

2

Das italienische Sonett

Metrische Struktur und literarische Entwicklung bis ins 17. Jahrhundert

2.1 Überblick über die literarische Entwicklung des Sonetts

Das Sonett entstand am sizilianischen Hof Kaiser Friedrichs II. um 1230, wo nicht nur juristisch, sondern auch künstlerisch begabte und ausgebildete Hofbeamte nach dem Vorbild der provenzalischen Trobadordichtung erstmals eine eigenständige italienische Kunstlyrik entwickelten. Als einflussreichster Sonettdichter und vielleicht sogar Erfinder des Sonetts gilt Giacomo da Lentini (fl. ca. 1233–1245), dem knapp 75 Prozent der aus dem sizilianischen Dichterkreis überlieferten Sonette zugeschrieben werden.⁸⁵ Ungewöhnlich und bis heute nicht zweifelsfrei geklärt sind die genauen Umstände, unter denen das Sonett plötzlich als fertiges, formal gefestigtes lyrisches Gebilde in der sizilianischen Dichtung in Erscheinung treten konnte. Die mittlerweile am weitesten verbreitete Theorie ist, dass das Sonett aus der provenzalischen Canzonestrophe hervorgegangen ist.⁸⁶ Mit einer solchen Canzonestrophe

⁸⁵ Roberto Antonelli, »Introduzione: Dati culturali e biografici«, in: Giacomo Lentini, *Poesie*, hrsg. von Roberto Antonelli, Roma 1979 (Instrumenta philologiae 1), S. XIV.

⁸⁶ Eine ältere vor allem durch Ernest H. Wilkins vertretene Theorie ist die Ableitung des Sonetts aus dem Strambotto, einer volkshafter Ottava-Strophe, die das gleiche Reimschema wie eine sizilianische Sonettoktav

verbindet das Sonett seinen grundsätzlichen strukturellen Aufbau: einen Aufgesang (*fronte*), der sich in mindestens zwei metrisch gleichgebaute Abschnitte (*piedi*) unterteilen lässt, – im Fall des Sonetts wären das die Sonettoktav bzw. die Quartette – und einen Abgesang (*sirma*), der ebenfalls zwei gleichartige Teile ausprägt (*volte*) – das Sextett bzw. die Terzette des Sonetts. In einigen anderen wichtigen Punkten unterscheidet sich das Sonett jedoch auch von der Canzone, wie Thomas Borgstedt systematisch herausgearbeitet hat.⁸⁷ Dazu gehören die Isoliertheit des Sonetts als Einzelstrophe im Gegensatz zur Strophenbildung innerhalb der Canzone, der vergrößerte Umfang auf Strophen- und auf Versebene, die metrische Fixierung von Versanzahl und Verslänge im Gegensatz zur metrischen Variabilität der Canzonestrophen («Isomorphie der Stanze» bzw. »Isometrie der Verse«), eine größere Konstanz im Reimschema innerhalb der beiden Teile des Sonetts und schließlich die mit rhetorischen Verfahren bewusst vermittelte Verklammerung von Sonettoktav und Sextett, die der formalen Trennung auf eigentümliche Weise entgegenwirkt.⁸⁸

Unklar ist nach wie vor, wie genau die Genese des Sonetts aus der Canzonestrophen erfolgt ist. War das Sonett eine bewusste Kunstschöpfung, z. B. aus einer zielgerichteten Verdopplung der beiden Abschnitte einer in der provenzalischen Lyrik nicht unüblichen siebenzeiligen Zehnsilberstrophe,⁸⁹ bei der vielleicht auch numerologische Gesichtspunkte eine Rolle gespielt haben könnten?⁹⁰ Oder ist das Sonett eher als ein historisch gewachsenes Zufallsprodukt zu verstehen, das in seiner Gestalt bald als so stimmig und harmonisch empfunden wurde, dass es als eigenständige lyrische Form Bestand haben sollte?⁹¹

Sicher ist nur, dass sich die Sonettform im weiteren Verlauf des 13. Jahrhunderts auch außerhalb des sizilianischen Dichterkreises behaupten konnte. Toskanische Dichter, darunter Guido Guinizelli (1230/40–1276), Guido Cavalcanti (1250/55–1300) und Guittone d'Arezzo (1230–1294), übernahmen die Form und gaben ihr mit dem aus dem Provenzalischen übernommenen Wort *sonetto* (von provenzalisch *sonet* = Weise, Melodie, Text mit Melodie) erstmals auch einen Namen.⁹² Neben der Grundform, in der die alternierenden Reime der Oktave (ABABABAB) bald durch umarmende Reime (ABBAABBA) ersetzt wurden, finden sich in der toskanischen Dichtung auch eine ganze Reihe von Variationen des Grundmodells, die der Dichtungstheoretiker Antonio da Tempo viele Jahre später systematisch in seiner 1332 geschriebenen *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* zusammengestellt hat.⁹³

(ABABABAB) aufweist. Wilkins, »The Invention of the Sonnet« (1915), S. 1–39. Zum aktuellen Stand der Forschungsdiskussion siehe Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 119–136.

⁸⁷ Ebd., S. 130.

⁸⁸ Im letzten Punkt bezieht sich Borgstedt auf eine Arbeit von Aldo Menichetti, »Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto«, in: *Strumenti critici* 11 (1975), S. 1–30.

⁸⁹ Diese Hypothese hat Joachim Schulze aufgestellt: Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen* (1989), S. 132–135, sowie ders., »Das Sonett« (2001), S. 396–406.

⁹⁰ Eine besonders gewagte Theorie versteht das Sonett als metrischen Versuch einer Quadratur des Kreises: Wilhelm Pötters, *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenna 1998.

⁹¹ Zu dieser Diskussion vgl. wiederum Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 138–148.

⁹² Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 Bde., Toulouse 1934, Bd. 2, S. 329.

