Erscheinungsformen des Sonetts

10. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik

Herausgegeben

von

Theo Stemmler

und

Stefan Horlacher

Forschungsstelle für europäische Lyrik

an der Universität Mannheim

Mannheim 1999

G. A. Bürger-Archiv

Thomas Borgstedt

Poesie des Lebens, Poesie der Poesie. Die Wiedergeburt des Sonetts bei Gottfried August Bürger, August Wilhelm Schlegel und Johann Wolfgang Goethe

I. Empfindsamer Petrarca

Betrachtet man die 'klassische' Epoche der Sonettgattung, so ist die deutsche Literatur an dieser schlechterdings nicht beteiligt. Von Giacomo da Lentini über Dante und Petrarca zu Bembo, Tasso und Marino, von Garcilaso de la Vega zu Quevedo und Góngora, von Clément Marot und Louise Labé zu Du Bellay und Ronsard und von Sidney zu Spenser und Shakespeare findet die Apotheose dieser Form ohne deutsche Beteiligung statt. Die zu nennen wären, fallen in eine Zeit epigonalen Nachholens, wie bemerkenswert die Sonette des sogenannten Barockzeitalters auch sein mögen. Georg Rodolf Weckherlin, Martin Opitz, Paul Fleming, Andreas Gryphius und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau führen die Gattung in Deutschland zur Blüte, als ihre Verabschiedung in Frankreich bereits eingeläutet wird. Impulse können sie der Gattungsgeschichte im europäischen Horizont nicht mehr vermitteln.

Anders sieht dies für das moderne Sonett aus, das seinen Ursprung im Zeitalter der Romantik hat und für das Deutschland eine gewisse Vorreiterrolle beanspruchen kann. Die erstaunliche

G. A. Bürger-Archiv

Karriere dieses modernen Sonetts erscheint alles andere als selbstverständlich. Ihrer Herkunft nach entstammt die Gattung einer hochartifiziellen aristokratischen Dichtungsproduktion des Mittelalters. Ihre zentrale frühneuzeitliche Rolle verdankt sich der Tatsache, daß sie mit dem *Canzoniere* Petrarcas zum Mustertext der orthodox-imitatorischen Poesieprogramme des Cinquecento für volkssprachige Lyrik wurde. Infolgedessen inflationierte die Übertragung der humanistischen Poetik auf die Nationalsprachen die Sonettproduktion und den ihr eng verbundenen Petrarkismus. Solange die humanistisch-imitatorische Poetik Geltung beanspruchen konnte, also bis ins beginnende 18. Jahrhundert hinein, war volkssprachliche Lyrik gewissermaßen autoritativ stets auch ans Sonett verwiesen.

Eine solche Dominanz einer literarischen Form ist jedoch nicht überhistorisch gewährleistet, und es ist davon auszugehen, daß historische Gattungen sterben können. Mit der verstärkten Forderung nach wahrscheinlicher Darstellung und natürlichem Ausdruck und der Ablösung des humanistischen Autoritätsprinzips durch das der Naturnachahmung verlor das Sonett im 18. Jahrhundert rasch seinen poetologischen Ort. Schon den Galanten war es im Grunde nicht mehr „natürlich" genug, der nachfolgenden Empfindsamkeitskultur erschien die Gattung assoziiert mit allem Aristokratischen, Heroischen und äußerlichen Regelwesen, gegen das man einzutreten entschlossen war. Die Radikalität der Eliminierung des Sonetts erscheint nicht weniger erstaunlich als die vorangegangene jahrhundertelange Ausnahmestellung. Beides bedingt sich allerdings auch, denn die Form repräsentierte gerade durch diese Vorrangstellung das Gesamt der voraufklärerischen lyrischen Tradition. Zugleich aber war sie im kulturellen Gedächtnis in Gestalt bedeutender Meisterwerke eingespeichert, ein Virusspeicher gewissermaßen, von dem neuerliche Ansteckung ausgehen konnte. Wo solche Anschließbarkeit möglich bleibt, solange also Verse geschrieben werden, können historische Gattungen wohl doch nur unter Vorbehalt sterben, mit einer grundsätzlichen Option nämlich auf Wiedergeburt.

Im 18. Jahrhundert war diese Wiedergeburt zunächst problematisch.[1] Die Artifizialität der Form erschien kaum anschließbar, während andererseits die affektive Intensität des Petrarkischen Liebesmodells auf die Gefühlskultur des empfindsamen Zeitalters eine fortdauernde und sich sogar verstärkende Faszination auszuüben vermochte. Im Zusammenhang des späteren romantischen Sonettenkriegs erfindet der Sonettgegner Karl Reinhardt im Jahr 1803 folgende Wechselrede, die diese Paradoxie treffend ausdrückt:

1 Gattungsgeschichten des deutschen Sonetts bieten Heinrich Welti, *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung. Mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform* (Leipzig, 1884); im europäischen Horizont: Walter Mönch, *Das Sonett. Gestalt und Geschichte* (Heidelberg, 1955); speziell dagegen: Ernst C. Wittlinger, *Die Satzführung im deutschen Sonett vom Barock bis zur Romantik. Untersuchungen zur Sonettstruktur.* Phil. Diss. masch. (Tübingen, 1956); einführend: Jörg-Ulrich Fechner, „Zur Geschichte des deutschen Sonetts", in: ders. (Hrsg.), *Das deutsche Sonett. Dichtungen – Gattungspoetik – Dokumente* (München, 1969), S. 19-35; ferner: Hans-Jürgen Schlütter, *Sonett.* Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier u. Heinz W. Wittschier (Stuttgart, 1979) (= Sammlung Metzler 177).

G. A. Bürger-Archiv

> Aber – sagte einer meiner Freunde – viele Sonette von Petrarch sind doch in der That gar trefflich. – Allerdings! – antwortete ich. – Nur nicht darum, weil es Sonette sind, sondern dessenungeachtet. Hätte dieser Dichter Geschmack genug besessen, den Inhalt seiner Sonette in andere, passendere Formen zu gießen, so würden die meisten seiner Gedichte der Art, vielleicht alle, noch schöner gerathen seyn.[2]

Reinhardt hinkt mit seiner Einschätzung der Zeit hinterher, denn er gibt auf recht treffende Weise die Situation der Sonettdichtung während fast des gesamten 18. Jahrhunderts wieder. Während im Verlauf dieses Jahrhunderts dem Sonett zunächst nur marginale Versuche minderer Poeten gewidmet wurden, kann Petrarcas Affektgestaltung wiederholt Interesse beanspruchen. Dafür allerdings ist eine Umakzentuierung entscheidend. Was für den Petrarkismus als konstitutiver Konflikt von Affekt und Norm festzuhalten ist,[3] und was in der beispielhaften Liebesab-

2 Karl Reinhardt, „Ueber das Sonett", in: *Der Freymüthige* (Berlin, 1803), zit. nach Fechner (Hrsg.), *Das deutsche Sonett. Dichtungen – Gattungspoetik – Dokumente*, S. 341.

3 Vgl. für diese Bestimmung Gerhard Regn, *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur 'Parte prima' der 'Rime' (1591/1592)* (Tübingen, 1987), S. 52; außerdem Klaus W. Hempfer, „Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand", in: Wolf-Dieter Stempel und Karlheinz Stierle (Hrsg.), *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania* (München, 1987), S. 253-277; zum Überblick über den Petrarkismus-Komplex: Gerhart Hoffmeister, *Petrarkistische Lyrik* (Stuttgart, 1973) (= Sml. Metzler 119); neuerdings ersetzt durch: Gerhart Hoffmeister, *Petrarca* (Stuttgart, 1997) (= Sml. Metzler 301); ferner für Deutschland das ältere Standardwerk: Hans Pyritz, *Paul Flemings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus* (Göttingen, 1963); vgl. auch: Jörg-Ulrich Fechner, *Der Antipetrarkismus. Studien zur Liebessatire in barocker Lyrik* (Heidelberg, 1966); Leonard Forster, „Petrarcas Dichtweise: Eine Einführung", in: ders., *Das eiskalte Feuer. Sechs Studien zum europäischen Petrarkismus.* Übersetzt von Jörg-Ulrich Fechner (Kronberg/Ts., 1976), S. 9-47.

sage des petrarkischen Dichters zugunsten des in der Jungfrau Maria verkörperten religiös-normativen Prinzips zum Ausdruck kommt, bedarf im Zeitalter der modernen Empfindungskultur einer grundsätzlichen Umwertung: Als Ausdruck der authentischen Empfindung des modernen Subjekts wird der Affekt eindeutig positiv besetzt, wogegen die Norm als Fremdbestimmung abgewertet wird. Langfristig wird Petrarca so zum romantischen Liebhaber. Die frühen empfindsamen Anverwandlungen des Motivs thematisieren entsprechend die Liebe Petrarcas außerhalb des Sonetts und gestalten sie im Sinne der modernen Gefühlskultur.[4] So findet man etwa bei Klopstock, der selbst nie ein Sonett verfaßte, in einer Ode von 1748 mit dem Titel *Petrarca und Laura* ungefähr in der Mitte die Verse:

> Laura sah ich im Traum, bei ihr den fühlenden,
> Liedervollen Petrarca stehn.
> Sie war jugendlich schön, nicht, wie das leichte Volk 50
> Rosenwangichter Mädchen ist,
> Die gedankenlos blühn, nur im Vorübergehn
> Von der Natur und im Scherz gemacht,
> Leer an Empfindung und Geist, leer des allmächtigen 55
> Triumphierenden Götterblicks.

Der Gegensatz zwischen dem fühlenden Petrarca und der beseelten Schönheit Laura einerseits und den gedankenlosen scherzhaft Schönen markiert genau den Unterschied von empfindsamem Ideal und galanter Tradition, von Gefühl und Scherz, von Petrarca und Petrarkismus, wie man ihn damals zu sehen begann.

4 Quellen zum Petrarkismus im 18. Jahrhundert finden sich bei W. Söderhjelm, *Petrarca in der deutschen Dichtung* (Helsingfors, 1886); Lidia Pacini, *Petrarca in der deutschen Dichtungslehre vom Barock bis zur Romantik* (Köln, 1936).

