

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 Altersabenteurer: 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 trockenen-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 Ghazel und das japanische Haiku, die sich jedoch durch seine beliebige Verlängerbarkeit, das andere durch seine strikt festgelegte Silbenzahl von ihm unterscheiden.

Hinzu kommt, daß das Sonett von früh auf 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 Feiertageevangelien, 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  $3 + 3$  ergeben. Nicht von der Hand zu weisen scheint mir der Verdacht, das Sonett verdanke letzten Endes seinen fortzeugenden Anreiz dem Vorbild Petrarca's 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 ...<sup>1</sup>*

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 -länge. 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 verwegene 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 Anominatio 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 Anominatio tritt jedoch auch als eine Art mehr oder minder diskretes Echospiegel 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 vorzuschicken.

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, eingeständenermaßen, nicht mehr als „ausschließlich solche Merkmale, die sich an der Textoberfläche wiederfinden lassen“<sup>2</sup>. 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“<sup>3</sup> – 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