⁹³ Antonio Da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, hrsg. von Richard Andrews, Bologna 1977 (Collezione di opere inedite o rare 136), besonders S. 7–48. Unter den Varianten, die Antonio Da Tempo aufführt, sind etwa Sonette mit unterschiedlichen Verslängen, bilinguale Sonette sowie *sonetti caudati*, bei denen nach den *piedi*

Gleichzeitig mit der Einführung formaler Variationen wurde in der toskanischen Dichtung auch das inhaltliche Spektrum der Sonette signifikant ausgeweitet. Während die sizilianischen Dichter sich in ihren Sonetten noch vornehmlich der traditionellen, ebenfalls von den Trobadors übernommenen Liebeslyrik widmeten, handelten toskanische Lyriker wie Cecco Angiolieri (1255/60–1311/13), Pietro de' Faitinelli (1280/90–1349) und Folgore da San Gimignano (um 1270–um 1332) auch politisch-satirische, religiös-moralische und burleske Themen in Sonettform ab. Besonders gepflegt wurde das Sonett jedoch weiterhin im Rahmen der Liebeslyrik von den Dichtern des *Dolce stil novo*, unter ihnen Dante Alighieri (1265–1321), für den das Sonett hinter Canzone und Ballata immerhin schon die dritte Stelle in der Hierarchie der lyrischen Formen einnahm, wie es aus seiner Schrift über die Volkssprache *De vulgari eloquentia* hervorgeht.⁹⁴

Unschätzbare Bedeutung für die weitere Geschichte des Sonetts erlangte im 14. Jahrhundert zweifellos Francesco Petrarca (1304–1374), dessen so genannter *Canzoniere*, von ihm selbst als *Rerum vulgarium fragmenta* bezeichnet, bis in die heutige Zeit als einer der wichtigsten Bezugspunkte für jegliche Sonettdichtung gilt. Die *Rerum vulgarium fragmenta* (RVF) bestehen in ihrer letzten Fassung⁹⁵ aus 317 Sonetten, 29 Canzonen, neun Sestinen, sieben Ballaten und vier Madrigalen. In ihrem Zentrum steht eine Frau namens Laura, zu der das lyrische Ich nach nur einer einzigen Begegnung in Liebe entflammt ist. Die Gedichte beschreiben die freudvollen und leidvollen Konsequenzen dieser folgenreichen, unerfüllten Liebe für das lyrische Ich in immer unterschiedlichen Formen, aus immer anderer Perspektive. Der erste Teil des *Canzoniere* enthält Gedichte, die vor dem Tod Lauras am 6. April 1348 – auf den Tag genau 21 Jahre nach ihrer ersten Begegnung – entstanden sind (»In vita di Madonna Laura«, Nr. 1–263), der zweite Teil beschäftigt sich mit der Seelenlage des lyrischen Ichs nach ihrem Tod (»In morte di Madonna Laura«, Nr. 264–366).⁹⁶ Alle Sonette dieser Sammlung folgen formal dem typischen vierzeiligen Sonettmodell. Sie lassen sich zu meist klar in Quartette und Terzette unterteilen und weisen eine begrenzte Zahl

und *volte* jeweils noch eine kurze Phrase eingefügt wird, und *sonetti retornellati*, die am Schluss noch ein oder zwei zusätzliche Verse aufweisen. Spätestens im 16. Jahrhundert scheint diese letztere Form des Sonetts, oft mit einem aus mindestens drei Versen bestehenden Anhängsel, jedoch gemeinhin als *sonetto caudato* bezeichnet zu werden. Siehe etwa die *Sonetti lussuriosi* von Pietro Aretino unten, S. 31.

⁹⁴ »ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas, et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum, cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate modi excellant.« (»also müssen Kanzenen edler als die Balladen eingeschätzt werden und sind folglich die edelsten aller metrischen Formen, weil ja niemand bezweifelt, dass die Balladen durch ihr edles Versmaß die Sonette übertreffen.«) Text und Übersetzung zitiert nach: Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia mit der italienischen Übersetzung von Gian Giorgio Trissino (1529)*, hrsg. von Michael Frings und Johannes Kramer, Stuttgart 2007 (Romanische Sprachen und ihre Didaktik 11), S. 126 f.

⁹⁵ Es lassen sich inzwischen etwa acht verschiedene Fassungen des *Canzoniere* mit unterschiedlich vielen Gedichten und jeweils veränderter Reihenfolge zwischen den Jahren 1342 und 1374 ausmachen. Für einen Überblick über die verschiedenen Entwicklungsstufen der Sammlung siehe Gerhart Hoffmeister, *Petrarca*, Stuttgart 1997 (Sammlung Metzler 301), S. 87 f.

⁹⁶ An welchem Punkt die Trennung der beiden Teile genau anzusetzen ist, ist noch nicht erschöpfend geklärt. Siehe ebd., S. 88 f.

unterschiedlicher Reimschemata auf. Petrarca sorgte damit zum einen für eine Konsolidierung der äußeren Form des Sonetts, setzte aber gleichzeitig auch thematisch, in der Wahl der mittleren Stillage und im Bereich der gedanklichen Binnenstrukturierung Maßstäbe.⁹⁷

Das Jahrhundert nach Petrarca wird in der italienischen Literaturgeschichtsschreibung seit Benedetto Croce häufig als »secolo senza poesia« (Jahrhundert ohne Poesie) beschrieben.⁹⁸ In der Zeit zwischen dem letzten Viertel des 14. und dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, die ganz auf den lateinischen Humanismus ausgerichtet war, scheint es tatsächlich für die italienische Volkssprache und damit auch für die Sonettdichtung kaum neue Impulse gegeben zu haben. Erst Matteo Boiardo (1441–1494) und Lorenzo de' Medici (1449–1492) nahmen sich wieder in bedeutenderem Stil des Sonetts an. Besonders Lorenzo de' Medici wertete die Sonettform in einem Kommentar zu einigen seiner Sonette auch literaturtheoretisch auf. Das Sonett ist für ihn der Höhepunkt lyrischen Dichtens, da es den Dichter vor die Herausforderung stelle, eine Fülle von Gedanken in eine äußerst knappe und pointierte Form zu fassen.⁹⁹ Sowohl Lorenzo de' Medici als auch Matteo Boiardo beziehen sich in ihrer Sonettdichtung ausdrücklich auf Petrarca. Besonders augenfällig wird dies an den drei *Amorum libri* (*Amores*), in denen Boiardo seine Liebeslyrik ziemlich offensichtlich nach dem Vorbild von Petrarcas *Canzoniere* kompiliert hat.¹⁰⁰ Die drei Bücher enthalten jeweils 50 Sonette sowie zehn Gedichte in anderen ebenfalls von Petrarca gepflegten lyrischen Gattungen wie Madrigal oder Canzone. Im Zentrum seiner Dichtung steht eine Frau namens Antonia Caprara, deren aus 14 Buchstaben zusammengesetzter Name in mehreren Sonetten Boiardos als Akrostichon erscheint – eine deutliche Reminiszenz an Petrarcas Wortspiele mit dem Namen seiner Angebeteten Laura.

