne Helena raubte. Den Fuhrmann von Avignon schmückt Petrarca mit dem Namen des Automedon, Achills Wagenlenker, und den Schiffer auf der Rhone mit dem des Steuermanns der Argo. Wer wollte leugnen, daß uns dies einige Beschwerden bereitet? Die der Komparatist durch einen Verfremdungseffekt zu beheben in der glücklichen Lage ist.

Ein französischer Prosaautor unseres Jahrhunderts, halb jugoslawischer, halb polnischer Herkunft, der in Genf geborene Charles-Albert Cingria, hat 1932 ein höchst amüsantes Buch über Petrarca veröffentlicht, in dem er uns eine auf seine Weise leicht archaisierende Nachbildung dieses Sonetts in freien Versen bietet, die, wie mir vorkommt, das Original fast übertrifft. Aber dafür sind solche Gedichte vielleicht da, daß einem anderen etwas Besseres einfällt …

Tassoni, ein früher, gelegentlich locker despektierlicher Kommentator Petrarcas, glaubt uns versichern zu dürfen, daß es sich bei diesen zwölf Damen um eben diejenigen handelt, die damals eine Art Liebeshof bildeten, von dem bei Nostradamus und seinem Sohn die Rede ist; nämlich:

Briande d'Agoult, comtesse de Lune;
Huguette de Forcalquier;
Amable de Villeneuve, dame de Vence;
Béatrice d'Agoult, dame de Sault;
Isoarde de Roquefeuille, dame d'Ansouis;
Anne, vicomtesse de Taillard;
Blanche de Flassans;
Douce de Moustiers, dame de Clumang;
Antoinette de Cadenet, dame de Lambèse;
Magdelaine de Sallon;
Rixende de Puivert, dame de Trave;
Phanette de Sade, dame de Romanin.

Cingria versäumt allerdings nicht, dieser wunderbar klangvollen Namensliste eine kleine Bemerkung nachzuschicken: „Große Namen bedeuten gar nichts auf dem Diwan der Liebe. Das letzte Hurenbalg aus der schimpflichsten Gasse – von mir aus ein Rotkopf mit struppigem

Haar und Augen so bleich wie das Wasser, in dem das, was den Hechten abgeht, zu den Weiden hintreibt – ist manchmal die köstlichste Göttin der Erde und der Teppiche des Himmels, wo, unter nackten Bogenschützen als Reitern, Esel und Wildesel mit goldenen Sätteln sich tummeln. Vielleicht hat Tassoni sich geirrt. Soviel jedoch trifft zu, daß die Veranlassung dieses Sonetts die Rhone war und dieses außergewöhnliche Tableau der Heimkehr so vieler lieblicher Damen auf einem Wagen – *cette rentrée de tant de suaves dames en char*" – oder *cet éthéré cortège*, wie Cingria die *sì leggiadra gente* übersetzt.

Douze dames je vis honestement meslées
Et tout comme dire douze astres; au mitan le soleil,
En une barquette allègres et seules
Telle que jamais jusqu'ici ne s'est vue.

Dans semblable navire point Jason ne s'en fut
Vers toison que tout homme désire
Ni le berger dont Troie encore gémit
Cause, l'un et l'autre, d'un tel bruit.

Puis les revit ensuite dans grant char de triumphe
Laure mienne, céleste et simple,
Assise à l'écart et chantant suavement.

Telle vision d'humain ni rien n'a de mortel:
Heureux fûtes vous alors Automédon, Typhis
Qui conduisîtes à terme cet éthéré cortège.[20]

IV
Dante Alighieri

Vier Dichtern hat Hugo Friedrich in seinen *Epochen der italienischen Lyrik* ein eigenes Kapitel gewidmet: Dante, Petrarca, Michelangelo und Tasso. Bei den drei Letztgenannten umfaßt dieses Kapitel jeweils 120 Quartseiten. Das, was dort steht, im Hinterkopf, kann es einem nicht leichtfallen, unbefangen und nur aus Eigenem über diese großen italienischen Lyriker und Sonettisten zu reden. Um meine Schuld abzutragen, werde ich Friedrich weiterhin gelegentlich zitieren, hie und da auch versuchen, mich mit ihm auseinanderzusetzen.

Die erste entscheidende und bis zu uns hin lebendige Gestalt in der Geschichte des Sonetts ist Dante Alighieri, der 1265 in Florenz geboren wurde und 1321 als Exilant in Ravenna starb. Seine *Vita Nova*, die in ihrer Endfassung als ein Werk des etwa Achtundzwanzigjährigen um 1293 entstanden sein dürfte, dieses „Neue Leben" präsentiert sich uns als die erste durchkomponierte Sammlung von Sonetten und als eine quasi autobiographische Novelle. Das hat nicht zu unterschätzende Nachwirkungen bis in unsere Zeit gehabt. Nach Hugo Friedrich enthält die *Vita Nova* „die zusammenhängende Geschichte einer Liebe in ihren sämtlichen Phasen. Das Subjekt heißt ‚Ich', also Dante, obwohl er seinen Namen im Text nicht nennt. Aber es ist das imaginäre Ich, das allein in solchem Dichten sprechen darf; mit dem empirischen Dante hat es wenig zu tun.

Dieser war seit etwa 1286 mit Gemma Donati verheiratet. Doch die Liebe der *Vita Nova* gilt Beatrice, die er, dem Text zufolge, als Neunjähriger kennengelernt und bis 1290 verehrt haben will. Also mindestens seit 1286 Diener zweier Frauen? Gewiß nicht. Wir bewegen uns in der Idealität einer Poesie, die von der äußeren Welt weder angestoßen noch gestört ist, vielmehr ihre bewegenden Tatsachen nach symbolischen und rituellen Ordnungen datiert. Die *Vita Nova* ist eine Biographie der Innerlichkeit."[1]

Dem wird man im großen und ganzen gerne zustimmen. Obwohl die Behauptung, daß diese Poesie „von der äußeren Welt" nicht einmal angestoßen wurde, doch wohl nur mit Vorbehalt gilt. Wenn gewisse „Tatsachen und Erwägungen", wie Friedrich weiterhin schreibt, es verbieten, „die historische Existenz der Beatrice de' Portinari zu leugnen", so mag die wiederholte Begegnung mit ihr doch wohl etwas angestoßen haben. Es versteht sich von selbst, daß wir uns nicht mit den älteren Herausgebern und Kommentatoren verführen lassen, „jene

dichterische Wahrheit mit einer empirisch-persönlichen zu verwechseln“[2] und die *donna della mia mente*, die „Herrin meiner Innerlichkeit“, mit der durch keinerlei sonstige Zeugnisse uns bekannten historischen Beatrice gleichzusetzen.

Und dennoch – und dennoch: Besteht die Geschichte nicht aus Geschichten? Von Gyges und seinem Ring; von Cäsar, wie er den Rubicon überschritt; von Dante, wie er Beatrice begegnete; von Petrarca, wie er Laura zum ersten Mal erblickte. Und Innerlichkeit? Freilich müssen wir dem erinnernd-erzählend dichterisch Ausgestalteten eine andere Wirklichkeit zuschreiben als – ja, als welchem Faktischen, das doch, wo es um Seelisch-Geistiges geht, nicht anders festzumachen, nicht anders festzustellen ist als imaginiert, erinnert, erzählt?

Gut und schön – solche weiblichen Gestalten wie Beatrice und Laura sind also Schöpfungen der dichterischen Phantasie, In-Bilder, die so nie auf Erden unter Menschen gewandelt haben. Trotzdem können wir uns nur schwer enthalten, und sollen es nach dem Willen des Dichters auch nicht, gewisse Züge und Vorkommnisse als autobiographisch-historische hinzunehmen. Was gewinnen wir damit? – Was aber gewinnen wir andererseits dadurch, daß wir alles nur symbolisch, allegorisch, mythisch nehmen? Und schließlich gar nur stilistische Belange für die Genese von Schöpfungen verantwortlich machen, die uns, um es altmodisch zu sagen, so nachhaltig erschüttern, daß die Wahrheit der Empfindung, die hier zum Ausdruck kommt, uns unmittelbar einleuchtet? Eine Wahrheit also, deren Wirklichkeit der Literaturbetrachter bestreitet.

Anderes kommt hinzu, und ich bin entschlossen, wo es angeht, die Auskünfte über dichterische Erfahrungen mir von Dichtern geben zu lassen. Dante datiert seine *vita nova*, den Beginn seines neuen Lebens, das ihn schließlich bis hinauf in die höchsten Ränge des Paradieses führen sollte, von einer Begegnung. Hierzu heißt es in einem späten Prosastück Hugo von Hofmannsthals, „Die Wege und die Begegnungen“:

„Mich dünkt, es ist nicht die Umarmung, sondern die Begegnung die eigentliche entscheidende erotische Pantomime. Es ist in keinem Augenblick das Sinnliche so seelenhaft, das Seelenhafte so sinnlich, als in der Begegnung. Hier ist alles möglich, alles in Bewegung, alles aufgelöst. Hier ist ein Zueinandertrachten noch ohne Begierde, eine naive Beimischung von Zutraulichkeit und Scheu. Hier ist das Rehhafte, das Vogelhafte, das Tierischdumpfe, das Engelsreine, das Göttliche. Ein Gruß ist etwas Grenzenloses. Dante datiert sein ‚Neues Leben‘ von einem Gruß, der ihm zuteil geworden.“[3]

Beatrice ist übrigens nicht die einzige Frau in Dantes Dichtung. Überliefert sind etwa aus dem Zeitraum von 1296 bis 1304 vier längere Gedichte, zwei Kanzonen, eine Sestine und eine Doppelsestine an

eine *donna pietra*, eine nicht näher bekannte, wegen ihrer abweisenden Kälte „Stein" genannte Frau. Zu diesen Petrosen bemerkt Hugo Friedrich, „wer mit der *Donna Pietra* gemeint ist, weiß man nicht. Sie verdankt ihre Existenz wahrscheinlich dem Stilwillen. Zur inhaltlichen Füllung dieses vorsätzlich harten Stiles bedarf Dante einer Frauengestalt, deren böse Sprödigkeit ihm die passenden Motive liefert. Der dichterische Weg geht vom Stil zum Inhalt, nicht umgekehrt."[4]

Ich möchte dieses hier berührte Problem fürs erste auf sich beruhen lassen. Aufleuchten sollte es jedoch schon hier, da wir ihm noch häufiger begegnen werden.

Ehe wir uns nun dem ersten Sonett der *Vita Nova* zuwenden, scheint es mir jedoch unumgänglich, auf zwei Autoren, zwei Dichter von Rang hinzuweisen, die Dantes kleines Werk übertragen und sich mehr als nur beiläufig mit diesem sonderbaren mittelalterlichen „Liebesroman" beschäftigt haben. Zwei Autoren, selber bedeutende Sonettisten, deren Hugo Friedrich in seinem schier unausschöpfbaren Werk seltsamerweise mit keinem Sterbenswörtchen gedenkt. Ich meine den englischen Dichter Dante Gabriel Rossetti und den im Winter 1945 in Trinz in Tirol gestorbenen Rudolf Borchardt.

Dante Gabriel Rossetti lebte von 1828 bis 1882. Er war der Sohn eines 1824 emigrierten Patrioten. Früh widmete er sich der Malerei und gründete 1848 mit sechs weiteren Malern und Kritikern die „Präraffaelitische Brüderschaft". Als sein erstes Buch erschien 1861 eine umfangreiche Sammlung von Übersetzungen der frühen italienischen Dichter; im Mittelpunkt dieses Buches steht Dante mit seiner *Vita Nova*, umgeben von seinen Vorgängern und Zeitgenossen: ein in seiner Art unvergleichliches Corpus.

Sehr früh schon hat Rudolf Borchardt sich intensiv mit Dante befaßt. Seine *Dantes Vita Nova / Deutsch* erschien 1922[5] in der einzigen umfangreicheren Ausgabe seiner Schriften zu Lebzeiten bei Ernst Rowohlt in Hamburg. Ein schmaler Band, zu dem 1923 als Ergänzung ein weiterer Band erschien: *Epilegomena zu Dante I / Einleitung in die Vita Nova*[6]. In diesen *Epilegomena* heißt es: „Diese Übersetzung ist vor vielen Jahren auf die Bitte befreundeter Privatdrucker, die ein schönes Buch herstellen wollten, aus jahrelangen Versuchen zusammengestellt und abgeschlossen worden."[7] Auf der Rückseite des Titelblatts liest man: „Geschrieben Monsagrati 1912 / Redigiert Lucca 1921". Von der „Aufgabe", die deutsche *Vita Nova* zu schaffen, spricht Borchardt bereits in einem auf den Mai 1907 datierten Nachwort zu seinem *Buch Joram*, in dem auch an D. G. Rossettis Übersetzung der *Vita Nova* in die Sprache der *English Bible* erinnert wird.[8]

Doch wenden wir uns nun dem ersten Sonett der *Vita Nova* zu, dem ich die Übersetzung Rudolf Borchardts folgen lasse.

