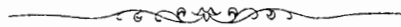


ACTA  
SOCIETATIS SCIENTIARUM  
FENNICÆ.

**TOMUS XV.**



HELSINGFORSIÆ.  
Ex officina typographica Societatis litterariae fennicae.  
MDCCLXXXVIII.

# TABLE

DES

## ARTICLES CONTENUS DANS CE TOME.

	Page.
Om en ny klass af transcendenta funktioner, hvilka äro nära beslägtade med Gammafunktioner. II. Af HJ. MELLIN . . . . .	1.
Recherches sur l'équation de Kummer, par E. GOURSAT à Toulouse . . . . .	45.
Beitrag zur Kenntniss der inneren männlichen Geschlechtsorgane der Cypriden, von OSC. NORDQVIST. Mit 6 Tafeln . . . . .	129.
Ueber eine Modifikation der Quecksilberluftpumpe. Zweite Mittheilung, von A. F. SUNDELL . . . . .	169.
Icones selectae Hymenomycetum Fenniae nondum delineatorum. Editae sub auspi- ciis Societatis Scientiarum Fennicae cura P. A. KARSTEN, Societatis membri. Fasciculus primus. Tab. I—IX . . . . .	181.
Spectralversuche, von A. F. SUNDELL . . . . .	197.
Statistisk undersökning af ställningen i Finska Ecklesiastikstatens Enke- och Pu- pillkassa den 1 Maj 1884. Af L. LINDELÖF . . . . .	209.
Revisio Synonymica Heteropterorum palæarcticorum quae descripserunt auctores vetustiores (Linnaeus 1758 — Latreille 1806). — Synonymische Revision der von den älteren Autoren (Linné 1758 — Latreille 1806) beschriebenen Pa- laearktischen Heteropteren, von O. M. REUTER. I. . . . .	241.
Ueber ein die flächen kleinsten Flächeninhalts betreffendes Problem der Varia- tionsrechnung. Festschrift zum Jubelgeburtstage des Herrn Karl Weier- strass. Von H. A. SCHWARZ . . . . .	315.
Anwendung der Theorie der Elliptischen Functionen auf eine die Krümmungslinien eines Ellipsoids betreffende Aufgabe. Von E. R. NEOVIUS . . . . .	363.
Transportables Barometer, von A. F. SUNDELL . . . . .	387.
Petrarca in der deutschen Dichtung. Von Dr. W. SÖDERHJELM . . . . .	399.
Revisio Synonymica Heteropterorum palæarcticorum quae descripserunt auctores vetustiores (Linnaeus 1758 — Latreille 1806). — Synonymische Revision der von den älteren Autoren (Linné 1758 — Latreille 1806) beschriebenen Pa- laearktischen Heteropteren, von O. M. REUTER. II. . . . .	443.

A ce tome appartiennent 16 planches.

# PETRARCA

IN DER

DEUTSCHEN DICHTUNG.

VON

DR. W. SÖDERHJELM.



Wenn wir die klassischen Perioden der fremdländischen Litteraturen in ihrem Verhältnisse zu der deutschen Litteratur überblicken, fällt es uns bald in die Augen, dass die grossen Dichter der italienischen Frührenaissance einen sehr geringen Einfluss auf die Entwicklung der deutschen Poesie geübt haben. Während Frankreichs Klassiker eine Zeit lang fast vollständig Deutschlands Litteratur beherrschten und nur mit Hülfe englischer Waffen, mit Hülfe SHAKESPEARES und MILTONS vertrieben werden konnten, während diese aber wieder für den Anfang einer neuen Aera im deutschen Geistesleben von grösster Bedeutung wurden, findet nichts ähnliches mit den italienischen Dichtern des vierzehnten Jahrhunderts statt. Weder hat DANTES erhabene Schöpfung jemanden von den leitenden Geistern der deutschen Litteratur als Muster des eigenen Schaffens vorgeschwebt, noch hat BOCCACCIO sein Gepräge irgend einer Periode der erzählenden Dichtung aufgedrückt, noch kann von einer anhaltenden und tiefen Einwirkung PETRARCAS auf die deutsche Lyrik die Rede sein.

Ueberhaupt wurden diese drei erst spät in Deutschland allgemein bekannt. Die Ursachen sind nicht schwer zu ergründen. Während der ersten zwei Jahrhunderte nach ihrem Auftreten war der dichterische Geist hier nicht im Stande sie recht zu würdigen, denn die Dichtkunst befand sich in den Händen fahrender Spielleute und anderer Ausüßer von niedriger Bildungsclassen und das Aneignen von ausländischen Stoffen beschränkte sich auf einige französische Muster für die Mysterien und Moralitäten, einige provenzalische für den Minnesang und einige italienische — der alten Volkskomödie oder Novellistik entnommene — für die Farcen. Nur auf dem Gebiete der Prosadichtung, die in den höheren Kreisen entstand und deren Inhalt meistens aus fremden Quellen geschöpft war, tauchen um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts BOCCACCIOS und PETRARCAS Namen in den Uebersetzungen des Decameron und der Dialoge auf.

Als dann zur Zeit des Humanismus die Litteratur wieder die niedrigen Gefilde verliess, auf denen sie mehr als zweihundert Jahre geweidet hatte, um

in die gelehrten Kreise zurück zu treten, und als dabei die ausländischen Einflüsse immer mehr Raum gewannen, blieb die italienische Litteratur vor den übrigen im Schatten stehen. Der Kunstcharakter der neueren Zeit war zu nüchtern, um die feine Poesie der Italiener recht begreifen zu können, und die Auffassung des Alterthums zu schulmeisterhaft und verständig, als dass die Renaissancebildung überhaupt auf dem Wege des reinen und idealen italienischen Geschmacks in Deutschland hätte eindringen können. Einige Uebersetzungsversuche blieben auch daher wieder ohne Erfolg, und die deutschen Kunstlehrer dieser Zeit liessen von den mittelalterlichen italienischen Dichtern nur Petrarca einigermaßen gelten.

Bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts dauerte es, ehe sich in den litterarischen Kreisen Deutschlands eine regere Thätigkeit für die italienischen Klassiker bemerkbar machte. Dann wurden sie kritisch behandelt, vollständig oder theilweise übersetzt. Von 1763—64 datiert MEINHARD'S „Charakteristik der besten italienischen Dichter“, von 1676 die erste Uebersetzung der göttlichen Komödie durch BACHENSCHWANZ. In diese Zeit fallen auch die ersten Versuche „petrarchische“ Liebesklänge anzustimmen.

Die Geschichte DANTE'S und BOCCACCIO'S in der deutschen Litteratur wäre durch die Aufzählung einiger Uebersetzungen nahezu erschöpft. Im Betreff PETRARCA'S stellt sich das Verhältniss etwas anders. Er hat doch einen gewissen dichterischen Einfluss geübt, und der meisterhafteste Dolmetscher der neueren Litteratur hat ihn übersetzt. Es dürfte daher nicht unbefugt sein, seine Stellung in der deutschen Litteratur einer Betrachtung zu unterziehen, d. h. besonders zu untersuchen, inwiefern diejenigen Lyriker des achtzehnten Jahrhunderts, welche von ihm begeistert zu sein glaubten, ihm in den Spuren folgten und, daran anknüpfend, in welchem Grade es der berühmten Uebersetzungskunst August Wilhelm SCHLEGEL'S gelungen ist, den Schöpfungen des grossen Erotikers deutsche Gestalt und Hülle zu geben.

## I.

Das erste Mal — mag dies beiläufig bemerkt werden —, wo wir den Namen PETRARCA'S in der Geschichte der deutschen Bildung antreffen, geschieht es schon zu Lebzeiten des Dichters. Es wird nämlich berichtet, dass Kaiser Karl IV mit ihm in Briefwechsel stand. Ohne Zweifel wollte der Begründer der Prager Universität aus den Kenntnissen des grossen Humanisten Nutzen ziehen bei seinen Bestrebungen für die Einführung des klassischen Alterthums in das deutsche Bildungsleben. In wie weit ihm dieses gelang, davon scheinen keine genaueren Nachrichten überliefert worden zu sein.<sup>1)</sup>

Die Reihe der Uebersetzungen petrarchischer Schriften wird, wie schon angedeutet worden, durch die Verdeutschung einiger der lateinisch abgefassten Dialoge eingeleitet. Am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts wurde sie von einem Stadtschreiber Namens Nicolas von WYLE ausgeführt. Wie die meisten Prosaübersetzungen der Zeit wurde auch diese für irgend einen adeligen Gönner ausgearbeitet, für irgend ein Mitglied jenes vornehmen Kreises, der die neue humanistische Litteratur begünstigte und sich durch gewandte Uebersetzer verschiedenes aus dem Alterthum bieten liess. Ohne die Bedeutung der humanistischen Litteratur für die deutsche Prosa zu verkennen, dürfte doch nicht behauptet werden können, dass diese bestellten Uebersetzungen viel zur Entwicklung eines kunstmässigen Styls beigesteuert hätten.

Um ein Jahrhundert später erschienen schon vereinzelt Uebertragungen poetischer Stücke PETRARCA'S. Im Jahre 1575 hat ein gewisser Daniel FEDERMANN aus Memmingen die Trionfi übersetzt und 1601 gab Theobald HÖCK sein „Schönes Blumenfeld auf jetzigen allgemein betrübtten Stand“ heraus.<sup>2)</sup> Von ersterem scheint man nichts mehr zu wissen, als dass seine Uebersetzungen „roh“ waren.<sup>3)</sup> Theobald HÖCK, OPITZ'ens Landsmann und einer der Hauptvertreter der schlesischen Poesie vor ihm, hat unter seinen Gedichten auch einige, die das Versmass der petrarchischen Canzone nachzuahmen versuchen, die aber, was den Inhalt betrifft, ebenso wenig an ihr äusserliches

<sup>1)</sup> Cfr. FRIEDJUNG, Kaiser Karl IV und sein Antheil am geistigen Leben seiner Zeit. Wien 1876.

<sup>2)</sup> Liegnitz 1601. Der Name des Verfassers ist anagrammatisch verdreht zu Otheblad ÖCKH.

<sup>3)</sup> GERVINUS, III, 190.

Muster erinnern wie die übrigen nach italienischen Vorbildern technisch behandelten Stücke dieses Meistersinger-Epigonon.

Auch bei dem Dichter, der eigentlich die italienischen Formen in die deutsche Litteratur eingebürgert hat, bei WECKERLIN, finden wir, ungeachtet seiner vielen Sonette, fast keine Spuren von PETRARCA. Seine Sonettdichtung gleicht mehr den „concelli“ der späteren Italiener als der vollklingenden Lyrik des Laura-Dichters, und das zwölfte Gedicht der „Buhlereyen“<sup>4)</sup>, welches in seiner Reimstellung *abba, abba, bab, aba*, einigermassen an PETRARCA'S „sonetto continuo“ I, 14<sup>5)</sup> erinnert, dürfte doch zu nächstem Muster ein Sonett des Joachim du BELLAY, das nur zwei Reime „vie“ und „mort“ enthält, haben.<sup>6)</sup>

Dieses ist um so mehr glaublich, da man gleichzeitig und etwas später französische Einflüsse sogar in der directen Uebersetzung petrarchischer Sonette wahrnimmt. Der Dichter und Kunstrichter ERNST SCHWABE von der Hayde aus Danzig, dem die Ehre gebührt das erste petrarchische Sonett ins Deutsche übertragen zu haben, benutzte hierbei weder das Versmass noch die Reimstellung des Originals, sondern nahm beides aus den französischen Sonettisten herüber. Seine freie Verdeutschung des Anfangssonetts der „Rime“ (Voi, ch'ascoltate) ist in Alexandrinern und mit der Reimstellung *abba, abba, ccd, eed* abgefasst.<sup>7)</sup> Bekanntlich ging das von ERNST SCHWABE 1616 verfasste Buch bald verloren; das Sonett ist OPITZ'ENS ARISTARCHUS (1618) einverleibt worden.<sup>8)</sup> Dieselben Formen gebraucht OPITZ in seinen eigenen, wie in den von ihm aus PETRARCA u. A. übersetzten Sonetten; nur zweimal, davon einmal in dem petrarchischen Sonett vom Wesen der Liebe (I, 88), bildet er die Reime anders *abba, cddc, eff, egg*. Dass man in OPITZ'ENS Uebersetzungen im Uebrigen vergebens nach einem Hauch petrarchischer Lyrik sucht, ist selbstverständlich. Alles ist möglichst nüchtern und trocken, zur Belebung nur dann und wann mit geschnörkelten Spielereien der Concettipoesie verziert. PAUL FLEMING, der das Sonett, so wie es zu seiner Form von OPITZ geregelt worden war, zur hohen Vollendung brachte, gebraucht auch nur die französi-

<sup>4)</sup> Amsterdam 1648. p. 7.

<sup>5)</sup> Die Citate nach der Ausgabe: *Rime di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Eugenio Camerini*. 4a. Edizione stereotipa. Milano 1882.

<sup>6)</sup> H. WELTI, Geschichte des Sonetts in der deutschen Dichtung. Leipzig 1884, p. 70.

<sup>7)</sup> GERVINUS sagt III, 183, dass SCHWABE „nicht die neue Verskunst brauchte“. Das Sonett ist ein Beleg für das Gegentheil, da, wie bald gesagt werden wird, diese Sonettform für die nächsten Zeiten die allgemein gültige wurde.

<sup>8)</sup> Schon 1515 erschien in Frankreich eine vollständige vierbändige Uebersetzung des Petrarca von Vasquin Philieul de CARPENTRAS. Im selben Jahrhundert wurden die Sonette vielfach nachgeahmt.

sche Reimstellung, die bei PETRARCA nie vorkommt, aber jetzt in der deutschen Sonettdichtung die ausschliesslich geltende geworden war. Auch ZESEN, obwohl er einige gewissermassen selbständige Ansichten über das Sonett ausgesprochen hat, lehnt sich den Franzosen an. Zwar zieht er einmal zum Beleg seiner Meinung, dass eine Satzverschleifung vom achten in den neunten Vers dem Wesen des Sonetts nicht zuwider sei, ein Sonett des PETRARCA (II, 76, *Da più begli occhi*) herbei, aber unglücklicherweise steht der Fall bei PETRARCA ganz vereinzelt da und konnte somit der sonderbaren Auffassung ZESEN'S nicht zu weiterer Ausbreitung verhelfen.

Man hätte wohl erwartet, dass PETRARCA'S Bedeutung für die fruchtbringende Gesellschaft wenigstens eine tiefere geworden wäre. Diese wurde ja nach italienischem Muster gestiftet, ihr Urheber und Leiter Fürst LUDWIG von Anhalt war ja bekannt als Kenner und Gönner der italienischen Litteratur, und aus ihrem Kreise ging ja nebst vielen anderen Dolmetschern DIEDRICH von dem Werder, der Verdeutscher ARIOST'S und TASSO'S, hervor. Aber das Streben für deutsche Sprache und Kunst stand in erster Reihe, und man wählte seine Vorbilder nicht mit allzu grosser Kritik. Nebst den genannten Klassikern der italienischen Hochrenaissance wurden meistentheils Dichter von geringer Bedeutung aus derselben Zeit, wie MALVEZZI, PALLAVICINI, ASSARINI u. A. übersetzt. Der einzige Fürst LUDWIG hat dem PETRARCA seine Aufmerksamkeit gewidmet, indem er die *Trionfi* unter dem Namen „Siegssprachen“ in's Deutsche übertrug und 1643 in Köthen herausgab. Sonst nimmt unser Dichter in dem litterarischen Treiben dieser Gesellschaft keinen Platz ein.

Bis hierher ist, wie aus diesem kurzgefassten Ueberblick erhellt, das Auftreten PETRARCA'S in der deutschen Litteratur sehr sporadischer Art und der Einfluss seiner Schriften fast der geringste. Die folgenden Jahrzehnte übergehen ihn mit Stillschweigen, und wir müssen nochmals einen Raum von ungefähr hundert Jahren überspringen, um seinen Namen in der deutschen Dichtung wieder antreffen zu können. Jetzt wird sein Erscheinen von bedeutungsvollerer Wirkung, er gelangt, dreihundert Jahre nachdem er in die deutsche Litteratur eingetreten, zu der ihm gebührenden Ehre und Würdigung, und damit geht auch unsere eigentliche Aufgabe an.