Die Vorbildfunktion, die Petrarcas Sonette bereits im ausgehenden Quattrocento für die italienische Dichtung hatten, bestätigt auch ein Hinweis aus der Biographie des Dichtersängers Serafino de' Ciminelli dall'Aquila (Serafino Aquilano), der 1481 als 15-Jähriger zu Ausbildungszwecken Sonette und Canzonen Petrarcas auswendig lernte.¹⁰¹ Was bei Serafino offenbar noch so außergewöhnlich war, das sein Biograph Vincenzo Calmeta es ausdrücklich erwähnte, wurde im 16. Jahrhundert der Normalfall für alle, die sich theoretisch oder praktisch, ernsthaft oder spielerisch mit der volkssprachlichen italienischen Lyrik befassten. Petrarcas Sonette wurden im Cinquecento zum allgegenwärtigen Bezugspunkt zeitgenössischer Dichter; sie wurden auf vielfältigste Weise rezipiert, zitiert, imitiert und parodiert. So wird man kaum ein italienisches Sonett aus dem 16. Jahrhundert finden, das sich nicht in irgendeiner Weise auf Petrarcas Dichtung beziehen ließe.

Dass Petrarca und seine Sonette, auch wenn sie das ganze 15. Jahrhundert hindurch präsent geblieben waren, zu Beginn des 16. Jahrhunderts noch einmal eine Renaissance in

⁹⁷ Zur formalen Entwicklung des Sonetts siehe unten, ab S. 36.

⁹⁸ Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari 1933 (Scritti di storia letteraria e politica 28), Kap. »Il secolo senza poesia«, S. 209–237.

⁹⁹ Siehe dazu Friedrich, *Epochen* (1964), S. 297 f.

¹⁰⁰ Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, hrsg. von Tiziano Zanato, Turin 1998 (Nuova raccolta di classici italiani annotati 16).

¹⁰¹ Siehe dazu unten, S. 89.

solchem Ausmaß erfahren sollten, ist in besonderer Weise dem Wirken Pietro Bembos (1470–1547) zuzuschreiben. Der humanistische Gelehrte und spätere Kardinal Bembo ließ 1501 Petrarcas *Canzoniere* erstmals in einer sorgfältig redigierten Fassung bei Aldo Manuzio in Venedig drucken¹⁰² und legte damit die Quellenbasis, auf der eine Petrarca-Rezeption überhaupt erst entstehen konnte. In der Folge erschienen zahlreiche weitere Druckausgaben des *Canzoniere*, darunter auch solche im Taschenformat, so genannte »Petrarchini«, die man als Reiselektüre oder zum Nachschlagen jederzeit bei sich tragen konnte.¹⁰³ 1525 veröffentlichte Bembo mit seinen *Prose della volgar lingua* einen dichtungstheoretischen Dialog, in dem er die italienische Volkssprache zu einer dem Lateinischen gleichwertigen Hochsprache und die Trecento-Dichter Petrarca und Boccaccio zu sprachlichen und stilistischen Vorbildern erklärte.¹⁰⁴ Nachdem Petrarca auf diese Weise auch theoretisch zum Modell für die italienische Dichtung erhoben war, erschienen 1530 Bembos *Rime*, eine Sammlung volkssprachlicher Lyrik und in der Mehrzahl Sonette, in denen sich Bembo nun auch praktisch mit dem Vorbild Petrarcas auseinandersetzte.¹⁰⁵ Seine Sonette behandeln die gleichen Themen und verwenden wie selbstverständlich Petrarcas Reimschemata, seine rhetorischen Figuren, seinen Wortschatz und sogar umfangreichere Zitate, so dass man wie Hugo Friedrich unmittelbar zu dem Schluss kommt, Bembo habe »den *Canzoniere* Petrarcas wie ein Nachschlagewerk benutzt«.¹⁰⁶

Ein bedeutender Teil der italienischen Sonette, die im 16. Jahrhundert verfasst – und in großer Zahl auch vertont – wurden, ist in der Art und Weise, Petrarca nachzuahmen, den Sonetten Bembos sehr ähnlich. Parallel dazu gab es jedoch auch Dichter, die ausgehend von Petrarca stilistisch wie thematisch verstärkt eigene Wege gingen oder sogar den ausufernden Petrarkismus der Bembo-Nachfolger mit parodistischen Sonetten persiflierten. Zu diesen oppositionellen Dichtern gehörten zum Beispiel Pietro Aretino (gest. 1556), der für seine berüchtigten pornographischen *Sonetti lussuriosi* auf die ältere Form des *sonetto caudato* zurückgriff,¹⁰⁷ und Francesco Berni (1498–1535), dessen Sonette vor Stilbrüchen nur so strotzen. Ein Beispiel ist sein Sonett »Chiome d'argento fino irte et attorte«, eine Parodie von Bembos »Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura«, das mit ähnlichem Vokabular, mit dem petrarkistische Dichter üblicherweise die Schönheit der Damen in Worte kleideten, das Bild einer überaus hässlichen Frau vor dem Leser (oder Zuhörer) entstehen lässt.¹⁰⁸ Andere Dichter wie

¹⁰² Francesco Petrarca, *Le cose volgari*, hrsg. von Pietro Bembo, Venedig 1501, Digitalisat: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN666057362> (Zugriff: 7.6.2018)

¹⁰³ Siehe Stefano Jossa, »Bembo and Italian Petrarchism«, in: *The Cambridge Companion to Petrarch*, hrsg. von Albert R. Ascoli, Cambridge 2015, S. 191–200, hier S. 194–196. Die Abbildung eines solchen Petrarchinos findet sich auf einem Gemälde von Andrea del Sarto (»Dama col Petrarchino«, ca. 1528, Inventario 1890, 783) in der *Galleria degli Uffizi* in Florenz.

¹⁰⁴ Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525, riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, hrsg. von Claudio Vela, Bologna 2001 (Testi e studi di filologia e letteratura 5).

¹⁰⁵ Pietro Bembo, *Rime*, Venedig 1530.

¹⁰⁶ Friedrich, *Epochen* (1964), S. 318.

¹⁰⁷ Pietro Aretino, *Sonetti lussuriosi e altre opere*, hrsg. von Piero Lorenzoni und Marco Fagioli, Rom 1980.

¹⁰⁸ Dieses eindeutig antipetrarkistische Sonett ist ein einziges Mal vertont worden im zweiten Madrigalbuch von Giandomenico Martoretta (1552), das vor allem aufgrund seiner ungewöhnlichen Zusammenstellung von Textvorlagen Beachtung verdient. Neben dem im 16. Jahrhundert meistvertonten Petrarca-Sonett überhaupt, »I' vo

Giovanni Della Casa (1503–1556) stellten den Petrarkismus nicht grundsätzlich in Frage, sondern übernahmen verschiedene der von Petrarca meistens noch eher vorsichtig verwendeten Stilmittel und rhetorischen Figuren, um sie dann in manieristischer Weise zu kumulieren und zu überspitzen.

Auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts blieb Petrarca der unumstrittene Bezugspunkt der Sonettichtung. Wie Petrarcas Sonette poetisch-imitatorisch verarbeitet werden konnten, ohne in bloß epigonenhaftes Nachahmertum zu verfallen, zeigt ein Sonett Torquato Tassos (1544–1595) mit dem Beginn »Passa la nave tua che porta il core«,¹⁰⁹ das sich sehr offensichtlich an Petrarcas »Passa la nave mia colma d’oblio« (RVF 189) orientiert:

Torquato Tasso:

Passa la nave tua che porta il core
sotto un sereno ciel di stelle adorno
per queto mare, e sta la notte e ’l giorno,
spiando i venti, al suo governo Amore.

A ciascun remo un bel desio d’onore
non teme di fortuna oltraggio e scorno,
empie le vela e rasserena intorno
aura di gioia e temprà il dolce ardore.

Nebbia non lenta mai di ferì sdegni
le sarte, che di fede e di speranza
ha di sua mano il tuo signore attorto;

e scopri i duo lucenti amici segni,
e vive la ragione e l’arte avanza
tal che già prendi il desiato porto.

Francesco Petrarca:

Passa la nave mia colma d’oblio
per aspro mare, a mezza notte il verno,
enfra Scilla et Caribdi; et al governo
siede ’l signore, anzi ’l nimico mio.

A ciascun remo un penser pronto et rio
che la tempesta e ’l fin par ch’abbi a scherno;
la vela rompe un vento humido eterno
di sospir’, di speranze et di desio.

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
bagna et rallenta le già stanche sarte,
che son d’error con ignorantia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l’onde è la ragion et l’arte,
tal ch’incomincio a desperar del porto.

Tasso arbeitet sich hier fast versweise an Petrarcas Vorlage ab, indem er immer wieder die gleichen Wörter, Versanfänge und in den Terzetten sogar Reimwörter (»sdegni« – »segni«, »attorto« – »porto«) verwendet, dabei jedoch den Sinn ins Gegenteil verkehrt – ein Verfahren, das er selbst als »imitazione del contrario« bezeichnet hat.¹¹⁰ Aus der hoffnungslosen, von Stürmen und Meeresungeheuern bedrohten Schiffsfahrt ohne Aussicht auf einen sicheren Hafen bei Petrarca macht Tasso eine liebliche Kreuzfahrt bei schönstem Wetter und mit

piangendo i miei passati tempi« (RVF 365), finden sich hier mit Giovanni Antonio Panteras »Le bionde et ondegianti trezze d’oro« ausgerechnet eines der zahlreichen petrarkistischen Sonette über schöne Frauen, die Berni in seinem Sonett parodierte, sowie interessanterweise auch einige Gedichte von Pietro Aretino. Siehe die Ausgabe des Madrigalbuches: Giandomenico Martoretta, *Il secondo libro di madrigali cromatici a quattro voci*, 1552, hrsg. von Maria Antonella Balsano, Florenz 1988 (Musiche rinascimentali siciliane 11). Zu dem Sonett selbst vgl. Schlüter, *Sonett* (1979), S. 35 f.

¹⁰⁹ Tasso, *Le Rime*, hrsg. von Basile (1994), Bd. 2, S. 1296 f.

¹¹⁰ Vgl. dazu Friedrich, *Epochen* (1964), S. 433.

dem Ankunftsziel jederzeit in Sichtweite. Es ist eine der faszinierendsten ästhetischen Entwicklungen im 16. Jahrhundert, dass das Prinzip der Imitation dichterischer Vorbilder auch auf die Musik übertragen wurde, die Komponisten also bei der Vertonung gleicher Texte explizit aufeinander Bezug nahmen oder gar intertextuelle Bezüge zwischen verschiedenen Sonetten kompositorisch kommentierten.¹¹¹

Eine weitere Facette des italienischen Petrarkismus im Cinquecento ist die geistliche Sonettichtung, die vor allem nach dem Trienter Konzil als Phänomen der Gegenreformation eine große Blüte erlebte.¹¹² Dichter wie Gabriele Fiamma (1533–1585) oder Angelo Grillo (ca. 1557–1629) formten aus Petrarcas Vorbildern eine spirituelle Lyrik, die Petrarcas Melancholie über die unerfüllte Liebe in den ähnlich ambivalenten Seelenzustand eines reuigen Sünders verwandelte und dabei die sprachlichen und formalen Eigenheiten der weltlichen petrarkistischen Dichtung kunstvoll übernahm oder sogar überspitzte.¹¹³

Den vorläufigen literarischen Höhepunkt der italienischen Sonettichtung im 17. Jahrhundert setzte zweifellos Giambattista Marino (1569–1625).¹¹⁴ Das ästhetische Programm seiner Lyrik hat Joachim Steinheuer treffend als »Ästhetik überraschender und ingenieüser *concetti*, scharfsinniger Metaphorik, Neuartigkeit der Erfindung, sprachlicher Virtuosität und raffinierter Klanglichkeit« auf den Punkt gebracht.¹¹⁵ Zusammen mit der »epigrammatischen *acutezza*«, für die Marino so berühmt werden sollte, liest sich das Programm geradezu als sonettistische Idealpoetik, galten Sonette doch von Anbeginn an als Inbegriff einer lyrischen Form, in der es aufgrund der starken Reglementierung von Metrik und Umfang umso mehr darauf ankam, seine Gedanken gleichermaßen pointiert wie sprachlich kunst- und klangvoll

¹¹¹ Siehe dazu unten, ab S. 160. Die zwei »Passa la nave«-Sonette wurden beide von Benedetto Pallavicino vertont, zunächst Petrarcas Text im zweiten (1584) und anschließend Tassos Text an Ende des vierten Madrigalbuches zu fünf Stimmen (1588). Pallavicino verzichtete dabei zwar auf ähnlich starke intertextuelle Bezüge zu Petrarca wie bei Tasso, markierte aber dennoch die Verbindung beider Stücke, indem er jeweils den ersten Vers dreizeitig komponierte, um damit vermutlich das Schwanken des Schiffes nachzuahmen. Siehe dazu den Notentext in: Benedetto Pallavicino, *Opera omnia*, Bd. 1, hrsg. von Peter Flanders, Neuhausen-Stuttgart 1982, S. 137–146, und Bd. 2, hrsg. von Kathryn Bosi Monteath, Neuhausen-Stuttgart 1983, S. 189–199.