A ciascun'alma presa e gentil core
Nel cui cospetto ven lo dir presente,
In ciò che mi rescrivan suo parvente,
Salute in lor segnor, cioè Amore.
Già eran quasi che atterzate l'ore
Del tempo che onne stella n'è lucente,
Quando m'apparve Amor subitamente,
Cui essenza membrar mi dà orrore.
Allegro mi sembrava Amor tenendo
Meo core in mano, e ne le braccia avea
Madonna involta in un drappo dormendo.
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo
Lei paventosa umilmente pascea:
Appresso gir lo ne vedea piangendo.[9]

wer sei enzundener seele und edeles herzen
dem kaeme, das ich sage, zu gesichte:
auf dass ers nach bedünken mich berichte:
gruss in ihr aller herren: das ist Minne.

es waren schon beinaechst die vollen terzen
der zeit von jenes sternes groesstem lichte,
da mir der Minnen Gott kam zu gesichte,
und graust mich noch, so ichs in mir besinne.

lustig bedeuchte er mich, und war, als hab er
mein herze in hende und thet in armen weisen
Meinfrauen schlafende in ein tuch geschlagen.
die weckt er, und dies glüende herze gab er
ihr schüchternen demüetiglich zu speisen:
hierauf sah ich ihn ziehn und thränen klagen.[10]

Dantes Bericht nach erschien Beatrice ihm als Neunjährigem zum ersten Mal: „angetan mit edelster Farbe, demütig und züchtig, blutrot; gegürtet und geschmückt, wie es ihrem kindlichen Alter anstand. In dem Augenblick, sag ich wahr und wahrhaftig, hob der Geist des Lebens, welcher daheim ist in der allerheimlichsten Kammer des Herzens, zu beben an, also gewaltig, daß er bis in die feinsten Adern gar schrecklich zu spüren war, und zitternd sprach er diese Worte: *Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi*, das ist: ‚Siehe, ein Gott kommt, stärker denn ich, mein Gebieter zu werden.' In dem gleichen Augenblick kam den beseelten Geist, der da wohnt im oberen Gemache, wohin alle sinnlichen Geister einbringen ihre Wahrnehmung, groß Wundern an, und vornehmlich zu den Geistern des Ge-

sichtes redend, sprach er diese Worte: *Apparuit jam beatitudo vestra*, das ist: ‚Nun ist erschienen eure Seligkeit.' Alsogleich hub der Geist der Leiblichkeit, der in der Werkstatt unserer Ernährung sitzet, zu weinen an, und weinend sprach er diese Worte: *Heu miser! Quia frequenter impeditus ero deinceps*, das ist: ‚Wehe mir Armem, der ich hinfort oftmals Not leiden werde!' Von Stund an, sage ich, war Amor meiner Seele Gebieter, dem sie sich alsbald ganz zu eigen gab; und er gewann solche Sicherheit und so große Gewalt über mich vermöge der Macht, die meine Einbildung (*mia imaginazione*) ihm gewährte, daß ich all und jedes tun mußte, das ihm gefiel. Er gebot mir so manches Mal, daß ich trachtete, jenes Engelskind zu sehen, daher ich in meiner Knabenzeit oftmals hinging, sie zu suchen."

Neun Jahre nach der ersten Begegnung kommt es dann zu der entscheidenden Begegnung mit Blick, Gruß und Worten: „So viele Tage waren vergangen, daß auf die Stunde neun Jahre voll waren seit der vermeldeten Erscheinung dieser Alleredelsten: da, am letzten dieser Tage, begab es sich, daß die wunderwürdige Fraue (*mirabile donna*) mir erschien, gekleidet in allerreinstes Weiß, inmitten zweier edler Frauen, die bereits bei Jahren. Und wie sie des Weges kamen, wandte sie die Augen nach der Seite, wo ich stand in hellem Zagen. Und in ihrer unaussprechlichen Huld, welche seither ihren Lohn empfängt in der Ewigkeit, grüßte sie mich so überaus züchtiglich (*virtuosamente tanto*), daß ich das Ziel aller Seligkeit zu schauen meinte. Die Stunde, da ich ihren vielsüßen Gruß empfing, war auf den Schlag die neunte jenes Tages; und weil es das erste Mal war, daß ihre Worte mein Ohr zu finden kamen, überwältigte mich die Wonne, also, daß ich, einem Trunkenen gleich, die Menschen zu meiden, mich in die Einsamkeit flüchtete, in eine Kammer meines Hauses, und in Gedanken an diese Allerhuldreichste (*cortesissima*) versank.

Und während ich ihrer gedachte, überkam mich ein sanfter Schlummer, darin erschien mir ein wundersames Gesicht. Denn ich glaubte in meiner Kammer einen Nebel zu sehen von der Farbe des Feuers; darin unterschied ich die Gestalt eines Herrschers, furchterregenden Anblicks für den, der ihn anschauen mochte. Und er für sein Teil schien mir von solcher Heiterkeit, daß es ein Wunder zu sehen war. Und in seinen Reden sagte er mancherlei, was ich nicht verstand, bis auf etliche Worte, darunter ich diese vernahm: *Ego dominus tuus*, das ist: ‚Dein Gebieter bin ich.' Auf seinen Armen glaubte ich eine Gestalt zu sehen, schlafend, nackt, nur leicht gehüllt, wie mir schien, in ein blutrotes Tuch. Da ich sie aber mit allem Fleiß betrachtete, erkannte ich, daß sie die Herrin des Grußes war, welche tags zuvor geruht hatte, mich zu grüßen. Und in der einen Hand, so dünkt mich, hielt jener ein Ding, das über und über brannte, und mir klang es, als sagte er: *Vide*

cor tuum, das ist: ‚Siehe hier dein Herz.' Und da er eine Weile so gestanden hatte, schien mir, als wecke er die Schlafende; und sein Geist ward mächtig über sie, daß er ihr jenes Ding, das in seiner Hand flammte, zu essen gab, und sie aß es zagend. Danach währte es nicht lange, und sein Frohlocken verkehrte sich in bitterliches Weinen; und also weinend nahm er jene Fraue wieder auf seine Arme, und mir war, als führe er mit ihr gen Himmel. Darüber litt ich große Angst, also daß mein leiser Schlummer nicht dauern mochte, sondern abbrach, und ich erwachte. Und alsobald begann ich nachzusinnen und fand, die Stunde, da dies Gesicht mir erschien, war die vierte der Nacht gewesen; daraus deutlich erhellt, daß es die erste der neun letzten Nachtstunden war.

Und überdenkend, was mir erschienen, nahm ich mir vor, dasselbe recht viele hören zu lassen, die jenerzeit als Minnesänger (*famosi trovatori*) gerühmt waren … Und da ich selber mich bereits in der Kunst des Reimens (*l'arte del dire parole per rima*) versucht hatte, gedachte ich, ein Sonett zu dichten, darin ich all Amors Getreuen meinen Gruß entböte; und indem ich sie bat, mein Gesicht zu deuten, beschrieb ich ihnen, was ich in meinem Schlaf gesehen.

Das Sonett unterscheidet sich in zwei Stücke. Im ersten Stück grüße ich und frage um Antwort. Im andern bedeute ich, wes ich wölle beschieden sein. Das ander Stück hebet sich hie: ‚es waren schon …'

Auf dies Sonett ward mir Bescheid getan von manchen und unterschiedlichen Erachtens; und unter ihnen, die da antworteten, war er, den ich den ersten meiner Freunde heiße. Der dichtete damals ein Sonett mit dem Beginne: *Vedesti, al mio parere, ogni valore*. Und war dies eigentlich der Anfang der Freundschaft zwischen ihm und mir, als er erfuhr, daß ich es war, der ihm solches gesandt hatte. Die wahre Auslegung des bemeldeten Traumes ward damals von keinem erkannt; nun aber ist sie offenbar den Allereinfältigsten.

Da questa visione innanzi … Von diesem Gesichte an begann der Geist meiner Leiblichkeit, *il mio spirito naturale*, Störung zu leiden in seinem Wirken, dieweil die Seele ganz dem Gedenken an jene Huldreichste hingegeben war; davon ich in kurzer Frist in solche Schwäche und Hinfälligkeit geriet, daß vielen meiner Freunde mein Aussehen Sorge machte."[11]

Der eben erwähnte „erste meiner Freunde" war Guido Cavalcanti. Zwei weitere Antwortsonette stammen von Cino da Pistoia und Dante da Maiano. Und auch diesen möchte ich mich nun zuwenden.

Risposta di Guido Cavalcanti

Vedesti, al mio parere, ogni valore
E tutto gioco e quanto bene uom sente.
Se fosti in pruova del signor valente
Che signorreggia il mondo dell'onore;
Poi vive in parte dove noia muore,
E tien ragion nella pietosa mente;
Sì va soave nei sonni alle gente
Che i cor ne porta senza far dolore.
Di voi lo cor se ne portò, veggendo
Che vostra donna la morte chiedea;
Nudrilla d'esto cor, di ciò temendo.
Quando t'apparve che sen gìa dogliendo,
Fu dolce sognor ch'allor si compiea,
Che 'l suo contraro lo venia vincendo.[12]

Du sahst, so dünkt mich, jeden Wert und alle Lust und was der Mensch Gutes erfahren kann, als du die Macht verspürtest des gewaltigen Herrn, der über die Welt der Ehre herrscht;

denn er lebt dort, wo alle Sorge, alles Schlimme stirbt, und sitzt zu Gericht im frommen Gemüt. So sanft schleicht er sich ein in den Schlaf der Menschen, daß er ihnen das Herz entwendet, ohne daß es schmerzt.

Euch entwendete er das Herz, als er sah, daß der Tod nach Eurer Herrin begehrte; aus Furcht davor nährte er sie mit diesem Herzen.

Als es dir schien, daß er trauernd davonging, war der Schlaf dir sanft, der zu Ende ging, weil das Gegenteil dessen, was dir träumte, den Sieg über ihn behalten sollte.

Die entscheidenden Vokabeln sind Wert, Ehre, frommer Sinn. Amor ist der „*signor valente / Che signorreggia il mondo dell'onore*". Cavalcanti sieht Beatrice in diesem Traum von Tod bedroht, weshalb Amor sie mit dem liebenden Herzen des Dichters stärkt. Die schlechte Vorbedeutung wird aufgehoben dadurch, daß es sich um einen Morgentraum kurz vor dem Erwachen handelt: solche Träume bedeuten das Gegenteil von dem, was sie zeigen und vorauszusagen scheinen.

Das zweite Antwortsonett, von Cino da Pistoia, wirkt eher unbeholfen; als hätte er mit diesem Traum nichts Rechtes anfangen können, weshalb er sich mit Gemeinplätzen behilft. Und worüber weint Amor, als er davongeht? Nach Cinos Meinung aus Mitleid über das Liebesweh, das er in dem Herzen der *paventosa* – der Schüchternen, wie Borchardt übersetzt, besser wohl: der Zagenden, der Er-

schreckten –, aus Mitleid über das Liebesweh, das er erregt hatte, als er ihr Dantes Herz zu essen gab.

E l'amorosa pena conoscendo,
Che nella donna conceputo avea,
Per pietà di lei pianse dipartendo.[13]

Doch nehmen wir das dritte Antwortsonett, von Dante da Maiano:

Di ciò che stato sei dimandatore,
Guardando, ti rispondo brevemente,
Amico meo, di poco conoscente,
Mostrandoti del ver lo suo sentore.
Al tuo mistier così son parlatore:
Se san ti truovi, e fermo della mente,
Che lavi la tua collia largamente,
Acciocchè stinga, e passi lo vapore,
Lo qual ti fa favoleggiar loquendo:
E se gravato sei d'infertà rea,
Sol c'hai farneticato, sappie, intendo.
Così riscritto el meo parer ti rendo:
Nè cangio mai dal esta sentenza mea,
Finchè tua acqua al medico no stendo.[14]

Über das, wonach du fragtest, gebe ich dir nach näherer Betrachtung knappen Bescheid, mein Freund, als einer, der, seit kurzem dein Bekannter, dir zeigt, was hier seiner Meinung nach die Wahrheit ist.