## II.

Im Jahre 1763 erschien in Braunschweig der erste Theil von MEINHARD'S „Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter“. Darin waren DANTE und PETRARCA behandelt; im zweiten und dritten Theile von 1764 und 1774 POLIZIANO, ARIOSTO und noch einige Dichter des 15. und 16. Jahrhunderts.

Johann Nikolaus MEYNHARD<sup>9)</sup>, geboren 1727, gestorben 1767, noch nicht vierzig Jahre alt, hatte während seines kurzen Lebens Gelegenheit gehabt die meisten Länder Europas zu durchreisen und war dabei ein enthusiastischer Bewunderer der römischen, insbesondere der italienischen Litteratur geworden. Von seiner ersten vierjährigen ausländischen Reise zurückgekehrt, siedelte er sich schliesslich in Braunschweig an, wo der Verkehr mit ZACHARIÄ und den andern Bremer Beiträgern ihn zu schriftstellerischer Thätigkeit angeregt haben mag. Begeistert von den grossen Italienern, liess er es sich angelegen sein, den Schleier zu beseitigen, der die Schönheit ihrer Schöpfungen den Augen seiner Landsleute verbarg, und so fing er an den Eintrag seiner italienischen Studien für weitere Kreise zu bearbeiten. Als er nach zwei Jahren seine zweite Reise ins Ausland antrat, war der erste Band seiner Versuche bereits druckfertig.

Gleich am Anfang der Vorrede hebt der Verfasser hervor, dass die italienische Litteratur in Deutschland nicht so verbreitet sei, „dass man zu befürchten hätte, die Absicht dieser Versuche möchte den Liebhabern der schönen Wissenschaften überflüssig scheinen“. Den Umstand, dass im ganzen ersten Theil bloss über DANTE und PETRARCA verhandelt worden ist, entschuldigt er damit, dass so „aufgeklärte Kunstrichter wie unser berühmter BODMER eine Uebersetzung der ganzen Comödie gewünscht hätte“.

Im ersten Abschnitt „Ueber die Vorzüge der italienischen Dichtkunst“ — der wieder mit einer besonderen Aeusserung, dass die italienische Litteratur gar nicht in Deutschland bekannt sei, eingeleitet wird — legt MEINHARD seine ästhetischen Ansichten von der Poesie dar. Als rühmliche Eigenschaften der Italiener bezeichnet er die Lebhaftigkeit der Einbildungskraft, den Reichthum an Bildern, die zugleich kräftig und wahr sind, die Anmuth, die feine Art

<sup>9)</sup> F. MÜNCKER in der Allgemeinen Deutschen Biographie (Abdr.).

zu denken, überhaupt das Talent zu malen, welches ihnen so wie keiner andern Nation eigen ist. Aber dabei kann er nicht umhin, auch einige Mängel der italienischen Dichtkunst hervorzuheben. Er findet, dass ihre grossen Ausüber die Wahl der Gegenstände vernachlässigen um vollständig der Nachahmung obzuliegen, „dass sie bey weitem mit der Stärke nicht denken, mit der sie imaginieren“, sondern es an Regelmässigkeit des Plans, an Gleichmässigkeit und an neuen Gedanken häufig fehlen lassen. Rügend weist er darauf hin, dass diese Gedankenlosigkeit zu solchen „leeren Spitzfindigkeiten oder sogenannten Concetti verleitet hätte, welche den italienischen Geschmack in üblen Ruf gebracht haben“ und stellt als Gegensatz die Schriften der Engländer auf, „die einen denkenden Geist so angenehm beschäftigen“.

Von diesem verstandesmässigen Standpunkte geht dann MEINHARD'S Urtheil über Dante aus. Zwar betrachtet er ihn als den ersten, der seit dem Verfall der Künste eine Idee von der Stärke der griechischen und römischen Dichtkunst gegeben habe, zwar gesteht er, dass man in seinem Gedichte einzelne Züge und verschiedene ganze Stellen finde, „die allen dem Stärksten und dem Erhabendsten an die Seite gesetzt werden können, das die Poesie hervorgebracht hat“. Aber andererseits ist, nach seinem Bedünken, die Anlage des Gedichts, dem er den „uneigentlichen und seltsamen Titel einer Comödie“ gegeben, ganz „gothisch“ und voll Widerspruch; es enthält „eine Menge niedriger Einfälle, eigensinniger und unangenehmer Bilder“ und im grössten Theile desselben sind der Ausdruck und die Versification „hart, steif und oft auf eine lächerliche Art affectirt“. Er findet es ferner seltsam „wie dasselbe Genie das zuweilen einen so hohen Flug nimmt, sich wieder zu den grössten Ungereimtheiten, zu den frostigsten und niedrigsten Einfällen herablassen könne“. Und später, wenn er PETRARCA und DANTE vergleicht, sagt er von diesem, dass die Kunst mit den Schönheiten seiner Gedichte wenig oder gar nichts zu thun habe, weil bei ihm alles „in einer unglücklichen Hitze“ gleichsam auf's Papier hingeworfen ist, ohne dass er sich um die Feilung des Ausdrucks und geschickte Verbindung der Einzelheiten mit einander gekümmert hätte. — Es ist interessant zu beobachten, wie MEINHARD zugleich ein einigermaßen richtiges Verständniss für DANTE hat, und wie er daneben, wenn er ihn beurtheilt, und wenn er allgemeine Ansichten über die Poesie äussert, sich in den nüchternen und formalen Kunsttheorien der vorigen Hälfte des 18. Jahrhunderts befangen zeigt. Es muss jedoch zugegeben werden, dass er wieder über sie hinausgeht, wenn er das Genie und die Fantasie als die vornehmsten Eigenschaften der Dichter ansieht; sind diese in hohem Grade vorhanden, so entschuldigt er das meiste, was in seinen Augen Fehler und Ungereimtheiten sind.

Bei PETRARCA fühlt sich auch sein formaler Sinn befriedigt, und an ihm findet er fast nichts zu tadeln. Im Gegensatz zu DANTE scheint ihm PETRARCA der Künstler par excellence zu sein, der in seiner Gattung diejenige Vollkommenheit erreicht habe, „zu welcher sich DANTE in der seinigen noch nicht erheben konnte“. PETRARCA's Gedichte seien weit mehr bearbeitet und bekommen daher einen grossen Theil ihres Glanzes; seiner Sprache habe er den Ton und die Lieblichkeit zu verleihen gewusst, die sie von derjenigen aller anderen unterscheidet und die sie zu einer wahren Vollkommenheit gebracht; sie sei die lieblichste, die reinste, die sanfteste, deren sich jemals ein Dichter bedient habe. „Man findet“, setzt MEINHARD fort, „in seinem Stil eine gewisse delicate Weichheit, etwas Naives, dass man beym Lesen besser empfinden als beschreiben kann. Er besitzt dabey die grosse Kunst des Ausdrucks, die Wahl und die Stellung der Worte, durch die ein Wort in dem doppelten Glanze seines eigenen Werthes und auch des Platzes, oder so zu sagen, des Rangs, den man ihm giebt, erscheint“.

PETRARCA ist aber für MEINHARD nicht bloss der gewandte Formendichter, er versteht es auch gut seine poetischen Vorzüge richtig zu würdigen, und hier leuchtet wieder sein angeborenes feines Gefühl für das rein dichterische hervor. Er preist die sanfte Seele des Dichters, die zärtliche und blühende Einbildungskraft, die in der Natur das Liebliche und Zierliche sucht, die Bilder „von einer liebenswürdigen Berausung des Affects“, und wenn er über PETRARCA's Liebe zu Laura und das Besingen der Schönen redet, giebt er die Empfindungen des Dichters in schönen und begeisterten Worten wieder. Nur eins hat er zu rügen: dass PETRARCA die Sonettform so häufig gebraucht, denn, sagt MEINHARD, sie schränkt ihn zu sehr ein; er fängt zuweilen ganz vortrefflich an, und wird am Ende matt, weil ein reizendes Bild oder eine zärtliche Empfindung, die er schildern wollte, sich nicht durch vierzehn Verse ausdehnen liess. Richtig betont unser Verfasser ferner, — obgleich nicht im Zusammenhange mit dem eben Gesagten, wo es mehr am Platze gewesen wäre — den Unterschied zwischen dem petrarchischen, dem deutschen und dem französischen Sonett, welche letzteren einen vorwiegend epigrammatischen und nicht, wie jenes, einen empfindsam-schildernden Charakter haben.

Den Werth des MEINHARD'schen Buches erhöhten in bedeutendem Grade die beigefügten Uebersetzungen, so wie sie auch natürlich am wirksamsten den Verfasser in seinem Streben, die Kenntniss der italienischen Litteratur zu verbreiten, unterstützten. Sowohl aus DANTE als aus PETRARCA ist mehreres übersetzt und zwar so gut wie wörtlich, aber in einer geschmackvollen, feinen Prosa und mit durchweg richtiger Auffassung der Originale. PETRARCA hat

nicht weniger als vierzehn Sonette, fünf Canzonen<sup>10)</sup> und einen Triumph (Trionfo della Morte) beigesteuert. Als Probe theilen wir das Einleitungssonett mit (Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono):

„Ihr, die Ihr in zerstreuten Reimen den Schall jener Seufzer hört, mit denen ich mein Herz in meinem ersten jugendlichen Irrthum nährte, da ich zum Theil ein anderer Mensch war, als ich itzt bin; ist einer unter Euch, der aus Erfahrung die Liebe kenne, bey dem hoffe ich Mitleid, nicht nur Vergebung für die mannigfaltige Sprache zu finden, in der ich, zwischen eitlen Hoffnungen und eitlen Schmerzen, weinend rede. Aber ich sehe jetzt wohl, wie ich lange Zeit dem Volk eine Fabel gewesen, worüber ich oft bey mir (meco) über mich selbst mich schäme. Diese Schaam ist die Frucht meiner Ausschweifung (vaneggiar) und die Reue und die deutliche Erkenntniss, dass alles, was der Welt gefällt, gleich einem kurzen Traum verschwindet“.

MEINHARD'S Arbeit war das gewichtigste, was bis dahin für die Einführung der klassischen italienischen Litteratur in Deutschland gethan worden war. Er ist der erste, der ihr Studium eindringlich empfohlen hat, der erste, der für ihre Grösse ein richtiges Verständniss gehabt und diese Grösse der deutschen litterarischen Welt theoretisch wie praktisch dargelegt hat. Somit hat er auch ohne Zweifel den Anstoss zu weiterer Beschäftigung mit den Italienern gegeben, denn es ist gewiss kein Zufall, dass die Dichtung desselben Jahrzehntes, in dem MEINHARD'S Buch erschien, sowie des darauf folgenden, petrarchische Nachahmungen aufzuweisen hat.

LESSING, der übrigens in freundschaftlicher Beziehung zu MEINHARD stand, spendet seinem Buche sehr grosses Lob,<sup>11)</sup> indem er hervorhebt, dass von italienischen Autoren nur die Marinisten früher in Deutschland bekannt waren, die Klassiker dagegen gar nicht. Besonders gefallen ihm MEINHARD'S Uebersetzungen, die ihm sogar zuweilen das Original zu übertreffen scheinen; sie seien von einer Meisterhand gemacht, „welche die Schönheiten der Versification — nicht bloss mit der reinsten, geschmeidigsten, wohlklingendsten Prosa, sondern auch mit unzähligen kleinen Verbesserungen und Berichtigungen desjenigen, was in der Urschrift oft ein wenig schielend, ein wenig affectirt ist, compensirt hat“. Es sieht fast aus, als hätte hier das Freundschaftsgefühl zu stark mitgesprochen.

In einer Nachschrift zu dieser Recension fügt LESSING hinzu: „Ich weiss nicht ob gewisse Gedichte; die vor einiger Zeit unter dem Namen Petrarchi-

<sup>10)</sup> In unserer Petrarca-Ausgabe finden sich davon nur drei: I, 6, Perchè la vita è breve, I, 11, Chiare, fresche e dolci acque, und I, 13, Di pensier in pensier, di monte in monte.

<sup>11)</sup> Im 332. Litteraturbriefe.

sche Gedichte an's Licht getreten, bereits eine Frucht der Bekanntschaft mit MEINHARD seyn sollen“. Es sind hiermit die „Petrarchischen Gedichte“ gemeint, die 1764 in Berlin anonym erschienen und GLEIM zum Verfasser hatten.

Das kleine Heft<sup>12)</sup> enthält alles in allem nur elf Gedichte und hat, wie die Vorrede bezeugt, seinen Namen nicht vom Verfasser, sondern vom Herausgeber oder Verleger erhalten. Bei näherem Ansehen stellt sich heraus, dass nur der kleinste Theil der Stücke hier zum ersten Male gedruckt ist, d. h. nur 1 bis incl. 4, während die Gedichte 5—11 früher in verschiedenen Sammlungen erschienen sind und zwar 5—8 in den „Liedern“, Amsterdam 1749; 9 in den „Liedern“, Zürich 1749; 10 in den „Fabeln“, Berlin 1756 und 11 in der Vorrede zu dem „Versuche in scherzhaften Liedern“, Berlin 1745. Allerdings treten sie hier in beträchtlich veränderter Gestalt auf, aber von PETRARCA haben sie jedenfalls nichts. Es ist der anakreontisch-leichtfertige Ton der früheren GLEIM'schen Muse, es sind dieselben Spielereien und Tändeleien, dieselbe Doris und dieselbe Chloe. Auch die vier neuen Stücke unterscheiden sich nicht sehr von dieser Richtung und sind nicht viel mehr petrarchisch als die älteren, denn, wie LESSING an der letztthin erwähnten Stelle sagt, der platonische Italiener guckt nicht so lüstern nach „des Busens Lilgen“, und wenn er Tod und Ewigkeit mit den Ausdrücken seiner Zärtlichkeit verwebt, so verwebt er sie damit innerlich zu jener „wollüstigen Melancholie“, die den eigentlichen Character des PETRARCA ausmacht, die aber der deutsche Dichter nie hat hervorbringen können. Es giebt jedoch einige äussere Kennzeichen, die zum Beleg einer Annäherung GLEIM'S zu PETRARCA dienen können und das Zuthun des Verlegers in Betreff des Titels erklären. Die Sammlung wird nämlich mit einem Gedichte eingeleitet, welches „Erscheinung der petrarchischen Muse“ benannt ist, und damit gleichsam andeutet, dass diese den Dichter zu den nachstehenden Productionen angeregt hätte. Sie kommt im himmlischen Glanze:

„Wer hat, fragt ich, o Göttin! dich gesandt?  
Welch' eine frohe Botschaft bringest du?

Holdseelig lächelte ihr Mund mir zu,  
Ein goldnes Buch auf dem: Petrarca, stand,  
Nahm sie hervor, gab es mir in die Hand  
Und sagte: Liess! ich lass, und sie verschwand“.

<sup>12)</sup> Scheint wie die meisten Einzelausgaben GLEIM'scher Gedichte, sehr selten geworden zu sein. Ich habe es nur in Berlin aufspüren können.

Man sollte nach diesen Zeilen glauben, dass wenigstens die drei folgenden neuen Gedichte in ihrer ganzen Haltung den unmittelbaren Einfluss dieser Lectüre zeigen würden, aber dem ist, wie schon oben gesagt, nicht so. Durch ihre Stoffe weisen sie doch einigermaßen auf PETRARCA zurück: im zweiten Stücke schwärmt der Dichter auf der Stelle, wo er seine Geliebte zum ersten Male gesehen, das dritte: „An den Bach“, erinnert an das bei PETRARCA häufig wiederkehrende Besingen der Vaucluse-Quelle<sup>13)</sup> und im vierten: „der dritte Tag im März 1753“, will der Dichter diesen Tag, wo er die Liebste getroffen, im bleibenden Gedächtniss halten, so wie PETRARCA wiederholt versichert, den 6. April 1327 nicht vergessen zu können.

Man dürfte kaum irren, wenn man annimmt, dass die vier ersten Gedichte der Sammlung auf Veranlassung MEINHARD's geschrieben sind. Nie nennt GLEIM früher den Namen PETRARCA's und jetzt, im ersten Stück, erscheint dieser Dichter fast als sein poetisches Idol; überdies stand auch GLEIM mit MEINHARD auf freundschaftlichem Fusse und liess sich wohl daher um so leichter bewegen das „goldene Buch“ in die Hand zu nehmen.