¹¹² Zum geistlichen Petrarkismus siehe ausführlich Marc Föcking, *Rime sacre und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536–1614*, Stuttgart 1994 (Text und Kontext 12), v. a. S. 53–102.

¹¹³ Dazu gehörte auch ein bewusstes Durchbrechen von klassizistischen Normen der Sonettichtung wie des verbindlichen Reimwechsels zwischen Quartetten und Terzetten. Ein Beispiel dafür ist Fiammas »Vita–morte«-Sonett, in dem er das Paradoxon vom Kreuzestod Jesu, der das ewige Leben bringt, durch zahlreiche etwa an Petrarcas »Pace non trovo, et non ò da far guerra« erinnernde schroffe Antithesen und ein Reimschema, das nur mit den Wörtern »vita« und »morte« auskommt, verbildlicht (Gabriele Fiamma, *Rime spirituali*, Venedig 1573, S. 325). Alessandro Marino vertonte das Sonett in seinem *Primo libro de madrigali spirituali a sei voci*, Venedig 1597, von dem leider nur noch das Tenor-Stimmbuch erhalten ist. Siehe Alexandra Ziane, *Amor divino – Amor profano. Liebe in geistlicher Musik und bildender Kunst in Rom um 1600*, Paderborn 2011 (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 16), S. 256. Auch von Angelo Grillo und Torquato Tasso sind solche »Vita–morte«-Sonette überliefert: Angelo Grillo, »Vita, che per dar morte à quella morte«, in: *Rime*, Bergamo 1589, Teil 2, f. 28v, und Torquato Tasso, »In questo sacro Legno, ove la vita«, in: Tasso, *Le Rime*, hrsg. von Basile (1994), Bd. 2, S. 1917. Siehe dazu Föcking, *Rime sacre* (1994), S. 143–152.

¹¹⁴ Hugo Friedrichs *Epochen* (1964) enden bezeichnenderweise mit Giambattista Marino.

¹¹⁵ Joachim Steinheuer, Art. »Marino, Giambattista«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Supplement, Kassel und Stuttgart 2008, Sp. 525.

gestaltet durchzuführen. 1602 erschienen erstmals Marinos *Rime*, eine umfangreiche Sammlung italienischer Lyrik, die er selbst in mehrere thematische Unterkategorien ordnete: die *Rime amorose, marittime, boschereccie, heroiche, lugubri, morali, sacre* und *varie*. Der erste Band der Sammlung besteht aus über 400 Sonetten, die bald zum neuen Vorbild für andere Sonettdichter wie Claudio Achillini (1574–1640) oder Girolamo Preti (ca. 1582–1626) wurden und bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts hinein immer wieder als Textgrundlage für Vertonungen aller Art dienten.¹¹⁶

2.2 Themen und Anwendungsgebiete des Sonetts

Das traditionelle Einsatzgebiet des Sonetts war von Beginn an die Liebeslyrik. Die sizilianischen Dichter übernahmen dieses in der provenzalischen Dichtung weit verbreitete Themenfeld für ihre neue poetische Erfindung, und spätestens seit Petrarcas Laura-Sonetten ist die Gattung mit keiner Thematik so eng verknüpft wie mit der – zumeist unerfüllten – Liebe zu einer hochstehenden, verehrungswürdigen Frau und ihren wechselvollen Auswirkungen auf den seelischen und körperlichen Zustand des lyrischen Individuums. Mit seinem *Canzoniere*, dessen gestalterische Grundzüge in der Folgezeit über Matteo Boiardos *Amores* und Pietro Bembos *Rime* bis hin zu Giambattista Marinos *Rime* immer wieder aufgenommen wurden, legte Petrarca gleichermaßen auch die typische poetische Funktion des Sonetts als Teil einer größeren Sammlung von Liebesdichtung fest.¹¹⁷

Charakteristisch für solche umfangreichen Sammlungen von Liebeslyrik ist jedoch auch, dass die einzelnen Gedichte – und dies trifft ganz besonders für Petrarcas Sonette zu – sehr unterschiedliche Perspektiven auf das Grundthema entwickeln, aus denen sich teilweise ganz neue thematische Stoßrichtungen ergeben. So finden wir bei Petrarca als Nebenschauplätze seiner Liebesdichtung Natur- und Landschaftsschilderungen, die Beschreibung fiktiver und realer Orte, die Erwähnung historischer und mythologischer Personen oder Stoffe und eine starke Tendenz zu selbstreflexiver Gedankenlyrik, die vor allem in den späten Sonetten immer wieder um den Begriff der Vanitas kreist. In einigen dieser Sonette, dazu zählen insbesondere »Padre del ciel, dopo i perduti giorni« (RVF 62) und das wohl meistvertonte Petrarca-Sonett überhaupt »I' vo piangendo i miei passati tempi« (RVF 365), überschreitet Petrarca sogar die Grenze zur geistlichen Dichtung. Ausgehend von diesen Sonetten und der den *Canzoniere* beschließenden Marienkanzone »Vergine bella, che, di sol vestita« (RVF 366) entstand im 16. und im frühen 17. Jahrhundert im Zuge der Gegenreformation eine eigene

¹¹⁶ Für eine moderne Ausgabe der Gedichte siehe Giambattista Marino, *1614. La Lira*, hrsg. von Salvarani (2012).

¹¹⁷ Aus der Generation vor Petrarca sind auch andere Möglichkeiten der literarischen Verwendung von Sonetten bekannt. Dante Alighieri beispielsweise ließ Sonette und andere Gedichte in seine eigentlich als Prosadichtung angelegte Erzählung *Vita nuova* einfließen.