G. A. Bürger-Archiv

Laura war jugendlich schön, ihre Bewegungen
Sprachen alle die Göttlichkeit
Ihres Herzens, und wert, wert der Unsterblichkeit,
Trat sie hoch im Triumph daher, 60
Schön wie ein festlicher Tag, frei wie die heitre Luft,
Voller Einfalt, wie du, Natur.
An ihr klopfendes Herz legte Petrarca sich.[5]

Für die genuin petrarkistische Tradition wäre eine solche fühlende Herzenskultur undenkbar gewesen, gleichwohl sind die dieser Tradition zugehörigen Topoi göttlicher Schönheit und Unsterblichkeit wohlweislich versammelt.

Die Faszination eines innig liebenden Petrarca verdrängt hier gänzlich jeden Gedanken an die Form, in der sich diese Liebe noch stets ausgesprochen hatte. Gleichwohl wurde der *Canzoniere* offenbar gelesen. Eigentümlicherweise interessierten sich gerade die Anakreontiker besonders für Petrarcas Sonette, die doch der propagierten Leichtigkeit und dem Optimismus der eigenen Kunstübung so entgegengesetzt waren. Außer daß er erste Übersetzungen in seinem Umkreis ermunterte, dichtet die Leitfigur der Halberstädter Anakreontik, Friedrich Wilhelm Gleim, 1764 einen Zyklus *Petrarchische Gedichte*, die eine eigentümliche Zwitterform annehmen, gleichsam einen schäferlich-anakreontischen Petrarkismus unter Vermeidung des Sonetts. Das Eröffnungsgedicht allerdings vermag einer Anspielung an die geschmähte Form nicht zu entraten; es lautet:

5 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Sämmtliche Werke*, Stereotyp-Ausgabe (Leipzig, 1839), Bd. 4: *Oden*. Erster Band, S. 31-34, hier: S. 32f.

Erscheinung der petrarchischen Muse (1764)

O welch ein Glanz um mich! welch himmlisches Gesicht!
Welch eine Schönheit ohne Mängel!
Welch eine sanfte Miene! Seh' ich nicht,
O Himmel, deinen schönsten Engel?

Kein Auge hat ein sterblich Weib so schön,
Von so vollkommner Anmuth je gesehn,
Das jeden, wenn er es erblickt,
Mit himmlischer Gewalt entzückt.

Die Erd' ist nicht dein Vaterland;
Wer hat, fragt' ich, o Göttin! dich gesandt?
Welch eine frohe Bothschaft bringest du?

Holdselig lächelte ihr Mund mir zu:
Ein goldnes Buch, auf dem: *Petrarca*, stand,
Nahm sie hervor, gab mir es in die Hand,
Und sagte: *Lies*'! ich las, und sie verschwand.[6]

Kein Sonett, keine Ode, ein Kuriosum von 15 Versen in Kreuz-, Paar- und Blockreimen vier-, fünf- und sechshebiger Jamben, fast ein Sonett mit Schwanzreim, doch nicht zu verwechseln mit entsprechenden Reimvarianten der frühen Sonettkunst. Dabei dominiert auch hier wieder die Beschwörung der Person Petrarcas gegenüber der Adaption seiner Form. Die nachfolgenden Gedichte des Zyklus bieten anakreontische Liebesszenen in variabler Liedform, so das zweite *An Damon*:

6 Friedrich Wilhelm Gleim, *Sämmtliche Werke*, Bd. 1 (Karlsruhe, 1820), S. 338f.

G. A. Bürger-Archiv

Wir ließen uns im Schatten nieder, 15
Die Nachtigall sang Liebeslieder,
Wir hörten zu, sie sang
Uns beyde, mich und sie,
In zärtliche Melancholie.
Und, Freund! da schlang 20

Ich meinen Arm vertraulicher um sie.
Sie hinderte mich nicht;
Ich gab den ersten Kuß, da stieg
Ein hohes Roth in ihr Gesicht.
Ich bat sie, mir ihr Herz zu schenken; 25
Sie schenkt' es mir. O angenehmer Sieg!
O süßes Angedenken![7]

So leichtfüßig ging es nicht im galanten Spätpetrarkismus zu. Neben der Beschwörung der petrarkischen Muse sind den Gedichten signifikante Motive eingearbeitet, so am Anfang das der Fußspur der Geliebten im Gras:[8] „Hier sah' ich sie zum erstenmal, o Freund! / Hier, wo von ihr der Fußtritt noch erscheint" (V. 1-2), oder in empfindsam gedeuteten Schönheitstopoi: „da floß von ihrer Wange / Wie eine Lilje weiß, wie eine Rose roth, / Ein heißer Thränenbach", in einem *Der dritte Tag im Merz 1753* überschriebenen Gedicht, das die petrarkische Datierung des *innamoramento* aufnimmt.[9]

7 Ebd., S. 339f.
8 Vgl. Canz. 162: *Lieti fiori et felici*; Canz. 243: *Fresco, ombroso, fiorito et verde colle*; am leichtesten zugänglich ist die zweisprachige Ausgabe: Francesco Petrarca, *Canzoniere nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor in deutsche Verse gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer mit Anmerkungen zu den Gedichten von Geraldine Gabor* (Basel/Frankfurt a.M., 1989); als kritische Ausgabe empfiehlt sich Francesco Petrarca, *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata (Milano, 1975).
9 Gleim, *Sämmtliche Werke*, Bd. 1, S. 341; die Datierung der Liebesbegegnung findet sich bei Petrarca in Canz. 211, V. 12f.

Ein drittes Beispiel ähnlichen Zuschnitts stellt der Zyklus *Petrarch* des Stürmers und Drängers Jakob Michael Reinhold Lenz von 1774 dar, das sich nun schon der petrarkischen Kanzonenform bedient und das seinen Helden Petrarca als einen bürgerlichen *Werther* schildert, der einem adligen Nebenbuhler namens Colonna unterliegt:

So bald er das erfuhr, sah unser Dichter
An allen die ihm nahten, Furiengesichter,
Von jedem Menschenblick gepeinigt, schoß der Strom
Ins Meer zurück, er flog ins Vaterland, nach Rom.
(II. Gesang, Ende)[10]

Petrarcas *Solo e pensoso* klingt in diesen Zeilen, die Fluchtbewegung in die Einsamkeit und die unentrinnbare Liebe.[11] Wir stellen also bis hierher eine Dissoziationsbewegung fest, die das Gattungsschicksal und ihren maßgeblichen Gehalt auseinandergeführt hat, indem sie Petrarcas affektive Intensität in die neue Gefühlskultur zu integrieren sucht, und zwar durch die explizite und zugleich intertextuelle Anknüpfung an dessen Dichtung bei gleichzeitiger Vermeidung der Form des Sonetts.

II. Gottfried August Bürgers *Molly*-Sonette und Lieder (1789)

Bei der Betrachtung historischer Gattungen ist nicht nur die hohle Form von Interesse, was man beim Sonett immerhin vermuten könnte, da es sich allein über Bestimmungen seiner materialen

10 Jakob Michael Reinhold Lenz, „Petrarch. Ein Gedicht aus seinen Liedern gezogen", in: ders., *Werke und Briefe in drei Bänden*, hrsg. von Sigrid Damm (München/Wien, 1987), Bd. 3, S. 124-136, hier: S. 130.
11 Canz. 35, wie Anm. 8.

G. A. Bürger-Archiv

Textur,[12] über Versform und Reimordnung zu definieren scheint. Im kulturellen Gedächtnis sind auch solche vermeintlichen Hohlformen jedoch signifikant besetzt mit spezifischen Motiven, Themen und Ideologien, die im intertextuellen literarischen Verfahren präsent sind und die Dialogizität der Texte konstituieren. So inszenieren die genannten Autoren des 18. Jahrhunderts ihre Thematisierung Petrarcas sehr bewußt und unter ständiger Bezugnahme auf dessen poetische Topoi und Prämissen. Die Schönheitsmotive, die Fußspur im Gras oder die Datierung der Begegnung gewährleisten hier die affektive Authentizität, während die petrarkistische Unerreichbarkeit der Dame zur empfindsamen Herzensnähe wird, die Briefkommunikation, körperliche Berührung und Kuß einbegreift und mithin eine wohlakzentuierte Umkehrung darstellt.

Auch dem Sonett scheint diese Anverwandlung geholfen zu haben. Zuerst bemühen sich die Anakreontiker um Gleim um die Form, und als im April 1776 im *Teutschen Merkur* Sonette von Klamer Eberhard Schmidt erscheinen, fügt sich die beschriebene Positivierung des Affekts mit anakreontischer Akzentuierung in die Form, die zwar auch noch im Alexandriner, meist aber in fünfhebigen Trochäen und Jamben daherkommt, in der Gangart des Sturm und Drang:

12 Vgl. zum Begriff der Textur zuletzt Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne* (Tübingen, 1994) (= Studien zur deutschen Literatur 134).

> O Thais, Thais, mein geliebtes Leben,
> Wenn Arm in Arm geschmiegt, und Herz an Herz
> gedrückt,
> Mein Mund auf deinem nun der Liebe Blüten pflückt,
> So wüthig, ha! daß Stamm und Wurzel beben.[13]

Das Eis gebrochen hat allerdings erst Gottfried August Bürger in seiner Gedichtausgabe von 1789. Negative Berühmtheit hat diese erlangt durch die Rezension Friedrich Schillers, in der er die neuen idealistischen Prinzipien der sich formierenden deutschen Klassik an Bürgers ausgesprochen lyrische Volkstümlichkeit kritisch anlegt. Dabei gedenkt er Bürgers Sonetten allerdings lobend,

> Mustern ihrer Art, die sich auf den Lippen des Deklamateurs in Gesang verwandeln, wünschen wir mit ihm, daß sie keinen Nachahmer finden möchten, der nicht gleich ihm und seinem vortrefflichen Freund, *Schlegel*, die Leier des pythischen Gottes spielen kann.[14]

Bürger hat mit seinen Sonetten das tradierte Potential der Gattung des Liebessonetts tatsächlich mit einem Mal ausgeschöpft, wofür es in der deutschen Literatur sonst nur wenige Beispiele gibt. Es handelt sich um einen kleinen Zyklus von 14 Sonetten und Liedern, davon 11 Sonette und ein langes Gedicht, das als

13 Klamer Eberhard Schmidt, *Teutscher Merkur* (April 1776), 10; zit. nach Fechner (Hrsg.), *Das deutsche Sonett. Dichtungen – Gattungspoetik – Dokumente*, S. 118.

