

DAS DEUTSCHE SONETT

Dichtungen · Gattungspoetik · Dokumente

Ausgewählt und herausgegeben
von
JÖRG-ULRICH FECHNER

WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN · 1969

INHALT

Vorbemerkung	9
Einführung	11
Zur Geschichte des deutschen Sonetts	19
Bibliographie	32
Sonette	37
Zur Poetik des Sonetts	281
Das Sonett in anderen literarischen Gattungen	377
Anmerkungen	385
Nachweise	419

ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN SONETTIS

Unbeweisbar und hypothetisch ist alles, was den Ursprung des Sonettes betrifft. Handelt es sich um die Erfindung einer neuen lyrischen Form, so stellt sich die Frage nach Ort, Zeit und, falls möglich, dem genialen Dichter und Erfinder. Ist hingegen das Sonett eine Übernahme, Verschmelzung oder Verwandlung einer oder mehrerer älterer poetischer Formen, so gilt es, deren Existenz, Bekanntheit und mögliche Wirksamkeit am Ort und zur Zeit des frühesten Erscheinens dieses jüngeren Sonetts nachzuweisen.

Ernest Hatch Wilkins hat dieser Frage für das Sonett einen klassisch gewordenen Aufsatz gewidmet. Er geht von den wenigen, folgenden Tatsachen aus: das Sonett ist erstmals im Umkreis des staufischen Kaiserhofes Friedrichs II. in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in italienischer Sprache nachweisbar. Seine vierzeilige Form ist durchgängig mit Elfsilbern gefüllt; die Gliederung in die Oktave und das folgende Sextett ist klar erkennbar. Alternierende Reime (a b a b a b a b) hatte die Oktave, die einer Zweizeilerstruktur gehorchte und nach dem vierten Vers einen stärkeren Sinneseinschnitt aufwies als nach den einzelnen Zweizeilereinheiten. Das Sextett hatte die beiden Reimmöglichkeiten cde oder cd cd, von denen das erste Schema häufiger ist. Der Terzettcharakter, der dem ersten Reimaufbau anhaftet, wird noch dadurch unterstrichen, daß auch die Hälfte der alternierend gereimten Sextette den wichtigsten Sinneseinschnitt nach der dritten Sextettzeile aufweist. Die Gruppe der ältesten, der sizilianischen Sonette umfaßt neunzehn Gedichte, von denen fünfzehn Giacomo da Lentini gehören, je eins Jacopo Mostacci und Pier della Vigna (Petrus de Vineia), zwei dem Abt von Tivoli. Keines dieser Sonette erlaubt Rückschlüsse auf seine Entstehungszeit oder die zeitliche Abfolge der Sonette untereinander. Die drei namentlich bekannten Verfasser sind aus geschichtlichen Quellen zu Friedrich II. als wichtige politische, diplomatische bzw. administrative Ämterträger bekannt; ihre Wirksamkeit fällt in die Jahre 1220—1250. Ihr Sonettgedicht ist

dadurch verbunden, daß die Sonette Jacopos und Pieros mit einem von Giacomo eine Tenzone bilden, die das Wesen der Liebe ergründen will. Ist es auch unklar, welcher dieser Dichter sich als erster des Sonettes bediente, so zeigt doch schon das Zahlenverhältnis des Überlieferten die Vorherrschaft des Sizilianers Giacomo da Lentini. Inhaltlich spiegeln die frühen Sonette bereits den Einfluß der höfischen Liebeskonzeption provenzalischer Lyrik, den Adolf Gaspary schon 1878 allgemein für die sizilianische Schule nachgewiesen hatte.¹

Wilkins' Aufsatz sieht schon in der Formulierung des Titels das Sonett als eine Erfindung an. Die geniale Tat wird Giacomo da Lentini in einem Glaubensakt zugesprochen. Doch nicht genug mit dieser Festlegung, die Erfindung muß auch mit der Literaturgeschichte verbunden werden. Die Existenz der *canzona*, des sizilianischen Strambotto, die zwar aus der Zeit des frühen 13. Jahrhunderts unbezeugt ist, auf die aber alle Teilbeschreibungen der älteren Sonettoktave zutreffen, führt Wilkins zu der Annahme, daß diese volkstümliche Form schon vor ihrer schriftlichen Aufzeichnung bestand und den sizilianischen Erfinder anregte. Für den Anschluß und die Form der Terzette ist Giacomo hingegen der Alleinerfinder; eine überzeugende Vorform ist unbekannt. Oder, um Wilkins mit dem Ergebnis seiner Untersuchung selbst zu Wort kommen zu lassen:

„I believe, explicitly, that Giacomo, stirred by the poetic and the musical beauty of the *canzona* as he had heard it sung by Sicilian peasants, was moved to make use of the *canzona* as the basis of an artistic lyric stanza; that he therefore adopted the form of the *canzona* for the first part of his stanza; and that he then — conceivably in a flash of inspiration, but more probably through a process of experimentation — devised his sestet, consisting of two tercets, and rhyming CDECDE, without reference to any pre-existing form.“²

¹ E. H. Wilkins, *The Invention of the Sonnet*, in: E. H. W., *The Invention of the Sonnet and other Studies in Italian Literature*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura. 1959. — Die Texte der frühen Sonette: Ernest F. Langley, *The Poetry of Giacomo da Lentini, Sicilian Poet of the thirteenth Century*. Cambridge (Mass.), Harvard. 1915; *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini. Milano/Napoli, Ricciardi. 1960, 2 Bde.

² E. H. Wilkins, a. a. O., S. 38.

Diese Meinung enthält, wie leicht ersichtlich ist, eine Reihe von undokumentierbaren Hypothesen. Giacomo da Lentini soll der Erfinder des Sonetts sein, seine Erfindung eine Mischung von Kunst- und Volkspoesie. Will man ihn nicht einfach als den Erfinder aller Formelemente des Sonetts ansehen, so scheint der Einfluß der provenzalischen Formenkultur weit natürlicher als die von Wilkins unterstellte Beziehung zu volksmäßiger, oraler Dichtung Siziliens. Der Inhalt der Dichtungen aus der sizilianischen Schule entstammt dem provenzalischen Kulturkreis; die drei Sonette des Giacomo, Jacopo und Piero waren in der provenzalischen Gattung der Tenzzone vereinigt; und selbst die wohl erst in der Folgegeneration aufgekommene Gattungsbezeichnung ‚Sonett‘ verweist auf die provenzalische Kultur, in der sie die Dichtung allgemein, die kunstvolle Verbindung von sprachlicher Form und musikalischer Weise ausdrückte. Die sizilianischen Dichter waren mit der provenzalischen Canzone vertraut und bildeten sie gelegentlich nach; warum also sollte das Aufkommen des Sonetts nicht im Zusammenhang mit dieser Form betrachtet werden? Die Canzone besteht aus Strophen, deren eine Möglichkeit aus zwei Stollen und einem Abgesang gebildet ist. Dabei war auch der Abgesang in sich zwiegeteilt und wurde kürzer als beide Stollen zusammen gefordert. All dies trifft auf die äußere Beschreibung des Sonettes zu, das so eine zahlenmäßig festgelegte Sonderform der Canzonenstrophe sein könnte. Die rhythmische Sonderung der einmaligen Strophe, der isometrischen Verse und die Zweizeilerstruktur in der Oktave wären dann immer noch die bestimmende Leistung des Formerfinders und – was wichtiger ist – Begründers einer neuen Formtradition. Jedenfalls scheint mir diese mögliche Verbindung zu dem Gesamtbild provenzalischen Kultureinflusses einleuchtender als Wilkins' Hypothese, die die neue Form aus der Bekanntschaft eines der hohen Regierungsbeamten mit sizilianischen Bauern und Hirten entwickelt.

Und weiterhin scheint für diesen Traditionsbezug zu provenzalischer Dichtung die Tatsache zu sprechen, daß auch andere Literaturen sporadisch auf die Sonderform der vereinzelt, vierzehnzeiligen Canzonenstrophe verfallen konnten, ohne die metrischen Folgerungen der sizilianischen Schule zu ziehen, die den neuen Formtyp mit seiner folgenreichen Geschichte bestimmen. So verfaßte in der mittelhochdeutschen Literatur Albrecht von Johansdorf, ein um die Wende des 12. und 13. Jahrhunderts bezugter ritterlicher Ministeriale des Bischofs von Passau, zwei vierzehnzeilige Lieder, die in Verszahl, Form und Strukturaufbau

dem Sonett entsprechen — allerdings ohne die Isometrie der Verse und die beide Quartette verbindenden alternierenden Reime.³

Wesentlich ist jedoch, daß nur die Sonettform der sizilianischen Schule eigenständig gattungsbildend wirkt. Während der folgenden Generation greift das Sonett auf die gesamte italienische Literatur über. Giacomo da Lentini, Guittone d'Arezzo und Guido Guinizelli gelten als die Schulhäupter der verschiedenen italienischen Dichterguppen des 13. Jahrhunderts, über die sich das Sonett zur lyrischen Hauptform des Florentiner *dolce stil nuovo* entwickelt. Guido Cavalcanti und Dante Alighieri bezeichnen den Höhepunkt dieser Entwicklung, der gleichzeitig schon das realistische Sonett des Cecco d'Angiolieri entgegentritt, bei dem das Sonett der Stilnovisten mit seinem provenzalisch huldigenden Frauenpreis verhöhnt wird.