Man würde zwar von Gedichten, die „petrarchisch“ betitelt und mit einem Stücke, wie das erste, eingeleitet sind, verlangen können, etwas stärker an PETRARCA erinnert zu werden; man muss dabei aber bedenken, wie die Sammlung zusammengebracht worden — etwas, das die Kritik, welche so scharf den Mangel an petrarchischer Empfindung in diesen Gedichten tadelt, vollständig übersehen hat.

Im GLEIM'schen Kreise verbreitete sich bald die Verehrung für PETRARCA. Schon in Uz'ens horazische Klänge mischt sich zuweilen ein Nachhall von petrarchischen, und Görz leiht seiner Geliebten den Namen Laura's, trauert über ihren Tod, sagt seine Liebe den Blumen, den Bäumen, den Vögeln und allen Thieren des Waldes, um im nächsten Augenblick sie Nachts in die Laube zum Liebkosen und Küssen hinauszurufen.<sup>14)</sup> Die Form wechselt sehr häufig: Distichen, fünffüssige Jamben, kurze vierzeilige gereimte und nicht gereimte Strophen, alles nicht sehr geläufig, aber oft von anmuthigem Ton.

Unter den Halberstädter Freunden und Schülern wusste GLEIM seine Vorliebe für PETRARCA zu bedeutenderen Früchten gedeihen zu lassen. Der

<sup>13)</sup> Freilich ergicht diese sich nicht in solche Ausrufungen wie der Bach des GLEIM:

So oft sie schöpft, wirst du erseufzen: Ach!  
Und: Ey! wie schön, wie wunderschön ist sie!  
Und: Ha! Ich sah solch eine Nympe nie!

<sup>14)</sup> Vermischte Gedichte von Joh. Nikolaus Görz. Wien 1817. („Auf den Tod der Laura“, I, p. 138. „An die Laura“, II, p. 71. „Lamon. Der Laura zugeeignet“, II, p. 79. „Laura“, II, p. 90.)

junge Klamer SCHMIDT, der 1769 und 1772 fröhliche anakreontische Lieder und mehrere Bearbeitungen von älteren und modernen Dichtern veröffentlicht hatte, wandte sich dann der Schwärmerei zu, wahrscheinlich unter Einfluss der GLEIM'schen Halladat-Periode, wenigstens gleichzeitig mit ihr, und schrieb eine Sammlung „Phantasien nach PETRARCA'S Manier“, die noch im letztgenannten Jahre erschien.<sup>15)</sup>

Dass diese unter der unmittelbaren Einwirkung GLEIM's entstanden sind, erhellt gleich aus dem ersten Gedicht „An Herrn Canonicus Gleim 1770“; es wird hier an das erste Zusammentreffen des Verfassers mit GLEIM erinnert, als sie unter dem Bilde der Laura schwärmten u. s. w. Ferner ist das fünfzehnte Stück „C. Gleim an den Verfasser (in einen geschenkten Petrarch geschrieben)“ eine hier eingerückte Aufforderung von Seiten GLEIM's an den Verfasser, der Petrarca ihres Kreises zu werden. GLEIM behauptet (St. 16), dass ihm nur eine Laura dazu fehle, worauf der Verfasser folgendermassen antwortet (St. 17): wenn er auch eine Laura und eine Quelle hätte, könnte er doch nicht PETRARCA werden, denn in diesen Tempel sei ausser GLEIM selbst noch keiner eingegangen, weil ausser ihm keiner PETRARCA'S Geist empfangen. SCHMIDT'en fehle dieser wunderbare Geist, der

„Adlerblick bezauberter Kamönen,  
der in den Augen seiner Schönen  
schon eine Gottheit dämmern sieht“,

ihm fehle das „liebetrunkene Herz und die süsse Harmonie PETRARCA'S“.

Nicht desto weniger machte er sich doch an den Versuch seinem älteren Dichterfreunde zu gehorchen und schlug zum Anfang den „geschenkten Petrarch“ auf, um da einiges zur Bearbeitung oder Uebersetzung herauszuholen. Drei Sonette (I, 108, In qual parte del Ciel, II, 5. Che fai? che pensi? und II, 42, Zefiro torna) und zwei Canzonen (I, 11, Chiare, fresche e dolce acque, und II, 1, Che debbo io far?) hat er bearbeitet oder frei übersetzt, somit bestätigend, dass ihm PETRARCA zum nächsten Muster seiner Sammlung gedient habe. Wir werden aber vergebens in diesen Uebertragungen ein eindringliches Verständniss für ihr Original suchen; der Verdeutschter liebt einige Wendungen, die er bei PETRARCA am besten verstanden zu haben scheint, heraus, um ihnen poetischen Schmuck eigener Erfindung anzuhängen, und zwar geschieht dieses sowohl in einer sehr freien Form, wie auch in der gewöhnlichen gezierten Art der Halberstädter Liebessänger. Mag hier als

<sup>15)</sup> Phantasien nach Petrarca's Manier, von Klamer Eberhard Karl SCHMIDT, Halberstadt und Lemgo 1772.

Probe einstweilen der erste Theil des zweiten Sonetts auf den Tod der Madonna Laura folgen:

<p>Che fai? che pensi? che pur dietro guardi,          Nel tempo che tornar non pote omai,          Anima sconsolata? che pur vai          Guignendo legne al foco ove tu ardi?</p> <p>Le soave parole e i dolci sguardi,          Ch'ad un ad un descritti e dipint'hai          Son levati da terra; ed è (ben sai)          Qui ricercargli intempestivo e tardi.</p>	<p>Ach! Was suchst du der versiegten Zeiten          Silberfluthen noch zurück zu leiten,          Arme Seele, nimmermehr          Feierst Du eines Tropfens Wiederkehr!          Ihrer Augen heiliger Schimmer,          Der den Weg zu allen Tugenden wies,          Der es Dämmern, aber nimmer          Nacht in deiner Hoffnung werden liess,          Ihre süssen Wort' und ihr Gesang,          Der wie Thau hinab von runden          Rosenlippen auf die Sorgen sank;          Und ihr Tanz, ihr königlicher Gang:          Alles, alles ist verschwunden          Wie die Blume, die ein Sturm verweht,          Und es noch zu suchen ist zu spät.</p>
--	---

Kaum dürfte man die schöne, stille Resignation, mit der PETRARCA seine betrübtete Seele auffordert, die eitlen Gedanken zu lassen, in eine minder entsprechende Form übertragen können als diese ungelenten, mit schwerfälligen Bildern überhäuften Trochäen. — Die Uebersetzung der Canzonen scheint mit grösserem Anspruch auf Wörtlichkeit aufzutreten, und in der That hält sie sich auch meistens ziemlich getreu an das Original, obwohl in der gewohnten geschnörkelten Weise. So ist in II, 1:

Qual ingegno a parole  
 Porria agguagliar il mio daglioso stato?

übersetzt mit:

Doch welche Bardenlippe  
 Ruft meinem Jammer Frieden zu?

und

Non fa per te di star fra gente allegra  
 Vedova sconsolata in vesta negra.

sehr eufemistisch mit:

Dir armen Wittwerin, in deinem Trauerkleide,  
 Dir thränenden geziemt es nicht,  
 In jenen Kreis zu gehen, wo die berauschte Freude  
 Sich junge Rosenkränze flicht!

Hier leuchtet überhaupt eine bessere Einsicht in den Gedankengang des Originals hervor als bei den Sonetten. Das triviale Metrum (vierzeilige Stro-



phen aus vier- und sechsfüssigen Jamben mit der Reimstellung *abab* gebildet) und die angegebene Ausdrucksweise machen jedoch auch hier den poetischen Genuss zu einem sehr mässigen.

Was die selbständigen Gedichte SCHMIDT's in dieser Sammlung betrifft, so haben sie natürlich noch mehr von der halberstädtischen Art wie die Nachahmungen. An Petrarca erinnern mehrere Situationen: der Verfasser bewundert seine Geliebte von ferne, er lispelt seine Gefühle der „Muschel-“ Quelle vor, er schwelgt überhaupt in platonischer Liebe, die aber nicht recht von dem Busen des Mädchens wegsehen kann, er versucht, wie PETRARCA, Wortspiele mit ihrem Namen, der aber Minna lautet und kaum zu solchen sich eignet, und er will in einem grossartigen Gedicht „Petrarca's Phantasien am Charfreytag“, so wie er sie sich vorstellt, zum Ausdruck kommen lassen. In seinen im Jahre 1773 erschienenen „Elegien an Minna“ giebt es ein Pendant zu diesem letztgenannten Gedichte: „Auf den Morgen des 6. Aprils (an dem Tage sah PETRARCA die schöne Laura zum ersten Mal)“, nur dass sich hier SCHMIDT an die Stelle PETRARCA's, Minna an die Stelle Laura's setzt. Der Morgen ist für ihn eine heilige Erinnerung, und davon zählt er den Anfang seines Glücks:

Dass mein Herz, um eines Königs Freude,  
Nicht vertauscht, was ich um Minna leide,  
Dass, geleitet von Petrarca's Reim,  
Das heilige Laub der meinige fand;  
Dass der Heldensänger Gleim  
Mich zuerst den Musen genannt,  
Alles Gute, Wesen oder Schein,  
Alles Glück und alle Sorgen  
Meines Glückes werth zu seyn:  
Alles dank ich dir allein,  
Grosser Morgen!

Petrarchische Anklänge, natürlich mehr äussere als innere, wiederholen sich in diesen Elegieen, und das Metrum verräth manchmal einen Versuch, dasjenige der Canzone nachzuahmen. Der Verfasser schmilzt förmlich hin in schwärmerischer und sentimentaler Liebe. Die Minna scheint ihm ein ebenso überirdisches Wesen wie Laura dem PETRARCA, und er will sie in wohlgemeinter Nachahmung seines Originals zu einem Cederbaum machen, welches äusserst naiv wirkt. Er ist traurig, wenn er ihr nicht auf dem Spaziergange begegnet und wünscht sich schliesslich zum Himmel hinauf, um sie wenigstens dort zu treffen. — Alles, wie wir sehen, aus PETRARCA herübergenommen. Aber, wie ist die Empfindung unterwegs verduftet! Kein tiefes Ge-

fühl, das einen schönen dichterischen Ausdruck fände, nur klägliche Sentimentalität in ein lächerliches Pathos oder eine verzierte Blumensprache gekleidet. Kein Sinn für das grosse und Erhabene in der Leidenschaft, nur ein süßliches Spielen mit Kleinigkeiten, bald etwas in das sinnliche streifend, wie „An ihre Hände“, „Ueber ihre Wangen“, „Ueber den Druck ihrer Hand“, bald wieder in den meist prosaischen Dingen einen Anlass zum Besingen der Schönen suchend, wie „An die Schildkröte, woraus Minna's Dose verfertigt wurde“. Keine gehobene Stimmung, bloss sehnsüchtiges Seufzen und weinendes Klagen. Nur selten begegnet uns etwas Niedliches, wo die Sentimentalität nicht zu weit getrieben ist und das Beste von der früheren (und späteren) Grazienthedelei SCHMIDT's mitgeht.

Für den Einfluss PETRARCA's zeugen auch seine Sonette im „Teutschen Merkur 1778“. Bekanntlich sind diese für die deutsche Sonettgedichtung von historischer Bedeutung, indem KRAMER SCHMIDT durch sie diese Form auf die Höhe der damaligen Lyrik hob, und darin den Alexandriner mit dem fünffüßigen Jambus vertauschte.<sup>16)</sup> Ohne Zweifel veranlasste ihn das directe Studium PETRARCA's die Sonettform aufzunehmen und die genannte Neuerung einzuführen, sowie auch die einzeln stehenden Sonette GLEIM's, GÖTZ'ens und KÖNIG's ihren Ursprung in der Beschäftigung des Kreises mit PETRARCA haben dürfen. — Auf eine Bekanntschaft SCHMIDT's mit MEINHARD lässt der Umstand schliessen, dass von den oben erwähnten Sonetten und Canzonen, die SCHMIDT bearbeitet hat, die meisten in den „Versuchen“ übersetzt waren.

In Uebereinstimmung mit der Ansicht dieses Kreises, dass man ein treuer Nachahmer des PETRARCA wäre, wenn man nur recht erotisch und elegisch singen könnte, genoss unter SCHMIDT's Mitstreibern Joh. Georg JACOBI ein grosses Ansehen als Petrarchist.

Wenn man von demselben Standpunkte ausgeht, muss man auch gestehen, dass dieses nicht mit Unrecht geschah, denn so unermüdlich hat sich wohl kaum ein anderer dieser Minneritter in Gefühlsschwelgerei herumwälzen können. Betrachtet man aber sein wahres Verhältniss zu PETRARCA, so findet man keine Berührungspunkte, nicht einmal die äusseren, welche wir bei den vorher behandelten Petrarchisten des Kreises in's Auge fassen konnten, ausgenommen vielleicht, dass JACOBI, wie jener und diese, seine Geliebte zu einem überirdischen Wesen macht, ohne welche alle Schönheit der Natur ersterben würde; sonst sind aber seine Muster anderswo zu suchen, theils bei Anakreon, meistens bei den französischen Lyrikern, die diesem im Anfang des Jahrhun-

<sup>16)</sup> WELTI, p. 148 f.

derts nachgeahmt hatten — GRESSET, CHAULIEU, DE LA FARE u. A., von deren Gedichten JACOBI auch einige übersetzt und seinen Werken einverleibt hat. Wie diese treibt er die Empfindsamkeit und Weichlichkeit bis ins Aeusserste; das ganze ist eine übertriebene Idyllik, eine gemachte Schäferpoesie mit den gewöhnlichen Hirtenspielereien (Lalage, Belinde, Philaide, Themire) und mit sinnlichen Anklängen dazwischen (Venus im Bade, Belindens Bett). Wüsste man nicht, dass JACOBI für KLOTZ'ens Bibliothek zwei Sonette übersetzt hat<sup>17)</sup>, so könnte man überhaupt kaum errathen, dass er PETRARCA gekannt.

JACOBI'S Art zu petrarchisieren und damit diese ganze übertriebene Richtung ist Gegenstand einer Parodie geworden, die von HÖLTY erst im „Wandsbecker Boten“ 1774 unter dem Titel „Petrarchische Bettlerode“ veröffentlicht wurde. Sie travestiert zunächst ein Lied, welches JACOBI aus dem Französischen bearbeitet hat; es heisst „Que ne suis je la fougère“, ist der „Anthologie Française“ entnommen und wahrscheinlich von GRESSET verfasst.<sup>18)</sup> Der Sänger will sich in alle möglichen Formen verwandeln, um in die Nähe seiner Geliebten kommen zu können, er ist wahrhaft reich in der Erfindung neuer Wünsche, von denen jede Strophe einen oder mehrere enthält: er möchte ein Lüftchen, ein Thautropfen, eine Nachtigall, ein Veilchen und weiss Gott was alles sein. — HÖLTY, dessen sanfte, aber gesunde lyrische Empfindung sich gegen solche Undinge erhob, karriert dies in ganz gelungener Weise. Seine zweite Strophe möge als Beispiel dienen:

„Wär ich nur ein Dorn der Hecke,  
Welche schlaun ihr Röckchen ritzt!  
Nur ein Tröpfchen von dem Drecke,  
Der an ihre Wade spritzt!  
Wär ich nur das Fledermäuschen,  
Das um ihre Mütze schwirrt!  
Nur das kleine Silberläuschen,  
Das von Ohr zu Ohr ihr irrt!“ —<sup>19)</sup>

Wir haben schon oben bei den verschiedenen Dichtern angedeutet, was ihnen abging, um als wahre Nachahmer PETRARCA'S angesehen werden zu können. Bei allen vermissen wir zuerst ein richtiges Verständniss für den Laurasänger, d. h. einen Sinn für die formale Vollendung PETRARCA'S, sowohl im Betreff der Gedanken, wie ihrer äusseren Umkleidung. GLEIM wie GÖTZ, SCHMIDT wie JACOBI, alle glauben sie, dass die nota characteristica der pe-

<sup>17)</sup> KOBERSTEIN, IV, p. 767.