14 Friedrich Schiller, „Über Bürgers Gedichte", in: ders., *Sämtliche Werke.* Auf Grund der Originaldrucke hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, 9., durchgesehene Aufl. (München, 1993), Bd. 5, S. 984; vgl. dazu Walter Müller-Seidel, „Schillers Kontroverse mit Bürger und ihr geschichtlicher Sinn", in: Walter Müller-Seidel, Wolfgang Preisendanz (Hrsg.), *Formenwandel. Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Böckmann* (Hamburg, 1964), S. 294-318.

G. A. Bürger-Archiv

„Das hohe Lied von der Einzigen, in Geist und Herzen empfangen am Altare der Vermählung" überschrieben ist. Letzteres wurde von ihm als sein Meisterwerk verstanden, als welches es im Gedicht selbst auch thematisiert ist, und es steht ganz offenbar in der Nachfolge der petrarkischen Kanzone. Die ganze Anlage geht aus auf einen kleinen *Canzoniere*.

Bürger bezieht das petrarkische Modell der Liebesklage und der Liebesfeier auf seine eigene Lebensgeschichte. Er entgeht damit den Künstlichkeiten eines verschäferten oder wertherisierten Petrarca und kommt zu einer überzeugenden Demonstration einer neuen Liebessonettistik. Die gehaltliche Füllung stellt dabei eine spezifisch deutsche, zumindest aber protestantische Lösung dar: Bürgers Geliebte ist seine nicht lange nach der Hochzeit verstorbene Ehefrau, die er unter dem Namen Molly mehrfach besungen hat. Eine Interpretation des petrarkistischen Liebesmodells im Sinne ehelicher Liebe hat es vor allem im protestantischen Raum immer wieder gegeben, markant in Edmund Spensers *Amoretti and Epithalamion* von 1595 und im deutschen Raum nachgeahmt von Georg Rodolf Weckherlin in seinen *Buhlereyen* von 1624, bei beiden übrigens der eigenen Ehefrau gewidmet.[15] Inwiefern Bürger daran bewußt anschloß, ist unklar und vielleicht unwahrscheinlich.[16] Eine eheliche Interpretation des Petrarkismus war in der deutschen Literatur seit dem 17.

15 Vgl dazu Thomas Borgstedt, „Georg Rodolf Weckherlins 'Buhlereyen'-Zyklus und sein Vorbild bei Edmund Spenser", *Arcadia* 29 (1994), 225-251.

16 Bekannt ist zumindest, daß er Sonette von Paul Fleming kannte, die ihm sein Freund Meyer übersandt hatte und die er sprachlich überarbeitete: Friedrich Düsel, „Bürger und Schlegel", *Zeitschrift für deutsche Sprache* (1896), 56-64, Teil II zur Sonettendichtung: S. 218-225, hier: S. 219 Anm. 1.

Jahrhundert allerdings stets eine naheliegende Option, die gleichermaßen gegen den überholten Idealismus, die Sinnenfeindschaft und den katholisierend-asketischen Zug des petrarkischen Modells Front zu machen erlaubte.

Die Parallelität des Bürgerschen *Hohen Liedes* zu Spensers *Epithalamion* ist tatsächlich erstaunlich, denn in beiden Fällen handelt es sich um überschwengliche Preislieder auf die Hochzeit, die einem darauf hingeordneten Sonettzyklus beigesetzt sind, bei Spenser als Abschluß, bei Bürger im Zentrum. Beide beziehen sich dabei in formaler Hinsicht deutlich genug auf die petrarkische Kanzone. Bürgers Zyklus greift über die Hochzeit hinaus und schließt den Tod der jungen Frau mit ein, was ihm die Aufnahme der petrarkischen Liebesklage nicht als unerfüllte, sondern als enttäuschte erlaubt, und was gleichfalls an den Tod der Laura anschließt.

Das Eröffnungssonett Bürgers thematisiert ähnlich wie oben bereits gesehen die Differenz der Dichtung zum galanten und anakreontischen Liebesscherz und betont demgegenüber die Einmaligkeit und Intensität des Affekts.

Die Eine. *Sonett* (1)

Nicht selten hüpft, dem Finken gleich im Haine,
Der Flattersinn mir keck vors Angesicht:
„Warum, warum bist du denn so auf Eine,
Auf Eine nur bei Tag und Nacht erpicht?

Ha! glaubst du denn, weil diese dir gebricht,
Daß Liebe dich mit Keiner mehr vereine?
Der Gram um sie beflort dein Augenlicht;
Und freilich glänzt durch diesen Flor dir Keine.

Die Welt ist groß, und in der großen Welt
Blühn schön und süß viel Mädchen noch und Frauen.
Du kannst dich ja in manches Herz noch bauen." –

G. A. Bürger-Archiv

Ach, alles wahr! Vom Rhein an bis zum Belt
Blüht Reiz genug auf allen deutschen Auen.
Was hilft es mir, dem Molly nur gefällt?[17]

Bürgers von Schiller attackierte Maxime der Volkstümlichkeit ist kenntlich an der sprachlichen Einfachheit, die auf allegorische und mythologische Akzente hier weitgehend verzichtet. Ausrufe wie *Ha!* und *Ach!* und Wiederholungen emotionalisieren die Sprechweise im Stil des Sturm und Drang, die dialogische Gestaltung trägt gleichfalls zur szenischen Verlebendigung bei – im übrigen ein Mittel, das später immer wieder gern aufgegriffen wurde. Der Gegensatz von erotischer Leichtlebigkeit und hartnäckiger Bindung wiederholt eine Opposition, die von den Galanten noch mit umgekehrtem Akzent gegen die petrarkische Leidensbereitschaft ausgespielt wurde, die hier aber nun die spielerisch-scherzhafte Erotik unter Verweis auf die subjektive Neigung abweist: *Was hilft es mir?* Daß Petrarcas Minnemodell und seine strenge Form sich eignen könnte, die Gefühlskultur moderner Subjektivität zu transportieren, war bislang so nicht kenntlich geworden.

17 Gottfried August Bürger, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Günter und Hiltrud Häntzschel (München, 1987), S. 124 (Der Zyklus: S. 124-146); neuere Deutungen der Bürgerschen Sonette sind selten, ein einzelnes Sonett außerhalb des Zyklus bespricht Martin Stern, „Gottfried August Bürgers Sonett 'An das Herz'", in: Reinhold Grimm, Conrad Wiedemann (Hrsg.), *Literatur und Geistesgeschichte. Festgabe für Heinz Otto Burger* (Berlin, 1968), S. 171-187; allgemein zur Liebesdichtung Alfons Höger, „'Und etwas anders noch ...'. Galanterie und Sinnlichkeit in den Gedichten Gottfried August Bürgers", *Text und Kontext* 9 (1981), 250-270; Ulrich Müller, „'Darf ich noch ein Wörtchen lallen?': Gottfried August Bürgers Liebeslyrik in der Tradition des europäischen Mittelalters", in: Wolfgang Beutin, Thomas Bütow (Hrsg.), *Gottfried August Bürger (1747-1794). Beiträge der Tagung zu seinem 200. Todestag, vom 7. bis 9. Juni 1994 in Bad Segeberg* (Frankfurt a.M., 1994), S. 81-94.

Positioniert das Eröffnungssonett den Affekt des liebenden Dichters im literarhistorischen Raum, so zeigt es auch damit Gattungsbewußtsein, daß auf petrarkische Details wie die Distanzierung des Affekts im Sinne jugendlichen Irrtums verzichtet ist.[18] Denkbar wäre hier allerdings ohnehin nur eine Konterkarierung gewesen, denn der moderne Konflikt von Affekt und Norm wird nun nicht mehr zugunsten der Norm, sondern zugunsten des Affekts und damit des subjektiven Ich entschieden. Das zweite Sonett des Zyklus stellt eine unmittelbare Adaption eines der berühmtesten Sonette Petrarcas dar, das schon für die *Einsamkeit* des Gryphius und für unzählige andere den Vorwurf bildete.

Überall Molly und Liebe. *Sonett* (2)

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.
Könnt' ich nur, wie allem Meinesgleichen,
Auch sogar der Wildnis, 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 Verfolgerin, befehde;
Daß nicht ich mit ihr von Molly rede,
Oder sie, die Schwätzerin, mit mir.

Die Anlehnung an *Solo e pensoso* ist recht eng, gleichwohl gelingt es Bürger in diesem seinem vielleicht bekanntesten Sonett, die Gestaltung des *locus desertus* mit ihrer Amormythologie

18 Gemeint ist die Rede vom *primo giovenile errore* in Canz. 1 V. 3, wie Anm. 8.

G. A. Bürger-Archiv

wirklich erscheinen zu lassen.[19] Aus der Abstraktheit des Topos macht er einen dunklen deutschen Wald und aus dem Fluchtmotiv einen Wunsch nach dem Nichts, eine Todessehnsucht, wobei er auf die Abwehr der Menschen, die bei Petrarca wichtig ist, nahezu verzichtet.[20] Sowohl die allegorische Belebung der Naturobjekte wie die Benennung des Gottes Amor ist unscheinbar; letzteren als „Liebe" neu zu personifizieren, vermeidet jedes Antikisieren bei Wahrung von Petrarcas Pointe.

Wie schon im vorigen Gedicht wird auf die Stropheneinschnitte geachtet; sie werden durch die Periodenführung betont, das Sextett durch ein *Dennoch* abgesetzt. Bürger setzt fast durchgängig auf fünfhebige alternierende Verse, zeigt insgesamt aber eine große Variationsfreude. Deutlich überwiegt der kräftigere Rhythmus der trochäischen Sonette, das Verhältnis zu den jambischen beträgt 8:3. Bevorzugt wird wechselndes Reimgeschlecht verwendet, die Quartette stehen mit Ausnahme des ersten Sonetts im Blockreim. Die Reimordnung der Terzette ist sehr unterschiedlich, meist unter Verwendung eines weiteren Blockreims und oft mit nur zwei verschiedenen Reimen, also bevorzugt *cddc dc*. Auch darin liegt gegenüber der Tradition eine Tendenz zu größerer formaler Strenge.

August Wilhelm Schlegel, der spätere romantische Gesetzgeber der Sonettform, war in der Zeit des Bürgerschen Sonettierens

19 Vgl. zur Geschichte dieses Topos Klaus Garber, *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts* (Köln/Wien, 1974) (= Literatur und Leben. N.F. 16).