Das vierzehnte Jahrhundert bereichert die italienische Literatur um den größten und einflußreichsten Sonettisten aller Zeiten und Zungen: Francesco Petrarca. Der Canzoniere, seine volkssprachliche Gedichtsammlung, setzt die definitive Form des Sonetts und bestimmt poetische Sprache, Bilder und Stil der italienischen und gesamteuropäischen Literatur auf Jahrhunderte. Daß diese Gedichtsammlung vornehmlich ein Sonettbuch war, wurde für die Weiterentwicklung der Sonettgattung in der Weltliteratur entscheidend.

Hochgestimmtes Gefühl, transzendente Trennung von Liebe und Liebeserfüllung und die kontrollierte Leistung einer sprachlich wie motivisch erfüllten Form veranlaßten die Entstehung einer inhaltlich-stilistischen Sondertradition, des Petrarkismus, der auf weite Strecken mit der Geschichte der europäischen Sonettgattung zusammenfällt.⁴

Gleichzeitig mit Petrarca, hatte Antonio da Tempo 1332 in seiner „Summa artis rithmici“ bereits sechzehn Arten des Sonettes beschreiben können. Petrarca hatte aus den vielfältigen Möglich-

³ Albrechts Lieder in: Minnesangs Frühling, 88₁₉–32 und 88₃₃–89₂. Zu Albrecht vgl. den Artikel im Verfasser-Lexikon.

⁴ Zum deutschen Petrarkismus vgl. Hans Pyritz, Paul Flemings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 1963 (= Palaestra 234); J.-U. Fechner, Der Antipetrarkismus. Studien zur Liebessatire in barocker Lyrik. Heidelberg, Winter. 1966 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 3. Folge, Bd. 2).

keiten nur die des alternierenden Oktavbaus (abab / abab) oder des umschlingenden (abba / abba) und die alternierende Sextettordnung (cdc / dcd) oder die dreireimige (cde / cde) aufgenommen. An der Fortdauer oder dem Verlust dieser geläuterten Form läßt sich ein „hohes“ Sonettdichten und ein „niedereres“ unterscheiden. Gehören zu dem ersten etwa Boccaccio, Boiardo, Lorenzo de' Medici, Sannazaro, so ist das zweite durch Burciello, Berni, Folengo und Franco bezeichnet. Als um 1500 Pietro Bembo die Sonettdichtung zum hohen Petrarkismus zurückzuführen unternimmt, wendet er sich sowohl gegen die Formabwandlungen, besonders im sonetto caudato der Burlesken, als auch gegen den inhaltlichen Antipetrarkismus, die präziöse Lüsterheit des Cariteo, Tebaldeo und Serafino dall' Aquila etwa, mit denen ein Strambotto-Einfluß auf das Sonett unabweisbar geworden war.

Dieser reformierte Petrarkismus des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts vermittelt die Sonettform an Frankreich und Spanien. Spanien hatte schon in dem Marqués de Santillana im beginnenden fünfzehnten Jahrhundert einen Vorläufer der Sonettvermittlung besessen; nun im sechzehnten führten Juan Boscán und Garcilaso de la Vega die italienische Form und ihren petrarkistischen Inhalt zur modischen Blüte; und gleichzeitig etwa übernahm Sâ de Miranda das Sonett in die portugiesische Literatur, in der es bei Camoens einen seiner europäischen Höhepunkte erreichen sollte. Wichtiger aber als diese ibero-romanischen Einbürgerungen wurde für die deutsche Literatur die französische Aufnahme der Sonettform. Sie ist bezeichnet seit den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts durch die Namenfolge: Marot, Melin de Saint-Gelays, du Bellay und Ronsard. Diese Dichter und ihre holländischen Nachfolger bestimmten das kommende deutsche Sonett.

Allerdings sind noch die ersten tastenden Versuche deutschen Sonettschaffens unabhängig von der Pléiade und ihrem Führer. Sie gehen hervor aus vereinzelt Übersetzungen, wie jener des Widmungssonettes in Bernardino Ochinos anti-katholischem Pasquill, das Christoph Wirsung getreu überträgt. Mit diesem Versuch, der die italienischen Endecasillabi in die heimischen ungefügten Vierheber mit ihrem ausschließlich männlichen Reim umschmilzt, beginnt 1556 die Geschichte des deutschen Sonetts. Im Anhang einer polemisch-politischen Übersetzung stehen auch Fischarts „Etlich Sonnet“ mit ihrem Bemühen, die trüchtige Form in deutscher Sprache zu erfassen und zu füllen und auch schon ihre modischen Abwandlungen einer Sonettenreihe und des

Schweifsonetts nachzubilden. Zu den Übersetzungen auch gehören die Sonette in den deutschen Fassungen der Romane des Nicolas de Montreux, des Honoré d'Urfé durch unbekannte Eindeutscher und die plumpe Wiedergabe der sechs Campanella-Sonette durch J. V. Andrä. Und doch verwendete diese Zeit im ganzen deutschsprachigen Bereich das Wort „Sonett“ schon als ein unbestimmtes Modeattribut, wie die Buchtitel von Hulderich Frölich und Hans Rudolf Rebmann ausweisen. Und gleichzeitig ersteht in dieser Zeit der sprachlichen Vorbereitung auf die Formen und Inhalte der Renaissance auch hie und da ein Köhner des Sonetts. Im Umkreis des Antwerpener Glaubensflüchtlings Junker Jan van der Noot bilden einzelne Übersetzer, von denen bislang nur der Kölner Rechenmeister Baltasar Froe greifbar ist, die Fähigkeit aus, die Dichtungen dieses sprachengewandten Emigranten, der im Französischen zu den kleineren Epigonen der Ronsard-Schule gehört, für das Holländische, Englische und Deutsche aber entscheidende Anregungen auslöst, ansprechend und auf die Zukunft vorausweisend nachzubilden. So entstehen die frühesten deutschen Beispiele für einen Zäsuralexandrinier in rhythmisch schwebender Betonung. War diesen Ansätzen keine uns bekannte Nachfolge beschert, so ist uns das andere Beispiel gewandter Sonettkunst jener Zeit nur aus einem späteren Druck bekannt: das erste deutsche Hochzeitsgedicht in Sonettform, das Paulus Melissus Schede, selbst ein entfernter Angehöriger des Dichterkreises der Pléiade, anfangs der achtziger Jahre in Heidelberg dichtete und das allein durch die Aufnahme in Zingrefs Anhang zur Opitz-Ausgabe von 1624 auf uns gekommen ist.

Immerhin war mit diesen räumlich weitverbreiteten Anfangsversuchen der Boden bereitet für die erste Entwicklungsperiode der deutschen Sonettichtung, die zugleich durch die neulateinische Vermittlung und die akademischen Bildungsreisen unterstützt war und auch weiterhin unterstützt wurde. Etwa gleichzeitig dichten Georg Rudolf Weckherlin im Südwesten und der ängstliche Ernst Schwabe von der Heyde im Nordosten Deutschlands ihre ersten Sonette, die den Vorschriften Ronsards folgen. Durchschlagend aber wurde diese Sonettform mit ihrer rhythmischen Sonderung im Wechsel des Reimgeschlechts, der vorherrschenden Verwendung des zwischenkligen Alexandriners und der bevorzugten Reimstellung *abba abba ccd eed* durch das Dichten und die Dichtanweisung Martin Opitzens. Gleichermaßen von italienischer, französischer und holländischer Sonettistik beeinflusst, ist seine Verwendung der Sonettform zwar eine

mechanische Reimspielerei, doch lag in dieser Veräußerlichung wohl ein Grund für ihre leichte Aufnahme und Wiederholbarkeit bei anderen Dichtern.

Allerdings blieb es nicht bei diesen Übernahmen; die Form wurde auf jede extreme Probe gestellt. Da gibt es Sonette mit nur einsilbigen Wörtern als Versatzgedichte, Spielformen, in denen bestimmte sinnträchtige Wörter in allen Versen wiederkehren mußten, unvollständige Sonette wie bei den Gründern des Fruchtbringenden Palmenordens, unregelmäßige bei Simon Dach, Bildergedichte in Sonettform bei Birken, Formexperimente mit unterschiedlichen Versformen und -füllungen als pointierendem Kontrast: Ausdrücke einer bescheidenen Sonderstellung, die jeder Verfasser in dieser umworbenen Gedichtart einnehmen wollte. Wichtiger aber als diese Vielfalt der Erscheinungsformen war die Tatsache, daß die gesamten Schriftsteller deutscher Sprache das Sonett überhaupt als eine bevorzugte Form pflegten — wenn auch die Pflege häufig in eine Mißhandlung der Formtradition ausartete —. Thematisch folgen die Sonette dem traditionellen petrarkistischen Liebesschema, das allerdings zugleich in Frage gestellt und neu konstituiert wird, oder sie besingen die hervorgehobenen Ereignisse des christlichen Lebens: Geburt, Taufe, Hochzeit, Tod.