So spreche ich denn zu dir in dieser deiner Angelegenheit: Wenn du dich gesund befindest und bei Verstand, dann spüle deine Kolik gründlich aus, auf daß sie entweicht und die Vapeurs vergehen,

die dich solches Fabelwerk schwätzen lassen; und sollte dich ein schlimmes Übel plagen, so wisse, daß du meines Erachtens rasest.

Das ist, wie ich es sehe, der Befund; und davon werde ich so lange nicht abweichen, bis ich dem Doktor nicht dein Wasser gezeigt habe.

Nun, das bedarf keines näheren Kommentars, läßt jedoch etwas von dem Ton ahnen, in dem die jungen Herren miteinander verkehrten. Doch Dante da Maiano läßt es dabei nicht bewenden. Wenig später schickt er Dante seinerseits ein Sonett, in dem er einen Traum erzählt und Dantes Weisheit um dessen Auslegung bittet: In diesem Traum erblickt er die geliebte Frau auf einem Lager von frischen Blumen.

Hierauf sieht er sich selber völlig nackt, außer daß er – seltsamerweise – eines ihrer Hemden trägt. „Aus diesem allen, guter Freund, erwuchs mir solche Kühnheit, daß ich sie zärtlich in die Arme schloß. Und sie wehrte sich nicht, freundlich lächelte und lachte sie, und tausend Küsse gab ich der Lachenden. Mehr sage ich nicht, denn ich versprach, verschwiegen zu sein. Doch seltsam genug: meine Mutter, die tot ist, stand dabei – und sah uns zu."[15]

Und nun empfängt auch Dante da Maiano[16] auf sein Traumgedicht sechs Antwortsonette von seinen Freunden, deren einer vor allem darauf hinweist, welche üble Bedeutung es hat, wenn man eine verstorbene Person im Traum erblickt. Und eigentlich sei es doch recht ungehörig, sich der Liebe einer anmutigen Dame zu rühmen und dies zu seiner Entschuldigung für einen Traum auszugeben.

Nun gibt es da noch eine *Tenzone*, einen Sonettenwechsel zwischen Dante und seinem Schwager Forese Donati[17], der kurz nach der *Vita Nova* entstanden sein dürfte: drei Sonette Dantes und drei Anwortsonette Donatis, in denen die beiden einander allerlei Verdächtigungen und Anzüglichkeiten servieren. Bei Hugo Friedrich liest man, diese Sonette seien „im Schimpf- und Rügeton, mit allen erlaubten Mitteln der Burleskdichtung", geschrieben. „Sie enthalten spaßig gereimte Vorwürfe wegen schlechter Ehe, Völlerei, Diebstahl und sind natürlich nicht als private Anpöbeleien gemeint, sondern als übermütiger Tribut an den Burleskstil."[18] Man hat indes einige Mühe, dem zuzustimmen. Der Ton ist zu garstig, und manche Vorwürfe sind so ehrenrührig, daß ein anständiger Mensch sie nicht auf sich sitzen lassen dürfte. Rudolf Borchardt sieht, wie mir scheint, schärfer; wenn er den Sachverhalt vielleicht auch überzeichnet.

Seltsamerweise unterschlägt Friedrich, daß Forese neben den spaßig gereimten Vorwürfen wegen schlechter Ehe, Völlerei und Diebstahl als schlimmsten aller Vorwürfe den erhebt, daß er Dante bezichtigt, er habe den Mord an seinem Vater nicht gerächt. Dieses dunkle Kapitel ist niemals erhellt worden; aber will man einen solchen Vorwurf noch allen Ernstes den „erlaubten Mitteln der Burleskdichtung" zurechnen? Rudolf Borchardt sieht das anders: „Wo diese sechs Gedichte entstanden, war der Sturm auf, ein harter, böser, mitleidloser Sturm. Ob Dante ihn selber entfesselt hat, ist schwer zu entscheiden." Nachdem Dante Forese als einen Verschwender und Völler in zerrütteten Geld- und Familienverhältnissen bezeichnet hat, beginnt dessen Antwort-Sonett mit der eisigen Feststellung, er wisse nur allzu gut, daß Dante ein Sohn Alaghieros sei, für den er so schön und glatt Rache genommen habe; womit er zu verstehen gibt, Dante stamme „von einem Vater, der besser so unerwähnt bleibt, wie sein häßlicher Tod ungerächt geblieben ist". Nach Borchardt ergibt sich aus den Zeitquellen, daß Dantes Va-

ter, Alaghiero Alaghieri, in einem dunklen Handel blutig geendet habe. Er „hat nie ein Amt bekleidet, war also allerdings ein Mann, von dem man besser schwieg … Die Familie war durch zwei Verbannungen, von denen wir wissen, wirtschaftlich verkommen, hatte in gerader Linie keinen halbwegs nennenswerten Menschen in drei Generationen erbracht … Daß Dante den Vater nicht gerächt, sondern sofort Urfehde geschlossen hatte, wurde allgemein als unerhört empfunden, wozu uns verlorene Nebenumstände beigetragen haben müssen …

Wenn dies der Hintergrund war, auf den Dante die *Nuove Rime* gemalt hat, und von dem Forese die Fassade wegreißt, so dürfen wir, um ihn nicht zu überschätzen, am Ende nicht vergessen, daß es das Florenz des dreizehnten Jahrhunderts ist, in dem er steht, also nicht eben ein Paradies dessen, was sich ziemt, sondern die Hölle, in der kaum eine Verbrechens- oder Vergehensgattung ohne irgend einen der größten ghibellinischen oder guelfischen Adelsnamen geht …“[19]

In dieser Hölle kam es denn zuletzt auch zum Bruch mit Guido Cavalcanti, dem Dante seinerzeit die *Vita Nova* gewidmet hatte. „Das Dokument dieses Bruches, von Guidos Hand, besitzen wir. Es ist die einzige von einem superioren Geiste kommende Zusammenfassung des Urteiles über die im Guten wie im Schlimmen problematischen Lebensjahre, die in der *Vita Nova* dargestellt sind. Guido spricht zu Dante wie zu einem Verlorenen, und stößt ihn aus, aber er tut es nicht, ohne über eine lange Spanne zurückzublicken und zu beklagen, was er verliert.

‚Ich komme unendlichemal am Tag zu dir und finde dich zu gemein gesonnen; wahrhaft leid tut mirs um deinen schönen Kopf und um allerlei Gabe, die dir verlorengegangen ist; früher waren dir vielerlei Personen leidig, allezeit wichst du dem ekelhaften Gezüchte aus; von mir sprachst du so herzlich, daß ich alle deine Reime gesammelt (bewahrt) hätte. Jetzt hab ich nicht den Mut, wegen deines gemeinen Lebens, noch Zeugnis abzulegen, daß ich dein Dichten zu meinen Freuden zähle, komme auch nicht dergestalt, daß du mich körperlich siehst, zu dir. Wenn du gegenwärtiges Sonett häufig liesest, wird der ekelhafte Geist, der dich besitzt, abfahren von der gemeingewordenen Seele (*anima invilita*).‘“[20]

Man sollte, scheint mir, Dante, diesen Dante und auch den der *Divina Commedia*, nicht durch Beschönigungen und Glättungen um diese inneren und äußeren Dimensionen des Zwistes mit sich selbst und der Welt verkürzen. Hierzu noch einige Sätze des irischen Dichters William Butler Yeats, aus dessen 1917 erschienenem Buch *Per Amica Silentiae Luna*.

„Ich bin kein Dante-Fachmann und lese ihn nur in der Übertragung von Shadwell oder Dante Gabriel Rossetti, aber ich war immer davon

überzeugt, daß er das reinste Frauenbild, das je ein Dichter besang, und die göttliche Gerechtigkeit nicht nur deshalb verherrlichte, weil der Tod ihm die Dame entriß und Florenz seinen Sänger verbannte, sondern weil er im eigenen Herzen den Kampf mit seinem ungerechten Zorn und seiner Begierde auszutragen hatte; einen doppelten Kampf, im Unterschied zu den großen Dichtern, die mit der Welt in Frieden und mit sich selbst in Zwietracht leben. ‚Stets gab er', sagt Boccacio, ‚sowohl in der Jugend als auch in reifen Jahren inmitten seiner Tugenden der Unzucht Raum'; oder, wie Matthew Arnold den Spruch abzuwandeln liebte; ‚Sein Wandel war über die Maßen liederlich'. Guido Cavalcanti findet ‚zuviel Niedrigkeit' in seinem Freund:

> Und dennoch hielt ich deine Dichtung wert,
> Weil du so gut und freundlich von mir sprachst,
> Doch mag ich, Wüstling, fortan nimmermehr
> Bekennen offen mich zu deinem Lied."[21]

Rudolf Borchardt und einem Sachverhalt zuliebe, der auch mir am Herzen liegt, möchte ich hier eine Betrachtung über den Rhythmus einschieben, der bei aller genuinen dichterischen Produktion quasi als Inspiration und deren Diktat vorausläuft, ohne welche das Gedicht nicht gedeiht. Das Zitat findet sich in einem Brief Rudolf Borchardts an Hugo von Hofmannsthal vom 5. August 1912:

„Der Rhythmus eines dichterischen Produktes ist eben so sehr sein Daseinsgrund und Generationskeim, und so wenig seine Einkleidung, daß ein Produkt, zu dem man den Rhythmus noch *sucht*, durchaus das ist, was Sie Schemen nennen, d. h. weder existierend noch existibel. Jene Erregung des Inneren, die nach Maß verlangt und sich zu abgerissenen Stücken des gemessen Recurrirenden verdichtet, ist, wo sie einmal habituell geworden ist, durch Conzentration zwar sehr wol festzuhalten, aber für den, der sich ihrer entwöhnt hat und der affektiven Erregbarkeit aus verschiedenen Gründen widerstrebt, fast unmöglich hervorzurufen. Sie finden auch bei Goethe, auch bei Keats, neben den Gedichten, die sich selbst gemacht haben – Gedichte, die gemacht worden sind … Sie kennen auch in der *Commedia* die wunderbare Stelle im Gespräch mit dem altfränkischen Reimer Buonaggiunta, dem Dante sagt: *Io mi son un, che quando / Amor mi spira, noto, ed a quel modo / Che detta dentro, vo significando*, was in der Tat ungefähr das Vollkommenste ist, was über den Gegenstand bemerkt werden kann: die Fülle des leidenschaftlichen Innern, der Rhythmus, zu dem sie wird, und die Spontaneität der durch den Rhythmus gesicherten Gestaltung, alles ist in den drei Versen. Und in der Antwort des Buonaggiunta liegt ganz genau das Gegenbild hierzu, das Suchen nach der

Bekleidung eines hypothetischen – in Wirklichkeit außerhalb des Rhythmus gar nicht existierenden – Gegenstandes mit Gestalt."[22]

Dem hier erwähnten Bonagiunta aus Lucca begegnet Dante unter anderen Schlemmern im 24. Gesang des *Purgatorio*. Bonagiunta zitiert ihm die Anfangszeile einer Kanzone aus der *Vita Nova* (XIX, 2): „*Donne, ch'avete intelletto d'amore*" und fragt ihn, ob er derjenige sei, aus dessen Mund diese schönen Verse kamen. Worauf Dante entgegnet: „Ich bin einer, der, wenn er Amors Atem spürt, wenn Amors Hauch ihn beseelt, dies wahrnimmt, dies wohl bemerkt und so, wie er in mir spricht, wie Amor es mir diktiert, es zum Ausdruck bringt." Vossler übersetzt das so:

> Und ich zu ihm: „'s ist meine Art, daß ich
> wenn Amors Geist mich rührt, es merk und so
> wie er es eingibt, Wort für Wort verzeichne."

Und Rudolf Borchardt:

> Und ich zu ihm: „Ich hab den mut, dass, wann
> mich Minne rühret, stimm ich – und nach noten,
> wie's innen dichtet, schwing und zeichn' ich an."