20 „et gli occhi porto per fuggire intenti / ove vestigio human la rena stampi." (Canz. 35 V. 3f., wie Anm. 8).

mit diesem befreundet und begleitete dessen Bemühungen.[21] In der Tendenz zur Strenge sollte er Bürger bei weitem übertreffen. So forderte er durchgehend weibliche Reime und für die Terzette die Reimordnung *cde cde*. Dieser späteren Norm entspricht nur ein einziges der Bürgerschen Sonette, das allerdings ebenfalls in Trochäen steht:

Der versetzte Himmel. *Sonett* (7)

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.

Deutlich erscheint nochmals das Formbewußtsein; jedem Sonettabschnitt eignet eine je eigene Rede. Das Gedicht bildet wiederum einen Gegensatz ab zwischen einem antagonistischen christlichen Weltbild, das zwischen Himmel und Hölle zu wählen hat und das als bloßer Menschenglaube aufklärerisch distanziert

21 Vgl. Düsel, „Bürger und Schlegel"; Wolfgang von Wurzbach, *Gottfried August Bürger. Sein Leben und seine Werke* (Leipzig, 1900), zu Schlegel und zur Sonettdichtung, S. 263ff.; Siegfried Kadner, *Gottfried August Bürgers Einfluß auf August Wilhelm Schlegel*. Phil. Diss. (Kiel, 1919), zu den Sonetten Schlegels, S. 42-50; insgesamt zu Bürger ferner: Lore Kaim-Kloock, *Gottfried August Bürger. Zum Problem der Volkstümlichkeit in der Lyrik* (Berlin Ost, 1963); Günter Häntzschel, *Gottfried August Bürger* (München, 1988) (= Autorenbücher).

G. A. Bürger-Archiv

wird, einerseits, und dem subjektiven Liebesaffekt andererseits: Das Gerede vom Himmel der Liebenden ist in den Blick der Geliebten versetzt. Was leicht ein scharfsinniger Witz aus galantem Geist sein könnte, ist umgemünzt zur Wahrheit des subjektiven Gefühls, und es wendet sich gleichzeitig in deutlicher Schilderung gegen einen religiösen Moralismus, wie er von den Kanzeln klingen mochte. Mit dem positiv betonten Formbewußtsein einher geht ein kämpferischer Geist, der in der unbedingten Liebe Petrarcas das Ichbewußtsein des modernen Menschen zu erkennen vermag, das sich gegen die Zumutungen äußerer Gesellschaft zur Wehr setzt.

Den Höhepunkt des Zyklus bildet Bürgers *Hohes Lied von der Einzigen*, das an zehnter Stelle der 14 Gedichte steht und das als Hochzeitslied angekündigt wird.

Das hohe Lied von der Einzigen,
in Geist und Herzen empfangen
am Altare der Vermählung (10)

Hört von meiner Auserwählten,
Höret an mein schönstes Lied!
Ha, ein Lied des Neubeseelten
Von der süßen Anvermählten,
Die ihm endlich Gott beschied! 5
[...]

Der Rhythmus der vierhebigen Trochäen ist stürmisch und kraftvoll, und auch die Motive, Bilder und Expressiva geben sich triumphal. So taucht beispielsweise das Westwindmotiv auf, nicht um die Melancholie der Liebestrennung zu kommunizieren, sondern zur affektiven Steigerung:

Ha, nicht linder Weste Blasen
Wehte mich zu Lieb' und Lust!
Nein, es war des Sturmes Rasen!
Flamme, Steine zu verglasen
Heiß genug, entfuhr der Brust! 175
[...]

Das Hochzeitsmotiv führt dann im Sinne des traditionellen Epithalamiums zu einer Beschwörung der Sexualität, zu der ein altertümlicher emblematisierender Aufwand getrieben wird, der von kraftgenialischem Gestus wiederklingt:

[...]
Arm um Arm dann um einander!
An einander Brust und Brust!
Wenn du dann in heißer Lust –
Ha, du bist ein Salamander,
Wenn du nicht zerlodern mußt! – 230

Die Liebeserfüllung nimmt den Klang des revolutionären Zeitalters an:

Erd' und Himmel! Eine Solche
Sollt' ich nicht mein eigen sehn?
Über Nattern weg und Molche,
Mitten hin durch Pfeil' und Dolche
Konnt' ich stürmend nach ihr gehn. 315
Mit der Stimme der Empörung
Konnt' ich furchtbar: Sie ist mein!
Gegen alle Mächte schrein,
Tempel lieber der Zerstörung,
Eh' ich ihrer mißte, weihn.

Am Ende geht Bürger ganz im Sinne der Kanzonentradition zur Selbstanrede des Liedes über:

G. A. Bürger-Archiv

Schwing', o Lied, als Ehrenfahne 371
Deinen Fittig um ihr Haupt!
[...]

Und ganz wie manch scharfsinniger Scherz von Renaissancesonettisten wird dem Dichter sein Lied zum leiblichen Sohn:

[...]
Ach! dies bange süße Drücken
Macht vielleicht ihr Segensstand
Nur der jungen Frau bekannt.
Trägt sie so nicht vom Entzücken
Der Vermählungsnacht das Pfand? 400
Ah, nun bist du mir geboren,
Schön, ein geistiger Adon!
[...]

Hat so der Zyklus sein Zentrum,[22] das den poetischen Anspruch reflektierend unterstreicht und das auch in sittlicher Hinsicht das anakreontisierende Sonettieren der Zeitgenossen distanziert, so folgt unmittelbar darauf die Klage mit der Überschrift

22 Die Eingliederung des „Hohen Liedes" in den Sonettzyklus wird selten berücksichtigt, beispielsweise auch nicht in der Rezension Schillers, der dieses Gedicht recht differenziert beurteilt. Er bezeichnet es zunächst als das „hervorragendste Stück", um dann aber Bürgers „gewisse Bitterkeit" und „kränkelnde Schwermut" zu tadeln, die sich nicht selten „in die Grenzen des *Wahnsinns*" verliere. Wenn er es abschließend als „ein sehr vortreffliches Gelegenheitsgedicht" bezeichnet, so weil „die idealische Reinheit und Vollendung mangelt, die allein den guten Geschmack befriedigt". Es ist der individuelle autobiographische Bezug und der spürbare persönliche Affekt, auf den sich Schillers Kritik bezieht (F. Schiller, „Über Bürgers Gedichte", wie Anm. 14, S. 982f.). Hymnisch besprochen wurde das Gedicht dagegen von August Wilhelm Schlegel in den *Göttingischen Gelehrten Anzeigen* (109. Stück vom 9. Juli 1789) und im *Neuen Deutschen Museum* (2, 1790, S. 205-214 und S. 306-348); vgl. Wurzbach, S. 266f.

Verlust. *Sonett* (11)

Wonnelohn getreuer Huldigungen,
Dem ich mehr als hundert Monden lang,
Tag und Nacht, wie gegen Sturm und Drang
Der Pilot dem Hafen, nachgerungen!
Becher, allgenug für Götterzungen,
Goldnes Kleinod, bis zum Überschwang
Stündlich neu erfüllt mit Labetrank,
O wie bald hat dich das Grab verschlungen!
Nektarkelch, du warest süß genug,
Einen Strom des Lebens zu versüßen,
Sollt' er auch durch Weltenalter fließen.
Wehe mir! Seitdem du schwandest, trug
Bitterkeit mir jeder Tag im Munde.
Honig trägt nur meine Todesstunde.

Drei Sonette der Klage und Desillusionierung beschließen den Zyklus. Wieder finden wir die klare Strukturierung des Gedichts, hier im ersten davon mit semantisch verwandten Begriffen: *Wonnelohn – Becher – Nektarkelch – Wehe mir!*, um mit einem im Sinne des Todeswunsches interpretierten *Dulcamaro*, einem Bittersüß zu schließen, das keine idealisierende Wendung und keine transzendente Tröstung mehr impliziert. Der Verlust der Geliebten bleibt ein buchstäblicher. Dies ist die Kehrseite der säkularen Liebeskonzeption des vorromantischen Zeitalters. Sie trägt das profane Leben in die Poesie. Darin liegt Bürgers Stärke.

Bürger bindet das Sonett also in einen narrativ strukturierten Zyklus ein, vermittelt ihm durch autobiographische Beglaubigung entschieden affektive Authentizität, stiftet durch die eheliche Interpretation der erotischen Thematik die Anschließbarkeit an eingeführte Konzeptionen der protestantisch-naturrechtlich geprägten Sittenlehre und blendet gleichzeitig im intertextuellen Rückbezug unentwegt den gattungsgeschichtlichen Horizont des petrarkischen Liebesmodells ein. Sein Projekt gewinnt auf diese

G. A. Bürger-Archiv

Weise Tiefe und Breite und erlaubt bereits ihm selbst und den Zeitgenossen, darin eine wirkungsvolle Erneuerung der Sonettform zu erkennen. Dies jedenfalls scheint wichtiger als die rein verstechnischen Errungenschaften, nach denen die älteren Gattungsgeschichtler fahndeten, und die etwa gegenüber den Sonetten des *Teutschen Merkur* nicht sehr merklich sind.