Doch inmitten der spielerischen Vielfalt zeigen sich auch beachtliche Ansätze zu einer Eigenform. Alexandriner, Vers comuns, Trochäen und Daktylen hatten die geschmeidige Anpassungsfähigkeit der Sonettform erwiesen. So konnte Paul Fleming das achtsilbige Sonett, das als *sonetto anacreontico* seit der Wiederentdeckung dieses Autors um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts aufgekommen und in Italien und Frankreich zur Blüte gelangt war, neu beleben, das religiöse Sonett, das in der Vergeistlichung des Canzoniere Petrarca's einer italienischen Generation des sechzehnten Jahrhunderts Mode gewesen war, und das Sonett als Briefgedicht erneuern. Ja, in der stilisierend-pointierten Verwendung des Sonetts für einen Zuspruch an sich selbst gelingt es Fleming, ein Sonett zu dichten, das spätere Generationen seit dem aufklärerischen Sonettgegner Gottsched bis auf unsere Zeit immer wieder als individuelle Charakteristik umdeuten und auf ihre persönliche *conditio humana* beziehen konnten. — Die religiöse Ausdrucksmöglichkeit im Sonett wird von Catharina von Greiffenberg und Angelus Silesius zur Meisterschaft entwickelt, von Quirinus Kuhlmann prophetisch gesteigert; und selbst der größte Sonettist deutscher Sprache im 17. Jahrhundert, Andreas Gryphius, ist in seinen formsprengenden religiösen Sonet-

ten, die das Thema der Vanitas mächtig aus sich schleudern, ohne die vorbereitende spielerische Formbehandlung besonders Zesens undenkbar, ohne die pointierende, „den Verstand wetzende“ Absicht, die in der Zweiteiligkeit des Alexandriners nicht nur seine klare Gliederung, sondern den hintergründigen Sinnbezug des Chiasmischen erkennt.

Diese erste Entwicklungsperiode klingt aus in der sogenannten ‚zweiten schlesischen Schule‘, die mit formaler Meisterschaft die Sonettform beherrscht und inhaltlich in geistreicher, oft paradox-epigrammatischer Weise den Eros der verlangenden Hingabe, den genußreichen Augenblick sinnlichen Begehrens und sinnlicher Erfüllung auf dem Hintergrund der kontrastierenden Ewigkeit darstellt, eine Haltung, die Günther Müller für ihren Hauptvertreter Hofmannswaldau mit „metaphysischer Frivolität“ treffend bezeichnet hat.

In der niedergehenden Zeit der ersten deutschen Sonettentwicklung häuft sich die Behandlung der Gattung in den poetischen Lehrbüchern, während die Dichtungspraxis zurückkehrt zu den banalen Anlässen der bürgerlichen Festlichkeit bei Geburt, Hochzeit und Tod oder in Formabwandlungen eine individuelle Leistung versucht, die eben jene Geschichte der Gattung als Ganzes bewußt voraussetzt. Hier entsteht das reimlose Sonett des Christian Gryphius, die *bouts-rimés* bei Johann Burkhard Menke, der den kennzeichnenden Titel „kein Sonnet“ unter seinen Beiträgen zu dieser Gattung aufweist, die Formlosigkeiten bei Johann Ulrich König, die neben dem beanspruchten Namen „Sonnet“ nur das gemeinsam haben, daß sie keine sind, oder die platt traditionalisierenden Beiträge der niedersächsischen Dichter zur Sonettenkomiastik. Nur an einer Stelle wird der Formverlust wenigstens mit dem gedanklichen Prinzip der witzigen Pointe überwunden, dort nämlich, wo Johann Christian Günther ein Freundschaftssonett singt, dessen traditionelle Form der Größe seiner Freundschaftshaltung nicht genügend Raum bietet, so daß die Form auf sechzehn Zeilen sich erweitern lassen muß.

Hellhörige Dichter auf der Höhe ihrer Zeit aber vermeiden absichtlich die überanstrengte Form, deren Tradition ihnen dennoch bewußt bleibt. So übersetzt Friedrich von Hagedorn zwei italienische Sonette unter bewußter Preisgabe ihrer herkömmlichen Form.⁵ Und eine poetische Fabel vergleicht das kreisende

⁵ Des Herrn F. v. H. sämtliche poetische Werke. Hamburg, Johann Carl Bohn. 1764. 3. Theil, Ss. 66 f. 92 f.

Gebirge, das eine Maus gebiert, mit dem enthusiastierten Dichter eines Sonetts. Als damals Gleim ein Sonett nicht nur wagt, sondern durch den Untertitel der Gattung seinen Formcharakter betont, schreibt ihm sein dichterischer Gesinnungsfreund Ewald von Kleist:

„[...] und warum haben Sie auf das letzte schöne Stück der lateinischen Sammlung ‚Sonett‘ gesetzt? Es hätte sonst kein Mensch daran gedacht, daß es ein Sonett wäre [...].“⁶

Und nur der jugendliche Überschwang des traditionsbewußten Klopstock erklärt seinen brieflichen Entwurf, die Liebe seines Mädchens buchweise in allen denkbaren Gattungen besingen zu wollen und dabei dem Sonett den Schlußplatz in seiner Aufstellung einzuräumen.

War die erste Welle deutscher Sonettdichtung unter dem gesamteuropäischen Thema des Petrarkismus entstanden, so ergibt sich die zweite Entwicklungsperiode aus der Rückbesinnung auf Petrarca. Der Sentimentalismus der Zeit läßt den italienischen Klassiker im Gewande des Irrationalismus erneut lebendig erscheinen. Auf ihn beziehen sich die jüngeren Ästhetiker in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auf ihn verweist die neue Sonettdichtung Klamer Schmidts und des Italienreisenden Friedrich Schmit. Erst die Gedichtsammlung Gottfried August Bürgers von 1789 ließ dann die Sonettdichtung aus der Herkunft Petrarca wieder zum Ereignis deutscher Literatur werden. Bürger verwendete die traditionsschwere Form zur lyrischen Behandlung seiner bürgerlichen Liebesproblematik und erfüllte sie mit der neu erworbenen Haltung der volkstümlichen Innigkeit. Dabei wandte er den modischen Vers des fünffüßigen Trochäus als Füllung für das Sonett an. Seine Leistung und seine Autorität rufen die Wiederkehr der Form in fast allen Musenalmanachen der Folgejahre hervor. Das Sonett hat erneut in der deutschen Literatur festen Fuß gefaßt.

Es war August Wilhelm Schlegel als Schüler Bürgers, der das Sonett zu seiner größten Vormacht in der kommenden Romantik heraufführte. Das Sonett wurde zum Distichon der Romantik, war seine Poesie gewordene Kunstphilosophie. Übersetzungen aus den größten Sonettvorbildern der romanischen Tradition umwarben die Wiederherstellung eines qualitativen Höhepunktes

⁶ E. v. K., Werke. Hrsg. v. August Sauer. Berlin, Dümmler. 1883. Bd. II, S. 147 (= Brief Nr. 78, vom 2. Mai 1749).

und wurden gebieterische Vorschrift in der Forderung nach dem ausschließlich weiblichen Reim, dem romanischen Vorbild, und nur den fünffüßigen Jamben als seiner nächsten Entsprechung im Deutschen. Kunstphilosophische Gegenstände, Sonette auf Gemälde und, bei Tieck, auf Musik, bezeichnen die neue Thematik, deren Weite hie und da durch kecke Spottsonette auf Zeitgenossen und besonders auf literarisch Andersgläubige sich bezeugt. Tiecks Fortführung des Schlegelschen Ansatzes verwendet das Sonett im Drama und verteilt es dramatisch auf mehrere Sprecher. Friedrich Schlegel kann das Sonett dann sogar in seinem „Alarcos“ so verwenden, daß das Konzert der Formen die innere Handlungseinheit des Dramas ergibt.

Mit der pointierten Schulbedeutung des Sonetts für die Romantik ergibt sich gleichzeitig eine einmalige antiromantische Kritik am Sonett. Wie beim Ausgang der barocken Zeit wird auch hier an der unschuldigen Form die stilistisch-thematische Gegnerschaft ausgetragen. Unter diesem Zeitbild des Sonettkrieges⁷ wird auch Goethe bewegt, seine Partei für oder gegen das Sonett zu nehmen. Doch ist auch sein Verhalten nicht nur aus der Gepflogenheit einer modischen Formspielerei, der Verteidigung der Form vor ihren möglichen Inhalten oder der persönlichen Beziehung zu dem oder jenem Vertreter einer der beiden gegensätzlichen Parteien zu erklären. Als 1806 bei Frommann in Jena eine Petrarca-Ausgabe erscheint, an der Goethe als Freund des Verlagshauses Anteil nimmt, schafft die Wiederlektüre eine Skala von lebensgeschichtlichen Anklängen und Korrespondenzen, die den Dichter in die Nähe zu dieser Form führt und ihn im Minna-Herzlieb-Zyklus seine schöpferische Wiederaufnahme der großen Tradition gestalten läßt.