Richard Gmelin verweist im Kommentar zu seiner Übersetzung der *Divina Commedia* in diesem Zusammenhang auf einen Traktat des 1175 in Paris gestorbenen Mystikers Richard von Sankt Victor. In diesem *Tractatus de gradibus charitatis* – von dem Stufengang der Liebe – liest man: „Wie soll denn ein Mensch von Liebe reden, der nicht liebt, der die Gewalt der Liebe nicht verspürt? … Der allein demnach spricht nach Gebühr von ihr, der seine Worte komponiert nach dem, was ihm das Herz diktiert – *secundum quod cor dictat*."[23]

Amor diktiert, das Herz diktiert, Amor im Herzen diktiert – ein Bild, eine Metapher, ein Gleichnis. Unvermeidlicherweise – denn wie anders soll ein innerlich Erfahrenes sich aussprechen als durch eine solche Übersetzung in ein Bild? Wir können davon nicht anders sprechen als in übertragender, ins Sinnliche übersetzender Weise, und dieses Bild nehmen wir beim Wort. In Hamanns *Aesthetica in nuce* von 1762 lesen wir: „Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit."[24] Das dürfte, wo es um Poesie geht, schwer zu widerlegen sein. Und wenn wir genau hinhören auf das, was Hamann da sagt: „… besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntnis und Glückseligkeit", so geraten wir mit unserem Diskurs rasch zu Paul de Mans *Epistemologie der Metapher* und zu Hans Blumenbergs *Aus-*

blick auf eine Theorie der Unbegreiflichkeit. Aber vielleicht sollten wir uns hier an Kleist halten, der einmal vorgeschlagen hat, die Menschen in zwei Klassen abzuteilen, „erstens in solche, die sich auf eine Metapher, und zweitens in solche, die sich auf eine Formel verstehn“[25]. Wir hier und heute jedenfalls befinden uns in der mißlichen Lage, daß wir nicht in der Metapher steckenbleiben wollen und daß wir, anderseits, indem wir Formeln zu Hilfe nehmen, Gefahr laufen, eben das zu verfehlen, was die Metapher als zu einem besseren, glücklicheren Leben behilflich uns mitzuteilen vom Dichter beauftragt ist.

Dantes *Vita Nova* ist so etwas wie eine autobiographische Novelle, die erste und in ihrer Art einzigartig. Dante benutzt und sortiert eine Auswahl seiner Jugendgedichte, um sie erzählend zu kommentieren, um sich anhand dieser Erzählung vor einem uns nicht näher bekannten Publikum zu rechtfertigen und dieses auf ein künftiges, bereits konzipiertes, vielleicht gar schon begonnenes Werk neugierig zu machen.

Das folgende Sonett nun plaziert Dante an eine verhältnismäßig späte Stelle seiner Erzählung, nachdem er ausführlich berichtet hat, wie sehr die Liebe zu Beatrice seinem jungen Herzen zusetzt. Dieses Sonett entstand, nachdem manche schon aus seinem Aussehen das Geheimnis seines Herzens erkundet und einige Damen ihn auch schon ausgeforscht hatten.

Ne li occhi porta la mia donna Amore,
Per che si fa gentil ciò ch'ella mira;
Ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira,
E cui saluta fa tremar lo core,
Sì che, bassando il viso, tutto smore,
E d'ogni suo diffetto allor sospira:
Fugge dinanzi a lei superbia ed ira.
Aiutatemi, donne, farle onore.
Ogne dolcezza, ogne pensero umile
Nasce nel core a chi parlar la sente,
Ond'è laudato chi prima la vide.
Quel ch'ella par quando un poco sorride,
Non si pò dicer nè tener a mente,
Sì è novo miracolo e gentile.

In ihren Augen trägt die Herrin Amor,
Der alles adelt, was ihr Blick berührt,
Und wo sie geht, kehrt jeder sich ihr zu,
Und den sie grüßt, dem bebt vor ihr das Herz,

Daß er, das Antlitz senkend, tief erbleicht
Und über seine Fehle reuig seufzt.
Vor ihr entflieht die Hoffart, flieht der Gram.
Ach Frauen, helft mir alle, sie zu preisen.

Die Fülle der Verzückung wie der Demut
Quillt dem im Herzen, der sie sprechen hört;
Glückselig darum, wer zuerst sie sah.

Wie sie erglänzt, wenn sie ein wenig lächelt,
Dies sagen läßt sich nicht und nicht bewahren,
So unvergleichlich Wunder ists und edles.[26]

Vorausgehen, an diese Damen gerichtet, die Kanzone „*Donne ch'avete intelletto d'amore*" – „Ihr Frauen, die ihr wißt, was Liebe ist" – und das schon behandelte Sonett „*Amor e 'l cor gentil sono una cosa*". Es ist ein in einfachen Sätzen alles Wesentliche noch einmal evozierendes und zusammenfassendes Sonett. Ein Gedicht der Erinnerung und Verinnerung, wie Hugo Friedrich sagt und näher erläutert: „Ein Minimum an körperlichem Geschehen: Beatrice geht vorüber, blickt, grüßt, spricht, lächelt."[27] Mehr nicht; und dies alles kennen wir schon von den Troubadours, von Guido Cavalcanti. Als käme es nur darauf an, durch wiederholtes, abwandelndes Sagen einen Sachverhalt, wenn wir dies einmal so nennen wollen, immer wesensgerechter auszusprechen. Leitend sind wieder die beiden Wörter *core* und *gentile*, die wiederholt werden und deren jedes einmal im Reim auftritt. Man stoße sich nicht daran, daß Friedrich in Vers 7 *ira* mit „Gram" übersetzt. In einer Anmerkung erläutert er dies wie folgt: „das Wort ist, wie meist in der Lyrik des *dolce stil novo*, in der provenzalischen Bedeutung ‚Groll, Gram, Trauer' gebraucht und bildet den negativen Gegenbegriff zu *dolcezza* in Vers 9, wie ebenso *superbia* (V. 7) zu *pensero umile*."[28] Im heutigen Italienischen bedeutet *ira* „Zorn, Wut", und dementsprechend übersetzen die meisten anderen Übersetzer es mit „Zorn, Jähzorn", in Erinnerung an die beiden Haupt- und Todsünden Hoffart und Zorn.

Mit diesem Sonett endigt das 21. der insgesamt 42 Kapitel der *Vita Nova*. In den folgenden Kapiteln berichtet Dante, daß Beatrices Vater starb, daß ihn selber eine schwere Krankheit befiel und daß schließlich jene „vieledle Seele hinschied nach arabischer Zeitrechnung um die erste Stunde am neunten Tag des Mondes Oktober. Und nach unserer Zeitrechnung verschied sie in demjenigen Jahr unserer Zählung, in dem die vollkommene Zahl neunmal vollendet war in dem Jahrhundert, in dem sie in diese Welt gesandt worden war; sie war aber von der Christenheit des dreizehnten Jahrhunderts."

Und nun stellt Dante allerlei Betrachtungen an über die verschiedenen Daten, die in dieser seiner Liebesgeschichte und in bezug auf Beatrice eine solche Rolle spielen; vor allem über die vollkommene Zahl Neun:

„Für den, der tiefer nachdenkt, und nach der unfehlbaren Wahrheit war diese Zahl sie selber. Gleichnisweise meine ich das und versteh es also: Die Wurzel der Neun ist die Dreizahl, dieweil sie ohne jede andre Zahl aus sich selbst die Neun bildet, wie wir denn offenbarlich sehen, daß dreimal drei neun macht. Also, wenn die Drei aus sich selbst Schöpfer der Neun ist und der Schöpfer, der aus sich selber die Wunder wirkt, die Dreizahl, nämlich Vater, Sohn und Heiliger Geist, die da drei in einem sind; so war jene Fraue im Geleit dieser Neunzahl, um anzuzeigen, daß sie eine Neun war, das ist ein Wunder, dessen Wurzel – des Wunders nämlich – allein die wunderwirkende Dreieinigkeit ist. Kann sein, daß ein tieferer Geist noch tieferen Sinn hierin finden würde; aber dies ist der, den ich sehe und der mir sonderlich wohlgefällt."

Wieviel wir solchen mittelalterlichen Zahlenspekulationen noch abgewinnen können, möchte ich dahingestellt sein lassen. Sie sind wohl nur sinnvoll und sinnstiftend in einer geschlossenen harmonikalen Welt.

Im 25. Kapitel schildert Dante, wie Beatrice ihm in Begleitung einer anderen Dame, der Herrin eines seiner Freunde, und noch des öfteren auf der Straße begegnet. „Jene holdseligste Frau schritt einher, bekränzt und gekleidet mit Demut. Und es sagten ihrer viele, wenn sie vorübergegangen war: ‚Diese ist kein Weib, sondern der schönsten Engel einer des Himmels.' Und andre sagten: ‚Diese ist ein Wunderwerk. Gepriesen sei der Herr, der solche Wunder zu wirken weiß!' Solche wundersame Macht ging von ihr aus, daß ich den Griffel wieder aufnahm, dieses Sonett zu machen zu ihrem Preise, welches anhebt: *Tanto gentile e tanto onesta pare …*"

Tanto gentile et tanto onesta pare
La donna mia quand'ella altrui saluta,
Ch'ogne lingua deven tremando muta,
E li occhi no l'ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
Benignamente d'umiltà vestuta;
E par che sia una cosa venuta
Da cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrasi sì piacente a chi la mira,
Che dà per li occhi una dolcezza al core,
Ch'entender no la può chi non la prova;

E par che de la sua labbia si mova
Un spirito soave pien d'amore,
Che va dicendo a l'anima: Sospira.

So edel und so heilig rein erscheint
Die Herrin mein all denen, die sie grüßt,
Daß jede Zunge zittert und verstummt
Und sich kein Aug' auf sie zu richten wagt.

Sie geht vorüber, hört sich ringsum rühmen
Und ist in Demut eingehüllt und Güte.
Ein Wesen scheint sie, das vom Himmel kam,
Damit auf Erden es ein Wunder weise.

Sie weist so lieblich sich dem Schauenden,
Daß Süße durch sein Aug' ins Herze dringt,
Die, wer sie nie erfuhr, auch nie begreift.

Und 's ist, als ob von ihrer Lippe her
Ein Hauch sich regte, leise, reich an Liebe,
Und zu der Seele spräche: sehne Dich.[29]

Über dieses Sonett hat sich nicht nur Hugo Friedrich, sondern auch Leo Spitzer ausführlich geäußert. Bei Spitzer liest man: „Dieses Sonett gilt allgemein als das beste lyrische Gedicht des *Dolce stil novo*"[30]; und Friedrich nennt es das „wohl vollkommenste Sonett Dantes … Auch im Vergleich mit den thematisch ähnlichen Sonetten des Guinizelli und des Cavalcanti bildet es einen Gipfel, der sich, wenn man zu den Trobadors zurückblickt, schließlich als Krönung des gesamten bisherigen Dichtens von der veredelnden Wirkung der Frau herausstellt. Das Sonett will die ‚Wunderwirkungen' der Beatrice begreiflich machen, *le sue mirabili ed eccellenti operazioni*, wie Dante in einer Formel sagt, die sich an die Terminologie der Heiligsprechung anlehnt: *operatio virtutum*."[31]

Das Vokabular bedarf kaum großer Erklärungen. Immerhin bedeutet *cosa* hier nicht „Ding". Sondern, wie in Friedrichs Übersetzung, „Wesen". Fragwürdiger ist, ob, wie Spitzer will, *labia* nicht „Lippe", sondern soviel wie „Antlitz" bedeutet. Von *gentile* und *gentilezza* war schon ausführlicher die Rede. Spitzer versteht *gentile* und *onesta* fast als Synonyma, die sich gegenseitig erhellen und verstärken; „heilig rein" bei Friedrich verschiebt den Sinn indessen unerlaubterweise in eine andere Sphäre. In den Terzetten eines Sonetts von Guinizelli heißt es:

Passa per via adorna e sì gentile
Ch'abassa orgoglio a cui dona salute.

Sie geht auf der Straße schmuck und so edel,
daß dem der Hochmut sinkt, den die Herrin grüßt.

Spitzer schreibt dazu, diese Verse seien dem Gedicht von Dante „so auffallend ähnlich, daß sie Dante beeinflußt haben müssen. Diese und andere Verse, und nicht eine wirkliche Begegnung auf der Straße, haben ihn veranlaßt, sein eindrucksstarkes Sonett zu schreiben."[32]

Ich gestehe, daß ich dieser bei Spitzer wie bei Friedrich gelegentlich vorwaltenden Tendenz, Literatur aus Literatur abzuleiten und gleichzeitig das Moment des „Erlebnisses" nicht nur in Frage zu stellen, sondern zu streichen, nicht zu folgen vermag. Dante *ist* Beatrice in Florenz auf der Straße begegnet, und zwar nicht nur einmal, sondern des öfteren. Er kann also sehr wohl eine dieser Begegnungen – und wer weiß welche Verse eines anderen zugleich – im Sinne gehabt haben.