<sup>18)</sup> J. G. JACOBI, Sämmtliche Werke. 2. Aufl. Zürich, 1808. II, p. 194.

<sup>19)</sup> L. H. C. HÖLTY, Gedichte, hg. von Karl HALM. Leipzig, 1869, p. 205 ff.

trarchischen Lyrik bloss das unaufhaltsame Besingen der Geliebten sei; dass sie damit eifrig fortfahrend ihrem Meister treu in den Spuren folgen. Sie sehen vollständig davon ab, dass sie kein wahres, inneres Gefühl (zuweilen sogar keinen Gegenstand ihrer Liebe, wie Klamer SCHMID) haben, und sie wissen nicht, dass es ihnen durchaus an dichterischer Empfindung gebricht. Sie verlassen schon in ihren Bearbeitungen petrarchischer Sonette und Canzonen die gegebene Form, um die Gedanken des Dichters in spielende anakreontische Metra umzusetzen. Sie sehen nicht ein, welch' ein Widerspruch dieses ist, sie begreifen nicht, dass die Beibehaltung der Formen PETRARCA'S eine unerlässliche Bedingung für die Erhaltung seiner Gedanken sei. Sie begreifen es nicht, aber unbewusst merken sie, wie schwer es geht, und dann ziehen sie ihre anderen Muster, die ihnen mehr geläufig sind, herbei und mischen petrarchischen Platonismus mit anakreontischer Lüsterheit oder horazianischem Epikureismus, die tief empfundenen Betrachtungen des Italieners mit den leichten, äusserlichen, geblühten Spielereien der französischen Erotiker. Ein sonderbares mixtum compositum in der That! Es ist merkwürdig, dass Klamer SCHMIDT dieses übersah, obwohl er später selbst formgewandte Sonette in PETRARCA'S eigenem Versmass dichtete, und auch von JACOBI hätte man eine bessere Auffassung erwarten können, da seine Dichtungen doch einen gewissen Sinn für das glatte und gefeilte in der Form zeigen.

Mit HÖPFF wären wir bei den Göttingern angelangt und könnten also geraden Weges zu BÜRGER und A. W. SCHLEGEL übergehen. Doch müssen wir erst einen Blick auf Frankfurt und Weimar werfen, denn auch unter den Rhein- und Mainländern treten uns, so unglaublich dieses auch erscheint, Erinnerungen, freilich nicht so erbauliche, an PETRARCA entgegen, und HERDER'S Stellung zu ihm dürfte nicht ausser Betracht gelassen werden können.

LENZ, der in allen Arten der Poesie herumtastete und sich bald zu einem, bald zu einem anderen grossen Dichter gezogen fühlte, hatte auch eine kurze Periode von Verehrung für PETRARCA; als Frucht dieser entstand ein sonderbares Ding, betitelt „Petrarch. Ein Gedicht aus seinen Liedern gezogen“, und in Wintherthur 1776 besonders gedruckt nebst zwei als Anhang zugefügten Uebersetzungen der Canzonen I, 7, *Gentil mia Donna i veggio* und II, 1, *Che debbo io far?*<sup>20)</sup> Das Gedicht könnte wohl dem prosaischesten Reimschmiede des achtzehnten Jahrhunderts zugeschrieben werden und ist an manchen Stellen höchst ergötzlich zu lesen; dass derselbe LENZ es gedichtet hat, der oft in Liedern und Erzählungen einer so anmuthigen, fast rührenden Ly-

<sup>20)</sup> R. M. LENZ, Ges. Schriften. Herausg. von L. TIECK. Berlin 1828, III, p. 77 ff. u. 88 ff.

rik mächtig war, schiene unglaublich, wenn man nicht wüsste, dass der Geist des Dichters schon zu jener Zeit von der Unklarheit umfungen war, die nach ein paar Jahren in vollem Wahnsinn endete. Wir wollen einige Proben nebst der Inhaltsangabe beifügen.

Das Gedicht ist in drei Gesänge getheilt. Der erste schildert das Zusammentreffen PETRARCA'S mit Laura am Charfreitage, wie sie bei ihm vorübergeht, wie PETRARCA ihren Arm fasst, —

„Sie sprachen wenig, desto eifriger  
Betrachteten die Luft die beiden Plauderer.

wie sie dann in der Kirche für einander beteten, und wie Laura auf dem Rückwege ihm erlaubt, sie zu lieben. Aber von Colonna, einem reichen Freunde PETRARCA'S, heisst es im zweiten Gesang:

Colonna liebte Lauren. Und vertraute  
Dem Dichter seine Glut, der auf den Boden schaute.  
— — — — —  
Dann lief er an den Felsen hin und wieder  
Die an Vacluse gränzten auf und nieder,  
— — — — —  
Derweil Petrarca so mit Furcht und Hoffnung kämpfte,  
Stand, fiel und wieder aufstand, lag der abgedämpfte  
Colonna schon in Laurens Zauberschloss  
Beim ersten Schritt dem Glück im Blumenschooss“.

Der Dichter geht nach Rom und — dritter Gesang — quält sich dort bei dem Bruder seines Nebenbuhlers, und zwar in der Art, dass seine Seufzer „Bäume aus den Wurzeln zögen“. Schliesslich schreibt er an Colonna und gesteht alles; die Liebenden empfinden Mitleid:

Das arme Herz! sprach als er's las der Mann  
Und sah gelassen auf und seinen Himmel an,  
Das arme Herz, sprach sie ihm nach, doch mit Accenten  
Die Engel selbst zum Weinen bringen könnten“.

Laura bittet ihn zu sich zu kommen. Er reist: „Sturm zerriss sein Haar“, es geht „durch pfeifende Gesträuche“, er ist „voll Gram und Finsterniss, fühllos wie eine Leiche“ und kommt schliesslich an.

Und als er nun betäubt herunter stieg  
Vorm Schlosse selbst, von unmitleidgem Wagen  
Der das zerschlagene Haupt noch mehr zerschlagen,  
Und Lauren mit Geschrei vom Ritter sich  
Losreissen sah und auf ihn zu — da wich  
Der Boden unter ihm und beide sanken nieder  
Mit einem leisen: Gott, seh ich dich wieder?“

Darauf stirbt PETRARCA; die letzten Zeilen des Gedichts sind ganz verworren. — Man sieht, dass LENZ treu seiner im Vorbericht ausgesprochenen Absicht gefolgt ist, „nicht den ängstlichgetreuen Geschichtsschreiber zu machen“.

Die Uebersetzungen leitet er mit Aussprechen der Hoffnung ein, dass sie ihm „Nacheiferer mache, die ganze Liedersammlung dieses für die moralischen Bedürfnisse mehr als klassischen Dichters so getreu als möglich zu übersetzen. Es müsste aber auch das ganze Abgebrochene, stossweise Seufzende, Nothgedrungene, wahrhaftig Leidenschaftliche des Originals in die Uebersetzung hinüber getragen werden können“. — Die erste von den Canzonen ist in reimfreien und unregelmässigen Versen übertragen, die andere in fünffüssigen gereimten Jamben. Jene ist ganz wörtlich übersetzt, sogar in dem Grade, dass der Sinn einigemal verloren gegangen ist, diese freier; beide aber verrathen Einsicht in der italienischen Sprache. Keine hat LENZ zum Abschluss bringen können; je weiter er kommt, desto sorgloser geht er über das eine und das andere hinweg, und seine Verdeutschungen sind somit vollständig fragmentarisch geworden. — Ob seine Kenntniss des PETRARCA in irgend einer Weise von derjenigen des GLEIM'schen Kreises abhängig war, ist schwer zu sagen, doch kaum glaublich, denn LENZ war, wie oben erwähnt, in litterarischen wie in anderen Dingen umherschweifend und könnte leicht, wenn er auch hauptsächlich OSSIAN, SHAKESPEARE und YOUNG studierte, einmal beiläufig auf PETRARCA gestossen sein. —

Im Jahre 1791 veröffentlichte Johann Georg MÜLLER die „Bekanntnisse merkwürdiger Männer an sich selbst, nebst einigen einleitenden Briefen vom Herrn Vicepräsident HERDER“.<sup>21)</sup> An der Spitze dieser „merkwürdigen Männer“ steht PETRARCA, aus dessen Gesprächen die drei mit AUGUSTINUS über ihn selbst, „mein Geheimniss“ genannt, vollständig übersetzt sind. Der Herausgeber bat HERDER um eine Vorrede, dieser wollte aber eine solche nicht schreiben, sondern gab seine Ansicht über den Inhalt des Buches in einigen (im Mai 1790 geschriebenen) Briefen kund, welche dann von MÜLLER als Einleitung vorangesetzt wurden. HERDER spricht sich da sowohl über PETRARCA als speciell über seine Bekanntnisse aus. Etwas später (um 1795) kommt er nochmals auf PETRARCA zurück und zwar in dem fünfzehnten jener Briefe (an M.), welche die „Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und der bildenden Künste“ einleiten. Wie wir von dem grossen Kenner und dem feinen Beurtheiler der Litteratur haben erwarten können, finden wir hier nicht minder in seinen

---

<sup>21)</sup> I. Band, Winterthur 1791. — 2. Ausgabe 1806.

ästhetischen Aussprüchen als in den Uebersetzungen der sechs Sonette, welche den MÜLLER'schen Briefen angehängt sind, eine so edle Auffassung des PETRARCA, eine so schöne Würdigung seiner Poesie, wie seiner humanistischen Thätigkeit, dass es recht wohlthuend wirkt, unseren Dichter wieder in seine Rechte eingesetzt zu sehen, nachdem wir nun dreissig Jahre lang den stumpfsinnigen Bearbeitern haben folgen müssen, welche seine Lyrik in verdrehte Formen hineinzwang und ohne Sinn für die Tiefe seiner dichterischen Empfindung seine besten Gedanken tödteten.

HERDER giebt ein Bild des Menschen, wie er sich durch seine Studien entwickelt hatte, wie er bestrebt war, den grossen Sinn und die hohe Gedankenweise der alten Dichter und Redner zu den seinigen zu machen und wie ihm dieses auch gelang, so dass seine Gedichte und Gespräche eine Vaterlandsliebe, wie die Tullii und Catos, strenge Grundsätze, wie die Senecas, und den Charakter einer sittlichen Urbanität, wie die Horaz'ens offenbaren. Sodann wird PETRARCA's Bedeutung für die Erweckung der alterthümlichen Studien in ganz Europa betont, seine Briefe hervorgehoben, worin er seine Schwachheiten liebenswürdig bekennt und entschuldigt, gleichsam mit seinem eigenen Herzen spielend, und seine Selbständigkeit geröhmt, die sich nie in den Dienst seiner vornehmen Freunde und Gönner stellte. — Und wenn von PETRARCA's Liebeslyrik die Rede wird, geht Herder noch tiefer. Entrüstet über die äusserliche Auffassung, welche sich die Liebe zu Laura als eine „kleinfüßige Idee denkt“, stellt Herder das eigentliche Wesen dieser Liebe dar: Laura war, sagt er, für den Dichter eine Idee, an die er, wie an das Bild einer Madonna allen Reichthum seiner Fantasie, seines Herzens, seiner Erfahrungen „dergestalt verwandte, dass er sie in seiner Sprache zum höchsten, ewigen Bilde aller sittlichen Weibeschönheit zu machen strebte.“ Er konnte und wollte dieses aber nicht in griechischer Weise: eine „nackte Grazie oder eine Venus Urania“ wäre ihm zuwider gewesen; er bildete seine Madonna aus Zügen, „die in seinem Zeitgeiste, in der provenzalischen Poesie, in den Begriffen seiner Religion und ihren Darstellungen als Stoff eines reinen weiblichen Ideals sittlicher Humanität gestreut dalagen“. Diese ideale Laura stellte der Dichter dann im Verhältniss zu seinem innersten Sein dar und machte sie so zu einer fasslichen Person; eigentlich ist sie aber nur ein Inbegriff des sittlich-schönen im weiblichen Charakter, so wie es PETRARCA auffasste, und in ihr kann und soll daher jeder Liebhaber „sine Laura“ finden; „er soll sein Herz mit allen Schwachheiten auch darin finden und die Läuterung wahrnehmen, die ein reiner weiblicher Charakter im Gemüthe sowohl des Jünglings als des Mannes bewirken soll und kann. Hiezu

steht Laura da; und ich wüsste nicht, ob es einen schöneren Zweck der Poesie der Liebe gebe“. —

Es ist hier nicht die Stelle, um sich auf genauere ästhetische oder psychologische Untersuchungen der Laura-Dichtung einzulassen. Wir weisen nur darauf hin, dass bekanntlich die neuere Petrarca-Forschung einer solchen Ansicht über die Gestalt Laura's, wie die von Herder geäußerte, bestimmt entgegen tritt und mit Belegen aus Petrarca's eigenen Schriften das Verhältniss zwischen ihm und Laura als ein in keiner Hinsicht fingirtes oder phantasiertes darstellt. Auch scheint sich HERDER gewissermassen in einen Widerspruch zu verwickeln, wenn er sagt, dass PETRARCA diese idealistische Laura „in Wirkung auf sich, auf sein eigen Herz und zwar in mancherlei Umständen, in Wirkung auf seine Schwachheiten sowohl als auf die edlere Seite seines Gemüths“ zeigte, denn wäre sie wirklich nur eine solche Abstraktion gewesen, wie sich Herder sie denkt, so hätte der Dichter kaum eine so tiefe Liebe, die in der That sein ganzes Wesen und alle seine Gedanken, Gefühle, Eigenschaften durchströmte und immer das Vehikel seines Denkens und Thuns war, dieser Phantome gegenüber hegen können. Wenn man aber davon ausgeht, dass PETRARCA alle diejenigen Eigenschaften, welche ihm bei dem Weibe die höchsten schienen, seiner Geliebten hat geben wollen, so wird man natürlich zugeben, dass er sie wirklich zu einer „Madonna“ gemacht hat, in der „jeder Liebhaber“ wenigstens einen Theil seines Ideals erkennen wird, und dass er das Muster einer edlen platonischen, obwohl durchaus nicht phantastischen Liebe für alle Zeiten geliefert. — Und jedenfalls hat HERDER durch das tiefe Eindringen in den Ursprung der petrarchischen Poesie den Dichter wieder auf die ihm gebührende Höhe gehoben, von der er in den Schlamm der platten Erotik des achtzehnten Jahrhunderts heruntergerissen worden war, durch das Hervorheben der Verschiedenheiten des antiken und des petrarchischen Ideals hat er ihn zugleich als den ersten modernen Dichter richtig bezeichnet und durch die würdige Schätzung seiner „unglaublichen Kunst“ seine Stellung in der Weltliteratur den Deutschen klar gemacht.

HERDER sagt, er wolle noch „auf das Grab des bescheidenen edlen Mannes einige Blumen pflanzen“. Die sechs Sonette, die er für diesen Zweck übersetzt, und welche er „als welke traurige Erinnerungen dessen, was sie bei Petrarca sind“ bezeichnet, geben uns, obwohl sie in ungereimten Versen übertragen sind, ein schönes Zeugniß von der Feinheit der HERDER'schen poetischen Auffassung und von der Kunst, mit welcher er im Uebersetzen immer den geschmackvollsten und zugleich richtigsten Ausdruck fand. Es sind die folgenden (in der Ordnung wie sie bei ihm stehen): I, 19, Quanto più m'avvic-



cino; I, 52, Io son' si stanco; IV, 1, La gola e'l sonno; I, 1, Voi ch'ascoltate; II, 5, Che fai? che pensi? II, 85, Io vo piangendo.<sup>22)</sup> — Zur Probe mag das zweite dienen:

So müde bin ich von der alten Bürde  
Der Fehler, die mir zur Gewohnheit wurden,  
Dass ich in Weges Mitte zu erliegen  
Und meinem Feind ein Raub zu werden fürchte.

Da kam zum Glücke mir, mich zu erretten,  
Aus unaussprechlicher, aus höchster Güte  
Ein edler Freund; ach aber er entflog mir  
So schnell, dass ihm mein Blick vergebens nachsieht!

Jedoch noch schallet seine Stimm' hienieden:  
„O ihr Mühseligen! hier ist die Strasse!  
Kommt zu mir, kommt! wenn sonst euch nichts zurückhält!“

O, welche Gnad' und Liebe! welch ein Schicksal  
Wer leiht mir gleich der Taube Flügel, aufwärts  
Zu schwingen mich, damit ich Ruhe finde!