Bald aber wurde über den Wellen des Sonettenkrieges ein Friedensschluß erreicht, der die in Frage gestellte Form durch ihre thematische Erweiterung rettete. Die für die Gattungsgeschichte des deutschen Sonetts bedeutsamste Veränderung nach dem ersten Jahrzehnt der Romantik war seine Verwendung zur politischen Dichtung unter dem Zeitdruck der antinapoleonischen Befreiungskämpfe. Friedrich Rückert, der formgewandteste unter

⁷ Die Bezeichnung findet sich erstmals in einem Brief Riemers vom 20. Januar 1808. Vgl. Aus dem Goethehause. Briefe Friedr. Wilh. Riemers an die Familie Frommann zu Jena. (1803—1834). Nach den Originalen hrsg. von Dr. Ferdinand Hartmüller. Stuttgart, Cotta. 1892. S. 108.

den Epigonen der ersten Romantik, hatte 1814 von Heidelberg aus seine „Geharnischten Sonette“ in die Zeitsituation gesandt. Seinem Beispiel folgten die jugendlichen Dichter; ja, seinem Vorbild war es wohl zuzuschreiben, daß sich das Sonett neben den biedermeierlichen Anwendungen in seiner politischen Brauchbarkeit durch das Junge Deutschland und den Vormärz als lebendige Form erhielt und die großen und kleinen politischen Unruhen aufnahm. Das Sonett hatte in den Forderungen der Frühromantiker seinen formalen Höhepunkt erreicht; die politische Thematik hatte ihm die umfassendste inhaltliche Breite eingeräumt. Der Reichtum der gewachsenen Tradition forderte zur epigonalen Verfolgung eines ihrer Stränge heraus; das Sonett wird zu der am häufigsten verwendeten lyrischen Form in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Aus der Unzahl deutscher Sonettisten dieser Zeit ragen erfreulich hervor Platen als strengster, individueller Formkünstler, Immermann mit dem metaphysischen, Hebbel und Keller mit dem reflexiven Sonett. Daneben wuchert eine Unmenge zweitrangiger Produkte, die etwa von der pseudo-religiösen Ideologie Felix Dahns zur Banalität der Friederike Kempner oder der Geschwätzigkeit Paul Heyses reichen. Wie sich die sentimentale Bürgerlichkeit ihre Eigentradition schafft, läßt sich an einem Beispiel klar erweisen. In seinen „Römischen Sonetten“ hatte Heyse mit weltmännischer Gestikulation das Heimweh eines Weihnachtsfestes in der Fremde für ein Sonett vorgespielt. Das Denkmotiv entsprach der national-sentimentalen Haltung des Bürgertums; Weihnachtssonette mit eingeschlossener Familientragik wurden Mode.⁸

Erst unter dem Einfluß einer neuen übernational europäischen Dichtung des Symbolismus entstand eine Wende deutscher Sonettistik, die zu den Höhepunkten Stefan Georges, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilkes führt, die an der Strenge der Form den lyrischen Ausdruck ihres Zeitgeistes wiedergewinnen. Eine jüngere Generation übernimmt dann diese wiedergewonnene Form im Expressionismus, um in ihrer Gebundenheit den Untergang der überkommenen Werte zu fassen oder auch parodistisch, kabarettistisch oder grotesk zu kontrastieren. Aber die strenge Form und die in ihr vergewisserte Tradition konnten auch nochmals einen Trost vermitteln, wie es die ergreifenden Beispiele in der Dichtung der Verfolgten, Emigranten und der Überlebenden am Schluß des zweiten Weltkrieges zeigen. Die

⁸ Vgl. die Sonette von H. Kurz und H. Hopfen.

neue politische Wirklichkeit spaltet die Sonettistik in mehrere Formen auf. Während in Österreich und der Schweiz eine Vielfalt der Traditionsbezüge sich erweist, wird im kommunistischen Teil Deutschlands eine bislang letzte Philosophie des Sonetts von Johannes R. Becher vorgelegt, die die traditionelle Form mit der politischen Idee erhärtet, und so eine modische Neuaufnahme eingeleitet, deren Folgen noch unabsehbar sind. Auffällig ist dagegen der vergleichsweise Niedergang des Sonettdichtens im westlichen Teil Deutschlands.

Eine eigene Geschichte kommt den poetologischen Zeugnissen zum Sonett zu. Allerdings sind Sonettdichten und Sonettpoetik dadurch seit früher Zeit verbunden, daß in einem Beispiel der Gattung ihr Wesen ausgedrückt wird. Am Ausgangspunkt der deutschen Sonettpoetik steht Opitzens mechanische Übernahme der Form nach dem französischen und holländischen Vorbild. Dabei wird der Alexandriner oder der Vers commun als Füllschema, Ronsards rhythmische Sonderung des wechselnden Reimgeschlechts als Forderung übernommen. Durch die freiere Reimform des Sextetts, die Mischung verschiedener Versformen und besonders den Einfluß des achtsilbigen Jambus oder Trochäus entsprechend dem sonetto anacreontico (oder ottonario) ergibt sich die Vielfalt der Sonettformen schon bei den Zeitgenossen Opitzens⁹, die in Zesens Beiträgen zur Poetik der Gattung ihren Extrempunkt erreichen. Schon Zesens Eindeutschung des Sonetts als „ein zwei-siebender“ zeigt, warum er der Frage nach dem möglichen Satzanschluß von Oktave und Sextett solche Bedeutung beimessen konnte. Das Sonett war für ihn keine eigenständige Form, sondern ein „Sinngedicht“ (im Gegensatz zum Gesang), so daß es sich für alle mechanisch spielerischen Versabwandlungen anbot. Dieser Gegensatz von liedhafter und unmusikalischer Lyrik bringt das Sonett in die Nähe jener didaktisch verwendbaren Formen wie etwa das Distichon oder Epigramm, als dessen volkssprachliche, neuzeitliche Entsprechung es verstanden wird. Das Pindarische Sonett entsteht; die bewußte Vermischung der Versformen und Rhythmen unter Einschluß von Daktylus und Anapäst können von Schottel bald danach als Regelvorschriften für das Sonett aufgestellt werden. Mit Morhof wird eine Generation später die Sonettpoetik in Deutschland erstmals historisch und vergleichend. Dabei wird auch erstmals Fle-

⁹ Vgl. die Liste bei *Friedrich Kauffmann*, *Deutsche Metrik* nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. Marburg 1912 (3. Aufl.), S. 235.

ming als Höhepunkt deutscher Sonettistik genannt und die jüngere französische Abart des Sonnet Licentieux verzeichnet, dessen zweites Quartett neue Reime aufweist. Und etwa zur selben Zeit ist der Ruhm der deutschen Sonetttdichter Opitz, Gryphius und Fleming sogar bis nach Italien gedungen, wo Francesco Redi sie gelegentlich erwähnt. Mit der Jahrhundertwende tritt dann bereits die Feststellung auf, die die Wandelbarkeit der Form als „tormenta ingeniorum“ oder als für „obscura Schul-füchsische Ingenia“ geeignet anspricht. Einstimmig aber wiederholen alle Poetiker die Forderung nach dem witzigen Pointenschluß, sei es, daß sie ihn als das „acumen“, den „ingenieusen Schluß“ verlangen, sei es, daß wie bei Neumeister bekundet wird, „so wolte ich um ein Sonnet [. . .] nicht eine Wand-Laus geben, welches nicht zum wenigsten im Schlusse, recht nervós gemacht ist.“

Neumeister hatte auch als erster auf das „gezwungene Wesen“ dieser Art hingewiesen, an dem sich die Sonettpolemik der Aufklärung entzündet, die in dem Vergleich Menzins des Sonetts mit dem Prokrustesbett oder in Boileaus „Art poétique“, der die Schwierigkeiten des Sonetts als Strafe Apolls für die Dichter ansieht, willkommene Argumente bezieht. Gottsched, der wichtigste Vertreter dieser gegen das Sonett gerichteten Haltung, muß allerdings Flemings „Sonett an sich selbst“ wegen seines „vernünftigen“ Inhalts loben und wandelt später unter dem Einfluß der monumentalen Sonettgeschichte Crescimbenis seine Meinung. Das Sonett soll als sangbare musikalische Form wiedererkannt werden; und so wird die Isometrie langer Verse, die Vermeidung jeden Enjambements und die Parallelität ihrer Quartett- und Terzettanordnung erneut gefordert. Reimschwierigkeiten werden durch die musikalisch nicht störenden neuen Reime des zweiten Quartetts umgangen; der Aufbau der Sonett-Teile läßt die Gattung wieder zu einer „Art von pindarischer Ode“ werden.

Bürger, der das Sonetttdichten 1789 wieder propagiert, vertritt den Menuettcharakter seiner Reime und Rhythmen, die er vornehmlich mit fünf Fußigen Trochäen füllt. Die zwanglos überwundene Schwierigkeit wird zur Forderung, der Schiller und Wieland zustimmen, während für Bürger noch die Verwendbarkeit für „allerlei poetischen Stoff von kleinem Umfange“ als inhaltliche Bestimmung hinzukommt.

Nachdem Blankenburg die Erfahrung Herders von der historischen Universalität literarischer Formen auf das Sonett übertragen hatte, entwickeln die Romantiker unter der Führung von August Wilhelm Schlegel die Forderung der inneren, angemesse-

nen Form des Sonetts. So wird eine programmatische Gattungsphilosophie möglich, die aus der Fülle historischer Anregungen eine universale und progressive Repristinatio anstrebt.