Spitzer geht in seinem weiteren Kommentar auf das Wunder – *miracol* –, als das Beatrice erscheint, näher ein. Was hier erscheint, umschreibt er mit den religiösen Kategorien des *numen fascinans et tremendum*, wie Rudolf Otto es in seinem Buch *Das Heilige*[33] entfaltet hat.

Unter *umiltà* will Spitzer – hierin von Friedrich abweichend – nicht die christliche Tugend der Demut verstanden wissen, sondern den Gegensatz zu jener stolzen Unnahbarkeit, die der Liebende bei einer nicht-empfindenden Frau als Grausamkeit ansieht: also „Bescheidenheit, verstärkt durch *benignamente*, in gütiger Weise". Auch dieses Motiv findet sich bereits bei Cavalcanti:

Cotanto d'umiltà donna mi pare,
Che ciascun'altra invèr di lei chiam'ira.

So sehr scheint sie mir der Bescheidenheit Herrin,
daß ich jede andere im Vergleich zu ihr Hoffart nenne.[34]

Letztlich ist mit *umiltà* „das mondäne Ideal des bescheidenen Auftretens" und Betragens gemeint. Spitzer ist dann geneigt, die Engelhaftigkeit der geliebten Frau eher platonisch als christlich zu verstehen; sie bedürfe, wie er unterstreicht, keiner Erklärung aus der christlichen Religion, was hinsichtlich des Vokabulars doch einige Schwierigkeiten bereitet. „Diese ist kein Weib, sondern einer der schönsten Engel des Himmels … Gepriesen sei der Herr, der solche Wunder zu wirken weiß."

Spitzer geht nun sogar noch sehr viel weiter. Auf die Herrin mein, *la donna mia*, in Vers 3 zurückkommend, heißt es bei ihm: Dies „ist das einzige Wort in dem Gedicht, das eine unmittelbar ausgesprochene Beziehung zum Ich hat. Ob sich das Wort *donna*, Herrin, überhaupt auf eine Beatrice der Wirklichkeit bezieht, lassen wir außer Betracht, oder besser so: wir tun gut daran, bei dem idealisierenden Charakter des Gedichtes weder an ein weibliches Wesen der Wirklichkeit noch an das reale Ich Dantes zu denken, vielmehr sollten wir uns klar sein, daß hier eine ideale Frau und ein ideales Ich aufeinander bezogen sind."

Ich lese es; ich glaube es zu verstehen. Aber können wir das ernstlich nachvollziehen, diesen Bezug zwischen zwei Idealen, die sich in einer uns bekannten Stadt in einer uns nicht ganz unbekannten Epoche auf einer leicht vorstellbaren Straße als zwei gespenstische Abstraktionen begegnen? Spitzer fährt dann fort: „Bei dem Herausholen der Motive aus dem Sonett und bei dem Suchen nach ihrer Herkunft" – was Spitzer als die Methode ihrer genetischen Erklärung bezeichnet – „dürfte sich der Eindruck verdichtet haben, daß die Motive alle nicht von Dante selbst stammen, und wir sind sogar auf Gedichte gestoßen, die er unmittelbar benützt haben muß. Wir dürfen uns vorstellen, daß die *fedeli d'Amore*, Amors Getreue, sich ihre Gedichte in Abschriften mitteilten und daß Dante solche bei der Abfassung seiner eigenen Gedichte vorliegen hatte. Seine Inspiration hat sich uns als livresk enthüllt."

Nun, diese Gedichte seiner Vorgänger und Freunde lagen Dante nicht in Buchform, sondern als Handschriften vor. Außerdem möchte ich annehmen, daß er sie auswendig konnte, daß er sie *intus* hatte, *qu'il les savait par cœur*. Sie gehörten zu seinem inneren Vorrat; ihre Worte und Vorstellungen hatten ihn durchdrungen und durchfärbt, imprägniert und tingiert, so daß er die Welt erlebte, wie er sie, *vor* allem Erleben, bereits aus der Dichtung kannte. Wie wir, die wir die Impressionisten kennen, etwa eine Landschaft anders sehen als Flaubert oder Baudelaire.

Wie beharrlich Spitzer darauf aus ist, jedes Erlebniselement, ich möchte sagen: jede Spur im eigenen Gedächtnis des Dichters zu tilgen, zeigt eine spätere Stelle. Er zitiert dort aus dem 19. Kapitel der *Vita Nova*: „Darauf geschah es, daß ich auf einem Wege, an dem ein sehr klarer Bach entlangfloß, ging und mir dabei solches Verlangen zum Dichten kann, daß ich … usw." Spitzer beginnt seine Erläuterungen mit den Worten: „Den poetischen Bach lassen wir beiseite." Wobei er offenbar bestrebt ist, diesen Bach mit dem Beiwort „poetisch" zu entwerten. Ob es aber Dante als dem „Dichter der irdischen Welt", wie Erich Auerbach ihn im Titel eines zu Recht berühmten Buches nennt, auf diesen Bach nicht ebenso sehr ankam wie auf die nun folgenden

Auskünfte? Ich halte diesen sehr klaren Bach, an dem entlanggehend Dante gewisse Gedanken durch den Kopf gingen, für einen *locus memoriae*, den auch wir festhalten und für wichtig halten sollten.

Spitzer untersucht und erörtert dann in seiner unvergleichlich eindringlichen und subtilen Weise die sprachliche „Gestaltung" dieses Sonetts, die Stillage, die Wortwahl, den Wortklang, den Wohllaut, Satzbildung und Wortstellung. Sehr überzeugend sein Kommentar der letzten beiden Verse:

Un spirito soave e pien d'amore
Che va dicendo a l'anima: Sospira.

„An dieser Stelle ist Dante durch das Medium der Sprache in einem tiefen Sinn originell im Motivischen: *Sospira* ist mit *spirito* (Geist) etymologisch verwandt, insofern lat. *spiritus* Atem, Lebenshauch, Geist bedeutet, was eine bestimmte Urvorstellung vom Wesen des Geistes beinhaltet, und insofern lat. *suspirare*, tief Atem holen, seufzen, sich sehnen, mit der Vorstellung von der Lebensfunktion des Atems zusammenhängt."[35]

Auch Beatrices Tod wird dem Dichter in einem Traumgesicht vorausverkündet, das er den Frauen, die ihn, da er wie ein Toter aussieht, trösten wollen, in einer Kanzone schildert, aus der ich die beiden entscheidenden Strophen zusammen mit Karl Vosslers Übersetzung zitieren möchte:

Poi vidi cose dubitose molto,
Nel vano imaginare ov'io entrai:
Ed esser mi parea non so in qual loco,
E veder donne andar per via disciolte,
Qual lagrimando, e qual traendo guai,
Che di tristizia saettavan foco.
Poi mi parve vedere a poco a poco
Turbar lo sole e apparir la stella,
E piangiar elli ed ella;
Cader li augelli volando per l'âre,
E la terra tremare;
Ed omo apparve scolorito e fioco,
Dicendomi: Che fai? non sai novella?
Morta è la donna tua, ch'era sì bella.

Levava li occhi miei bagnati in pianti,
E vedea, che parean pioggia di manna,
Li angeli che tornavan suso in cielo,
E una nuvoletta avean davanti,

Dopo la qual gridavan tutti; Osanna*;*
E s'altro avesser detto, a voi dir' lo.
Allor diceva Amor: Più nol ti celo;
Vieni a veder nostra donna che giace.
Lo imaginar fallace
Mi condusse a veder madonna morta;
E quand'io l'avea scorta,
Vedea che donne la covrian d'un velo;
Ed avea seco umilità verace,
Che pares che dicesse: Io sono in pace.

Dann sah ich viele fürchterliche Dinge
im irren Fiebern, das mich überkam.
Mir schien, daß ich, ich weiß nicht wo, mich fände,
zerzauste Frauen auf der Straße sah:
die einen weinend, andre weheklagend,
und Schmerz wie Feuerstrahlen schossen sie.
Und alsdann schien mir, daß sich nach und nach
die Sonne trübte und die Sterne kamen,
und weinten Stern und Sonn.
Und fliegend aus den Lüften stürzten Vögel.
Die Erde zitterte.
Und kam ein Mensch, sah farblos aus, und heiser
sprach er zu mir: „Was machst du? Weißt du's nicht?
Tot ist die Herrin dein und war so schön."

Die Augen schlug ich auf von Tränen feucht
und sah wie Manna, das vom Himmel regnet,
die Engel, die zurück und himmelwärts
mit einem Wölkchen kehrten, das sie trugen,
und sangen hinter ihm Hosanna! her.
Und weiter nichts als nur Hosanna!
Da sprach mir Amor: „Wissen sollst du's nun,
und komm und sieh, wie unsre Herrin ruht."
Es führt des Traumes Trug
mich hin zum Anblick meiner toten Herrin.
Und als ich sie geschaut,
bedeckten Frauen sie mit einem Schleier.
Sie aber lag in reiner Demut da
und schien als sagte sie: „Ich bin im Frieden."[36]

Außer der *Vita Nova* und der *Divina Commedia* besitzen wir von Dante in der italienischen Volkssprache einen hochmerkwürdigen und

hochbedeutsamen unvollendet gebliebenen Traktat: *Il Convivio* – „Das Gastmahl", in dessen erstem Buch er rückblickend auf die *Vita Nova* zu sprechen kommt. Wie diese „feurig und leidenschaftlich", *fervida e passionata*, sei, so komme es nun diesem Werk zu, *temperato e virile*, „ausgeglichen und kraftvoll", zu sein.

Das zweite Buch dieses seinen Lesern in *Volgare* zugerichteten Gastmahls, das etwa um 1307 entstand, eröffnet Dante mit einer Kanzone, in der er die Intelligenzen des dritten Himmels, des Venushimmels, anredet:

Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete,
Udite il ragionar ch'è nel mio core,
Ch'io nol so dire altrui, sì mi par novo.

Ihr, deren Geist den dritten Himmel lenkt,
Hört die Gedanken meines Herzens,
Die niemand anderem ich zu sagen weiß, so neu
erscheinen sie mir.

Der Auslegung dieser Kanzone ist nun dieses zweite Buch gewidmet, und zwar nach dem vierfachen Schriftsinn, dem buchstäblichen oder historischen, dem allegorischen, dem moralischen und dem anagogischen Sinn. Über diesen vierfachen Schriftsinn, ohne dessen nähere Kenntnis wir nicht begreifen, wie das Mittelalter dachte, schrieb und las, lohnt es sich, die nicht sehr umfangreiche Abhandlung *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter* von Friedrich Ohly zu Rate zu ziehen, die seit 1966 auch in einem Einzeldruck vorliegt.[37]

Littera gesta docet, quid credas allegoria,
Moralis quid agas, quo tendas anagogia.

Der buchstäbliche Sinn unterrichtet uns über das geschichtlich Gewesene. Der allegorische oder typologische Sinn erschließt uns die heilsgeschichtliche Bedeutung der Präfiguration; während der moralische oder tropologische Sinn das Leben der einzelnen Seele in der Welt betrifft. Der anagogische schließlich ist ein Übersinn, insofern er uns eine Ahnung des Künftigen und Jenseitigen vermittelt. So ist Jerusalem geschichtlich eine Stadt auf Erden, allegorisch die Kirche, tropologisch oder moralisch die Seele der Gläubigen, anagogisch die himmlische Gottesstadt der Apokalypse.