Tradition geistlicher Sonettdichtung, die nun ihrerseits nicht davor zurückschreckte, explizit erotische Bilder der weltlichen Liebeslyrik in eine geistliche Dimension zu überführen.¹¹⁸

Vereinzelt finden sich im *Canzoniere* auch Sonette, die gänzlich außerhalb der Liebesthematik anzusiedeln sind. Das Sonett »Il successor di Karlo, che la chioma« (RVF 27) beispielsweise ist kein Liebesgedicht, sondern eine wortgewaltige Stellungnahme zu politischen Ereignissen aus dem Jahr 1333, als der im Exil in Avignon weilende Papst Johannes XXII. zu einem Kreuzzug unter Führung des französischen Königs Philippe de Valois aufrief und selbst offenbar eine Rückkehr nach Rom plante. Auch aus dem 13. Jahrhundert sind solche politischen Sonette bekannt, die wie zum Beispiel Pietro de' Faitinellis »Ma i guelfi son così sicuri di vincere!« auf den Konflikt zwischen Guelfen und Ghibellinen um 1300 Bezug nahmen.¹¹⁹ Im Unterschied zu Petrarca entstammen jene Sonette jedoch einer stilistisch deutlich niedriger anzusiedelnden, häufig burlesken oder satirischen Dichtungspraxis, in der sich neben solchen kriegerischen Pamphleten auch bissige Abrechnungen mit der Geistlichkeit¹²⁰ finden und selbst Trinkgelage¹²¹ oder Geldprobleme¹²² offenbar als durchaus würdige Sujets für Sonette empfunden wurden. Die Tradition burlesker Sonette fand auch im 16. und 17. Jahrhundert ihren Platz, hier insbesondere als parodistische Sonettdichtung im Kontext des Antipetrarkismus.¹²³

Einige Sonette des *Canzoniere* nehmen funktional eine Sonderrolle ein, da sie einen konkreten Ansprechpartner besitzen. Die drei Sonette »Aventuroso più d'altro terreno« (RVF 108), »Sennuccio, i' vo' che sapi in qual maniera« (RVF 112) und »Qui dove mezzo son, Sennuccio mio« (RVF 113) beispielsweise sind ausdrücklich an Petrarcas Freund, den florentinischen Dichter Sennuccio del Bene gerichtet und werden damit parallel zu ihrer Funktion innerhalb des *Canzoniere* zu einem Medium des literarischen Austausches. Auch diese spezielle Form des adressierten Sonetts hat seinen Ursprung bereits in einigen der frühesten Sonette aus dem sizilianischen Dichterkreis. Von Giacomo da Lentini und einem gewissen Abate da Tivoli ist eine so genannte Sonett-Tenzone überliefert, ein hier in insgesamt fünf Sonetten geführter dichterischer Streit in der Tradition provenzalischer Minnedispute, in denen ein Sonett auf das jeweils vorausgegangene inhaltlich und teilweise auch formal direkt Bezug nimmt.¹²⁴ Was sich im Fall dieser Tenzone noch auf einer rein literarischen, künstlerischen Ebene vollzog, machte man sich – in gehobenerem Kontext – bald auch in mehr oder weniger alltäglichen Situationen zu Nutze. So war es spätestens im 14. Jahrhundert üblich,

¹¹⁸ Die ersten Sammlungen volkssprachlicher geistlicher Dichtung, die vor allem Sonette enthalten und explizit auf Petrarca Bezug nehmen, sind Girolamo Malipieros *Petrarca spirituale* (1536) und Vittoria Colonnas *Rime spirituali*, die zwischen 1538 und 1548 nicht weniger als zehn Neuauflagen erlebten; siehe dazu Föcking, *Rime sacre* (1994), S. 53 ff., hier S. 55 mit Anm. 7, sowie Ziane, *Amor divino* (2011), S. 58–62.

¹¹⁹ Kemp, *Das europäische Sonett* (2002), Bd. 1, S. 93.

¹²⁰ Vgl. insbesondere das letzte Terzett des Sonetts auf den Monat März von Folgore da San Gimignano, ebd., S. 91.

¹²¹ Z. B. Folgore da San Gimignano, *Di febbraio*; den Text siehe unten, S. 56.

¹²² Etwa Cecco Angiolieris Sonett »L'altrier si mi ferio una tal ticca«; Kemp, *Das europäische Sonett* (2002), Bd. 1, S. 97.

¹²³ Siehe oben, S. 31.

¹²⁴ Zu der Tenzone von Giacomo da Lentini und dem Abate da Tivoli siehe im Detail Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 153–157.

Sendschreiben mit teilweise sehr konkreten Anliegen in Sonettform zu verfassen und diese durch einen so genannten *prolator* überbringen und im Angesicht des Empfängers rezitieren zu lassen.¹²⁵

Von einer Funktion des Sonetts in der literarischen Kommunikation und im gesellschaftlichen Austausch war es nicht mehr weit zum Sonett als sozialem Unterhaltungsinstrument. In literarischen Zirkeln, die vor allem im frühen 16. Jahrhundert allorten anzutreffen waren, wurde es Mode, Sonette aus dem Stegreif zu dichten. Thematisch spielte hier die Liebeslyrik und die spielerische Verehrung (auch anwesender) schöner Frauen immer noch eine große Rolle, in diesem Zuge wurde das Sonett jedoch auch zur bevorzugten lyrischen Form für Gelegenheitsdichtung aller Art. Es entstanden unzählige panegyrische Sonette zu Anlässen wie Jubiläen, Taufen, Hochzeiten oder Begräbnissen, man rezitierte sie auf Empfängen und schrieb sie in Gästebücher. Es existieren etwa zahlreiche Nachrufe auf Komponisten in Sonettform, eines der ersten vielleicht anlässlich des Todes des Trecento-Komponisten Gherardellus de Florentia (gest. 1362/63) von Simone Peruzzi.¹²⁶ Aus dem Kreise eines kulturellen Zirkels im Hause Domenico Veniers, der für die Entwicklung der Sonettvertonungen innerhalb des Madrigals eine bedeutende Rolle spielen sollte, sind gleich zwei solche Sonette auf den Tod des Komponisten Perissone Cambios, eines Schülers von Adrian Willaert, überliefert, der selbst einige wichtige Sammlungen mit Kompositionen auf Sonette herausgegeben hat.¹²⁷ Als Reaktion auf den Tod Monteverdis schließlich gab Giovanni Battista Marinoni eine ganze Sammlung von 20 Sonetten und diversen anderen Gedichten in italienischer und lateinischer Sprache mit dem Titel *Fiori poetici raccolti nel funerale del molto illustre e molto reverendo Signor Claudio Monteverde* (Venedig 1644) heraus.¹²⁸

Vor allem im 17. Jahrhundert lässt sich der allmähliche Wandel des Sonetts als bevorzugte poetische Gattung für die Liebeslyrik hin zur Universalform für Gelegenheitsdichtung aller Art beobachten. Dies scheint mit einer neuen dichtungstheoretischen Sicht auf das Sonett einherzugehen, die die Form nicht mehr primär als Lied oder Ode, sondern vielmehr als Epigramm wahrnahm – eine Entwicklung, die auch auf die Geschichte der Sonettvertonungen keinen unerheblichen Einfluss nehmen sollte.¹²⁹

¹²⁵ Siehe dazu ausführlich unten, ab S. 61.