Ihnen entgegen stellt sich die antiromantische Polemik, die die alten Argumente der künstlichen Steifheit, des Spielerisch-Nutzlosen, der Künstlichkeit, der vorgegebenen Reime gegen das Sonett wiederholt. Erfolglos aber verklang ihr Protest ebenso wie der des belesenen Jean Paul, der schon das Wort nur in einer unflätigen Bedeutung des Rabelais anerkennen wollte.

Mit dem Ende des Sonettenkrieges verstummt endlich die Poetik des Sonetts. Die Gattung ist nicht mehr von der deutschen Literatur wegzudenken. Nur hie und da noch wird es in eine systematische, philosophische Ästhetik einbezogen; seine Behandlung wird akademisch, im philosophischen oder literarhistorischen Bereich. Erst die gewandelte Zeitsituation nach dem zweiten Weltkrieg bewirkt eine letzte vorschriftsmäßige Betrachtung der Gattung, als Johannes R. Becher den gedanklichen Aufbau des Sonetts mit der kommunistischen Dialektik zu verbinden trachtet und daraus eine „Philosophie des Sonetts“ ableitet.

Angesichts der lebendigen Tradition des Sonetts ist ein Gedanke an die offene Zukunft unabweislich; und daher mag jene Romantik, die die Geschichte des Sonetts so entscheidend bestimmt hat, hier das Schlußwort haben:

„Es kommt auch in der Geistesbildung und Literatur nicht so sehr auf die toten Schätze an, die man ererbt hat, als auf den lebendigen Gebrauch, den man davon macht.“

BIBLIOGRAPHIE

Mit einem * sind unzugängliche Titel gekennzeichnet. Einen ausführlichen bibliographischen Abriß zur älteren europäischen Sonettichtung bietet der Sachartikel *F. Blankenburgs* (vgl. Ss. 323 ff.) und das weiter unten aufgeführte Buch von *W. Mönch*.

a) Anthologien deutscher Sonette:

Johann Joachim *Eschenburg*, Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Berlin u. Stettin, Friedrich Nicolai. 1788. Bd. II, Ss. 69–88.

- Friedrich R a s s m a n n (Hrsg.), Sonette der Deutschen. Braunschweig, Vieweg. 1817. 3 Bde.
- August Adolf Ludwig F o l l e n (Hrsg.), Bildersaal deutscher Dichtung. 2. Theil: Lyrik und Didaktik. Winterthur, Steiner. 1829. Ss. 387—404.
- * Fr. August u. Johannes G r e g e r (Hrsgg.), Sonette von bayerischen Dichtern. Gesammelt und mit biographischen und literarischen Notizen versehen. Regensburg, Sulzb., v. Seidel. 1831—34. 3 Bde.
- Dr. Oskar Ludwig Bernhard W o l f f (Hrsg.), Poetischer Hausschatz des deutschen Volkes. Vollständige Sammlung deutscher Gedichte nach den Gattungen geordnet, begleitet von einer Einleitung, die Gesetze der Dichtkunst im Allgemeinen, sowie der einzelnen Abtheilungen insbesondere enthaltend, nebst einer kurzen Übersicht ihrer Bildungsgeschichte seit den frühesten Zeiten ihres Erscheinens in Deutschland bis auf unsere Tage, und biographischen Angaben über die Dichter, aus deren Werken Poesieen gewählt worden. Ein Buch für Schule und Haus. Leipzig, Wigand. (14. Auflage) 1850. Ss. 271—289.
- Karl V i e t o r (Hrsg.), Deutsche Sonette aus vier Jahrhunderten. Berlin, Euphorion Verlag. 1926.
- Karl Theodor B u s c h (Hrsg.), Sonette der Völker. Siebenhundert Sonette aus sieben Jahrhunderten. Heidelberg, Drei Brücken Verlag. 1954.

b) Gattungsgeschichtliche Arbeiten zum deutschen Sonett:

- Dr. Heinrich W e l t i, Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung, mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform. Leipzig, Veit & Co. 1884.
- Theodor F r ö b e r g, Beiträge zur Geschichte und Charakteristik des deutschen Sonetts im 19. Jahrhundert. (Diss. München) St. Petersburg, Eggers. 1904.
- X Paul H a b e r m a n n, [Sachartikel] Sonett; in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin, de Gruyter 1928/29. Bd. III, Ss. 245—247.
- Heinz M i t t l a c h e r, Moderne Sonettgestaltung. (Diss. Greifswald) Leipzig, Noske. 1932.
- Gertrud W i l k e r - H u e r s c h, Gehalt und Form 'im deutschen Sonett von Goethe bis Rilke. (Diss. Bern 1946) Bern, Amand Druck. 1952.
- * E. C. W i t t l i n g e r, Die Satzführung im deutschen Sonett. Diss. Tübingen 1956.

c) Weiterführende, allgemeine Arbeiten:

- ... a . . . , Sonette in Deutschland. in: Die Tat (Zürich), 12. Oktober 1946.

- Friedrich Adler, Die italienischen Strophen im Deutschen. in: Das literarische Echo 12 (1910), Sp. 1133—1138.
- Max Allenspach, Das Sonett. in: Neue Zürcher Zeitung, 22. Januar 1953.
- Walter Bähr, Der goldene Schnitt am Sonett. in: Das literarische Echo 22 (1920), Sp. 281—283.
- Johannes R. Becher, Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre. Ein Versuch. in: Sinn und Form 8 (1956), Ss. 329—351.
- Irene Behrens, Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Halle/S., Niemeyer. 1940. (= Zeitschrift für romanische Philologie, Beiheft 92).
- Otto Hauser, Das Sonett. in: Das literarische Echo 4 (1901/02), Sp. 653—660; 725—731.
- Andreas Heusler, Deutsche Versgeschichte. Berlin, de Gruyter. (2. Auflage) 1956.
- Emil Hügli, Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker. Zürich, Zürcher & Furrer. 1900 (= Abhandlungen hrsg. v. d. Gesellschaft f. deutsche Sprache in Zürich. VI.).
- * Rudolf Ibel, Die Lyrik Philipp von Zesens. Ein Beitrag zur Erkenntnis des lyrischen Stils im 17. Jahrhundert. (ms.) Diss. Würzburg 1922.
- ders., Studien zur Formkunst Hofmanns von Hofmannswaldau. in: Zeitschrift für deutsche Philologie 51 (1926), bes. Ss. 445—453.
- Friedrich Kaufmann, Deutsche Metrik nach ihrer geschichtlichen Entwicklung. Marburg, Elwert. (2. Aufl.) 1897. (3. Aufl.) 1912.
- Wolfgang Kayser, Kleine deutsche Versschule. München, Lehnen. (4. Aufl.) 1954. (= Dalp-Taschenbücher, Bd. 306).
- August Koberstein, Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Leipzig. (5. Auf., hrsg. v. Karl Bartsch) 1872.
- Albert Leitzmann, Wilhelm von Humboldts Sonettedichtung. Bonn, Marcus & Weber. 1912.
- Victor Manheimer, Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien. Berlin, Weidmann. 1904.
- Bruno Markwardt, Geschichte der deutschen Poetik. Berlin u. Leipzig, de Gruyter. 1937 ff.
- Jacob Minor, Neuhochdeutsche Metrik. Straßburg, Trübner. (2. Aufl.) 1902. bes. Ss. 486 ff., 535 f.
- Walter Mönch, Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg, Kerle. 1955.
- Alfred Morhenn, Friedrich Hebbels Sonettedichtung. (Diss. Marburg 1920). Marburg 1923. (= Hebbelforschungen Nr. 11.)
- Dr. Waldemar Oehlke, Bettina von Arnims Briefromane. Berlin, Mayer & Müller. 1905. (= Palaestra 41.)

- * Albrecht Schaeffer, Über das Sonett. in: A. S., Dichter und Dichtung. 1923. Ss. 151—163.
- Rudolf Schlosser, Hermann Burtes Sonette. in: Deutsches Volkstum 20 (1918), Ss. 169—175.
- Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik. München, Beck. (2. Aufl.) 1924. bes. Ss. 260 ff.
- Marian Szyrocki, Der junge Gryphius. Berlin, Rütten & Loening. 1959. (= Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 9.) bes. Ss. 84 ff.
- Karl Viëtor, Die Geschichte literarischer Gattungen. in: Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literatur u. Geistesgeschichte IX (1931); wiederholt in: K. V., Geist und Form. Bern, Franke. 1952. Ss. 292—309.
- Wilhelm Wackernagel, Poetik, Rhetorik und Stilistik. Akademische Vorlesungen, hrsg. v. Ludwig Sieber. Halle, Buchhandlung d. Waisenhauses. 1873.
- ders., Geschichte der deutschen Litteratur. Basel, Schwabe. (2. Aufl., hrsg. v. Ernst Martin) 1879.
- Oskar Walzel, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg. Athenaion. 1923 (= Handbuch der Literaturwissenschaft).
- Ernest Hatch Wilkins, The invention of the sonnet. in: Modern Philology 13 (1915), Ss. 463—494; in veränderter Form wiederholt in: E. H. W., The Invention of the Sonnet and other studies in Italian literature. Roma 1959 (= Storia e Letteratura 75), Ss. 11—39.
- * Joseph Winckler, Mea vita, ein Selbstporträt. in: Welt und Wort, Dez. 1948, Heft 12.
- * Wolff, Abhandlung über das Sonett. in: Der Komet. Jahrgang 1833. Oktoberheft.
- Eugen Wolff, [Sachartikel] Sonett. in: Goethe-Handbuch, hrsg. v. Julius Zeitler. Stuttgart, Metzler. 1918. Bd. III, Ss. 343—345.
- * Hans Wolfheim, Sinn und Deutung der Sonettgestaltung im Werk Eichendorffs. Diss. Hamburg 1933.