Kaum dürfte ein anderer so grossartig einfach, so stimmungsvoll — ohne Benützung der Wirkung des Reims — so merkwürdig getreu und doch nicht wörtlich, dieses schöne Sonett übersetzen können.

Wir müssen einige Jahre zurückgreifen, wenn wir jetzt die Rolle PETRARCA'S im geistigen und dichterischen Leben der Göttinger ins Auge fassen wollen. In der Ausgabe seiner Gedichte von 1789 veröffentlichte BÜRGER eine Anzahl Sonette, darunter zwei, welche dem PETRARCA unmittelbar nachgebildet waren. Sie sind alle seiner Liebe an Molly gewidmet, und die selbständigen erinnern insofern an einige petrarchische, dass sie nur einen Ausdruck des Gefühls erhalten, nur kleine Stimmungsgemälde sind, ohne sowohl philosophische Tiefe wie epigrammatische Spitzfindigkeit. — Von PETRARCA hat Bürger die Sonette I, 22, Solo e pensoso, unter dem Titel: „Ueberall Molly und Liebe“ und I, 108, In qual parte del Ciel, unter dem Titel: „Die Unvergleichliche“ bearbeitet, jenes in fünffüssigen Trochäen (das gewöhnliche Versmass seiner Sonette) mit der Reimstellung *abba, abba, cdd, cdc*, dieses in fünffüssigen Jamben mit der Reimstellung *abba, abba, ccd, dee*, beide mit abwechselnden männlichen und weiblichen Reimen. Das erste lautet:

<sup>22)</sup> Handschriftlich soll noch ein Sonett (I, 201, Cercato ho sempre) erhalten sein.

„In die Nacht der Tannen oder Eichen,  
In der stummen Heimlichkeit Gebiet,  
Das der Lebensfrohe schauernd flieht,  
Such' ich oft der Ruhe nachzuschleichen.

Könnst' ich nur aus aller Wesen Reichen,  
Wo der Sinn noch etwas hört und sieht,  
Das den Müden an die Arbeit zieht,  
Bis hinein ins leere Nichts entweichen!

Denn so allgeheim ist kein Revier,  
Keine Kluft ist irgendwo so öde,  
Dass nicht Liebe mich auch da befehde;<sup>23)</sup>

Dass die Allverfolgerin mit mir  
Nicht von Molly und von Molly rede,  
Oder, wenn sie schweiget, — ich mit ihr“.

Man sieht, dass BÜRGER sich nur ziemlich lose an das Original gehalten hat; der Gedankengang ist jedoch einigermassen derselbe, nur das zweite Quartett hat eigentlich nichts mit dem Petrarchischen zu thun:

Altro schermo non trovo che mi scampi  
Dal manifesto accorger delle genti;  
Perchè negli atti d'allegrezza spenti  
Di fuor si legge com'io dentro avvampi.

Das zweite von den Sonetten ist mehr getreu, besonders das feine letzte Terzett:

Non sa com' Amor sana e come ancide,	Der kannte nie der Liebe Lust und Schmerz,
Chi non sa come dolce ella sospira,	Der nie erfuhr, wie süß ihr Athem fächelt,
E come dolce parla e dolce ride.	Wie wunderschön die Lippe spricht und [lächelt.

Bei seinen Studien war BÜRGER PETRARCA entgegen getreten; selbst in grenzenloser Liebe befangen, wollte er ihr in derselben Weise Ausdruck geben, wie der grösste Sänger der Liebe es gethan, aber, obgleich er auch ein richtiges Verständniss für viele der wesentlichsten Erforderungen eines guten

---

<sup>23)</sup> BÜRGER hatte später dieses erste Terzett in seinem eigenen Exemplare der Gedichte mit Bleistift so geändert:

Aber so geheim ist kein Revier,  
Nirgend ist ein Felsenspalt so öde,  
Dass nicht Liebe mich auch hier befehde.

Sämmtl. Werke, herausg. v Reinhard, Gött. 1844. Anh. III, p. 234.

Sonetts besass und die seinigen für die deutsche Sonettdichtung von grosser Bedeutung sind, ging ihm doch die nöthige erotische Empfindung ab oder lag vielmehr nicht in seinem ganzen Dichtercharakter. Sein Gefallen an der Sonettform und seine Bewunderung für den grössten Pfleger derselben wusste er doch Schülern und jüngeren Freunden mitzutheilen, und somit bekam auch SCHLEGEL die erste Anregung Sonette zu dichten und sich mit PETRARCA zu beschäftigen.

Wir verlassen also jetzt die Bearbeiter und Beurtheiler PETRARCA's im achtzehnten Jahrhunderte; nachdem wir die Freude gehabt haben zum Schluss ein paar Lichtstrahlen in der frühen allgemein verworrenen Auffassung von ihm leuchten zu sehen. Wir gehen zu A. W. SCHLEGEL über, ohne uns, um Weitläufigkeit zu vermeiden, weder mit den nicht sehr bedeutenden Verdeutschungen GRIES' in den SCHLEGEL'schen Blumensträussen, noch mit den mittelmässigen Uebersetzungen einiger petrarchischen Sonette, die von Fr. SCHMIT und MANSO am Schlusse des Jahrhunderts gemacht wurden, näher zu beschäftigen.

### III.

Im Jahre 1786 kam August Wilhelm SCHLEGEL in Göttingen an; von derselben Zeit datiert seine nahe Bekanntschaft und Freundschaft mit BÜRGER, und es wird nicht viel später gewesen sein, als er seine ersten Uebersetzungen aus PETRARCA zu machen anfang. Am frühesten veröffentlicht sind diejenigen, welche im „Göttinger Musenalmanach“ für das Jahr 1790 stehen; es gibt aber noch vier frühere Bearbeitungen, die zum ersten Male von BÖCKING in SCHLEGEL'S Werken aus der Handschrift publiciert worden sind. Der Herausgeber setzt zwei von ihnen in das Jahr 1786; die zwei übrigen dürften wohl kaum später entstanden sein. Diese vier sind folgenden Sonetten PETRARCA'S nachgebildet: I, 21, Apollo s'ancor vive; I, 124, Per mezz'i boschi; I, 167, Liete e pensose und II, 65, Quel che d'odore (SCHLEGEL'S Werke, IV, pp. 15, 43, 53, 74). Für die frühe Entstehungszeit zeugt das freie Versmass, das auch die Ursache zur Unterdrückung der Versuche gewesen sein mag. — In die späteren Jahre des Quinquennium 1786—1790 fällt dann was der Musenalmanach des letztgenannten Jahres brachte, die Uebersetzungen der Ballata I, 1, Lassare il velo und des Sonettes II, 12, Mai non fu in parte (S. W. IV, 9, 59). Der Musenalmanach für 1791 enthielt die Sonette I, 84, Quel vago impallidir; I, 165, Ondè tolse Amor l'oro; I, 193, O misera ed orribil visione und II, 35, Amor che meco (S. W. IV, 36, 51, 57, 63), und schliesslich das für 1792 die Sonette I, 61, Erano i capei d'oro; I, 141, Pasco la mente und II, 57, O giorno, o ora (S. W. IV, 22, 47, 71). BECKER'S „Taschenbuch für geselliges Vergnügen“ brachte dann zwei Jahre später, 1794, Uebersetzungen der Sonette I, 105, I vidi in terra („Laura's Thränen“ betitelt); II, 84, Dolci durezza („Anerkennung“) und II, 89 Vago augelletto („Die trübe Zeit“) (S. W. IV, 41, 76, 78). Derselbe Kalender enthielt 1795 von SCHLEGEL'S Hand nur die Canzone PETRARCA'S II, 6, Quando il soave, unter dem Titel „Die unsterbliche Freundin“ verdeutscht (S. W. IV, 68). — Während des folgenden Jahrzehnts, als SCHLEGEL'S selbständige Sonettendichtung ins Stocken gerathen war, arbeitete und feilte er noch an

Übersetzungen aus PETRARCA, bis er 1804 die „Blumensträusse der italienischen, spanischen und portugiesischen Poesie“ ans Licht treten liess. Wir finden da die meisten von den obengenannten Stücken wieder, freilich in sehr veränderter Gestalt; ausserdem ist eine Menge neuer Sonette hinzugefügt, so dass die ganze Anzahl 38 Sonette beträgt, wozu noch eine Ballata, drei Madrigale, vier Canzonen und eine Sestine kommen. Acht Sonette rühren von fremder Hand — GRIES, SCHELLING, CAROLINE — her. — Da in der von BÖCKING besorgten schönen Ausgabe SCHLEGEL's sämtlicher Schriften die älteren Bearbeitungen neben denjenigen, welche dieselben Stücke in den Blumensträussen erfahren, eingerückt worden sind, und ausserdem auch einige von den ältesten Sonetten, die in keinerlei Form dieser Sammlung einverleibt waren, aufgenommen sind, kann man einen klaren Ueberblick über die Entwicklung der lyrischen Dolmetscher-Kunst SCHLEGEL's gewinnen. Nach dem Jahre 1804 scheint SCHLEGEL wegen seiner anderen Studien und Beschäftigungen PETRARCA nicht mehr in die Hand genommen zu haben.

Wir schalten hier ein, dass SCHLEGEL seine Bewunderung für PETRARCA vornehmlichst in den Berliner Vorlesungen ausgedrückt hat, und dass er dieselbe, wie er es auch mit anderen Dichtern gethan, in ein Sonett — das zweite von denen über die italienischen Dichter — zusammenfasste. Wie die ganze Romantik, betrachtete SCHLEGEL PETRARCA als den Gipfel der provenzalischen Poesie, die Sammlung seiner Gedichte als eine „wahrhaft romantische Composition, einen rhapsodisch-lyrischen Roman“, seine Empfindung als „engelrein“ und seine Sprache als „zauberisch-harmonisch“. Dass SCHLEGEL bei dieser Auffassung doch die Form PETRARCA's einer äusserst kleinlichen, mathematischen Beurtheilung und Zerstückung unterzogen, hat WELTI, der die über das Sonett gehaltene Vorlesung SCHLEGEL's zum ersten Male vollständig abgedruckt, rügend hervorgehoben.<sup>27)</sup>

Bei der folgenden Untersuchung wollen wir zunächst die zweifach vorhandenen Uebersetzungen in Betracht ziehen, denn, wie schon angedeutet, lässt sich aus ihnen die Verschiedenheit der früheren und späteren Denkungsart SCHLEGEL's in Betreff der Petrarca-Verdeutschung am leichtesten ersehen, wie auch die verschiedenartige Ausführung interessant zu verfolgen ist. Ein flüchtiger Ueberblick wird nachher den rückständigen Sonetten und Canzonen gewidmet werden.

<sup>27)</sup> In der „Jenaischen Allgemeinen Zeitung“ 1796 kommt Schlegel auch auf Petrarca bei der Recension eines neu erschienenen Buches — „Petrarca. Ein Denkmal edler Liebe und Humanität, von Friedrich Butenschön“ — welches furchtbar heruntergerissen wird und in derselben Weise „historisch“ gewesen zu sein scheint, wie das Gedicht von Leuz. — S. W. X, 201 ff.

1. S. W. IV, p. 8—9. *Aeltere Bearbeitung.* Sonettform, Reimstellung *abab, abab, cdd, cee*, fünffüssige Jamben, nur weibliche Reime. Gleich im Anfang frei; im zweiten Quartett der Satz verändert: „kaum verrieth“ u. s. w. anstatt „als ich noch meine Gedanken geheim trug“. Die beiden Terzette sind vollständig frei.

*Neuere Bearb.* Die Form des Originals (Ballata). Glatt, aber gemachte Wendungen, z. B. „Quel ch' i' più desiava in voi m' è tolto“ mit „versagt ist mir mein schönster Theil am Glücke“ übersetzt.

Das Sonett klingt mehr echt und ungezwungen.

2. S. 14—15. *Aeltere Bearb.* Nachbildung in freier Form fünffüssiger Trochäen. Offenbar von den allerfrühesten. Geschraubte und verzopfte Wendungen: „S'ancor vive“ u. s. w. = „je und je entflammt“, „quanto'l tuo viso s'asconde“ = „wenn dein milder Strahl sie nicht erquickt“. Das erste Terzett sehr frei und nicht gelungen, im zweiten „la Donna nostra“, übersetzt mit „die Nymphe, die uns spröde floh“, erinnernd an die Anakreontiker.

*Neuere Bearb.* Strenge Sonettform in jeder Hinsicht. — Das erste Quartett zu einem Satze verdreht: PETRARCA spricht vom Vergessen der goldenen Haare und von dem Verlangen, das ihn entflamnte; SCHLEGEL mischt alles zusammen. Zweites Quartett etwas besser, aber „feindlich hangen“ schlecht und das folgende Praesens „birgt“ nicht mit jenem Imperfekt congruierend. Im 1. T. ist „vita acerba“ nicht beibehalten, sondern statt dessen steht „Jugend“; der klare Sinn bei PETRARCA ist dadurch getrübt worden, denn SCHLEGEL setzt mythologisches Wissen voraus. Im 2. T. steht „von Staunen froh getroffen“, geschraubt für „per maraviglia“.

Ueberhaupt ist die neuere Bearbeitung frostiger und steifer als die ältere, welche mehr deutsch klingt.

3. S. 21—22. *Aeltere Bearb.* Freie Sonettform, fünffüssige Jamben, Reimstellung *abba, abba, ccd, ede*, abwechselnd männliche und weibliche Reime. Die beiden ersten Zeilen reizend übersetzt. Letzte Zeile des 1. Quart. steht nicht im Original und ist ein knapper Ersatz für „di quei begli occhi, ch'or ne son si scarsi“. 2. Quart. ziemlich frei: „in die Schlinge fiel“ nicht gut für das einfache „di subit' arsi“. Im 1. T. der zweite Satz viel zu übertrieben: „ihre Rede riss mit Himmelsklänge mich über Erd' und Sterblichkeit empor“ statt „le parole sonavan altro che pur voce umana“. 2. T. zu frei; das schöne „uno spirto celeste“ etc. tritt gar nicht hervor. Das letzte, etwas schwerfällige Bild nicht klar wiedergegeben.

*Neuere Bearb.* Strenge Sonettform. — Mehreres steif und unbildlich, so: „die goldnen Haare mit der Luft sich schwangen“, „die Augen, die zu geizen angefangen“, „Im Busen Liebeszunder hegte“ u. s. w. Viel wörtlicher wie die ältere, aber auch viel undichterischer, fader und matter, wie auf Stelzen gehend.

4. S. 46—47. *Ältere Bearb.* Freie Sonettform, fünffüssige Jamben. Reimstellung *abba, cdcd, eff, egg*, abwechselnd männliche und weibliche Reime. Ziemlich frei. Der lange Beisatz im 1. Quart. an und für sich nicht gut, dann prosaischer Ausdruck, dass der Geist „ein niedliches Nepenthe in sich saugt“; „che sol mirando“ hätte stehen bleiben müssen. Das schwere 2. Quart. sehr frei übersetzt und zwar vollständig ohne den Sinn des Originals zu wiedergeben. Auch die beiden Terzette sehr frei, aber schwungvoll und schön. Eigentlich ist durch die Freiheit kein Schaden geschehen, denn das Original ist schwer verständlich. Doch „in men d'un palmo“ (2. T.) anschaulicher und sinnlicher wie das allgemein ausgedrückte „an Ihr“ bei SCHLEGEL.

*Neuere Bearb.* Strenge Sonettform. Wörtlicher, aber viel unverständlicher wie die ältere Bearbeitung. Erstes Quart. geht noch an, aber im zweiten ist erstens „entrückt durch Liebeshand von hinnen“ eine unklare und schlechte Uebersetzung von „ne so ben dove“ (hier ungefähr: „ich weiss kaum wie es zugeht“) und dann das Bild in der letzten Zeile „ich kost' . . . in einem Angesicht zwiefache Labe“ auch schwer zu verstehen in der SCHLEGEL'schen Wiedergabe. Der Dichter meint mit diesem „doppia dolcezza in un volto“, dass, wie vorhin und nachher näher hervortritt, er einen doppelten Genuss vom Vergessen alles anderen und vom Hören der Stimme Lauras empfinde. Ferner im 1. T. das platte „die Stimme, die zum Himmel weiss zu schweben“ und die schlechte letzte Zeile. Auch 2. T. sehr prosaisch und nicht den Sinn des Originals wiedergebend: „wie weit sich Kunst . . . einet“ anstatt „quanto in questa vita arte . . . può fare“.