¹²⁶ Gianluca D'Agostino, Art. »Gherardellus de Florentia«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 7, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 863.

¹²⁷ Die Sonette sind abgedruckt bei Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley 1995, S. 407; zu den Kompositionen Perissone Cambios siehe unten, ab S. 160.

¹²⁸ Siehe dazu unten, ab S. 254.

¹²⁹ Siehe dazu v. a. Borgstedt, »Das Sonett als liedhafte Form« (2016), und unten, ab S. 253.

2.3 Formale und strukturelle Aspekte des Sonetts

Obwohl sich diese Arbeit mit einem Zeitraum von über 400 Jahren befasst, weisen alle oder zumindest die allermeisten Sonette, von denen die Rede sein wird, auf den ersten Blick eine sehr ähnliche formale Struktur auf: 14 Verse in regulären Endecasillabi mit *piano*-Endung bilden zwei größere Abschnitte, eine Oktave und ein Sextett, aus, die sich jeweils noch einmal in zwei Quartette bzw. Terzette untergliedern lassen. Zwischen Oktave und Sextett findet in der Regel ein Reimwechsel statt, d. h. die beiden in den Quartetten verwendeten Reimendungen werden in den Terzetten normalerweise nicht wiederaufgenommen. Während das Reimschema der Quartette nur wenige Varianten kennt – der umarmende Reim (ABBA ABBA) ist der mit Abstand häufigste, seltener findet sich ein alternierendes Schema (ABAB ABAB) –, wird in den Terzetten wesentlich variabler gereimt. Möglich sind hier zwei oder drei verschiedene Reimendungen in vielen unterschiedlichen Kombinationen (z. B. CDC DCD oder CDE CDE, CDE DCE u. a.). Schon innerhalb dieser eigentlich sehr starren äußeren Form lassen sich jedoch bei genauerem Hinsehen einzelne Parameter ausmachen, in denen sich Sonette deutlich voneinander unterscheiden und die auch bei einer Vertonung eine bedeutende Rolle spielen können. Zu diesen Parametern gehören das Reimschema, die Versstruktur, die asymmetrische Strophenform, die syntaktische Struktur und die verschiedenen Arten der gedanklichen Binnenstrukturierung, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen.

2.3.1 Reimschema

Am offensichtlichsten und wahrscheinlich auch am leichtesten auszumachen sind Unterschiede zwischen verschiedenen Sonetten im Bereich des Reimschemas – die häufigsten Schemata sind eben schon genannt worden. Je nachdem, wie weit gleiche Reime innerhalb des Sonetts auseinanderliegen, wird hier unter Umständen eine große Spannung aufgebaut, die erst mit dem Erklängen des erwarteten Reimwortes aufgelöst wird.¹³⁰ Auch das klangliche Moment spielt beim Reim eine wichtige Rolle. So erzeugt ein umarmender Reim in den Quartetten einen ganz anderen klanglichen Rhythmus als ein alternierendes Schema. Historisch wurde die besondere Klanglichkeit, die die Reime dem Sonett verleihen, so stark wahrgenommen, dass angefangen von Antonio da Tempos *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* bis hin zu deutschen Dichtungstheorien im frühen 17. Jahrhundert der Name »Sonett« über das lateinische »sonus« oder das französische »sonnette« (Klingel, Schelle) immer wieder auf den durch die Reime ausgelösten speziellen Klangcharakter der Form zurückgeführt wurde.¹³¹

¹³⁰ Dies wäre z. B. der Fall in Terzetten mit dem Reimschema CDE DEC, wo erst der letzte Vers die reimende Entsprechung des ersten Verses bereithält.

¹³¹ Martin Opitz schrieb zur Etymologie des Wortes Sonett 1624 im siebten Kapitel des *Buchs von der Deutschen Poeterey*: »Wann her das Sonnet bey den Frantzosen seinen namen habe, wie es denn auch die Italiener so nennen, weiß ich anders nichts zue sagen, als dieweil *Sonner* klingen oder wiederschallen, vnd *sonnette* eine klingel oder

Auch wenn der Reim trotz seiner offensichtlichen auditiven Eigenschaften kaum Auswirkungen auf die Form der Sonettvertونungen hatte, ist seine Bedeutung als akustischer Orientierungspunkt innerhalb der gerade im mehrstimmigen Madrigal oft unübersichtlichen Vertونungen kaum zu unterschätzen.

2.3.2 Versstruktur

Gravierender als das Reimschema für eine musikalische Umsetzung von Sonetten sind formale Unterschiede, die sich aus der besonderen Gestalt der Versstruktur ergeben. Der für das italienische Sonett obligatorische Endecasillabo zeichnet sich durch eine spezielle Eigenart aus, die typisch für alle silbenzählenden Versarten ist, wie sie vor allem in den romanischen Sprachen vorkommen. Der Vers konstituiert sich hier nicht wie im Deutschen aus einer regelmäßigen Abfolge von betonten und unbetonten Silben, sondern lebt von seiner rhythmischen Variabilität. Nur eine einzige Betonung ist im Endecasillabo bindend vorgeschrieben: die durch die *piano*-Endung hervorgerufene Hebung auf der Paenultima, der vorletzten Silbe des Verses. Die meisten Endecasillabi haben darüber hinaus einen weiteren inneren Hauptton, der beweglich ist und vorzugsweise auf der vierten oder sechsten Silbe anzutreffen ist.¹³² Durch diese Binnenbetonung wird üblicherweise eine Zäsur ausgelöst, die sich am Ende des Wortes findet, das den inneren Hauptton trägt, und die den Vers je nach Lage in zwei unterschiedlich große Hälften teilt (*endecasillabo a minore* beim Hauptton auf der vierten bzw. *endecasillabo a maiore* beim Hauptton auf der sechsten Silbe). Wie die beiden sich aus der Zäsur ergebenden Versteile rhythmisch behandelt werden, ist dem Dichter freigestellt. Ein Vers kann z. B. jambisch oder daktylisch beginnen und nach der Zäsur trochäisch oder anapästisch zu Ende geführt werden oder andersherum. Dass eine so große rhythmische Variabilität der einzelnen Sonettverse in hohem Maße auf eine Vertونung Einfluss nehmen muss, gerade wenn musikalische Wiederholungsschemata zum Einsatz kommen, leuchtet unmittelbar ein.¹³³

2.3.3 Asymmetrische Strophenform

Eine weitere formale Eigenschaft des Sonetts, die ebenfalls große Auswirkungen auf eine Vertونung haben kann, ist seine asymmetrische Strophenform aus zwei Quartetten und zwei

schelle heist, diß getichte vielleicht von wegen seiner hin vnd wieder geschrenckten reime, die fast einen andern laut als die gemeinen von sich geben, also sey getauffet worden. Vnd bestetigen mich in dieser meinung etzliche Holländer, die dergleichen *carmina* auff jhre sprache klintgetichte heißen: welches wort auch bey vnns kann aufgebracht werden; wiewol es mir nicht gefallen wil.« Martin Opitz, »Buch von der Deutschen Poeterey« (1624), http://www.deutschestextarchiv.de/opitz_buch_1624/62 (Zugriff: 2.5.2018).