ANONYM

Passanten-Zettel am Thor der Hölle

Früh morgens zehen Advokaten
 Zu Pferd, acht Schreiber hinterdrein,
 Darauf ein Herr mit runden Waden,
 Soll gar ein Hum! gewesen seyn.
 Mittags ein Jud, drei Rezensenten,
 Drauf acht besoffene Studenten,
 Ein gar fürnehmer Herr hopp hopp
 Im majestätischen Galopp,
 Nach Mittag mit zerzaußten Haaren
 Ein Heer verloffener Husaren,
 Voran Sn Gnaden Herr Major –
 Zulezt – doch nur gemacht ihr Herren!
 Wills denn zum jüngsten Tage wahren?
 Und plötzlich fiel der Schlagbaum vor.

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER

Ueberall Molly und Liebe

In die Nacht der Tannen oder Eichen,
 In der stummen Heimlichkeit Gebiet,
 Das der Lebensfrohe schauernd flieht,
 Such' ich oft der Ruhe nachzuschleichen.
 Könn't' ich nur, wie allem meinesgleichen,
 Auch sogar der Wildniß, die mich sieht
 Und den Sinn zu neuer Arbeit zieht,
 Bis hinein ins leere Nichts entweichen!
 Denn so allgemein ist kein Revier,
 Nirgends ist ein Felsenspalt so öde,
 Daß nicht Liebe mich auch da befehde;
 Daß die Allverfolgerin mit mir
 Nicht von Molly und von Molly rede,
 Oder, wann sie schweiget, – ich mit ihr.

Ueberall Molly und Liebe. (2)

Sonnett

In die Nacht der Tannen oder Eichen,
Die das Kind der Freude schauernd flieht,
Such' ich oft, von Kummer abgemüht,
Aus der Welt Gerassel wegzuschleichen.

Könnst' ich nur, wie allem Meinesgleichen,
Auch sogar der Wildniß, die mich sieht,
Und den Sinn zu neuer Arbeit zieht,
Bis ins Nichts hinein zur Ruh' entweichen!

Dennoch ist so heimlich kein Revier,
Ist auch nicht ein Felsenspalt so öde,
Daß mich nicht, wie überall, auch hier

Liebe, die Verfolgerinn, befehde;
Daß nicht ich mit ihr von Molly rede,
Oder sie, die Schwätzerinn, mit mir.

Die Unvergleichliche

Sonnett

Welch Ideal aus Engelsfantasie
Hat der Natur als Muster vorgeschwebet,
Als sie die Hüll' um einen Geist gewebet,
Den sie herab vom dritten Himmel lieh?

O Götterwerk! Mit welcher Harmonie
Hier Geist in Leib und Leib in Geist verschwebet!
An Allem, was hienieden Schönes lebet,
Vernahm mein Sinn so reinen Einklang nie.

Der, welchem noch der Adel ihrer Mienen,
Der Himmel nie in ihrem Aug' erschienen,
Entweicht vielleicht mein hohes Lied durch Scherz.

Der kannte nie der Liebe Lust und Schmerz,
Der nie erfuhr, wie süß der Athem fächelt,
Wie wunder süß die Lippe spricht und lächelt.

Der versetzte Himmel

Sonnett

Licht und Lust des Himmels zu erschauen,
 Wo hinan des Frommen Wünsche schweben,
 Muß dein Blick sich über dich erheben,
 Wie des Betenden voll Gottvertrauen.

Unter dir ist Todesnacht und Grauen.
 Würde dir ein Blick hinab gegeben,
 So gewahrtest du mit Angst und Beben
 Das Gebiet der Höll' und Satans Klauen.

Also spricht gemeiner Menschenglaube.
 Aber wann aus meines Armes Wiege
 Molly's Blick empor nach meinem schmachtet:

Weiß ich, daß im Auge meiner Taube
 Aller Himmelsseligkeit Genüge
 Unter mir der trunkne Blick betrachtet.

Naturrecht

Sonnett

Von Blum' und Frucht, so die Natur erschafft,
 Darf ich zur Lust, wie zum Bedürfniß, pflücken.
 Ich darf getrost nach allem Schönen blicken,
 Und athmen darf ich jeder Würze Kraft.

Ich darf die Traub', ich darf der Biene Saft,
 Des Schafes Milch in meine Schale drücken.
 Mir frohnt der Stier; mir beut das Roß den Rücken;
 Der Seidenwurm spinnt Atlas mir und Taft.

Es darf das Lied der holden Nachtigallen
 Mich, hingestreckt auf Flaumen oder Moos,
 Wohl in den Schlaf, wohl aus dem Schlafe hallen.

Was wehrt es denn mir Menschensatzung, bloß
 Aus blödem Wahn, in Molly's Wonneschooß,
 Von Lieb' und Lust bezwungen, hinzufallen?

Trauerstille

Sonnett

O wie öde, sonder Freudenschall,
 Schweigen nun Palläste mir, wie Hütten,
 Flur und Hain, so munter einst durchschritten,
 Und der Wonesitz am Wasserfall!

Todeshauch verwehte deinen Hall,
 Melodie der Liebesred' und Bitten,
 Welche mir in Ohr und Seele glitten,
 Wie der Flötenton der Nachtigall.

Leere Hoffnung! Nach der Abendröthe
 Meines Lebens einst im Ulmenhain
 Süß in Schlaf durch dich gelullt zu seyn!

Aber nun, o milde Liebesflöte,
 Wecke mich bey dem letzten Morgenschein
 Lieblich, statt der schmetternden Trompete.

FRIEDRICH BOUTERWEK

Lydas Mängel

Sonett

Menschenkunst kann Menschen nicht verengeln,
 Freisinn lenkt des Adlers Wolkenflug.
 Folgsam der Natur geheimem Zug
 Muß der Bach sich durch die Thäler schlängeln,
 Und du, Holde, sprichst von deinen Mängeln.
 Sprichst davon so lieblich und so klug?
 Meinst, ich könnte, ich! mit gutem Fug
 Deinen Sinn zur Meisterweisheit gängeln?
 Irgendwo am Himmel steht geschrieben,
 Daß die Liebe nur sich selbst erkennt.
 Wo mein Herz das Gute eint und trennt,
 Mag mein Geist sich im Verbessern üben;
 Doch der Liebe sei das Recht gegönnt,
 Der Geliebten Fehler mit zu lieben.

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER

[. . .] Denn unter andern auch darum entledige ich mein Herz über Nachahmung, oder vielmehr Nachäffung, welche anstatt des Kernes die Schale ergreift, weil ich eine Ueberschwemmung von schlechten Sonnetten befürchte, wenn die wenigen, die ich versucht habe, Beifall gewinnen sollten. Diese Gedichtform, deren sich die neuern Ausländer, besonders Italiäner, noch bis auf den heutigen Tag sehr häufig bedienen, war auch bei unsern ältern Dichtern nicht wenig im Gange. Der Zwang aber, die Plumpheit und der Uebelklang, womit die meisten, wo nicht alle deutschen Sonnette dahinstolperten, brachte vermuthlich nachher, bei mehrerer Cultur des Geschmackes, diese Form bis auf wenige Ausnahmen in neuern Zeiten*, aus dem Gebrauch oder fast ganz in Vergessenheit. Wenn bessere Dichter oder Kunstrichter ihrer ja noch erwähnten, so geschah es mit einer Art Geringschätzung, womit man etwa von der Kunst sprechen möchte, Hirsenkörner durch ein Nadelöhr zu werfen. Die undankbare Schwierigkeit des Sonnettes wurde beinahe, und zwar in Sonnetten selbst, zum Sprichworte. Kurz, man hielt die Kunst des Sonnettes nicht viel besser als die Kunst der Anagrammen, Logogryphen, Akrostichen, Chronogrammen und Räthsel. Allein mir dünkt denn doch, man sprach davon nur wie der Fuchs von den Tauben, indem der Vorwurf des Zwanges und der Unbehülflichkeit mehr dem Dichter als der Form und unserer Sprache gebühret. Ein gutes deutsches Sonnett kann demjenigen, der nur einigermaßen Ohr hat, seiner Sprache mächtig ist, und ihren Knoten, deren sie freilich leider! genug hat, auszuweichen verstehtet, nicht viel schwerer sein als jedes andere kleine Gedicht von diesem Umfange; und wenn es gut ist, so schlägt es mit ungemein lieblichen Klängen an Ohr und Herz. Das Hin- und Herschweben seiner Rhythmen und Reime wirkt auf meine Empfindung beinahe eben so als ein von einem schönen, anmuthigen, bescheidenen jungen Paare schön und mit bescheidener Anmuth getanztes kleines Menuett, in dieser Stimmung halte ich es für sehr wahr, was Boileau sagt:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme.