III. August Wilhelm Schlegels Sonettpoetik

Bürgers Zyklus bildet eine wichtige Voraussetzung für die neuere Sonettpoetik, in der theoretischen Fundierung bleibt der Dichter aber bescheiden. In seiner Vorrede fordert er zwar bereits eine strengere formale Gattungsdisziplin, doch weist er dem Sonett „allerlei poetischen Stoff von kleinerm Umfange" und „kleine Gemälde jeder Art" zu.[23] Im Zuge der Entfaltung der romantisch-idealistischen Neuorientierung der Poetik ist es bekanntlich gerade der Mangel an Idealität und Exemplarizität, der ihm in Schillers berühmter Rezension zum Vorwurf gemacht wird und der der literaturgeschichtlichen Stellung seiner Lyrik deutlichen Abbruch getan hat. Der Weg des Sonetts läuft in der Folge über August Wilhelm Schlegel, der in Göttingen in der Sonettzeit Bürgers Freund und Schüler war, sich aber im Zuge der Herausbildung der romantischen Poetik und infolge von Schillers Kritik nach Bürgers Tod zunehmend von diesem abwandte. Seine Studien zur Geschichte der romanischen Renaissanceliteraturen führen ihn zu einer systematischen Aufwertung der entsprechenden Gattungen. Romanze und Roman, Novelle und eben auch das Sonett erhalten dadurch einen zentralen Stellenwert in-

23 *Vorrede* zu Bürgers Gedichten, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, S. 18f.

nerhalb der neuen Poetik; sie werden zu exemplarischen romantischen Formen. Es ist somit die Verbindung von Literaturtheorie und Literaturgeschichte, die zu einer Neubewertung des Sonetts und einer schubartigen Beschleunigung der Sonettproduktion beiträgt. Entsprechend rügt Schlegel nun an Bürger gerade die „Merkmale der Kleinheit, Niedlichkeit und Glätte", während doch „das Beispiel der großen Italienischen und Spanischen Meister" lehre, „daß für das Sonett nichts zu groß, stark und majestätisch sei, was sich nur irgend nach materiellen Bedingungen des Raumes darein fügen will".[24]

Die Impulse, die unmittelbar von der Beschäftigung der Brüder Schlegel mit dem Sonett ausgehen, sind auf mehreren Ebenen zu verorten. Erstens wird das Sonett in den poetologischen Gesamtzusammenhang der romantischen Dichtungskonzeption integriert. Diese orientiert sich vornehmlich an der christlich geprägten, vorklassizistischen Renaissancedichtung Italiens, Spaniens und Englands, nicht aber Frankreichs. Dieser kulturpolitisch wichtige Akzent ist für das Sonett insofern bedeutsam, als nicht mehr die Dichtung der französischen *Pléïade*, wie noch durchgängig im 17. Jahrhundert, sondern vornehmlich die Petrarcas selbst zum Modell erhoben wird. Die Ablehnung des Alexandriners ist damit selbstverständlich und wenig überraschend.

Das Sonett fällt durch diese Verortung zugleich unter die Kategorie der genuin modernen bzw. romantischen Dichtung, die durch ihren sentimentalischen und reflektierenden Charakter ge-

24 August Wilhelm Schlegel, „Über Bürgers Werke (1800)", in: ders., *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Eduard Böcking, Bd. 8 (Leipzig, 1846), S. 64-139, hier: S. 132 (zuerst: A.W. und F. Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken*, Bd. 2 [Königsberg, 1801], S. 3-96).

G. A. Bürger-Archiv

kennzeichnet ist. Für Friedrich Schlegel ist das Sentimentale dasjenige, „was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige".[25] Petrarcas Darstellung des Konflikts von Liebesaffekt und Norm erscheint in dieser Perspektive als sentimentalische, d.h. empfindungsorientierte Reflexion. Die romantische Bestimmung der Poesie als Reflexion wird im weiteren die Sonettproduktion beeinflussen. Friedrich Schlegel unterscheidet in einer Notiz hinsichtlich des *Canzoniere* den „sentimentalen" Charakter des Sonetts vom „fantastischen" der Kanzone,[26] wobei 'sentimental' immer die moderne Reflexion aufs Gefühl meint. So ist es konsequent, daß August Wilhelm Schlegel Bürgers Sonetten vorwirft, zu wenig „gediegnen Gedankengehalt" zu besitzen.[27]

Projektiv bedeutet diese Auffassung für die Sonettproduktion, daß die Reflexion auf die Kunst zu einem wesentlichen Gegenstand der romantischen Sonettdichtung wird. Unvermittelt wird dafür aber gar nicht mehr Petrarca selbst das Hauptvorbild abgeben. Die Forderung nach einer gedanklich-reflexiven Sonettdichtung läßt sich etwa im Hintergrund der zahlreichen Künstler- und Kunstwerksonette der Folgezeit erkennen, angefangen von den vielen Gedichten, die romantische Dichterfreunde sich gegenseitig widmen, bis zu denen auf die großen Vorbilder der Vergangenheit. Einreihen lassen sich aber auch August

25 Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner (München/Paderborn/Wien, 1958ff.), Bd. 2 (1967): *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, S. 333.

26 Friedrich Schlegel, „Fragmente zur Litteratur und Poesie [V]", in: ebd., Bd. 16 (1981): *Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil.* Mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Hans Eichner, S. 157 (Nr. V, 841).

27 August Wilhelm Schlegel, „Über Bürgers Werke", in: ders., *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Eduard Böcking, S. 133.

Wilhelm Schlegels berühmte *Gemähldesonette*, die sich an entsprechenden Vorbildern Marinos orientieren konnten, und solche auf Zeugnisse der Vergangenheit wie August von Platens *Venezianische Sonette*, die ebenfalls auf frühneuzeitliche Vorbilder zurückblicken können, oder solche auf Bauwerke wie Zacharias Werners *Stephansdom*, die rückwärts auf Opitzens Sonett auf das Straßburger Münster verweisen und vorwärts bis zu Rilkes Kathedralensonetten ihr Echo finden. Dieser gewaltige Bereich macht ein Kernstück der modernen Sonettproduktion aus. Es ist nicht zu übersehen, daß hier intensiv auf die am Epigramm orientierte Sonett-Tradition der Frühen Neuzeit rekurriert wird. Thesenhaft kann man formulieren, daß die romantische Betonung des reflexiven und sentimentalen Charakters der modernen Poesie den gesamten Bereich der epigrammatischen Sonett-Tradition inklusive den seiner breiten Verwendung als Gelegenheitsgedicht anschließbar gemacht bzw. sogar bewußt daran angeschlossen hat. Nicht zuletzt hat dies zur enormen Inflationierung der Form im 19. Jahrhundert beigetragen.

Neben der Forderung nach Gedanklichkeit wird das Sonett in die Überlegungen zur romantischen Gattungspoetik hineingezogen. Entgegen der klassizistischen Gattungstrennung ist es bekanntlich die Diagnose und das Programm der romantischen Universalpoesie, eine Verschmelzung der Gattungen, Künste und Wissenschaften herbeizuführen. Vorbild für diese Art des Gesamtkunstwerks, als deren zeitgemäßes Behältnis der moderne Roman ausgemacht wird, sind vor allem die Hervorbringungen einer mittelalterlich-christlichen Kunstübung, die eben kein klassizistisches Gattungsprogramm, sondern ein außerpoetisches heilsgeschichtliches Ziel verfolgen, gattungsüberschreitende Universalwerke also wie Dantes *Divina Commedia*, Ariosts *Or-*

G. A. Bürger-Archiv

lando Furioso, die christliche Renaissancemalerei, aber eben auch Petrarcas *Canzoniere* mit seinem biographisch-narrativen Substrat und seiner heilsgeschichtlichen Perspektivierung. Im Sinne einer Poetisierung und Überhöhung des profanen Lebens soll die Dichtung zugleich Ausdruck des individuellen Lebens des Dichters wie seines gesamten Zeitalters sein. Poetisierung des Lebens heißt aber bei den Romantikern auch christlich-heilsgeschichtliche Überhöhung. Damit zusammen hängt die Tendenz gerade der epigrammatisch-reflektierenden Kunstwerkdichtungen, sich an christlich bzw. katholisch-mittelalterlich besetzten Motiven zu versuchen: Zahllose Marien- und Heiligendarstellungen sowie die Sonette auf Kirchenbauten und ähnliches sind die Folge.

Mit diesem Fragehorizont tritt August Wilhelm Schlegel in seiner Berliner Vorlesung über romantische Poesie von 1804 an das Werk Petrarcas heran. So richtet sich sein Interesse zunächst auf die Verbindung von Leben und Dichtung bei Petrarca, d.h. auf die Authentizität der Laura-Erfahrung. Er nennt das Datum ihrer Begegnung und das ihres Todes, welche auf den gleichen Tag fallen, was er offenbar für keine Stilisierung hält. Er beklagt „mühsame Untersuchungen über die Lebensumstände der Laura" und nennt als seinen aufgegebenen Plan ein „Leben des Petrarca mit Einflechtung der Gedichte an den gehörigen Stellen".[28] Seine Gattungsbetrachtung ist universalpoetischer Natur:

28 August Wilhelm von Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. Dritter Teil: „Geschichte der romantischen Litteratur", hrsg. von Jacob Minor (Heilbronn, 1884) [Seiten- und Zeilenangaben im Text im folgenden ohne weitere Angabe in Klammern], S. 203.

> Die Sammlung von Petrarca's Gedichten ist schon Roman. Es giebt ja dergleichen in Briefen, warum nicht in Canzonen und Sonetten? (...) Wesen des Romans, das Poetische im Leben überhaupt aufzufassen, also auch einer speciellen Biographie. (203f.)

> Petrarca's Sammlung ein wahrer und vollständiger lyrischer Roman. (204,32)

In zwei durchaus unterschiedliche Richtungen kann diese Einschätzung weisen. Zum einen kann man sie als Plädoyer lesen, den narrativ-biographischen Charakter des *Canzoniere* als einer zyklischen lyrischen Dichtung, oder, wie man gesagt hätte, als eines 'Sonettromans', zum Modell zu nehmen und also Liebessonettzyklen zu verfassen; zum anderen liegt darin eine Tendenz zur Verschmelzung der Gattungen, was für das Sonett eine Herabstufung zur lyrischen Einlage vor allem in Drama und Roman bedeutet. Beide Wege sind beschritten worden, wobei aus der Gattungsperspektive zweifellos der erste der anspruchsvollere ist. Er ist in Deutschland nicht in gleicher Weise poetisch produktiv geworden wie etwa in Frankreich oder in England, abgesehen vielleicht von Rilkes viel späteren *Sonetten an Orpheus*. Man kann vermuten, daß dies damit zusammenhängt, daß Deutschland keine diesen Ländern vergleichbare Tradition solcher Dichtungen besaß, an die sie wie an Ronsard oder an Shakespeare unmittelbar hätte anschließen können.