Die ältere Bearbeitung ist wieder viel dichterischer und natürlicher; die freiere Form hat eine freiere Entfaltung des poetischen Elements zugegeben, anstatt dass in der neueren der etwas dunkle Sinn des Originals durch das Suchen nach Treue noch dunkler geworden und der poetische Ausdruck verloren gegangen ist.

5. S. 50—51. *Ältere Bearb.* Freie Sonettform, fünffüssige Jamben, Reimstellung *abab, acac, dde, eff*, abwechselnd männliche und weibliche Reime. 1. Quart. ziemlich wörtlich und sehr fein. 2. Quart. auch melodisch, etwas freier.

„Sittsamkeit“ als Subject des Beisatzes ist keine gute Wiedergabe, denn es heisst bei PETRARCA schön: „wo der Liebesgott beugt und zügelt süsse, sittsame und seltsam schöne Worte“. Vom „Geiste“ ist im Original nicht die Rede. SCHLEGEL sucht mehr durch Worte das Innere auszudrücken, wogegen PETRARCA es durch die wunderbare Beschreibung des Aeusseren fein errathen lässt. Die Terzette sonst sehr gut, nur im 1. „Kraft und Leben schmolzen“ etwas unpoetisch; „disface“ bedeutet auflösen, vernichten.

*Neuere Bearb.* Strenge Sonettform. Die Uebersetzung noch etwas wörtlicher wie die ältere. 1. Quart. ganz hübsch. „Le brine“ bedeutet als plurali-tantum nicht „Reif“, wie SCHLEGEL es hier gibt, sondern „Weisse“ und ist also in der älteren Bearbeitung richtiger mit „Blütenschnee“ übersetzt. 2. Quart.: „Die Fülle alles Zauberischen“, ist geschraubt für „tanti bellezze e sì divine“. Im 1. T. ist die letzte Zeile: „der so mich schmelzt, das wenig bleibt zu schmelzen“, sehr abgeschmackt ausgefallen beim Suchen nach wörtlicher Treue. Das 2. T. ist dagegen fein und ausdrucksvoll.

Im Allgemeinen steht die neuere Form hier nicht so tief unter der älteren wie vorhin; doch ist jene sicherlich matter und gedrechselter als die entzückend liebliche und zwanglose, keine Uebersetzungsmühe verrathende ältere Bearbeitung.

6. S. 52—53. *Aeltere Bearb.* Freie dialogische Form, fünffüssige Trochäen. — Im 1. Quart. hat SCHLEGEL das schwer zu übersetzende „*accompagnate e sole*“ klar ausdrücken wollen, aber nicht glücklich getroffen. Die Frauen heissen „*accompagnate*“, weil sie in Gesellschaft mit einander sind, „*sole*“, weil sie ohne Laura sind, was für den Dichter am meisten bedeutet. „*Pensose*“ ist auch mit „sinnig“ unrichtig wiedergegeben, denn — wie es auch im 2. Quart. erklärt wird — sie sind traurig, weil sie an die „*invidia e gelosia*“ denken, welche Laura fern von ihnen halten. Die letzte Zeile ist überflüssig. — Das auch im Original etwas verwickelte 2. Quart. scheint Schlegel nicht recht verstanden zu haben; es ist viel zu frei übersetzt und gibt keine Spur von dem Sinn, besonders der beiden letzten Zeilen, wieder. Auch die beiden Terzette viel zu allgemein und frei übersetzt; im 1. ist „so erfuhr es jetzt das holde Weib“ abgeschmackt für „*questo ora in lei, talo si prova in noi*“, und das 2. T. hat bei Schlegel keinen Bezug auf die gegenwärtige Gelegenheit, welches eben des trostlosen Dichters halber nothwendig wäre.

*Neue Bearb.* Strenge Sonettform. -- 1. Quart. Erste Zeile sehr hässlich mit den sechs einsilbigen, schlecht zusammenklingenden Wörtern und dem



Hiatus: „ihr Fraun, die ihr euch im Gespräch ergethet“. „Einsam und umgeben“ ist ganz unsinnig. 2. Quart. Erste Zeile recht gut, die folgenden aber sehr unklar, weil sie wörtlich sein sollen: „dogliose per sua dolce compagnia, la qual ne toglie invidia“ kann ohne Mühe verstanden werden, aber kaum „doch um die süsse Näh' dem Gram ergeben die Neid uns raubt“ u. s. w. Die Terzette wären nicht übel, obwohl die letzte Zeile in dem ersten etwas prosaisch erscheint; das zweite ist hübsch.

Hier verräth sich die ältere Bearbeitung als von sehr frühem Datum herrührend; es ist in ihr äusserst wenig von PETRARCA da. Sie steht doch in sprachlicher Hinsicht höher als die neuere, ist auch z. B. im ersten Quartett viel plastischer: man sieht die Frauen vorüberziehn, wogegen man sich in der neueren Form die Situation schwer vergegenwärtigt.

7. S. 56—57. *Aeltere Bearb.* Sonettform, fünffüssige Jamben, Reimstellung: *abba, abba, cdc, dee*, abwechselnd männliche und weibliche Reime. Sehr freie Uebersetzung, besonders sind die Bilder nicht wiedergegeben — so im 1. Quart. und in den Terzetten. Das Ganze ist aber dichterisch schön und oft wird der innerste Sinn des Originals wunderbar getroffen, z. B. im 2. Quart. dritte Zeile, wo „vielleicht! vielleicht! —“ die noch durchschimmernde Hoffnung des Dichters fein ausdrückt. — Der erste Anfang ist auch sehr kräftig und packend.

*Neu.* Stränge Sonettform, die Terzette enthalten nur zwei Reime: *cdc, dcd*, — Viel wörtlicher und dadurch viel schwächer. 1. Quart. Der Anfang durch ein einziges Wort zerstört: „o kläglich und entsetzliches Gesichte“ (früher: „o wehevolltes, grauses Nachtgesicht“); dann prosaisch durch die Reime „vor der Zeit verzehren das milde Licht zu dem, froh es zu ehren“ u. s. w. Im 2. Quart. wird Lauras Tod als „der grosse Fall“ bezeichnet; italienisch zwar „romor“, aber die wörtliche Uebersetzung scheint nicht zu empfehlen. Dieses Quartett überhaupt sehr prosaisch und platt mit den vernünftigen Ausdrücken: „belehren“, „Berichte“ u. s. w. Die Terzette nicht viel besser: er hoffe ihren Blick noch zu „theilen“, sie hat sich „ihrem Wohnhaus (albergo) entrücket“ u. s. w.

Die ältere Fassung, obgleich sehr frei, doch der neueren weit vorzuziehen. Diese ist geziert, umschreibend, hohl und manchmal zu platt, jene lebendig und wahr.

8. S. 62—63. *Aeltere Bearb.* Freie Sonettform, fünffüssige Trochäen, Reimstellung: *abba, abba, cdd, cdc*, abwechselnd männliche und weibliche

Reime. — 1. Quart. „A pensier nostre amiche“ ist durch „dem Geräusch der Welt entfloht“ ganz gut wiedergegeben. Die zwei letzten Zeilen aber zu frei, geben keine Andeutung von dem Sinn des Originals. 2. Quart. SCHLEGEL hat das Anhäufen vieler Hauptwörter vermeiden wollen und ist daher nicht ganz dem Originale gefolgt, sondern hat eine Mischung des Inhalts in dem 2. Quart. und im 1. T. vorgenommen, die sonst ganz gut ausgefallen ist, nur dass das schöne Bild im 1. T. (*voi che'l fresco erboso fondo del liquido cristallo alberga e pasce*) ganz weggeblieben und statt dessen eine neue ziemlich matte Zeile hinzugekommen ist: „und Gesang zur Lindrung mir ersonnen“. — Der Anfang des 2. T. ist gut („Wisst! mein Heil“ u. s. w.), aber die Fortsetzung ist viel matter als PETRARCA'S schöne Worte: „meine Tage waren so klar, jetzt sind sie so dunkel wie der Tod, der dies zuwege gebracht hat“. Besonders die letzte Zeile bei Schlegel: „also fiel bei der Geburt mein Loos“ gibt den resignierten Sinn des Originals nicht richtig wieder: „dem kann nicht geholfen werden, denn jedem ist von der Geburt an sein Loos so bestimmt“.

*Neuere Bearb.* Strenge Sonettform. — 1. Quart. „Queste rive a pensier nostri amiche“ ist mit „diesen, unserm Sinn gewognen Bächen“ sehr prosaisch übersetzt; „Zwiste zu besprechen“ auch nicht richtige Wiedergabe von „saldar le ragione nostre“, wo der Sinn tiefer liegt und auf Erfüllung eines Versprechens des Liebesgottes Bezug hat. — 2. Quart. hat in der dritten Zeile „Port, meine Liebesmühen zu unterbrechen“ anstatt „ruhiger Hafen meiner Liebesbemühungen“; Port ist kein deutsches Wort und die Satzwendung überhaupt sehr steif. — 1. T. „Ich dann“ u. s. w. ist nicht recht klar, noch ganz richtig. „Voi che'l fresco erboso fondo“ etc. bedeutet: „Ihr, die der frische grasgrüne Quell' des klaren Krystalls herbergt und füttert“, d. h. die Fische. „Ihr dann die“ sind übrigens Flickwörter. Die letzte Zeile des 2. T. gibt auch nicht ganz klar den oben angedeuteten Sinn des Originals wieder.

Sowohl in sprachlicher als dichterischer Beziehung ist wiederum die ältere Fassung die bessere.

9. S. 73—74. *Aeltere Bearb.* Freie Sonettform mit zweizeiliger Coda, fünffüssige Jamben. Reimstellung: *abab, cdcd, eef, ggf, hh*; abwechselnd männliche und weibliche Reime, — Die beiden ersten Quartette schön, obgleich etwas frei. Besonderer Erwähnung bedarf das in der letzten Zeile des 2. Quart. vorgenommene Zusammenziehen der „il mio signor (die Liebe) e la mia Donna“ zu „Liebeskönigin“. 1. T. sehr hübsch; SCHLEGEL lässt die Ge-

danken sich am Stamme des Baumes emporschlingen, während PETRARCA ihnen ein Nest im Baume baut, aber jenes Bild gibt diesem an Schönheit nicht nach. Das übrige ist nicht ebensogut ausgefallen: das einfache „*assai felice fui*“ des Originals heisst bei SCHLEGEL schwach, „vermocht ich doch mein Loos noch zu ertragen“; und PETRARCA's letzte Terzett: „voll war die Welt von ihrer Schönheit, als Gott, um den Himmel zu schmücken, sie hinaufnahm: und dahin gehörte sie auch“ ist in den letzten Zeilen geschmacklos wiedergegeben: „bis Gott zum Schmuck des Himmels dich erkor. Wir konnten nie nach Würdigkeit dich loben; du warest sein: nun prangest du dort oben“.

*Neuere Bearb.* Strenge Sonettform. Das Streben nach wörtlicher Treue hat den Uebersetzer veranlasst so anzufangen wie im Original: „des Duft und Farbe“ u. s. w., wodurch das ganze 1. Quart. verwickelt und geschraubt erscheint. Die Reime der Quartette sehr misslungen, veranlassen Wendungen wie „der Trefflichkeiten Kronen“, „der Schönheit Thronen — in sich habend“, besonders das letztere, sowohl mit Hinsicht auf die Worte wie auf den Satz, schrecklich abgeschmackt. Die letzte Zeile des 2. Quart: „mit meinem Herrscher meine Göttin wohnen“ ist viel schlechter als die freiere ältere Uebersetzung; es ist nämlich, wenn man PETRARCA's Sonette einzeln liest, nicht leicht zu ergründen, welcher der eigentliche Sinn sei. Im 1. T. pretiöse Ausdrücke als „Segenspflanze“ für „*alma pianta*“ und „heil'ger Gedanken Netz“ für „*nido di pensieri eletti*“. Das 2. T. ganz gut, besser als vorher, obgleich auch das „würdig war sie seiner“ nicht vollständig das „*cosa era da lui*“ in Einfachheit erreicht.

Obwohl hier die ältere Bearbeitung durch Breite geschädigt ist, bleibt sie doch immerhin durch die Schönheit der drei ersten Strophen viel bedeutender als die neuere, welche mit ihren geschraubten und gesuchten Reimen äusserst steif und ungelenk einherstolpert, in jeder Zeile von mühevoller Uebersetzungsarbeit zeugend.

**10.** S. 75—76. *Ältere Bearb.* Freie Sonettform, fünffüssige Trochäen. Reimstellung: *abba, abba, cdd, cee*; abwechselnd männliche und weibliche Reime. — 1. Quart. „Sanfte Streng' aus liebevoller Treu“ steht sehr geziert für „*Piene di casto amore e di pietate*“, und das ausdrucksvolle „*leggiadri e degni*“ ist ganz weggelassen. Die erste Zeile dagegen gut. 2. Quart. und 1. T. des Originals sind hier umgestellt: „Quell' der lieblichsten Bezauberungen“ rührt von Schlegels eigener Fantasie her und ist geschraubt. Sonst „*dolci sguardo*“ etc. gut übersetzt, nur das „mit Labung mein Gebein durchdrungen“ prosaisch.

1. T. nicht gute. Wiedergabe des 2. Quart. des Originals. Das schöne „*for di virtù, fontana di beltate*“ ist weggelassen, und statt dessen steht „und den Geist auf hohe Dinge wandte“, welches eine selbstgemachte und schwach wirkende Tautologie ist. Das 2. T. ist sehr schön und fein; man hätte kaum das „*questo bel varia fu la radice di mia salute, che altramente era ita*“ poetischer übersetzen können als mit den SCHLEGEL'schen Zeilen:

Schöner Wechsel zwischen Pein und Lust!  
Dank dir, dank! Du hast mir Heil geboren!  
Ewig war ich ohne dich verloren.

*Neuere<sup>3</sup> Bearb.* Strenge Sonettform. 1. Quart. äusserst geschraubt (wenn z. B. das oben citierte „*piene di casto*“ etc. mit „voll vom Erbarmen keusche Lieb' und Güte“ übersetzt ist) und unverständlich. — 2. Quart. sehr gut, viel besser wie vorhin. „Brunnquell der Schönheit und der Tugend Blüthe“ ist für „fontana“ etc. fein getroffen. Die Terzette sind dagegen unausstehlich steif und platt: „stolz zu zähmen das verweg'ne Streben“ u. s. w.; noch schlimmer im 2. T. „Dies schöne Wechseln müsste Wurzel werden von meinem Heil, sonst war es aufgegeben“. Wie abgeschmackt gegen die ältere Fassung! Eine Handlung kann nicht eine „Wurzel“ werden; dazu die letzten Worte unerhört prosaisch.

Die beiden guten Strophen in jeder Bearbeitung gleichen sich aus, und dann bleibt sonder Zweifel die neuere viel tiefer stehen, denn die ältere ist wenigstens leicht und fliegend, wogegen jene die geschmacklosesten und unbilligsten Wendungen enthält.

**11.** S. 77—78. *Aelt. Bearb.* Sonettform, fünffüssige Jamben. Reimstellung: *abba, abba, cdd, cee*; abwechselnd männliche und weibliche Reime. 1. Quart. nicht ganz fliegend mit den zwei Nebensätzen, die etwas unpoetisch wirken. 2. Quart. sehr fein, besonders der Anfang: „ach armer Kleiner“ u. s. w. und die letzte Zeile. Die Terzette nicht recht glücklich, die beiden ersten Zeilen des ersten zu frei und das zweite zu schwach; ausserdem „die winterliche Nacht und Oede“ unrichtig und geflickt.