Dieser Unterscheidung eines vierfachen Sinnes bedient Dante sich nun auch zur Auslegung seiner Kanzone, in der er von Beatrice als einer bereits Abgeschiedenen spricht: „Ich beginne also und sage, daß

der Stern der Venus, der uns als Abend- und als Morgenstern erscheint, mir jene edle Frau zurückruft, die von Amor begleitet in meinen Blick trat und sich in meinem Geist einen Platz eroberte. Wie ich in meinem Büchlein vom ‚Neuen Leben' dargelegt habe, war es eher ihre *gentilezza* als meine Wahl, die mich zustimmen ließ, ihr zu gehören. Denn sie zeigte sich angesichts meines beraubten Lebens von soviel Barmherzigkeit ergriffen, daß die Geister meiner Augen *a lei si fero massimamente amici*, in höchstem Maße zu ihren Freunden wurden. Und in diesem Zustand bewirkten sie in mir, daß ich meine höchste Genüge darin fand, mich diesem Bilde hinzugeben. Aber weil Liebe nicht sofort entsteht und groß und vollkommen wird, sondern weil es einer gewissen Zeit bedarf und der Speisung der Gedanken, besonders wenn entgegenstrebende Gedanken sie behindern, so kam es, ehe diese neue Liebe vollkommen war, zu zahlreichen Schlachten. Doch sie erschien mir so wunderbar, und diese inneren Kämpfe waren so hart zu ertragen, daß ich es nicht aushalten konnte. Flehend gleichsam und um meinen Wankelsinn zu entschuldigen, wandte ich deshalb meine Stimme jenem Bereich zu, von dem der Sieg des neuen Gedankens ausging, *ch'era virtuosissimo si come vertù celestiale*, der so tugendhaft war wie die himmlische Tugend; und ich begann: ‚Ihr, die ihr denkend den dritten Himmel lenkt – und die ihr mich antriebt, mich zu trösten, indem ich mich Cicero und Boethius zuwandte, und derart meine Lateinkenntnisse aufbesserte.' Da erkannte ich denn, daß die Philosophie die Herrin dieser Autoren war. *E immaginava lei fatta come una donna gentile, e non la poteva immaginare in atto alcuno, se non misericordioso*. Und ich stellte sie mir vor als eine höchst liebenswürdige Frau, die nicht anders handeln konnte als aus reiner Barmherzigkeit; deshalb bewunderte ich sie so sehr, daß ich mich kaum von ihr wenden konnte."[38]

Dadurch, daß Dante in der Folge seine Beatrice *gentile e saggia* gleichsam allegorisch, tropologisch und anagogisch liest und versteht, führt die Liebe zu ihr ihn auf den Weg der Bildung. Und diese Bildung befähigt ihn, seine Liebe würdiger zu schildern und sich mit ihrer Hilfe noch über den *terzo cielo* zu erheben.

Das letzte Sonett der *Vita Nova*, welches erzählt, wie es nach Beatrices Tod um ihn stand, sandte Dante an zwei adlige Damen, die ihn gebeten hatten, ihm etliche von seinen Versen zu schicken.

Oltre la spera che più larga gira
Passa 'l sospiro ch'esce del mio core:
Intelligenza nova, che l'Amore
Piangendo mette in lui, pur su lo tira.

Quand'elli è giunto là dove disira,
Vede una donna, che riceve onore,
E luce sì, che per lo suo splendore
Lo peregrino spirito la mira.
Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
Io no lo intendo, sì parla sottile
Al cor dolente, che lo fa parlare.
So io che parla di quella gentile,
Però che spesso ricorda Beatrice,
Sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care.

Noch über jene Sphäre größten Kreisens
Hinaus schwingt sich das Sehnen meiner Brust,
Und neue Gabe des Verstehns, die weinend
Amor ihm leiht, zieht mächtig es empor.

Ist es am Ziel, wohin sein Drang ihn wies,
Sieht eine Frau es Huldigung empfangen
Und also leuchten, daß durch ihren Glanz
Hindurch der fortgegangne Geist sie schaut.

So sieht er sie, daß, wenn er's wieder sagt,
Ich nichts begreife, denn er spricht so dunkel
Zum wehen Herzen, das ihn sprechen heißt.

Ich weiß, daß er von jener Edlen spricht.
Indes, weil er oft Beatrice nennt,
Versteh' ich ihn, Ihr Frauen, doch recht wohl.[39]

Mit der „*spera che più larga gira*" in Vers 1 ist der oberste und schnellste der neun bewegten Himmel gemeint, der gemäß dem Weltsystem des Ptolemäus den weitesten Kreislauf beschreibt: das sogenannte *primum mobile*, der völlig durchsichtige Kristallhimmel. Unter ihm befinden sich die sieben Planetensphären und der Fixsternhimmel, jenseits seiner ist der Feuerhimmel des Empyreums: der Sitz der Seligen, zu dem Dante in den letzten Gesängen der *Divina Commedia* aufsteigen wird. Der sehnliche Herzensseufzer in Vers 2 ist uns schon aus dem vorigen Sonett geläufig. Die dem dorthin auffliegenden Geist „zuteil werdende Fähigkeit" – um zum letzten Mal Hugo Friedrich zu zitieren – „heißt *intelligenza nova*, wohl in Anlehnung an Begriffe der Mystik, mit denen die oberste, auch die Vernunft übersteigende Schaukraft bezeichnet wurde"[40]. Dies erklärt auch, warum der *peregrino spirito*, der Geist, der sich dorthin verstiegen hat, *sì parla sottile*, so subtile Rede führt, sich so zart, so fein, so unbegreiflich ausdrückt,

daß nur der Name Beatrice den Sinn dieser Worte erschließt. Doch lesen wir Dantes eigenen Kommentar dieses Sonetts:

„Das Sonett hat in sich fünf Teile. Im ersten – *Oltre la spera che più larga gira* – sage ich, wohin mein erster Gedanke geht, indem ich ihn nenne mit dem Namen einer seiner Wirkungen: *il sospiro*. Im zweiten – *intelligenza nova* – sage ich, warum er sich dorthin erhebt, nämlich wer ihn also gehen heißt: eine neue Gabe des Verstehens. Und drittens sage ich, was er erschaut, nämlich eine Frau, die dort oben verehrt wird; und ich nenne ihn Geist und Pilgrim, dieweil er sich im Geiste dorthin erhebt und als ein Pilger dasteht, fern der Heimat. Im vierten sage ich, wie er sie solchermaßen siehet, nämlich in solcher Gestalt, daß ich ihn nicht verstehen kann: will sagen, daß mein Verstand ihn nicht mehr zu begreifen vermag; dieweil unser Verstand zu jenen benedeiten Seelen sich verhält wie unser blödes Auge zur Sonne. – Im fünften – also in den Terzetten – sage ich, daß, wenn ich gleich nicht begreife, wohin der Gedanke mich emporzieht, nämlich zu ihrem wunderbaren Wesen, ich zum mindesten so viel verstehe, daß all diese Gedanken meine Herrin meinen, weil ich immer wieder ihren Namen Beatrice vernehme in meinen Gedanken. Und am Schluß dieses fünften Teiles sage ich: „*donne mie care*“, um kundzutun, daß es Frauen sind, zu denen ich spreche.“

Dante folgt hier der nach ihm fast zum Topos gewordenen Sitte, im Schlußgedicht seines Zyklus dessen zukünftige Leserinnen anzureden; wie zweihundert Jahre nach ihm die Lyoneserin Louise Labé: „*Ne reprenez, Dames, si j'ay aymé*“ – „Scheltet mich nicht, ihr Frauen, daß ich geliebt habe“. Oder in Rilkes Übertragung:

> Ach, meine Liebe, werft sie mir nicht vor,
> ihr Damen: daß mich tausend Brände brannten
> und tausend Schmerzen mich ihr eigen nannten
> und daß ich weinend meine Zeit verlor.
> *Las que mon nom n'en soit par vous blâmé.*
> Hängt meinem Namen keinen Tadel an.[41]

Auf dieses letzte Sonett der *Vita Nova* folgt noch ein kurzer Prosatext: eine letzte Vision und ein vorausdeutender Hinweis auf ein künftiges Werk: „Nach diesem Sonett hatte ich ein wunderbares Gesicht, darin ich Dinge sah, die mich willens machten, nichts mehr von dieser Benedeiten zu sagen, bis zu der Zeit, da ich würdiger von ihr zu handeln vermöchte. Und auf daß ich dahin gelange, befleiße ich mich, soviel ich vermag: wie sie dies weiß wahrlich. Also daß, wenn es wohlgefällig sein wird Ihm, durch den alle Dinge Leben haben, daß mein Leben noch etliche Jahre währet; so verhoffe ich von ihr zu sagen, was von

keiner anderen noch je gesagt worden. Und alsdann möge es Ihm gefallen, der aller Hulden Herr ist, daß meine Seele hingehen möge, zu schauen die Herrlichkeit ihrer Herrin, jener benedeiten Beatrice – *la gloria della sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice* –, welche in der Verklärung Ihm ins Angesicht schauet, der benedeiet ist in alle Ewigkeit – *che gloriosamente mira nella faccia di Colui, qui est per omnia saecula benedictus*."

Unüberhörbar sind hier die echohaften Wiederholungen: *la* gloria *della sua donna* – glorios*amente* – *quella* benedetta *Beatrice* – *Colui, qui est per omnia saecula* benedictus.

Dantes wahres „neues Leben" beginnt genau dort, wo er der in seiner Kindheit und Jugend Geliebten auf der Höhe des Läuterungsberges wiederbegegnet; wo sie seinen bisherigen Führer Vergil ablöst, um selber zuletzt von dem heiligen Bernhard, dem vielberedten Ausleger des Hohen Liedes, abgelöst zu werden. – Auf dem Gipfel des Purgatorio gelangen Dante und Vergil, in Begleitung des Dichters Statius, an einen Fluß, und jenseits erscheint, von Engeln umgeben, ein Triumphwagen, den die drei theologischen Tugenden – Glaube, Liebe, Hoffnung – umtanzen; und auf diesem Wagen …

und so in einem Wolkenspiel von Blumen,
das aus der Engel Händen sich erhob
und nah und ferne niederregnete,
bekränzt mit Ölzweig auf dem weißen Schleier,
erschien mir eine Frau in grünem Mantel
und feuerfarbenem Gewand darunter.
War doch mein Lebensgeist so lange schon
nicht mehr von ihrer Gegenwart erfaßt,
nicht staunend mehr von ihr durchschüttert worden –
doch ohne daß er sehend sie erkannte,
nur durch geheime Kraft, die von ihr ausging,
verspürt er alter Liebe Urgewalt.
Sobald ins Auge mir die hohe Kraft
einbrach, die einst mich ganz durchdrungen hatte
(im Knabenalter stand ich damals noch),
da kehrt ich mich voll Scham nach meiner Linken,
zu klagen dem Vergil: „Kein Tropfen Blut
ist mir geblieben, der nicht bebt, das sind –
ich kenne sie – des alten Fiebers Zeichen."
Vergilius aber hatte uns verlassen …
„Du sollst nicht weinen, Dante, weil Vergil
hinweggegangen, weine jetzt noch nicht;
wirst über andre Wunden weinen müssen …

Schau mich nur an, ich bin's, bin Beatrice.
Wie kommt's, daß du zum Berge dich bemühtest?
Wußtest du nicht, daß man hier glücklich ist?"
Mir sank der Blick hinab, ich schaute weg in Gras,
von Schamgefühl bedrückt, die Stirne senkend.
Wie Schnee im Waldgebirg des Apennin
zu Eis verharscht, zwischen lebendigen Stämmen
von Winden aus Nordosten aufgehäuft,
dann auftaut und versickert in sich selbst
beim ersten Anhauch der durchsonnten Erde,
und wie die Kerze unter Feuer schwindet,
so ward mir. Tränenlos und ohne Klage
stand ich, bevor der himmlische Gesang
in ewiger Sphärenharmonie ertönte;
doch als ich in den sanften Dämpfungen
der Engel Mitleid fühlte, mehr als wenn
sie sagten: Frau, was triffst du ihn so hart? –
zerging der Frost, der mir das Herz umringte,
in Seufzer und in Tränen und befreite
sich aus bedrängter Brust durch Mund und Augen.

Ma poiché intesi nelle dolce tempre
Lor compatire a me, più che se detto
Avesse: Donna, perché si lo stempre?
Lo giel che m'era interno al cuor ristretto,
Spirito ed acqua fessi, e con angoscia
Per la bocca e per gli occhi uscì del petto.[42]

Es entwickelt sich ein strenges, beklemmendes Zwiegespräch. Auf Beatrices Vorwürfe, was ihn nur bewogen haben könne, von dem Weg zum guten Ziele, den sie ihm gewiesen, abzuweichen, antwortet Dante kleinlaut:

Trügerische Lust
am Gegenwärtigen verführte mich,
sobald ich Euer Antlitz nicht mehr sah.