Neben der wirkungsvollen Lektüre des *Canzoniere* als eines romantischen Gesamtkunstwerks zielt die Behandlung der Sonettform selbst auf deren spekulative Begründung aus allgemeinen Prinzipien: die „Nothwendigkeit" der Sonettregeln will Schlegel „so viel möglich mathematisch zu construieren suchen" (207). Damit, daß ihm dieser spekulative Zugriff bei aller Zahlenmystik überzeugend gelingt, macht sich Schlegel zum streng-

G. A. Bürger-Archiv

sten Regelpoetiker in der Geschichte der Gattung. Knapp sieht das so aus: Schlegel bestimmt den Reim allgemein als verbindendes und trennendes Prinzip und ordnet ihn damit fundamentalen naturphilosophischen Grundkräften zu, wie man sie aus den hermetisch-neuplatonischen Spekulationen kennt. Dann sieht er die Sonettquartette dem verbindenden Prinzip unterworfen und die Terzette dem trennenden, wobei dem jeweils nochmals eine innere Dialektik entspricht. Für die Quartette ist der Blockreim zwingend, weil er sowohl das Trennende wie das Verbindende enthält. Die Doppelung der Quartette nun schafft die Dominanz des Verbindenden:

> Folglich steht nun das Paarende zum Trennenden im Verhältniß des doppelten zum einfachen, und was wohl zu merken, da die dem Reim als solchem wesentliche Grundzahl 2 ist, im Verhältnisse des Quadrats zu seiner Wurzel. Die ganze Zahl der Zeilen aber 8 ist die 3te Potenz davon, der Cubus. (210,32-37)

Entsprechend werden die Terzette als Prinzip der Trennung nach dem Schema des Triangels konstruiert, weshalb die Reimordnung *cde cde* den Vorzug erhält, da sie keinerlei Paarreim aufweist. Die Paarung wiederum von Trennendem und Verbindendem verleiht dem Sonett eine gleichsam dialektische Struktur, die stets auf höherer Ebene wieder eine neue Einheit aufzuweisen hat. Die dialektische Mathematik führt sodann unmittelbar zu jener Poetik der Sonetteinschnitte, die wohlbekannt ist:

> Die paarende und trennende Kraft des Reimes kann man auch als Gleichheit und Entgegensetzung bezeichnen, und deswegen muß das Sonett auch im Gehalt wie in der Form Symmetrie und Antithese in der höchsten Fülle und Gedrängtheit vereinigen. Symmetrie ist erstlich zwischen den beyden Quartetts und dann ebenfalls den Terzetts unter sich, die Hauptantithese zwischen den beyden Hälften. (213,17-23)

Es ergibt sich erkennbar eine Dogmatik, die der alten Sonettpoetik eher fremd war. Schlegel überläßt im Sonett nichts mehr der Willkür. Er fordert den im Deutschen bislang gänzlich unüblichen durchgängigen weiblichen Reim, weil dieser der vollkommenste sei, und den gleichfalls am Italienischen orientierten Elfsilber, d.h. fünfhebige Jamben. Der darin liegende antifranzösische Affekt – zugleich einer gegen das deutsche Barocksonett – wird ganz deutlich:

> Man darf sich nicht wundern, daß bey den Franzosen die Sonette zeitig aus der Mode gekommen, da sie in ihrer Sprache für nöthig erachteten Alterationen der ursprünglichen Italiänischen Form: ihre Alexandriner, ihr Wechsel der männlichen und weiblichen Reime, und die Ausschließung jeder Zusammenstellung von mehr als 2 verschiedenen, der Gattung schon den größten Theil ihres Werthes und ihrer Bedeutung geraubt hatten. Kam nun vollends die unmusicalische Freyheit des Enjambemens dazu, so konnte es völlig überflüßig erscheinen, Sonette zu schreiben. (214,36-215,9)

Der Sprung, den die romantische Sonettpoetik unternimmt, ist also gewaltig. Dem Sonett soll einerseits als historischer Gedichtform Gerechtigkeit widerfahren, zu diesem Zweck soll es quasi naturgesetzlich gerechtfertigt werden. Der historistischen Strategie tritt die idealistische an die Seite. Daher rührt alle spätere Rede vom „Wesen" der Gattung. Das Sonett wird eingerückt

G. A. Bürger-Archiv

in die romantische Konzeption moderner Poesie und bekommt hier eine herausgehobene Stellung. Aus der willkürlichen Formspielerei wird in dieser Sicht das paradigmatisch moderne Gedicht. Die Gattung wird in Verbindung gebracht mit poetologischen Schlüsselbegriffen. Der *Canzoniere* wird als lyrischer Roman bezeichnet, und Friedrich Schlegel nennt das Sonett die „vollkommenste Form für ein romant.[isches] Fragment".[29]

Zugleich erschließen die Forderungen nach romantischer Reflexionspoesie das weite Reservoir der epigrammatisch geprägten Sonett-Tradition mit dem Effekt einer problematischen Inflationierung der Form. Der ebenfalls geforderte lyrische Roman bleibt dagegen das seltenere Kleinod.

IV. Goethe in Jena und Bettine im Wispertal – Poesie statt Leben (1807/08)

Während die theoretische Verve der frühen Romantiker dem Sonett eine neue idealistische Interpretation und Festlegung seiner Form und vielfältige poetische Anschlußmöglichkeiten schafft, sieht es mit überzeugenden poetischen Umsetzungen größeren Formats weniger gut aus. Das Sonett als romantische Signalgattung und als entsprechender Modeartikel dominiert. Das gilt im Grunde auch für den Zyklus Goethes, der nicht ohne den romantischen Sonettenkrieg zu verstehen ist, den die spätaufklärerisch-klassizistischen Gegner der Romantiker vom Zaun brachen. Goethes früheres Gedicht *Das Sonett* mit dem bekannten Reim von *reimen* auf *leimen* hatte diese bewogen, ihn für ihre Sache zu zitieren, was Goethe wiederum nicht dulden wollte, da er die

29 Friedrich Schlegel, „Fragmente zur Litteratur und Poesie [V]", in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler u.a., Bd. 16 (München, 1981), S. 121 (Nr. V, 437).

Philippika gegen eine lyrische Form für lächerlich hielt.[30] Insofern war sein Hervortreten mit einem Sonettzyklus unter dem Motto „Liebe will ich liebend loben, jede Form, sie kommt von oben" Experiment und Klarstellung in eigener Sache.

Daß Goethes Zyklus auf persönliche Liebeserlebnisse Bezug nehme, hat eine spätere romantisierende Literaturwissenschaft immer für selbstverständlich genommen, auch wenn die Adressatin umstritten blieb, weil es gleich mehrere genau bezeichnete Kandidatinnen gab.[31] An diesem Mythos hat Goethe selbst mitgeschrieben, wobei er die näheren Bezüge stets im Unbestimmten ließ. Er verfaßt einen Liebeszyklus, der im Umfang dem Bürgers ähnelt und der sich im zweiten Sonett *Freundliches Begegnen* wie dessen zweites Sonett an Petrarcas *Solo e pensoso* anlehnt. Die Anregung für seine Sonette empfing er im geselligen Kreis im Hause des Verlegers Frommann, wo vor allem die Petrarca-Übertragungen von Johann Diederich Gries und die Sonette von Zacharias Werner gelesen wurden, beides Vertreter der romantischen Bewegung. Man bedichtete im geselligen Wettstreit die junge Tochter des Hauses, Minna Herzlieb, als petrarkische *donna*, und auch Goethe hat ihr einige Sonette seines Zyklus gewidmet. Man hat später darin eine Liebe des Dichters se-

30 Vgl. *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimar, 1887-1919), Bd. IV, 20: „Briefe Januar 1808 - Juni 1809" (Weimar, 1896), darin: Goethes Brief an Cotta vom 9. April 1808 (S. 44f., Nr. 5519) und an Zelter vom 22. Juni 1808 (S. 83-91, Nr. 5548, bes. S. 85f.); die relevanten Passagen und die meisten der hier zitierten Materialien zur Gattungsdiskussion sind ebenfalls abgedruckt in Fechner (Hrsg.), *Das deutsche Sonett. Dichtungen – Gattungspoetik – Dokumente*, S. 357.

31 Eine Zusammenfassung gibt Hans-Jürgen Schlütter, *Goethes Sonette. Anregung – Entstehung – Intention* (Bad Homburg, 1969) (= Goethezeit 1), S. 131-135.

G. A. Bürger-Archiv

hen wollen, wofür allerdings wenig spricht. Vielmehr handelt es sich dabei um eine Rückprojektion jenes Elements, das sowohl der Dichtung Petrarcas wie der romantischen Poesieauffassung inhäriert, nämlich der biographischen Beglaubigung, die Goethe mit gezielter Undeutlichkeit in den Raum zu stellen beliebte, wenn er bezüglich dieser Sonettendichterei sagte, daß Neigung sich zu Liebe und Leidenschaft steigerte, „die vielen verderblich zu werden drohte", eine Bemerkung, die sich in ihrer Unbestimmtheit nicht einmal sicher auf ihn persönlich beziehen läßt.[32]

Goethes Zyklus ist in manchem heterogener, als man dies meist zu sehen bereit war. So sind einige Sonette angeregt von den schwärmerischen Verehrungsbriefen der Bettine von Brentano, einer weiteren romantischen Protagonistin. Andere thematisieren den Sonettenkrieg und rechtfertigen das eigene Dichten in dieser Form. Wieder andere, eher rokokohaft geselliger Natur, richten sich an Minna Herzlieb, bedichten sie als „Fürstin" und bezeichnen dazu noch ihr Vorbild Petrarca. Den narrativen Rahmen bildet die Liebesbegegnung des alternden Dichters mit einem jungen Mädchen, die Trennung von der briefeschreibenden Liebenden – es ist das Bettine-Motiv – und ein mehr oder weniger ironisch-geselliger und spielerischer Ausklang, der an die Jenaer Treffen gemahnt. Alle idealisierenden Züge können dabei die ironische Distanz Goethes zur Sonettform nicht verdecken; eine gewisse Leichtigkeit bleibt bestehen, nicht zuletzt durch die Anordnung, die vom ernsten Liebesaffekt zum spielerischen

32 Johann Wolfgang Goethe, *Werke. Kommentare und Register.* Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz. 12., neu bearbeitete Aufl. (München, 1981) [zit. HA], Bd. 1, S. 675.

Umgang fortschreitet. Eine idealisierende oder heilsgeschichtliche Lesart ist kaum durchzuhalten.