*Neuere Bearb.* Strenge Sonettform. — Im 1. Quart. die wörtlich übersetzte, aber sinnlose und abgeschmackte Wendung: „welches singend gehet, vielmehr beklagend“ u. s. w. Der Italiener fügt diese Form des Verbuns „andare“ bei, um die Handlung zu verstärken, und besonders kommt dies häufig bei PETRARCA vor: „*vo ragionando, vo piangendo, vo misurando* etc.“ — Die erste Zeile des 2. Quartetts klingt hässlich: „wenn, wie du weisst,

was“; „den Herzensjammer zu begleiten“ ist unbildlich — man denkt an Musik; „hier“ in der letzten Zeile ein Flickwort. 1. T. ist vollständig misslungen, geschraubt, undeutsch und prosaisch, besonders der Satz in den beiden letzten Zeilen: „die lebt vielleicht, um die du scheinst zu klagen, was an mir geizig Tod und Himmel sparen“. 2. T. ist dagegen hübscher und feiner als in der älteren Form.

Obwohl diese in gewisser Hinsicht nicht recht gut ausgefallen ist, steht sie doch bedeutend höher als die neue, welche zu SCHLEGEL's allerschlechtesten Erzeugnissen dieser Art gehört. Sie enthält, wie erwähnt, mehrere völlig misslungene Stellen, so dass man von den drei ersten Strophen überhaupt den Eindruck bekommt, als wären sie auf einem Folterbett zerdehnt.

Wir schreiten jetzt zu einer flüchtigen Betrachtung derjenigen von den oben erwähnten Stücken, welche früher übersetzt und veröffentlicht wurden, ohne nachher einer neueren Bearbeitung unterzogen zu werden, und welche demnach auch nicht in den „Blumensträussen“ zu finden sind.

Schl. W. IV, S. 36. Freie Sonettform, fünffüssige Jamben, Reimstellung: *abab, cddc, efe, fgg*; abwechselnd männliche und weibliche Reime. 1. Quart.: „mein Herz auf meine Lippen flog“ ist unpoetisch; sonst gut. 2. Quart. schön. Die Terzette auch gut, nur hat die letzte Zeile des 1. etwas zu starke Adjectiva: „rauh und wild“, und die letzte des 2. hat nicht die Feinheit des Originals. „Chi m'allontana il mio fedele amico?“ in der Uebersetzung: „geliebter Freund, wann kehrest du zurück?“ — Das ganze fließend, die Uebersetzung etwas frei.

S. 41. Freie Sonettform, fünffüssige Jamben, Reimstellung: *abba, cdcd, efe, egg*; abwechselnd männliche und weibliche Reime. — Die Uebersetzung wohl wieder ein wenig frei, aber doch den Sinn schön wiedergebend; man hätte nur gewünscht das starke Bild am Ende des 2. Quart.: „che farian gir i monti e star i fiumi“ beibehalten zu sehen. Sonst höchst poetisch; das letzte Terzett wunderschön.

S. 43. Fünf Vierzeiler in fünffüssigen Jamben, Reimstellung: *abba* oder *abab*; männliche und weibliche Reime. — Die breite Form hat dem Charakter des Originals Eindrang gethan; sonst ist das Gedicht als solches sehr poetisch und klangvoll, gibt auch sehr fein den Sinn wieder ohne allzu frei zu sein.

S. 59. Sonettform, fünffüssige Jamben, Reimstellung: *abab, baba, ccd, eed*; lauter weibliche Reime. Zu frei, besonders die beiden Quartette, aber durchhaucht von poetischem Duft und melodisch fließend.

S. 60. Freie Sonettform, fünffüssige Jamben, Reimstellung: *aabb, cddc, efe, fgg*; abwechselnd männliche und weibliche Reime. — Ziemlich getreu, nur am Schluss des 2. Quart. das Bild nicht beibehalten. Mit Ausnahme von einigen Stellen, die nicht recht poetisch klingen (z. B.: „in dieser stillen Bucht“ (*ricetto*), „brauner Nacht“), ist das Ganze von sehr angenehmer Wirkung, anschaulich und zwanglos.

S. 68. (Canzone.) Gereimter (*ababab*) Blankvers. — Verliert durch das Versmass den Charakter des Originals und macht den Eindruck von „alten Weisen“. Die Diktion ist aber meistens sehr klangvoll.

S. 71. Freie Sonettform, fünffüssige Jamben, Reimstellung: *abab, baba, ccd, ece*; abwechselnd männliche und weibliche Reime. Einige Stellen zu frei übersetzt, z. B. 2. Quart.; die Umstellung der beiden Terzette ist auch nicht recht glücklich ausgeführt, wobei noch einige prosaische Wendungen dieses Sonett nicht zu den besseren unter den älteren Bearbeitungen zählen lassen.

Schliesslich wollen wir einige Bemerkungen an diejenigen Gedichte anknüpfen, welche zum ersten Mal in den „Blumensträussen“ erschienen und also in den Jahren 1795—1803, meistens um als Erläuterungen zu den Berliner Vorlesungen zu dienen, ans Licht kamen. Wir können natürlich nicht weitläufig sein, sondern wollen nur einiges herausnehmen, um die spätere Art SCHLEGEL'S PETRARCA zu übersetzen im Gegensatz zu der früheren noch deutlicher hervorzuheben und um unsere Ansicht über diese Uebersetzungen genauer zu bestätigen.

Die Sonette sind alle in streng petrarchischer Form abgefasst.

P. I, 1. *Voi ch'ascoltate.* — SCHLEGEL, S. 5. Die Reime „genähret“, „gewähret“, „verzehret“ schlecht, ebenso das zweimalige Wiederholen des Wortes „Theile“; „mein Versäumen“ (1. T.) schwaches Füllungswort; in der letzten Zeile des 2. T. vermisst man das Hilfsverbum. Sonst ganz gut und wörtlich.

P. I, 3. *Era l'giorno.* — S. 4. — Die Reime veranlassen hässliche Wendungen: „Amors Wahlen“, „den allgemeinen Qualen“, welches unverständlich ist; das 2. Quart. überhaupt sehr prosaisch. Im 1. T. „der Thränen Flut gezogen“ unbildlich.

P. IV, 1. *La gola e 'l sonno.* — S. 5. — Zu wörtlich, daher gezierte Wendungen, wie (2. Quart.) „so dass man den zum Wunder sieht erheben, der Quellen aus dem Helicon will schlagen“ (*per cosa mirabile s'addita*

etc.) und (2. T.) „findst du; drum muss ich“ u. s. w., ein Consonantenreichtum sondergleichen. Das ganze sehr geschraubt.

P. IV, 2. Gloriosa Colonna. — S. 7. — Wegen der genauen Wörtlichkeit ganz verdorben; der Nebensatz, aus dem das ganze 2. Quart. besteht, ist sehr schwerfällig und enthält das abgeschmachte Bild: „der Berg, den dichtet ich mich auf und nieder bahne“. Ferner im 1. T. „ausstellet“ als jambisches Reimwort ganz untauglich; im 2. T. „Liebesgedanken“ und „so gross Gut muss nur“ u. s. w. äusserst steif und prosaisch.

P. I, 15. Son animali. — S. 11. — Nicht schlecht, mit Ausnahme einiger unpoetischer und unconciser Ausdrücke: (1. Quart.) „hervor sich regen“, (2. Quart.) „der anderen Kraft, der welche brennt“ u. s. w., (1. T.) „dieser Frau'n Lichthelle zu bestehen, bin ich nicht stark“, (2. T.) „ich suche meine Wunden“ anstatt „vo dietro a quel che m'arde“.

P. I, 17. Mille fiate. — S. 12. — Das etwas schwerfassliche Sonett ist in SCHLEGEL'S Uebersetzung noch unklarer, besonders 2. Quart., welches auch gar nicht leicht fliesst — die letzte Zeile hat acht einsilbige Wörter nach einander, und 1. T. „Kriegerinne“ (1. Quart.) fast zu wörtliche Wiedergabe von „guerrera“.

P. I, 22. Solo e pensoso. — S. 16. — Die Reime verderben vieles: „gelähmt vom Krampfe“ soll „misurando“ wiedergeben; „eine Menschenspur den Sand nur stampfe“ ist ganz unsinnig, „ich innen dampfe“ kaum besser. Dann im 2. Quart. die dritte Zeile: „weil man im Thun, wo keine Freude rege“ eine äusserst geschraubte Uebersetzung von „perchè negli atti d'allegrezza spenti“. Die Terzette sind nicht übel, aber bieten keineswegs einen genügenden Ersatz für die abgeschmackten Wendungen in den Quartetten; das Hinwegkommen über die dumpfen Reime hat schon allzuviel angestrengt, als dass man noch die Kraft besässe, die etwaige Schönheit der Terzette zu genießen.

P. Madrigale I, 1—3. Non al suo, Perch' al viso, Nova angeletta. — S. 17—19. — Ueberhaupt sehr fein wiedergegeben; „Pilgerin“ (M. 2) vielleicht zu wörtlich von „pellegrina“; welches auch nur „Wandlerin“ bedeutet; „behende Flügel spreitet“ (M. 3) scheint kein recht glücklicher Ausdruck für „sopra l'ale accorta“.

P. I, 49. Per mira Policeto. — S. 20. — Sehr ungelenk; man vermisst die Klarheit noch mehr wie im Original. Die letzte Zeile des 2. Qu. sehr schlecht, so auch 1. T., wo l'opra fu ben de quelle che nel Cielo si

ponno imaginar, non' qui fra noi“ geziert mit, „das Werk ist wie von Himmelslicht erhellet, der Geist es bildet; nicht auf irdischen Fluren“ wiedergegeben ist. Das 2. T. auch platt.

P. IV, 9. Piangete donne. — S. 23. — Wieder geschraubt, das einfache „che tutto intese in farvi onore“ ist mit „der mit Fleiss dem vorgestanden, wie er euch zu Ehren schreibe“ übersetzt. Auch das 2. Quart. ist viel zu verwickelt und verdreht für die klare Ausdrucksweise des Originals: „Thränen mir von ihm sei'n zugestanden“, „lasse mir die Seufzer nicht abhanden“ u. s. w.

P. Canzone I, 11. Chiare fresche e dolci acque. — S. 24. — Sehr schön, zeigt in der That hervorragende Uebersetzungskunst. — Nur der Anfang fiesst wegen der verkürzten Adjective nicht ganz gut; in der zweiten Strophe könnte wohl für „al proprio albergo“ etwas anders als „in ihr Erbe“ stehn; in der dritten ist der Satz von „schon Staub“ u. s. w. an etwas verwickelt; am Schluss ist „dass dort die Sinne nur genasen“ nicht ausdrucksvoll und einfach genug für „ch'altrove non ho pace“, und in der Coda hätte „o Lied“ zugefügt werden müssen. — Doch sind diese Anmerkungen nicht von so grosser Bedeutung, dass sie den Werth der hübschen, wohlklingenden Uebersetzung verringern würden.

P. Canzone IV, 4. Italia mia. — S. 27. — Dasselbe Lob gilt hier, wo fast nichts zu bemerken ist. Am Schlusse der 1. Str. hat SCHLEGEL „und gieb, dass deine Lehre“ etwas matt anstatt „ivi fa che 'l tuo vero“. In der 3. Str. machen sich die derben Reime „gekratzet“ u. s. w. sehr gut. Die Coda lässt an Wörtlichkeit nichts fehlen und ist doch dichterisch schön.

P. Canzone I, 14. Qual più diversa. — S. 32. — In der 2. Str. der Satz von „mein inn'rer Halt“ an etwas unklar; in der 3. ist „Gemüth“ als Trochäus gebraucht, und die letzte Zeile — formell nicht ganz richtig — hat eine Silbe zu viel. Sonst ist die Uebersetzung meisterhaft, wohlklingend und getreu.

P. IV, 16. Fontana di dolore. — S. 37. — Der Anfang von kräftiger, packender Wirkung, auch sonst gut mit Ausnahme der letzten Zeilen, deren Sinn bisher auch noch Niemand bei PETRARCA hat ergründen können.

P. Sestina I, 5. Alla dolce ombra. — S. 38. — SCHLEGEL ist die Mühe dadurch erleichtert worden, dass er die Reimworte des Originals einfach übersetzen konnte. Jedenfalls ist aber die formelle Kunst, die er in dieser Sestina entwickelt hat, staunenswerth, indem er fast wörtliche Treue mit einer schönen poetischen Diktion zu verbinden weiss.



P. I, 96. O d' ardente virtute. — S. 40. — Keine besonders auffallenden Fehler, aber im Ganzen hart und ohne Wohlklang.

P. I, 108. In qual parte. — S. 42. — Fast jede Zeile verräth die Uebersetzungsarbeit; vgl. die 4. Zeile des 2. Quart., die 3. und 2. des 2. Quart. („welch' Herz so manche Tugend in sich halten“), die letzte des 1. T. und die vorletzte des 2. T. („wer nicht weiss wie“ u. s. w.). Das 2. T. ist von BÜRGER viel besser übersetzt.

P. I, 135. Giunto Alessandro. — S. 44. — Nicht übel, ausser dass „tromba“ (1. Quart.) vielleicht nicht so wörtlich mit „Posaune“ (was gar nicht in dem Bilde von HOMER'S Munde passt) hätte wiedergegeben werden müssen, dass „der Erde Söhnen“ (2. Quart.) ein wenig pretiös klingt statt „ciascun“, und dass im 2. T. „Sterne, die bloss hierin irrten“ prosaisch ist, wie auch die letzte Zeile „doch ihr Lob wohl mag verkleinern“ matter erscheint als das feine „ma forse scema sua lode parlando“.

P. I, 137. Passa la nave. — S. 45. — Ueberhäuft und unklar. „Mein Herr, mein Feind“ (l signor, anzi 'l nemico mio) 1. Quart. versteht man nicht. — 2. Quart.: „ein Wind, den Seufzer, Hoffnung, Wunsch ewig erpresen“, anstatt „un vento umido eterno di sospir“ etc., welches in ganz anderer Weise anschaulich ist. Die Terzette sind gut, ausgenommen die letzte Zeile des 2. T., wo „dass ich anfang“ sich schlecht für den Jambus eignet.

P. I, 160. In nobil sangue. — S. 48. — Ohne Zweifel eines der besten neueren, fliessend und zwanglos. Es wäre nur zu bemerken, dass „des Schmuckes Funkeln“ (1. T.) zu geziert ist für das einfache „abito adorno“ und, in Hinsicht der Uebertragung, dass die letzte Zeile des 1. T. „Beredsamkeit (einig) mit Mienen stiller Schwermuth“ nicht ganz richtig den Sinn des Originals wiedergibt, wo es heisst: „ed un atto che parla con silenzio“, d. h. Geberden, welche sprechen, obwohl sie schweigt; dies kann man SCHLEGEL doch kaum übel nehmen wegen der offenbaren Schwierigkeit einen Reim auf „Wermuth“ zu finden.

P. I, 164. Il cantar nuovo. — S. 49. — Zu wörtlich und dadurch unklar, besonders das Bild von Aurora (2. Quart.), das durch eine kleine Umschreibung gewiss viel verständlicher geworden wäre. Dann der furchtbare Vers von den Haaren: „die ohne Falsch, nie der Lieb' abgefallen“, wo noch nie der einen Jambus ausmachen soll. Auch in den Terzetten kommt man mit den vielen Sonnen nicht ins Klare, da „die“ und „sie“ keineswegs die Gegeneinanderstellung so deutlich bewirken, wie „quel“ und „questo“. Das Sonett überhaupt sehr misslungen.

P. I; 178. O cameretta. — S. 54. — Die beiden Quartette sind sehr schlecht. Im 1. finden wir das undeutsche „Port“ wieder, ferner wird das Kämmerlein „nächtger Thränen Brunn (fonte di lagrime notturne) erfunden“. Das 2. Quart. ist ohne Herbeziehung des Originals gar nicht zu verstehen: „o Bettchen . . . wie trübe Urnen lässt dich Lieb' erkunden!“ soll die Uebersetzung von „di che dogliose urne ti bagna Amor“ sein, welches ja ein schönes und kaum misszuerstehendes Bild ist. Die Fortsetzung ist fast eben so unsinnig. Die Terzette, besonders das letzte, viel besser.

P. I, 187. Due rose fresche. — S. 55. — Nicht schlecht, aber vollständig italienisch in der Satzstellung und Ausdrucksweise, besonders des charakteristischen 1. Quartetts.