Es ist aber, glaube ich, nicht allein alsdann gut, wenn seine mechanische Regeln, die nach Boileau** Apoll aus Bizarrerie für

* S. T. Merkur von 1776. Zweites und drittes Vierteljahr.

** Poétique Ch. II. v. 83 seq.

dasselbe erfunden und festgesetzt haben soll, auf das genaueste beobachtet werden, wiewohl man, pour pousser au bout tous les rimeurs, und um die Unberufenen abzuwehren, wohl thut, dieselben auf das genaueste beizubehalten. Sondern vornehmlich alsdann ist das Sonnett gut, wenn sein Inhalt ein kleines, volles, wohl abgerundetes Ganzes ist, das kein Glied merklich zu viel, oder zu wenig hat, dem der Ausdruck überall so glatt und faltenlos als möglich anliegt, ohne jedoch im mindesten die leichte Grazie seiner hin- und herschwebenden Fortbewegung zu hemmen. Es muß aus der Seele, es muß von Zunge und Lippen gleiten, glatt und blank, wie der Aal, welcher der Hand entschlüpfend auf dem bethauten Grase sich hinschlängelt. Wenn man versuchte, das gute und vollkommene Sonnett in Prose aufzulösen, so müßte es einem schwer werden, eine Sylbe, ein Wort, einen Satz aufzugeben, oder anders zu stellen, als alles das im Verse stehet. Ja, sogar die überall äußerst richtig, voll und wohl tönenden Reimwörter müssen nicht nur irgendwo im Ganzen, sondern auch gerade an ihren Stellen, um des Inhalts willen, unentbehrlich scheinen. — Und ist denn das etwa nicht schwer genug? — Allerdings! Allein dem Meister der Kunst doch nicht so gar viel schwerer und zwangvoller als jedes andre kleine Lied. Darf denn dieses etwas andres seyn, als gleichsam ein Hauch, leicht aus der Brust emporgehoben und von den Lippen weggeblasen, nicht aber herausgewürgt, gehustet, geräuspert, gekrächtzt, geröchelt? — Wie weit ich meinen eigenen Foderungen Genüge geleistet, das ziemet mir nicht zu entscheiden. So viel aber darf ich behaupten, daß mein junger vortrefflicher Freund, August Wilhelm Schlegel, dessen großem poetischen Talent Geschmack und Kritik, mit mannigfaltigen Kenntnissen verbunden, schon sehr frühe die gehörige Richtung gaben, nach jenen Foderungen ohne Anstoß Sonnette verfertigt hat, die das eigensinnigste Ohr des Kenners befriedigen müssen. Ich kann mich nicht enthalten, mit einem derselben diese Vorrede zu würzen, und mich zugleich dadurch zu rechtfertigen, daß ich das Wort der Weihe, in meinem ganzen Leben das erste, an diesen Lieblingsjünger, dessen Meister ich gern heißen möchte, wenn solche Jünger nicht ohne Meister fertig würden, nicht wider die Gebühr verschwendet habe:

Das Lieblichste

Sanft entschläft sich's an bemoosten Klippen,
Bei der dunkeln Quelle Sprudelklang.
Lieblich labt's, wenn Gluth das Mark durchdrang,
Traubensaft in Tropfen einzunippen.

Himmlich dem, der je aus Aganippen
 Schöpfte, tönt geweihter Dichter Sang.
 Göttlich ist der Liebe Wonnempfang
 Auf des Mädchens unentweihten Lippen.

Aber eines ist mir noch bewußt,
 Das der Himmel seinen liebsten Söhnen
 Einzig gab, die Wonne milder Thränen;

Wann der Geist, von Ahndung und von Lust
 Rings umdämmert, auf der Wehmuth Wellen
 Wünscht in Melodien hinzuquellen.

Das Sonnett ist übrigens eine sehr bequeme Form, allerlei poetischen Stoff von kleinerm Umfange, womit man sonst nichts anzufangen weiß, auf eine sehr gefällige Art an den Mann zu bringen. Es nimmt nicht nur den kürzern lyrischen und didactischen sehr willig auf, sondern ist auch ein schicklicher Rahm um kleine Gemälde jeder Art, eine artige Einfassung zu allerlei Bescherungen für Freunde und Freundinnen.

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER

Brief an F. L. Meyer

[. . .] Übrigens kommen meine Gedichte im ganzen Ernst auf Ostern noch heraus, und zwar mit lieblichen Vermehrungen, daß Ihr Convulsionen vor Entzücken bekommen sollt. Ihr werdet glauben, der selige Petrarca sei von den Todten auferstanden, wenn Ihr mein hohes Lied und – und – meine Sonette nur von fern werdet tönen hören; denn Ihr sollt wissen, daß ich fast Tag für Tag ein Sonett producire. Eine sonderbare Wuth, die auch Schlegeln angesteckt, der sich seit Eurem Abschiede eine sehr große Strecke dem Sonnentempel näher geschwungen hat. – Den meisten Spaß machen mir hierbei die zukünftigen Sonetten-Überschwemmungen, die ich schon im Voraus sehe und das Zetergeschrei der Kunstrichter höre, die darin werden herumzuschwimmen haben. [. . .]

HEINRICH CHRISTIAN BOIE

Brief an G. A. Bürger

[. . .] Deine Ahndung in der Vorrede wegen der Sonette wird gewiß Wahrheit werden und wir werden uns bald von Sonetten überschwemmt sehen. Ich habe dies kleine Gedicht immer geliebt, selbst einige versucht und kenne die Schwierigkeit. Deine

sind in ihrer Art alle ausgezeichnet schön, und bisher hielt ichs unmöglich, so vollkommene in unsrer Sprache zu Stande zu bringen. Daß es möglich sei hat auch der junge Schlegel bewiesen, deßen Stück ich selbst deiner würdig halt. Das an ihn hat mich besonders gefreut, weil ich den jungen Mann liebe [. . .]

NOVALIS

Brief an G. A. Bürger

Wohlgeborner Herr, hochgeehrtester Herr Professor!

Sehen Sie, trotz Ihrer Bitte und Ihrer Warnung vor Nachahmung habe ich es doch gewagt, mich leicht in die Fesseln eines Sonetts hinein zu schmiegen, und ich übersicke Ihnen hier zwei Proben. Ob sie unglücklich ausgefallen sind, kann ich nicht entscheiden, und ich überlasse Ihnen völlig das Urtheil und die Entscheidung, ob sie in's Schofel-Archiv oder unter die mittelmäßigen Produkte gehören; und sollte ich vielleicht die Ehre haben, Sie noch einmal vor Ihrer Abreise zu sehen, so würde ich mich freuen, wenn Sie ganz aufrichtig mir Ihre Meinung sagten, ob ich es künftig mit einiger Hoffnung auf Beifall noch wagen sollte, die Schwierigkeiten eines guten Sonetts zu überwinden, oder es ganz unterlasse. Ich verharre mit der größten Hochachtung

Dero
Gehorsamer Diener
Friedrich von Hardenberg

Weißenfels, den 27. Mai 1789.

Das süßeste Leben

Lieulich murmelt meines Lebens Quelle
Zwischen Rosenbüschen schmeichelnd hin,
Wenn ich eines Fürsten Liebling bin,
Unbeneidet auf der hohen Stelle;
Und von meiner stolzen Marmorschwelle
Güte nicht, die Herzenszauberin,
Und die Liebe, Aller Siegerin,
Flieht zu einer Hütte oder Zelle:
Süßer aber schleicht sie sich davon,
Wenn ich unter trauernden Ruinen,
Epheugleich geschmiegt an Carolinen,
Wehmuthlächelnd les' im Oberon,
Oder bei der milchgefüllten Schale
Bürger's Lieder sing' im engen Thale.

An Bürger,
den Sänger der Deutschen

Trotz der Jugend, die um meine Wangen
Kaum noch erst den Flaum des Jinglings schlang,
Fühlt' ich doch oft der Empfindung Drang
Und der Ehrfurcht schimmerndes Verlangen
Meinen Busen hehr und hold umfassen,
Hörte früher Wollust Zaubersang:
Doch der Musen süßer Lautenklang
Ließ die Pfeile nicht zu mir gelangen,
Die Verführung auf mich abgeschnellt.
Und darum will ich auch nimmer fliehen,
Will mich süße Musenlust entgluhen,
Wenn Apollo meinen Busen schwellt;
Will den Berg mich zu erklimmen mühen,
Den herunter Bürger's Quelle fällt.

FRIEDRICH SCHILLER

Bei seinen [Bürgers] Sonetten, Mustern ihrer Art, die sich auf den Lippen des Deklamateurs in Gesang verwandeln, wünschen wir ihm, daß sie keinen Nachahmer finden möchten, der nicht gleich ihm und seinem vortrefflichen Freund, Schlegel, die Leier des pythischen Gottes spielen kann.