Eines der vollkommensten und schönsten Sonette deutscher Sprache ist das Eröffnungssonett *Mächtiges Überraschen*, das vieles von dem, was wir bislang über romantische Sonettpoetik gehört haben, mit großer Prägnanz und Vielschichtigkeit umsetzt. Es ist das symbolische Bild eines Stromlaufs, der auf seinem Weg zu Tal plötzlich – *dämonisch* heißt es in der späteren Fassung – von einem Felssturz in Gestalt einer Bergnymphe Oreas aufgehalten wird und der sich bricht und anstaut zu einem See, in dem sich Gestirne spiegeln und der *neues Leben* darstellt – ein Dante-Zitat. Er aktualisiert den petrarkischen Liebeseinbruch, für den Amor bzw. Eros einstand, der hier als Oreas wiederzukehren scheint. Amor schlug gewöhnlich ein wie ein Blitz, als Naturgewalt, und er war laut Platon ein Dämon. Der Felssturz erscheint also als Bild der Liebe, die den selbstgewissen Lebenslauf des alternden Dichters unterbricht und ihn erhöht – das ist eine romantische Lesart: das Sonett als Poesie des Lebens. Bettine hatte Goethe Anfang Dezember 1807 geschrieben, sie sei ihm von Gott gegeben „als ein Damm, über welchen Dein Herz nicht mit dem Strohm der Zeit schwimmen soll, sondern ewig jung in Dir bleibt und ewig geübt in der Liebe –".[33] Goethe schickt das Sonett und ein weiteres zu Weihnachten an Bettine nach Kassel:

33 Bettine an Goethe, in: Reinhold Steig (Hrsg.), *Bettinas Briefwechsel mit Goethe.* Auf Grund ihres handschriftlichen Nachlasses nebst zeitgenössischen Dokumenten über ihr persönliches Verhältnis zu Goethe zum ersten Mal herausgegeben (Leipzig, 1922), S. 28.

G. A. Bürger-Archiv

I. Mächtiges Überraschen

Ein Strom entrauscht umwölcktem Felsensaale
Dem Ocean sich eilig zu verbinden,
Was auch sich spiegeln mag von Grund zu Gründen
Er wandelt unaufhaltsam fort zu Thale.
Doch stürzt sich Oreas mit einem Male,
Ihr folgen Berg und Wald in Wirbelwinden,
Herab zur Flut, Behagen dort zu finden,
Vnd hemmt den Lauf, begränzt die weite Schaale.
Die Welle sprüht vnd staunt zurück vnd weichet
Vnd schwillt bergan, sich immer selbst zu trincken,
Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.
Sie schwanckt und ruht, zum See zurückgedeichet,
Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blincken
Des Wellenschlags am Fels ein neues Leben.[34]

Das Sonett ist vielinterpretiert und kann hier nicht ausgeschöpft werden. Auf zwei Aspekte, die bislang nicht bemerkt wurden, möchte ich kurz eingehen. Das Gedicht hat eine Vorlage in Petrarcas Rhône-Sonett (*Canzoniere* 208), worauf ich an anderer Stelle schon einmal knapp hingewiesen habe.[35] Es enthält das Motiv des ungehemmten Stromlaufs mit der Formulierung „il tuo corso non frena" sowie das Bild der Sonne am Flußufer, das für die Geliebte steht. Dieses Sonett wurde von Johann Diederich Gries übersetzt.

34 Für diese Fassung: ebd., S. 30; später lautet das zweite Quartett (HA 1, 294):
Dämonisch aber stürzt mit einem Male –
Ihr folgten Berg und Wald in Wirbelwinden –
Sich Oreas, Behagen dort zu finden,
Und hemmt den Lauf, begrenzt die weite Schale.

35 Thomas Borgstedt, „Goethes Sonett 'Mächtiges Überraschen'", in: Helmut Brackert u. Jörn Stückrath (Hrsg.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs* (Reinbek, 1992) (= rowohlts encyklopädie 523), S. 198-209, hier: S. 204 und 209 Anm. 14.

Sonette von Francesco Petrarca X

Du wilder Strom, der aus der Alpenquelle
Hervor sich wühlt, woher dein Nam' entsprossen,
Und Tag und Nacht eilt mit mir, unverdrossen,
Wohin mich Liebe führt, dich eigne Schnelle:
Geh du voraus; nicht Schlaf hemmt deine Welle,
Ermattung nicht. Doch, eh du dich ergossen'
In's Meer, verweile, wo die Auen sprossen
Von frischerm Grün, bestrahlt von schön'rer Helle.
Dort siehst du die lebend'ge Sonne prangen,
Wovon dein linkes Ufer glänzt so prächtig,
Vielleicht (o Hoffnung) harrt mein ihr Verlangen.
Küss' ihr den Fuss, die Hand, so weiss und schmächtig,
Und sprich: Der Kuss sey statt des Worts empfangen;
Der Geist ist willig, doch das Fleisch ohnmächtig.
(Son. 173)[36]

Wichtige Momente von Goethes Gedicht sind hier vorgeprägt, der wuchtige Einsatz, die Gesamtbewegung mit ihrem Übergang von der Raschheit zur Ruhe und von der Einsamkeit zur Geliebten – auch hier positioniert am mittleren Einschnitt des Sonetts –

36 Johann Diederich Gries, *Gedichte und poetische Übersetzungen*. 2 Bde. (Stuttgart, 1829), Bd. 2, S. 98. Petrarcas Gedicht lautet:
Rapido fiume, che d'alpestra vena
rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi,
notte et di meco disioso scendi
ov'Amor me, te sol Natura mena,
vattene innanzi: il tuo corso non frena
né stanchezza né sonno; et pria che rendi
suo dritto al mar, fiso u' si mostri attendi
l'erba piú verde et l'aria piú serena.
Ivi è quel nostro vivo et dolce sole
ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca;
forse (o che spero?) e 'l mio tardar le dole.
Basciale 'l piede, o la man bella et bianca;
dille, e 'l basciar sie 'n vece di parole:
Lo spirto è pronto, ma la carne è stanca.
(*Canzoniere* 208, hrsg. von Marco Santagata, S. 888)

G. A. Bürger-Archiv

ferner der Gedanke der Hemmung und das Bild des im Wasser gespiegelten Gestirns. Nimmt man Bettines Damm-Metapher und das Amormotiv hinzu, so sind die Motive des Goetheschen Gedichts beinah komplett hergeleitet, was zeigt, wie sehr die Gattungstradition über die unmittelbare Anregung der Briefstelle hinaus an der Textgenese beteiligt ist.

Fragt man nach der Rolle des Lebens in diesem Gedicht, so ergibt sich zunächst der Eindruck, daß dieses Leben nicht mehr wie bei Bürger vom Sonett aufgenommen sei, sondern daß das Gedicht das Leben zu ersetzen trachtet und die Poesie ein Eigenrecht gegenüber diesem einnimmt. Goethe wahrt Bettines platonischen Liebeserklärungen gegenüber in seinen Briefen Distanz und schreibt spärlich, so daß diese zuweilen seine Kälte beklagt. Andererseits schätzt er diese Briefe so hoch ein, daß er sie in Dichtung „übersetzt", wie er ihr schreibt, und immer neue Briefe fordert. Indem er ihr die beiden Gedichte schickt, die sie ganz persönlich auffassen mußte, übermittelt er ihr geradezu eine sonettierte Liebeserklärung voller Erotik, der nichts mehr im Leben entspricht. Ja, den Zyklus als Ganzes zeichnet eine Bewegung der Distanznahme aus, innerhalb der die Liebende letztlich abschlägig beschieden wird.[37]

Als Bettine die beiden Sonette empfängt, ist Achim von Arnim bei ihr in Kassel, und beide sprechen viel von Goethe. Die Wirkung der Sonette ist überwältigend: „[D]a brachte man mir das blaue Couvert, und ich brach auf, und fand mich darinn in göttlichem Glanz wiedergebohren, und zum erstenmal glaubte

37 Vgl. dazu Gerhard Kaiser, „Literatur und Leben. Goethes Sonettenzyklus von 1807/1808", *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1982), 57-81.

ich an meine Seeligkeit".[38] Sie erkennt sich sogleich wieder und antwortet Goethe im gleichen Brief begeistert: „Du breiter voller Strohm wie Du damals durch die üpige Gegenden der Jugend durchbraußtest, und jezt eben ganz still durch Deine Wiesen zogst. Ach und ich stürzte Dir Felssteine vor, und wie Du wieder Dich auftürmtest, wahrlich es war nicht zu verwundern denn ich hatte mich tief eingewühlt."[39] Nie hatte sie gegenüber dem großen Dichter an eine Verwirklichung ihrer Leidenschaft gedacht, somit war diese Wiedergeburt in der Poesie eine Form der Daseinserhöhung von wahrhaft romantischem Zuschnitt: eine Poetisierung des Lebens, von der sich dieses Leben leibhaftig betreffen ließ. Bei einem sommerlichen Ausflug, den Achim und Bettine ins Rheingauer Wispertal unternehmen, wird – bislang ebenfalls unbeachtet – das poetische Bild plötzlich zeichenhaft ins Leben hineingeholt. Bettine berichtet Goethe am 13. Juli 1808 nach Carlsbad:

> .. einmal gingen wir durch ein Thal einen Fluß entlang den man die Wisper nent, wahrscheinlich wegen seinem Rauschen, da er sich über lauter platte Felßsteine sich windet auf beiden Seiten gehen hohe Felsen her, (...) das Thal wird oft so enge daß man genötigt ist im Fluße zu gehen, es wird immer enger und enger (...) aus der Wisper stehen

38 „Bettina an Goethe, Anfang Januar 1808." (Originaler Briefwechsel), in: Bettine von Arnim, *Werke*, hrsg. von Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff, 3 Bde. (Frankfurt a. M.), Bd. 2 (1992), S. 584 [zit. Originaler Briefwechsel]; auch in: Steig (Hrsg.), *Bettinas Briefwechsel mit Goethe*, S. 32.

39 Ebd.

G. A. Bürger-Archiv

> etliche Steine wie harte kalte Heiligenbetten hervor, Arnim fragte mich auf diese Bemerkung ob ich nicht auf eins mich ein wenig legen und ausruhen wollte, ich thats, eine Welle schlug über mich, und ich muste mit nassem Gewand weiter wandern, (...)[40]

Man sollte es nicht für eine biographistische Marotte halten, unser Sonett vor dem Hintergrund solcher überaus reizvoller Textstellen zu lesen, denn sie deuten auf eine genuine und gültige gesellige und auf die Gelegenheit bezogene Funktion dieses Sonetts im Rahmen der empfindsam-romantischen Kommunikationsformen des Briefes und des lyrischen Gedichts hin. Nichts ist demnach Bettines persönlicher Lektüre dieses ihr gewidmeten Sonetts entgegenzusetzen. Vielmehr handelt es sich bei dieser Lektüre geradezu um eine Erfüllung jenes romantischen Dichtungsparadigmas, in dessen Namen man das Sonett heraufgerufen hatte.