Beatrice ihrerseits bittet ihn, seine Tränen zu stillen und aufzumerken:

„Verstehe, wie der Hingang meines Leibes
dich in die andre Richtung treiben mußte.
Nichts Lieblicheres hat Natur und Kunst
dir je geboten als die Wohlgestalt,

die staubzerfallene, in der ich wohnte.
Wenn so das höchste Sinnenglück dir log
und schwand mit meinem Tod, welch sterblich Ding
durfte begehrenswert dir dann noch werden?
Wohl hättest du, gleich nach dem ersten Pfeil
der falschen Welt, empor dich schwingen müssen,
mir folgend, die nicht mehr dazu gehörte,
und nicht den hohen Flug dir lähmen lassen
durch Mädchen oder andern flüchtigen Tand,
nicht warten, bis dich neue Schläge trafen.
Gelbschnabel bleibt wohl zwei- und dreimal sitzen,
die Flüggen aber sehen's gleich: umsonst
daß man mit Netz und Pfeilen ihnen nachstellt."
So wie die Kinder lautlos und beschämt
die Augen niederschlagen, hören und
die eigne Schuld erkennen und bereuen,
so stand ich da. Und sie versetzte: „Wenn
was du gehört, dich schmerzt, so heb den Bart
und laß noch mehr dich schmerzen, was du siehst."
Es läßt sich mit geringrem Widerstand
ein wetterharter Eichbaum wohl entwurzeln
vom Sturm aus Nord oder aus Afrika,
als ich auf ihr Gebot das Kinn erhob;
und wie sie „Bart" verlangte für Gesicht,
bemerkt ich wohl den Stachel in den Worten …
Wie Nesseln brannte mich die Reue jetzt,
und alles, was mich einst gefangen hielt,
je mehr ich's liebte, haßte ich es nun.
So scharf ans Herz griff mir die Selbsterkenntnis,
daß ich zusammenbrach. Was aus mir wurde?
Die es verursacht hat, weiß es wohl auch.[43]

Tanta riconoscenza il cuor mi morse
Ch'io caddi vinto, e quale allora femmi,
Salsi colei che la cagion mi porse.

Dies ist die Erfüllung dessen, was Dante am Ende seines Jugendwerks vorausgesagt hatte. Das Erstaunlichste an dieser Wiederbegegnung ist jedoch, daß es auch hier nicht, wie wir zu erwarten geneigt wären, zu einer Vereinigung der Liebenden kommt; schon gar nicht zu einem jähen überglücklichen Ineinanderstürzen und Verschmelzen. Aus Beatrices Mund vernimmt Dante als erstes strenge Rügen, Spott und mütterliche Ermahnungen. Der Dichter hat sie als Instanz über sich ge-

setzt, der er eine Aufgabe gegen sich erteilt hat. Die schöne Kreatur, das holde Geschöpf weist über sich hinaus auf den Schöpfer, die Geliebte und Liebende auf den, der selber die Liebe ist: „*L'Amor che muove il Sole e l'altre stelle* – Die Liebe, die im Kreis die Sonne führt und alle Sterne".

V

Scherz- und Scheltsonette
Folgore da San Gimignano, Ser Pietro de' Faitinelli, Cecco Angiolieri

Wenn wir von Sonetten reden, denken wir gewöhnlich zuerst an Liebesgedichte, und diese machen wohl auch die größte Menge unter ihnen aus. Daneben finden wir jedoch sehr früh schon scherzhaft-burleske und grimmige parteipolitische Sonette. Sonette geistlichen Inhalts treten erst später auf, meist als Altersgedichte derer, die nun ihre jugendlichen Verfehlungen, vor allem den Götzendienst in Amors Banden, beklagen und bereuen.

Unter den frühen burlesken Dichtern begegnen uns sehr verschiedene Temperamente: gesellige Laune, kriegerische Selbstgewißheit, derbclownesker Übermut; und nichts davon klingt abgestanden oder verstaubt.

Von dem um 1315 gestorbenen Folgore da San Gimignano fehlen nähere Nachrichten; er muß sich als lustiger Kumpan hervorgetan haben, außerdem als Soldat im Kampf gegen Pistoia. 32 Sonette sind von ihm überliefert, darunter acht auf die Wochentage, vierzehn auf die zwölf Monate, fünf auf die Tugenden *Prodezza*, *Umiltà*, *Discrezione* und *Allegrezza* – Tapferkeit, Bescheidenheit, Besonnenheit und Fröhlichkeit – und vier heftige politische Sonette.

Die Sonette auf die sieben Wochentage[1] sind an einen jungen Edelmann gerichtet, „*saggio, cortes' e ben ammaestrato* – gebildet, gesittet und wohlgezogen". Am Montag reitet er früh aus, um seiner Liebsten aufzuwarten; am Dienstag zieht er in den Kampf; mittwochs wird getafelt, donnerstags turniert; freitags geht er auf die Jagd, samstags mit Falken auf den Vogelfang, und wenn er nach Hause kommt, sagt er zu seinem Koch: „Nimm das und bereite es uns für morgen zu, und rupfe, zerlege, würze und setze es auf Feuer; und habe guten Wein und weißes Brot, daß es festlich und vergnüglich zugehe: Mach, daß deine Kochkünste das Ihre leisten!" Und sonntags dann will er in einem schön geschmückten und ausgemalten Palast von jungen Frauen umgeben mit der Liebsten plaudern; dann wird getanzt, gefochten, man streift durch die Straßen, durch Obst- und Blumengärten, und alle sehen ihn gern. Und mit jedem Tag macht er so Fortschritte vom Guten zum Besseren: „*ed ogni dì di ben in meglio vada*".

Doch sehen wir uns nun das Sonett auf den Dienstag, den Tag des Kriegsgottes Mars, an:

E 'l martedì li do un nuovo mondo:
Udir sonar trombetti e tamburelli,
Armar pedon, cavalier e donzelli,
E campane a martello dicer „dón do";
E lui primiero e li altri secondo,
Armati di loríche e di cappelli,
Veder nemici e percoter ad elli,
Dando gran colpi e mettendoli a fondo;
Destrier veder andar a vòte selle,
Tirando per lo campo lor segnori,
E strascinando fegati e budelle;
E sonar a raccolta trombatori
E sufoli, flaúti e ciaramelle,
E tornar a le schiere i feritori.[2]

Und dienstags ist das wieder eine andere Welt: da hört man helle Trompeten und kleine Trommeln; das Fußvolk, Ritter und Knappen waffnen sich, und gehämmerte Glocken sagen: „don do";

und er, der junge Reiter, voraus, und die andern hinter ihm, im Panzer und unterm Helm; sie sehen den Feind und schlagen auf ihn drein, versetzen ihm gewaltige Hiebe und richten ihn zugrunde.

Da sieht man Schlachtpferde mit leeren Sätteln ihre Herren über das Feld schleifen, und Gedärm und Leber hängen ihnen heraus;

zum Sammeln blasen Trompeter und Pfeifer, Flöte und Dudelsack, und die Plänkler stoßen wieder zu ihren Haufen.

Die zwölf Monatssonette widmet Folgore einem adligen Freundeskreis, einer „*brigata nobile e cortese*", und malt ihnen darin die Lustbarkeiten aus, die er ihnen für jeden Monat wünscht: Schneeballschlachten im Januar, Jagd im Februar, Fischfang und Kahnfahrten im März. „Und hütet euch nur gar vor Kirchen und Klöstern – *Chiesa non v'abbia mai né monastero*. Laßt die närrischen Priester in dieser Fastenzeit vor Ostern predigen, die allzu viele Lügen von sich geben und wenig Wahres – *Lassate predicar i preti pazzi / C'hanno troppe bugie e poco vero*." Spaziergänge dann und Tanz im Freien im April:

Ambianti palafren, destrier di Spagna
E gente costumata a la francesca;
Cantar, danzar a la provenzalesca
Con istrumenti novi d'Alemagna.

Im Paßgang gehende Zelter, spanische Streitrosse und Leute in französischer Tracht; Gesang und Tanz auf provenzalische Manier zu neuen Instrumenten aus Deutschland.

Und hier das Sonett auf den Februar, den Hornung, zusammen mit der Übersetzung von Hans Feist:

E di febrai' vi dono bella caccia
Di cervi, cavrioli e di cinghiari,
Corte gonnelle con grossi calzari
E compagnia, che vi diletti e piaccia;
Can da guinzagli e segugi da traccia,
E le borse fornite di danari,
Ad onta degli scarsi e degli avari,
E chi di questo vi dán briga ed impaccia.
E la sera tornar co' vostri fanti
Carcati de la molta salvaggina,
Avendo gioia ed allegrezza e canti;
Far trar del vino e fumar la cucina,
E fin al primo sonno star razzianti:
E po' posare 'nfin a la mattina.[3]

Im Hornung geb ich euch die schöne Jagd
nach Hirsch und Eberschwein und starken Böcken
in langen Schäften und in kurzen Röcken
und Kumpanei die weidlich euch behagt;

Leithund und Bracke weiß die Zähne blecken,
der Beutel birst daß ihr euch nichts versagt
zum Trotze denen Geizigen und Gecken
und wer da immer euch verdrießt und plagt.

Und abends spät mit euren Knechten bringt ihr
die reiche Strecke schwer beladen ein
und um im Kreis viel süße Weisen singt ihr

und dampft die Küche voll und zapft den Wein
und bis zum ersten Schlummer jauchzt und trinkt ihr,
um dann zu ruhn bis an der Frühe Schein.[4]

Die beiden folgenden Sonette des Ser Pietro de' Faitinelli, eines lucchesischen Adeligen, der etwa zwischen 1280 und 1290 geboren wurde und 1349 starb, schlagen andere Töne an. Zum Verständnis des ersten dieser beiden Sonette sei in Erinnerung gerufen, daß sich in den italienischen Kommunen zwei mächtige Parteien befehdeten: die Guelfen und die Ghibellinen, so genannt nach dem jeweiligen Feldgeschrei „Hie Welf!" – „Hie Waibling!" Die Guelfen waren diejenigen, die sich den Unternehmungen der deutschen Kaiser und ihrer Anhänger, der

Ghibellinen, widersetzten. Die Guelfen waren, grob gesprochen, päpstlich, die Ghibellinen kaiserlich. Die Machtkämpfe zwischen diesen beiden Parteien waren häufig mörderisch; es gab Überläufer und Verräter; und nach dem Sieg der einen Partei wurden die Anhänger der anderen hingerichtet oder verbannt.

In Florenz waren die Guelfen zeitweilig gespalten in die *bianchi e neri*, die Weißen und die Schwarzen, die sich nicht minder erbittert bekämpften. Dante zum Beispiel stand auf der Seite der „Weißen", weshalb er 1301 bei Todesstrafe aus dem Stadtgebiet verbannt wurde.

Ma i guelfi son così sicuri di vincere!

Se si combatte, il mio cuore si fida
Di vincer, per ch'avem piena ragione,
E tre figliuoi di re per nostra guida,
E gente paladina un milione,
Da non fuggir per le tedesche strida,
Le quai ci spaventâr una stagione;
Chi Uguccion prenderá, pur non l'uccida,
Ma menilo in Firenze per pregione.
E simil faccia de' guelfi pisani
E de' lucchesi, che tradîr lor terra,
Poggínghi maladetti e Quartigiani.
Per tutta Italia lor briga si sferra!
E gli altri mandi senza occhi né mani,
Ad eternal memoria d'esta guerra.[5]

Wenn es zum Kampf kommt, so ist mein Herz siegesgewiß, denn wir haben allen Grund zu kämpfen; drei Königssöhne sind unsere Anführer, und unzählige wackere Ritter streiten für uns,

die nicht die Flucht ergreifen werden vor dem deutschen Feldgeschrei, das uns eine Zeitlang erschreckt hat; wer den Uguccione ergreift, soll ihn dennoch nicht töten, sondern nach Florenz in den Kerker führen.

Und ähnlich verfahre er mit den Guelfen aus Pisa und denen aus Lucca, die ihre Heimatstadt verrieten, die verfluchten Poggínghi und Quartigiani.

Durch ganz Italien möge der von ihnen angezettelte Hader ein Ende nehmen! Und den übrigen seien die Augen ausgestochen und die Hände abgehackt, zum ewigen Gedächtnis dieses Krieges.

Dieses Sonett bedarf nun freilich, um verstanden zu werden, noch einiger näherer Angaben.