P. II, 2. Rotta è l'alta Colonna. — S. 58. — Dagegen ganz gut deutsch und doch ziemlich getreu; „nichts Gleiches — zu haben“ (1. Quart.) ist nur ein wenig prosaisch und viel schwächer als im Original „quel che ritrovar non spero“.

P. II, 26. Soleasi nel mio cor. — S. 61. — 1. Quart.: „per l' ultimo suo passo“ ist durch „ihr letztes Von-uns-eilen“ übersetzt — ein ganz sonderbares Wort, das wohl sonst nirgends in der deutschen Poesie oder Prosa zu finden sein dürfte; die letzte Zeile mit dem schönen Schluss (. . . „ma morto; ed ella è diva“) ist nicht prägnant ganz wiedergegeben mit „ich — todt und sie verkläret“. Im 2. Quart. wirkt das erste Reimwort beleidigend: „die Seel', all' ihres Gutes ausgezehret“ ist aber doch nichts gegen das darauf folgende abscheuliche Bild: „mit Keilen des Mitleids könnten Felsen sie zertheilen“ (!). SCHLEGEL hat hier das Bild des Originals einigermassen beibehalten wollen, welches lautet: „devrian della pietà romper un sasso“ (ungefähr wie man sagt: „hätten einen Stein zu Thränen rühren können“), aber man sieht, dass er eine kleine Excursion ausserhalb der Schranken der poetischen Bildersprache gemacht hat. Die letzte Zeile dieses Quartetts ist auch matt, denn es heisst: „ma non è chi lor duol riconti o scriva“, welches SCHLEGEL's „keiner ist, der's schreibet noch erkläret“ nicht genug wiedergibt. Die Terzette sind besser ausgefallen, besonders das zweite.

P. II, 44. Ni per sereno. — S. 64. — Die allerletzte Zeile: „die nie zu sehn mir besser mochte taugen“ gibt leider der sonst guten Uebersetzung einen platten Schluss; wie viel einfacher bei PETRARCA: „cui non veder fu 'l meglio“. — Das Uebrige fliesst recht leicht dahin und ist auch getreu.

P. Canzone II, 3. Standomi un giorno. — S. 65. — Ausser einigen kleineren Unebenheiten — 1. Str. letzte Zeile: „betrüben mit des Schicksals Streichen“ geziert, anstatt: „fe sospirar sua dura sorte“, 6. Str. letzte Zeile: „nur der Liebe wilde“, sehr gesuchte Uebersetzung von „ma n' contr' Amor superba“ — sehr schön und fein, in der That meisterhaft, sowohl mit Hinsicht auf die Formbehandlung als auf die richtige Wiedergabe des Inhalts. —

Als Resultat der vorhergehenden Untersuchungen dürfte sich folgendes herausstellen:

1:o. Zunächst ist zwischen den älteren und den neueren Bearbeitungen der formale Unterschied auffallend. Die Ansichten über das Wesen des Sonetts, welche SCHLEGEL in der oben erwähnten Vorlesung vom Jahre 1803 verfiicht, scheinen bei ihm schon um mehrere Jahre früher Wurzeln geschlagen zu haben, denn von 1795 an gibt er auf einmal die Formen seiner älteren Uebersetzungen aus PETRARCA völlig auf, um sein hauptsächliches Augenmerk auf eine möglichst genaue formale Nachbildung des Originals zu legen. Aus den von 1786 bis 1794 gemachten Bearbeitungen erhellt, dass SCHLEGEL noch zu keiner bestimmten Ueberzeugung in Betreff der deutschen Form für die Sonette PETRARCA'S gelangt war. Es ist ein Herumtasten in mehreren verschiedenen Arten: im Anfang versucht SCHLEGEL das petrarchische Sonett mit freieren Formen ganz umzutauschen, aber dieses scheint ihm doch dem Charakter des Originals zu viel zu widersprechen, und er geht auf die Sonettform über. Keine chronologische Ordnung ist hier zu verfolgen: nach BÜRGER'S Art wendet er zuweilen das trochäische Versmass an, unterbricht es aber wieder mit jambischem; einmal behält er dieselben Reime in den beiden Quartetten, dann wechselt er ab, um in der nächsten Uebersetzung wieder grössere Strenge einzuführen; gewöhnlich werden sowohl männliche wie weibliche Reime gebraucht, aber schon von 1790 gibt es zwei Sonette mit lauter weiblichen Reimen. — In den späteren Bearbeitungen hält sich SCHLEGEL ganz genau an die Originalsonette: kein einziger männlicher Reim, keine nach einander folgenden Reimwörter in den Terzetten finden sich dort; und mit Ausnahme von ein paar Stellen kann die schärfste Kritik keinen Fehler gegen die mathematische Genauigkeit entdecken. Die Regeln der Prosodik und Metrik sind in kleinlichster Weise beobachtet — alles ist glatt, gefeilt und geschliffen, wie mit Hobel und Meissel.

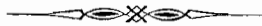
2:o. Während die früheren Uebersetzungen zum grössten Theil ziemlich frei dem Gedankengange ihrer Originale folgen, ist in den neueren die Treue fast wörtlich. Dieses hängt eng mit dem

3:o. dichterischen Werth der Uebersetzungen zusammen. Wir haben gesehen, dass SCHLEGEL früher, wo er noch nicht so ängstlich bestrebt war, jedes Wort des Originals wiederzugeben, seine PETRARCA-Bearbeitung mit einem frischen echt poetischen Hauch oft anzufachen wusste: die Bilder sind ihm gut gelungen, die Sprache fließt leicht und ungezwungen, und uns begegnet manchmal eine überraschend feine Wiedergabe von dem Sinne des Originals. Dem ist in den neueren Uebersetzungen nicht so: das hauptsächlichliche Streben SCHLEGEL's wurde auf die formale Seite der Dolmetschung gerichtet und daneben auf möglichst grosse Treue, er zog jetzt nur einen Theil seiner Uebersetzungskunst herbei, es war ihm genug zu zeigen, wie PETRARCA Reime und Metrum behandelt hatte, an dem poetischen Inhalt lag ihm nicht so viel und so ist unter SCHLEGEL's neueren Uebersetzungen petrarchischer Sonette, wie bewunderungswürdige Proben formaler Gewandtheit sie auch liefern, fast keine, welche die lyrische Schönheit des Meisters nur einigermaßen erreichen würde. Welch' ein Unterschied zwischen diesen und den gleichzeitigen Shakespeare-Uebersetzungen! Dort ist keine Spur von der Echtheit verloren gegangen und hier wie viel! — Wir haben durch die obigen Belege gezeigt, dass hier sehr vieles zu tadeln ist: die strenge Form hat einen unausstehlich geschraubten Ausdruck mit sich gebracht, Wendungen von sehr zweifelhaftem dichterischen Halt kommen vor, die Bilder sind oft direkt ins Deutsche übertragen, ohne in der deutschen poetischen Sprache zu taugen, das Ganze zeigt auffallende Mühe der Uebersetzung und der zusammenklebende Leim kommt immer zum Vorschein — alles im Gegensatz zu den älteren Uebersetzungen, welche im Allgemeinen viel mehr aus dem Ganzen geschnitzt, frisch, natürlich und dichterisch wahr sind. Unter diesem Lob fallen auch, wie erwähnt, die SCHLEGEL'schen Uebersetzungen der übrigen in Canzonen-, Sestinen- und Madrigalenform geschriebenen petrarchischen Gedichte. Es deutet alles darauf hin, dass SCHLEGEL bei seinen neueren Uebersetzungen der Sonette entweder von selbst den Inhalt vernachlässigte, um lediglich der Form obzuliegen, oder — welches mehr wahrscheinlich scheint — dass er nicht im Stande war, eine getreue und zugleich dichterisch feine Verdeutschung der petrarchischen Liebeslyrik dieser strengen Sonettform einzuverleiben. Thatsächlich dürfte es wohl jedenfalls feststehen, dass die SCHLEGEL'schen Uebersetzungen der Sonette PETRARCA's, wenn man ihnen genau nachgeht, keineswegs verdient seien einen bedeutenderen Zusatz zum Ruhme des sonst so grossen Dolmetschers zu liefern.

Die übrigen bedeutenden Männer der älteren Romantik scheinen den näheren Umgang mit PETRARCA ihrem sprachgewandten und dolmetschenden Ge-

nossen völlig überlassen zu haben. Wenigstens finden wir gewichtigere oder ausführlichere Aeusserungen über ihn nirgends; nur in Briefen von FRIEDRICH, CAROLINE und SCHELLING an AUGUST WILHELM wird er erwähnt, immer mit Bezug auf die Beschäftigung des letztgenannten mit ihm. Zwei Uebersetzungen einer Anzahl petrarchischer Sonette fallen wohl in die romantischen Jahre; sie sind aber von Leuten gemacht, welche der eigentlichen Romantik nicht sehr nahe standen — LAUBE (1808) und FÖRSTER (1818—1819) — und scheinen keine Rolle gespielt zu haben, wie sie auch bereits verschollen sind. — Die jüngere Romantik suchte wieder ihre Ideale anderswo — kaum dürfte sie PETRARCA irgend eine Aufmerksamkeit verliehen haben. Mit August Wilhelm SCHLEGEL ist sein Eingreifen in den Entwicklungsgang der gegenwärtig historisch zu betrachtenden Litteratur Deutschlands zu Ende.

Wir schliessen hier, denn unsere Aufgabe ist als erledigt zu betrachten. Neuerdings erschienene Uebersetzungen aus PETRARCA war es nicht unsere Absicht zu besprechen: sie gehören einer neueren Bildungsepoche an und fallen unter den Gesichtskreis derjenigen Litteraturgeschichte, welche in einer fernen Zukunft das deutsche Geistesleben in der eklektischen Periode unserer Zeit schildern wird.



W. SÖDERHJELM. — *Petrarca in der deutschen Dichtung.* —  
Estratto dagli *Acta Societatis scientiarum Fennicae*, vol. XV.  
— Helsingfors, Druckerei der finnischen Litt. Gesellschaft,  
1886 (4°, pp. 44).

Mentre in Italia si attende (e si attenderà forse ancora un pezzo) chi voglia mettersi a studiare la imitazione del Petrarca in tutti i secoli, e sotto tutti gli aspetti, in Germania, dove la bisogna è molto più agevole, si è già avuto nell'opera del Welti (1) più di una osservazione indiretta intorno alla influenza che il nostro gran lirico d'amore esercitò sulla poesia tedesca, ed ora dalla remota Finlandia ci perviene questo opuscolo, che ha appunto per iscopo diretto lo studio di tale influenza.

I tre massimi autori del nostro trecento non ebbero grande fortuna nella Germania antica (2); ma quello di essi che non poteva averne, per la stessa natura sua, è il Petrarca del *Canzoniere*. Le sue bellezze, essendo più che altro formali, non potevano essere apprezzate nel medioevo germanico, e quando sopravvenne la rinascenza, la sua poesia sembrò troppo medievale. Quindi è che assai tardi noi vediamo comparire in Germania, nel 1575 una traduzione, nel 1601 una imitazione dei *Trionfi*. Nel 1616 Ernesto Schwabe si provò a tradurre in tedesco il primo sonetto del *Canzoniere*, ma non ne rispettò lo schema, attenendosi a quello usato dai sonettisti francesi, nel che fu imitato da altri poeti. Nel 1643 il principe Ludovico di Anhalt voltò in tedesco i *Trionfi* col titolo di *Siegsprachten*. Durò quindi silenzio intorno al Petrarca per più di un secolo, finchè nel 1763 Giovanni Niccolò Meinhard, che ne' suoi grandi viaggi avea soggiornato in Italia e imparato a conoscerne i massimi scrittori, pubblicò due saggi, uno sull'Alighieri e l'altro sul Petrarca, nella prima parte della sua opera *Versuche ueber den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter*. Questo libro, in cui venivano tratteggiati con competenza e acutezza (se non sempre con verità) quei due nostri grandi scrittori, ebbe lodatore entusiasta il Lessing e richiamò l'attenzione di una parte dei parnassiani tedeschi. Durante un trentennio circa durarono a comparire in Germania imitazioni e traduzioni del Petrarca; cattive le une e le altre, perchè il concetto del poeta nostro, male inteso molte volte, veniva diluito in un languido sentimentalismo, nel quale non di rado compariva il concettuzzo artifiziatto delle scuole liriche francesi, ov-

(1) Cfr. *Giornale*, V, 284.

(2) L'A. peraltro esagera quando dice: « Die Geschichte Dante's und Boccaccio's in der deutschen Litteratur wäre durch die Aufzählung einiger Uebersetzungen nahezu erschöpft » (p. 4). Non sembra tanto vero quando si consideri che nel solo sec. XV il *De claris mulieribus* tradotto ebbe in Germania ben cinque edizioni e sei nel sec. seguente (cfr. Houts, *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Trieste, 1879, pp. 812-819 e 898), e che Dante, se non fu tanto ammirato come poeta, lo fu molto come pensatore e le sue idee fatte servire agli intenti della riforma. Vedi SCARTEZZINI, *Dante in Germania*, I, 9-13.

vero la battuta sensuale foggiate su Anacreonte, o a dir meglio sugli Anacreontici. Apri la schiera il Gleim coi *Petrarchische Gedichte*, usciti anonimi in Berlino nel 1764, seguirono Klamer Schmidt con le *Phantasien nach Petrarca's Manier* (1772) e con le *Elegien an Minna* (1) (1773), il Jacobi, il Lenz, che compose sul Petrarca un curioso poemetto, in cui lo si rappresenta geloso del Colonna per l'amore di Laura, stranissima fantasticheria. — Un indirizzo più serio nella imitazione del Petrarca prese la scuola di Gottinga, e qui pure troviamo in testa la critica. Nel 1791 Giovan Giorgio Müller, pubblicando la traduzione del *Secreto*, volle che lo Herder gli facesse la prefazione. Herder gli inviò alcune lettere sul Petrarca, che vennero pubblicate; un'altra egli ne scrisse sul medesimo soggetto quattro anni dipoi. La mente acuta del critico eminente ripose il Petrarca nel suo vero posto, dopochè gli imitatori ne avevano tanto alterato i caratteri. Egli riguardò Laura come una pura idealità e il *Canzoniere* come un lavoro psicologico riflesso, non riprodotto fatti reali, e in ciò uscì dal seminato. Ma ebbe il merito incontrastabile di indagare, con piena conoscenza della lingua e con vere attitudini critiche, il *Canzoniere*, mettendo in chiaro le differenze che corrono fra l'ideale antico e quello del Petrarca, e indicandolo come primo poeta moderno. Egli tradusse anche in versi sciolti sei sonetti del Petrarca. Nel 1789 il Bürger stampò una serie di sonetti, due dei quali imitano assai d'appresso il Petrarca. L'entusiasmo che egli ebbe per questo poeta non portò tanto buoni frutti in lui, quanto in un suo amico celebre, A. Guglielmo Schlegel. Le sue traduzioni del Petrarca comparvero prima a spizzico nel *Göttinger Musenalmanack*, poi tutte insieme, rifatte, nei *Blumensträuße der italienischen; spanischen und portugiesischen Poesie* (1804), con aggiunta di molte versioni nuove. L'esame di queste traduzioni schlegeliane, col confronto della prima con la seconda redazione, e tenendo d'occhio le teorie dello Schl. sul sonetto, occupa tutta l'ultima parte del presente opuscolo. E con questo l'A. chiude perchè la giovane scuola romantica, posteriore allo Schl. dicesse altrove i suoi ideali, sicchè si può dire che con lui finisca l'infusso del Petrarca su quella parte della letteratura germanica che può ora chiamarsi storica.

La memoria, di cui abbiamo riferito i risultati, ci sembra degna di considerazione per ogni riguardo. Noi non siamo in grado di dire se l'A. abbia veramente esaurito il suo tema, nei limiti almeno che si era prefisso, ma ci sembra che quanto ha fatto sia fatto bene.

**M. A. MIGNATY.** — *Catherine de Sienne.* — Sa vie et son rôle dans l'Italie du XIV<sup>e</sup> siècle. — Paris, Fischbacher, 1886 (8°, pp. 144).

Molto si è scritto su Caterina Benincasa, una delle più curiose figure che

(1) *Minna* è la Laura dello Schmidt e ben si intende come quel nome si prestasse ai ginecetti di parola.