FRIEDRICH VON BLANKENBURG

Sonnet

Von der Theorie des Sonettes handeln Vincenzo Toraldo von Arragonia (*La Veronica, ovvero del Sonetto Dial. Gen. 1589. 4.*) – Fed. Menini (*Ritratto del Sonetto . . . Nap. 1677. 12. Ven. 1678. 12.*) – Mar. Equicola (*in den Instituz. al comporre in ogni Sorte di Rima, Mil. 1581. 4.*) – G. Trissino (*in der IV. Div. s. Poetica, im 2ten Bd. s. Opere, Ver. 1729. 4. S. 44.*) – S. Minturno (*im 3ten Buche seiner Poet. S. 240. Ven. 1564. 4.*) – Bisso, *in s. Introduzione alla volgar Poesia, S. 133. Rom. 1777. 12.*) – X. Bettinelli (*im 7ten Bd. S. 351. s. Opere, Ven. 1782. 8. u. v. a. m.*) – Guil. Colletet (*Traité du Sonnet . . . Par. 1658. 12. in einen Auszug gebracht von Chalons, in seinen Règles de la Poesie franç.*) – Bruzen de la Martiniere (*Observat. sur le Sonnet . . . bey dem Rec. des Epigr. franç. Amst. 1720. 12. 2 Bd.*) – Remond de St. Mard (*Reflex. sur le Sonnet . . . in s. Reflex. sur la poesie en général, à la Haye 1734. 12. und im 5ten Bd. S. 86 seiner Couvr. Amst. 1749. 16.*) – In deutscher Sprache: S. die, bey dem

Clemens Brentano (1778—1842)

Verzweiflung an der Liebe in der Liebe S. 151 u.

zit. nach; René Guignard, *Chronologie des poésies de Cl. Brentano avec un choix de variantes*. Paris, 1933. S. 49 f.

Sie hat mein vergessen! S. 152 o.

An S. g S. 152 u.

Annonciatens Bild (Bettina) S. 153 o.

Gesammelte Schriften in sieben Bänden. Hrsg. v. *Christian Brentano*. Zweiter Band: *Weltliche Gedichte*. Frankfurt/M., Sauerländer, 1852. S. 98. 338. 482.

Georg Britting (1891—1964)

Gras S. 264 u.

Gedichte 1919—1939. München, Nymphenburger, 1957. S. 28.

Der große Schnitter. S. 264 o.

Gedichte 1940—1951. München, Nymphenburger, 1957. S. 44.

Hermann Broch (1886—1951)

Dank für ein leeres Blatt S. 259 o.

Sprachverwandlung S. 259 u.

(Des Schiffes breiter Kiel [. . .]) S. 260 o.

(Das ist die große Zeit [. . .]) S. 260 u.

Gesammelte Werke, Gedichte, Hrsg. u. eingeleitet v. *Erich Kahler*. Zürich, Rhein, 1953. S. 110. 111. 186. 218.

Barthold Hinrich Brockes (1680—1747)

Sonnett, Auf den Berühmtesten Portrait-Schilder unserer Zeit S. 107 u.

Verteutschter Bethlehemitischer Kinder-Mord des Ritters Marino. Nebst etlichen von des Herrn Übersetzers Eigenen Gedichten [. . .]

Cöln u. Hamburg, Benjamin Schillers Wittwe, 1715. S. 342.

Sonnet auf den berühmtesten Componisten dieser Zeit. S. 108 o.

dass., Tübingen, Johann Heinrich Schramm, 1739. S. 602.

August Buchner (1591—1661)

[Zum Sonett] S. 287

aus: *Anleitung zur deutschen Poeterey*. (1655). Hrsg. v. *Marian Szyrocki*. Tübingen, Niemeyer, 1966. S. 175 f.

Gottfried August Bürger (1747—1794)

Ueberall Molly und Liebe S. 125 u. / 126 o.

Die Unvergleichliche S. 126 u.

Der versetzte Himmel S. 127 o.

Naturrecht S. 127 u.

Trauerstille S. 128 o.

Sämtliche Gedichte, hrsg. v. *Eduard Grisebach*. Berlin, Grote, 1889. Bd. I, S. 107. 345. 110. 111. 111 f. 128 f.

[aus der Vorrede zur Göttinger Ausgabe von 1789] S. 319 ff.
ebd., Bd. I, S. XV ff.

aus: Bürger an Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, Gött. 12. 1. 1789.
S. 321

aus: Boie an Bürger, Meldorf. 11. 5. 1789. S. 321 f.

Briefe von und an G. A. B. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner
Zeit. Aus dem Nachlasse Bürgers und anderen, meist handschrift-
lichen Quellen hrsg. v. *Adolf Strodtmann*. Berlin, Paetel. 1874. Bd. III,
S. 211. 231.

Christophorus B u l a e u s

Sonnet. S. 57 f.

In: Hieronymus Hornschuch, *Orthotypographia* [...], übersetzt von
Tobias Heidenreich. Leipzig, Ritzsch. 1634. S. 134 f.

Friedrich Rudolf von C a n i t z (1654—1699)

Der Sünden-Schlaf S. 114 f.

Des Freyherrn von Canitz Gedichte [...] ausgefertigt von Johann
Ulrich König [...] Berlin, Haude u. Spener. 1765. S. 146.

Ignaz Vincenz C a s t e l l i (1781—1862)

Sonett S. 177 o.

Sämmtliche Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, in strenger
Auswahl. Erstes Bändchen. Gedichte. Zweite vermehrte Auflage.
Wien, Mayer. 1848. S. 22 f.

Adelbert von C h a m i s s o (1781—1838)

An Friedrich Schiller S. 142 o.

An Fichte S. 142 u.

Sie und Er S. 144

Der ausgewanderte Pole S. 176 o.

(Es ist ja Sommer [...]) S. 176 u.

Werke, hrsg. v. *Dr. Hermann Tardel*. 3 Bde. Leipzig/Wien, Bibliogra-
phisches Institut. o. J. Bd. II, S. 26. 27. 33 f. 105. Bd. I, S. 423 f.

Heinrich J. von C o l l i n (1771—1811)

Über das Sonett. S. 355 ff.

aus: *Cottas Morgenblatt für gebildete Stände*. Nr. 110 vom 8. Mai
1807. S. 437

Hermann C o n r a d i (1862—1890)

Sonett S. 216 u.

Gesammelte Schriften. Hrsg. v. *Dr. Paul Szymank* u. *Gustav Werner
Peters*. I. Bd.: Lebensbeschreibung, Gedichte und Aphorismen.
München/Leipzig, Müller. 1912. S. 4 f.

Peter C o r n e l i u s (1824—1874)

Elsa S. 208 o.

Zu S. 122 o.

Beispiel für das neubelebte Interesse an Petrarca. Reimfreie, trochäisch sechshebige Übersetzung von Petrarcas Sonett 269 (*Zefiro torna, e'l bel tempo rimena . . .*)

Zu S. 122 u.

Titel aus dem im Originaldruck vorhergehenden ergänzt. Wiederaufnahme des vier- und des sechshebigen Sonetts.

Zu S. 123 u.

Nachahmung des Sonetts über die Verfertigung eines Sonetts. Quelle: Lope de Vega (*Un soneto me manda hazer Violante . . .*) und dessen französische Nachbildung von Desmarais (*Doris, qui sait qu'aux vers quelquefois je me plais . . .*). Jambische Vierheber. Vgl. Mencke (S. 104 u.) und Hancke (S. 113).

Zu S. 124

Sonette aus dem Kreis um Gleim und Ramler. Kreuzreime der Quartette. — *Der Jugendquell* Versuch einer Verbindung von Sonett und Rondeau.

Zu S. 125 o.

Beispiel für das Sonett im Umkreis des jungen Schiller. Der anonyme Verfasser war vielleicht Petersen oder Zuccato, vgl. Vorlage (s. Nachweise), S. 29*. Satirischer Inhalt. — Kreuzreim des ersten Quartetts, dann Paarreime wechselnden Geschlechts.

Zu S. 125 u. f.

Theoretische (vgl. S. 319 ff.) und praktische Erneuerung des Sonetts, das erstmals aus einem notwendigen Zusammenhang von Form und Inhalt verstanden wird. Die Thematik ersteht aus dem subjektiven Liebesgefühl. — 16 der 17 Sonette Bürgers sind Liebesgedichte — unter Anverwandlung des petrarkischen Erbes. — Vorherrschende Verwendung des fünfhebigen Trochäus; ständiger Wechsel des Reimgeschlechts. — *Ueberall Molly . . .* Doppelfassung nach der 1. und 3. Auflage. Übernahme von Petrarcas Sonett 22 (*Solo e pensoso i più deserti campi . . .*) — *Die Unvergleichliche*. Übernahme von Petrarcas Sonett 108 (*In qual parte del Cielo, in quale idea . . .*). Terzette paargereimt. — *Der versetzte Himmel*. Nur weibliche Reime. — *Naturrecht*. Fünfhebiger Jambus.

Zu S. 128 u.

Beispiel der nach Bürger einsetzenden Veröffentlichung von Sonetten in Musenalmanachen. Das Sonett, das formal Bürgers Beispiel folgt, erschien zuerst im Göttinger Musenalmanach für 1793.

Zu S. 129 o.

Sonett in der Nachfolge Bürgers. Einheitlich gesteigerte, vorromantische Bildlichkeit.