Pietro de' Faitinelli stand, wie seine Vaterstadt Lucca, auf der Seite der Guelfen. Im Juli 1314 hatten dort die ghibellinischen Familien der Pogginghi und Quartigiani, als Häupter einer Verschwörung, die Stadt dem Uguccione della Faggiola – „*podesta e capitano del popolo di Pisa*" – ausgeliefert; wonach es zu einer drei Tage währenden Plünderung kam. Gegen den Uguccione brachten die Guelfen dann im Sommer 1315 ein Heer zusammen: auf ihrer Seite kämpften Filippo, Fürst von Tarent, sein Sohn Carlo und sein Bruder, Pietro Graf von Eboli. Am 29. August 1315 kam es zur Schlacht von Montecatini gegen die Pisaner und deren deutsche Verbündete. Dies erklärt die Anspielung auf „das deutsche Feldgeschrei". Filippos Sohn und Bruder fielen, er selber konnte sich nach Rovere retten.

Nun ein zweites Sonett des gleichen Dichters.

Impreca vedendo sovvertiti al mondo i valori morali.

Ercol, Cibele, Vesta e la Minerva
Voglio adorare, e rinnegar la fede
Di quel tortoso Dio, nel qual uom crede,
Che né diritto né ragion osserva.
Giudeo vo' diventare; e, di conserva,
D'arianiste e di Fotino erede,
Neron tiranno, Erode e Diomede
E senza pietà Medea proterva.
A Mecca intendo di finir mia vita,
Là, o' Macometto giace e sta sospeso
In aere per virtù di calamita:
Ch'i' veggio 'l reo montato e 'l buon disceso;
Drittura, fé, leanza esser perita;
E, da cui l'uomo serve, essere offeso.[6]

Verwünschung beim Anblick der Verkehrung
aller sittlichen Werte in der Welt

Herkules, Kybele, Vesta und Minerva will ich anbeten und jenem ungerechten Gott die Treue aufsagen, an den der Mensch glaubt, und der sich um Recht und Vernunft nicht kümmert.

Jude will ich werden; und zugleich ein Arianer und ein Nachfolger des Photios; ein tyrannischer Nero, Herodes und Diomedes und eine Medea, grausam und schamlos übermütig.

In Mekka möchte ich mein Leben beschließen, dort, wo Mohammed ruht und von einem Magnet durch einen Zauber in der Luft gehalten wird:

wenn ich sehen muß, wie der Schuft aufsteigt und der Gute hinabgestoßen wird; wie aufrechte Gesinnung, Treue und Rechtschaffenheit dahin sind; und wie der, dem er dient, den Menschen so schändlich behandelt.

Was für eine Liste: ein antiker Halbgott und drei Göttinnen; die Arianer, welche die Gottheit Christi leugneten; aus dem 9. Jahrhundert Photios, als ein Vertreter der Orthodoxie; Diomedes, der König der Bristonen in Thrazien, der die Fremden seinen wilden Stuten vorwarf; Nero, Herodes und schließlich noch die Vater- und Kindermörderin Medea.

Das wirbelt Namen und Assoziationen durcheinander, das ist burlesk; aber es klingt doch auch grimmig, und Gott dem Schöpfer Himmels und der Erde den Weltlauf vorzuwerfen, ihn ungerecht, unmoralisch und zugleich undankbar zu schelten, bleibt eine Ungeheuerlichkeit, die nur zu denken und gar dem Papier anzuvertrauen ein frommes Gemüt sich scheuen sollte – und die nach dem Tridentinum keine katholische Feder sich niederzuschreiben getraut hätte.

Auch Folgore da San Gimignano schlägt in seinen politischen Sonetten einen Ton an, der mit dem des Ser Pietro übereinklingt, vor allem in einem Sonett, das auf denselben Uguccione della Faggiola anspielt, von dem bereits die Rede war. Das Gedicht trägt die Überschrift: „Gegen Gott, der die Ghibellinen zum Schaden der Guelfen schützt“:

Contro Dio, che protegge i ghibellini
a detrimento dei guelfi

Io non ti lodo, Dio, e non ti adoro.
E non ti prego, e non ti ringrazio,
E non ti servo: ch'io ne so' più sazio,
Che l'anime di stare 'n purgatoro:
Per che tu hai mess'i guelfi a tal martoro,
Ch'i ghibellini ne fan beffe e strazio;
E, se Uguccion ti comandasse il dazio,
Tu 'l pagaresti senza perentoro.[7]

Ich lobe dich nicht, Gott, und ich bete dich nicht an, und ich bitte dich nicht, und ich danke dir nicht, und ich diene dir nicht; denn ich habe es satt, es geht mir ärger als den Seelen im Fegefeuer,

weil du den Guelfen solche Marter aufgebürdet hast, daß die Ghibellinen sie mit Spott und Hohn übergießen; und wenn Uguccione einen Zoll von dir forderte, du würdest ihn ungesäumt entrichten.

Vermutlich sind wir nur allzu sehr geneigt, uns das „Mittelalter" – was immer wir damit konkret meinen mögen – als zu fromm und gottergeben vorzustellen, ohne jene nur allzu begreiflichen Anfechtungen und Auflehnungen, wie sie etwa auch aus dem Buch Hiob nicht ganz unbekannt waren. Nicht jedem dürfte es leichtgefallen sein, die harte Weisheit zu schlucken, welche die Inschrift auf Dantes Höllenpforte verkündete, die nämlich, daß die Hölle ein Werk der drei göttlichen Personen sei: der höchsten Schöpfermacht des Vaters, der höchsten Weisheit des Heiligen Geistes und der „ersten Liebe" des Sohnes:

Giustizia mosse il mio alto fattore:
Fecemi la divina potestate,
La somma sapienza e il primo amore.

Ein Zeitgenosse dieser beiden munter-verwegenen Herren war der weitaus bekanntere Cecco Angiolieri, von dem insgesamt 150 burleske Sonette auf uns gekommen sind, deren Überlieferung für seine Beliebtheit zeugt. Von diesem Corpus haben Hans Rheinfelder, Otto von Taube und Rudolf von Simolin eine prächtige Ausgabe veranstaltet, die noch während des letzten Krieges in der Officina Bodoni zu Verona auf handgeschöpftem Büttenpapier erschienen ist.

Über Ceccos Leben wissen wir wenig. Immerhin sind einige nähere Umstände überliefert. Er wurde um 1260 in Siena geboren. Sein Vater hat dort eine Reihe von Ehrenämtern bekleidet; sein Großvater war Bankier Papst Gregors IX. gewesen. Aktenkundig sind zwei Bestrafungen wegen eigenmächtiger Entfernung vom Heere während der Belagerung einer Stadt in der Maremma, mehrere Geldstrafen, unter anderem, weil er nach der Polizeistunde auf der Straße aufgegriffen worden war; auch scheint er sich den Häschern der Polizei einmal tätlich widersetzt zu haben. 1288 gehörten Cecco und sein Vater einem Reiteraufgebot an, mit dem Siena sich als Bundesgenosse von Florenz am Krieg gegen Arezzo beteiligte. 1291 wurde er abermals wegen Überschreitung der Polizeistunde bestraft; in einem Prozeß wegen Körperverletzung angeklagt, wurde er freigesprochen. Sein Vater starb nach 1296. Möglicherweise war Cecco zwischen 1292 und 1302 aus seiner Vaterstadt verbannt. Er starb um 1312. Er hinterließ sechs Kinder, die das väterliche Erbe wegen Verschuldung ausschlugen.

Um Gott und seine Heiligen sich zu kümmern sah Cecco keinen Anlaß, und einer Herrin zu dienen entsprach auch nicht seinem Temperament. Weiber, Wein und Würfel hatten es ihm angetan. Seine Dame ist eine gewisse Becchina, mit der es in seinen Sonetten zu manchen heftigen Wechselreden kommt. Ein Beispiel über Ceccos Umgang mit ihr liefert dieses Sonett:

L'altrier sì mi ferío una tal ticca,
Ch'andar mi fece a madonna di corsa:
Andava e ritornava com'un'orsa,
Che va arrabbiando e 'n luogo non si ficca.
Quando mi vide, credett'esser ricca;
Disse: „Non avrestú cavelle in borsa?"
Rispuosi: „No." Quella mi disse: „Attorsa,
E lèvala pur tosto, o tu t'impicca!"
Mostravas'aspra come cuoi' di riccio;
E' le feci una mostra di moneta
Quella mi disse: „Avesti caporiccio?"
Quasi beffava e stava mansueta,
Che l'averí' tenuta un fil di liccio;
Ma pur ne venni con la borsa queta.

Neulich überkam mich ein solches Gelüst, daß ich mich im Laufschritt zu meiner Dame aufmachte. Sie lief auf und ab wie eine Bärin, die in Wut ist und auf keinem Fleck stillhält. Als sie mich sah, glaubte sie, reich zu werden; sie sprach: „Hast du nicht etwas im Beutel?" Ich antwortete: „Nein." Sie sagte mir: „Kehr um und pack dich schleunigst, oder hänge dich auf!" Sie zeigte sich stachelig wie ein Igelfell. Da ließ ich sie Bargeld sehen, und sie sagte mir: „Du hattest wohl einen Vogel?" Beinahe scherzte sie dabei und war zahm, so daß ein Weberfaden sie hätte halten können. Aber dennoch kam ich von ihr mit unversehrtem Beutel zurück.[8]

Drei, vier, fünf und, wenn man so will, noch eine Person mehr, waren Cecco ein Ärgernis und eine Plage; vor allem Vater und Mutter, doch auch Ciampolino und der Zeppa, nähere Verwandte und hochgestellte Herren des Stadtregiments, nicht zu vergessen die Becchina und Amor. „Meine Mutter hat mich betrogen, und Ciampolino hat dabei die Hände nicht im Gürtel stecken lassen." „Und statt mir Geld zu geben, gibt sie es dem, der aussieht wie der Volto Santo von Lucca, dem Zeppa nämlich, den ich nicht riechen kann."[9]

Lesen wir über Ceccos Lebenswandel und sein Familienleben noch drei Sonette.

Babb' e Becchina, l'Amor e mie madre
M'hanno sì come tord'a siepe stretto;
Prima vo' dir quel, che mi fa mi' padre:
Che ciascun dí da lu' son maladetto.

Becchina vuole cose sì leggiadre,
Che non la fornirebbe Malcommetto;
Amor mi fa 'nvaghir di sì gran ladre,
Che par che sien figliuole di Gaetto.
Mie madr'è lassa per la non potenza,
Sì ch'i' lo debb'aver per ricevuto,
Da po' ch'i' so la sua malavoglienza.
L'altrier passa' per vi' e dièll'un saluto,
Per disaccar la sua mal'accoglienza;
Sì disse: „Cecco, va', che sie fenduto!"

Der Vater und Becchina, Amor und meine Mutter haben mich wie eine Drossel in der Dornenhecke gefangen. Zunächst will ich davon reden, was mein Vater mir antut: von ihm werde ich tagtäglich verflucht. Becchina möchte so hübsche Sachen haben, wie sie selbst Mohammed nicht beschaffen könnte. Amor macht mich nach so spitzbübischen Weibern lüstern, daß man sie für Töchter des Gaetto halten würde. Meine Mutter ist nur schwach aus Ohnmacht, so daß ich es bei ihr für empfangen ansehen muß, weil ich ihre Bosheit kenne. Neulich ging ich auf der Straße und bot ihr einen Gruß, um einem bösen Willkomm vorzubeugen. Da sagte sie: „Cecco, geh, laß dir den Schädel spalten!"[10]

Malcommetto, Mohammed, galt der christlichen Legende nach als ein Betrüger und Zauberer, der alle Wünsche erfüllen konnte. – Gaetto war ein zu Ceccos Zeiten berühmter Räuber.

Einen besonders nachhaltigen Groll nährte Cecco, wie schon angedeutet, auf seine Eltern, weil sie ihn nicht mit dem nötigen Geld versorgten; ja, er unterstellte ihnen gar, daß sie zu üblen Praktiken Zuflucht zu nehmen gesonnen waren, um sich den schwelgerischen Sohn vom Halse zu schaffen.

Sì fortemente l'altrier fu' malato,
Ca tutt'avía perduto 'l favellare;
E mie madre, per farmi megliorare,
Arrecomm'un velen sì temperato,
Ch'avería, non che me, m'attossicato
El mar, e disse: „Béi, non dubitare!"
Ed i' feci per cenni: „A me non pare";
Di non bere nel me' cor fui fermato.
Ed ella disse: „Odi, cher pur berrai,
E questa prova perder ti faraggio!"
Allor de la paura terminai,