Doch Goethes Gedicht ist nicht bloßes Gelegenheitsgedicht romantischer Geselligkeitskultur, sondern es erfüllt geradezu die Forderung Schillers an die Gedichte Bürgers und tritt mit dem

40 „Bettina in Winkel an Goethe in Carlsbad, den 13 July [1808]", in: „Originaler Briefwechsel", S. 618-619, Steig (Hrsg.), *Bettinas Briefwechsel mit Goethe*, S. 79f.; vgl. *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, in: ders., *Werke*, wie Anm. 38, S. 215: „aus der Wisper, die kein ganz unbedeutender Fluß ist – sie rauscht mit ziemlicher Gewalt – stehen erhöhte Felsplatten, wie harte, kalte Heiligen-Betten hervor. Ich legte mich auf eins um ein wenig auszuruhen; ich lag mit dem glühenden Gesicht auf dem feuchten Stein; das stürzende Wasser beregnete mich fein, die Sonnenstrahlen kamen sans rime et raison quer durch die Felsschichten, um mich und mein Bett zu vergolden." Die Stilisierung ist hier eine ganz andere als im Originalbrief, was umgekehrt auf die Stilisierung auch dieses Briefes ein entsprechendes Licht wirft; der goldene Sprühregen jedenfalls hat mit dem Überspültwerden von einer Welle nichts gemein. Möglicherweise erschien die symbolische Aussagekraft des Bildes für die Veröffentlichung nicht mehr stark genug, so daß Bettine zu völlig anders konnotierten Lichtsymbolik griff.

höchsten Anspruch auf Allgemeingültigkeit auf, wofür die Deutungsgeschichte die Anhaltspunkte liefern kann. Zunächst unterschätzt, erlebte es seine Entdeckung im Lichte einer bereits von völkischem Schicksalsdenken eingetrübten Lebensphilosophie, in Paul Hankamers *Spiel der Mächte* von 1943. Im Elementargeschehen wollte Hankamer Goethes *letzte Einsicht ins Schicksal* und die Bewältigung einer tiefgreifenden Lebenskrise erblicken.[41] Die lange Zeit maßgeblichen Interpreten Emil Staiger und Walther Killy verwiesen dann neben dem im Sinne einer genuin Goetheschen Weltanschauung aufgefaßten Prädikat des *Dämonischen* stärker auf den idealistischen Symbolgehalt, den sie in der Spiegelung der Gestirne erkannten.[42] Auf den Symbolcharakter aufmerksam geworden, erschließen sich zunehmend die formalen Feinheiten der Gestaltung, so die kontrastive Struktur, gleichsam die 'Spiegelung' von Motiven wie den Felsen im ersten und letzten Vers, dem Vater-Ozean im zweiten und elften, der Spiegelung selbst im dritten und dreizehnten, der vor- und rückwärts gerichteten Strombewegung im vierten und zehnten. Das Sonett erweist sich als ausgespannt zwischen den elementaren Prinzipien von Erde und Wasser, Bewegung und Ruhe, Gewalt und Begrenzung, Streben und Ordnung, Natur und Kunst, die sich im weitesten Sinne als anschließbar erweisen und die genau ins formale Schema des Sonetts eingelassen sind. Goethes Gelegenheitsgedicht ist also auch im Sinne *seiner* Dichtungsauf-

41 Paul Hankamer, *Spiel der Mächte. Ein Kapitel aus Goethes Leben und Goethes Welt* (Tübingen, 1943), S. 58, zuvor bereits eingängig Ingrid Dzialas, *Auffassung und Darstellung der Elemente bei Goethe* (Berlin, 1938) (= Germanische Studien 216).

42 Emil Staiger, *Goethe*, 3 Bde. (Zürich, 1952ff.), Bd. 2 (1956), S. 447; Walther Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, 7., unveränd. Aufl. (Göttingen, 1978) (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1022), S. 20.

G. A. Bürger-Archiv

fassung Ausdruck des Allgemeinsten und somit im Vollsinn poetisches Symbol.[43]

Verweisen solche weltanschaulichen Fundamentalien weitgehend ins unbestimmte Allgemeine, so ist auf eine präzisere Metapher in diesem Zusammenhang zu achten, nämlich auf die des Stromlaufs für den Lauf des Verses. Die Bezogenheit von Sonetten auf die Form selbst hat eine lange Tradition, trieb aber gerade in den Jahren des Sonettenkriegs die seltsamsten Blüten, von Goethes eigenen Versuchen ganz abgesehen. Ein Beispiel dafür liegt im unmittelbaren Umfeld unserer Geschichte. Achim von Arnim veröffentlicht noch im gleichen Jahr 1808 in seiner *Zeitung für Einsiedler* einen 93-sonettigen Zyklus der „Geschichte des Herrn Sonet und des Fräuleins Sonete", der mit personifizierten Gedicht- und Strophenformen als Heldenfiguren einen *Canzoniere* der Poesie bildet, ein eigentümliches Beispiel einer scherzhaft verstandenen romantischen Reflexionspoesie, Positionsbestimmung und selbstparodistische Demonstration von Transzendentalpoesie in einem. Der Zyklus steht im unmittelbaren Zusammenhang des Sonettenkriegs. Eins der letzten Gedichte lehnt sich recht deutlich an Petrarcas Rhonesonett und damit auch an das Goethes an, das Arnim, dem zukünftigen Gatten Bettines, sozusagen in Fleisch und Blut übergegangen sein mußte. Er erhebt den Strom ausdrücklich zum Bild des Sonetts selbst.

43 Vgl. dazu insgesamt auch Borgstedt (1992).

SCHLUSS:
91. Der Sänger füllt eine Lücke in der Geschichte aus

Ich trat einmal zu jenen Felsenklüften,
Wo sich der Rhonestrom so wunderbar verliert,
Recht an die Schärfe, wo man Schwindel spürt,
Und sah zwei Leichen in den tiefen Grüften.
Der Frommste selbst sie nicht zu Grabe führt,
Es herrscht der Strom in diesen engen Klüften,
Sie sind sein Eigentum aus frohen Triften,
Im Angedenken ihm doch wohl gebührt.
So tritt das Glück! Doch sieh nun auf Sonet,
Er ist der Strom wohl selbst, der sich getrieben,
Der mit Soneten fließt in einem Bett.
Doch die Geschicht ist aus, daß beide lieben,
Ist Alles, jeder Tag sich gleichen tät,
O höchstes Glück, fürs Meer sie vorzuüben.[44]

Das Gedicht läßt sich im scherzhaften Sinn auch auf Goethe als Person beziehen, der als Dichterfürst und „nicht als Frommster" im Reich der Poesie herrscht und der im Strombett seinem Mädchen begegnet. Doch der Strom heißt hier *Sonet* und weist auf den selbstreflexiven Charakter romantischer Transzendentalpoesie hin. Und das macht auch für Goethes Gedicht entschiedenen Sinn, denn auch er entspricht der romantischen Forderung nach poetischer Selbstreflexion. *Mächtiges Überraschen* ist noch sehr viel genauer als ein Sonett über das Sonett zu lesen. Nimmt man den Stromlauf als Metapher des Versflusses, so bildet das Motiv des Damms den Einschnitt innerhalb der Sonettform selbst ab, deren rhythmischer Fluß am Ende der Quartette gebrochen wird, so daß eine Verkürzung und ein Stau entsteht, der sich in der Wiederholung des Terzetts beruhigt und neu formiert:

44 Achim von Arnim, „Gedichte 1806-1808", „Zeitung für Einsiedler", in: ders., *Gedichte*, hrsg. von Ulfert Ricklefs, *Werke in sechs Bänden*, Bd. 5 (Frankfurt a. M., 1994), S. 658.

G. A. Bürger-Archiv

Die Welle sprüht, und staunt zurück und weichet,
Und schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken,

Der sich selbst trinkende Versfluß verschluckt gleichsam eine Zeile, schwankt und ruht, um die neue Form als neues Leben zu bilden. Goethes Eröffnungssonett ist Poesie der Poesie und reflektiert das Sonettdichten selbst im symbolischen Naturbild. Es ist Inbegriff des neuen Sonetts und vereint in sich die meisten der Züge, die romantische Dichtungsspekulation der Form abverlangt hatte. Doch erschöpft es sich darin nicht, sondern es markiert zugleich die Differenz, wenn es das Gattungsgedächtnis aktiviert und mit den Vorbildern deren Fremdheit – später im Zyklus auch explizit – konstatiert. Denn nicht zuletzt erscheint das Sonett hier als Ergebnis eines Gewaltakts und erst in zweiter Linie als ein harmonisches Ganzes. Diese Gewaltsamkeit wahrt das Bewußtsein von der Fremdheit der Form, auch wenn das Bild des elementaren Liebeseinbruchs sich mit dem Thema der formalen Artifizialität des Sonetts nicht bruchlos verbindet. In diesem Gegensatz von Liebesgewalt einerseits und 'eindämmendem' Formprinzip andererseits liegt ein grundsätzlicher Konstruktionsfehler dieses poetischen Bildes, das den einbrechenden Eros nicht als Blitzschlag oder als Geschoß vorstellen kann, sondern neben dem Naturereignis vor allem als Damm beschreiben muß.

Das Gelingen des Sonetts liegt hier gleichwohl in seiner Vieldimensionalität, die Leben, Poesie und deren Reflexion umfaßt. Ausgeschlossen ist damit die gleichsam besinnungslose Kunstübung, der bloße Form*gebrauch*, dem das Sonett seit der Romantik wieder ausgesetzt war. Es ist nicht zuletzt die Einheit von symbolischer Fügung und strenger Kunstreflexion, die das Sonett im bald darauf in Frankreich anhebenden europäischen

Symbolismus als Leitform der modernen Lyrik bestätigen wird. Aus der Sicht der Gattung ist diese Geschichte womöglich noch gar nicht geschrieben. So überrascht es, daß die heute noch geläufige Sonetteinführung von Schlütter, Borgmeier und Wittschier formulieren kann, daß seine dominante Verwendung in den *Fleurs du Mal* „wohl eher zufällig gewählt" sei.[45]

45 Schlütter, S. 61.

G. A. Bürger-Archiv