¹³² Möglich, aber deutlich seltener sind auch fast alle übrigen Silben zwischen der zweiten und der achten. Zu den speziellen Eigenheiten und den unterschiedlichen rhythmischen Varianten des Endecasillabo siehe Wilhelm T. Elwert, *Italienische Metrik*, Wiesbaden ²1984, S. 54–65.

¹³³ Zur Rezitation des Endecasillabo vgl. Abramov-van Rijk, *Parlar cantando* (2009), v. a. S. 171–230, und Leopold, *Al modo d'Orfeo* (1995), Bd. 1, S. 80–84.

Terzetten. In der Tat scheint den allermeisten italienischen Sonetten eine solche strophische oder stollige Anlage zugrunde zu liegen, wenn auch mit gewissen Einschränkungen. Historisch gesehen sind zwar die Terzette von Beginn an als zwei *volte* aus jeweils drei Versen wahrgenommen worden, die Quartette wurden in frühen Dichtungstraktaten jedoch eher als vier Doppelverse (*piedi* oder *copulae*) denn als zwei Strophen aus jeweils vier Versen beschrieben.¹³⁴ Diese formale Sicht auf die Sonettoktave spiegelt sich in den frühesten Sonethandschriften aus dem späten 13. Jahrhundert auch graphisch wider, wo man jeweils den ersten Buchstaben der vier *piedi* und den der beiden *volte* mit einer Majuskel kennzeichnete.¹³⁵ Die Zweiteilung der Oktave setzte sich erst im Laufe des 14. Jahrhunderts durch, als – vor allem durch Petrarca – dem umarmenden Reimschema (ABBAABBA) der Vorzug gegenüber dem alternierenden (ABABABAB) gegeben wurde. Spätestens zu Beginn des 16. Jahrhunderts bestanden zumindest bei den Theoretikern keine Zweifel mehr an dem vierteiligen Aufbau von Sonetten, den etwa Giovanni Giorgio Trissino 1529 als Abfolge zweier Quartette und zweier Terzette folgendermaßen beschrieb:

Il Sonetto, il cui nome non vuol dir altro, che canto picciolo, perciò che gli antiqui dicevano suono a quello, che oggidì chiamiamo canto, si compone di due combinazioni, cioè di una di quaternari, e di una di terzetti; e la combinazione di quaternari si pone prima, la quale Dante, et altri antiqui nominorono piedi, ma noi per non equivocare, la chiameremo Base; quella poi di terzetti, che essi nominorono versi, si pone seconda, e questa noi, parimente per non equivocare, nomineremo Volte; e le base sono solamente due, cioè dui quaternari concordi; le volte poi parimente due, cioè dui terzetti parimente concordi.¹³⁶

Das Sonett, dessen Name nichts anderes heißt als kleiner Gesang («canto»), weil man früher »suono« zu dem sagte, was man heute »canto« nennt, besteht aus zwei Kombinationen, einer aus »quaternari« und einer aus »terzetti«; und die Kombination aus »quaternari« kommt zuerst, die Dante und andere »piedi« nannten, die wir aber, um Missverständnissen vorzubeugen, »Base« nennen wollen; jene der »terzetti«, die man »versi« nannte, kommt an zweiter Stelle, und diese nennen wir, wiederum um Missverständnissen vorzubeugen, »Volte«; und es gibt nur zwei »Base«, das heißt zwei übereinstimmende »quaternari«, und gleichermaßen zwei »Volte«, das heißt zwei gleichermaßen übereinstimmende »terzetti«.

Es hat bisher nur wenig Beachtung gefunden, dass auch die Vertonungen von Sonetten wertvolle Hinweise auf die Wahrnehmung der Strophenform des Sonetts geben können. Je nachdem wie die einzelnen Bestandteile des Sonetts zu musikalischen Abschnitten zusammengefasst werden, ob sie strophisch vertont oder durchkomponiert werden, ergibt sich ein ganz neuer Blick auf den Bau des Sonetts. Insbesondere bei strophischen Vertonungen stellt

¹³⁴ Z. B. Da Tempo, *Summa artis*, hrsg. von Andrews (1977), S. 8. Vgl. dazu vor allem Peter Weinmann, *Sonett-Idealität und Sonett-Realität. Neue Aspekte der Gliederung des Sonetts von seinen Anfängen bis Petrarca*, Tübingen 1989 (Romanica Monacensia 30), der eine ganze Reihe von Hinweisen für diese ältere Perspektive auf die Sonettoktave zusammenträgt.

¹³⁵ Zur graphischen Darstellung von Sonetten über die Jahrhunderte hinweg siehe ebd., S. 38–131 (mit vielen anschaulichen Abbildungen), und Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 482–484.

¹³⁶ Giovanni G. Trissino, *Le sei divisioni della poetica*, Vicenza 1529, f. 37.

sich dabei immer die Frage, wie man mit der unterschiedlichen Strophenlänge von Quartetten und Terzetten umzugehen habe. Die enorme Vielfalt formaler Lösungen für die Vertonungen von italienischen Sonetten, die sich im 16. und 17. Jahrhundert findet, zeichnet dabei interessanterweise ein durch und durch polyvalentes Bild von der Sonettform, das über die in Poetiken vermittelten Standards weit hinausgeht.

2.3.4 Syntaktische Struktur und Enjambement

Obwohl die von Petrarca gepflegte typische asymmetrische Strophenform für die gesamte Geschichte des italienischen Sonetts maßgeblich war, ist der individuelle Grad der Trennung zwischen den einzelnen Strophen in praktisch jedem Sonett verschieden. In den meisten Sonetten wiegt der Einschnitt zwischen dem zweiten Quartett und dem ersten Terzett zwar deutlich schwerer als der zwischen den beiden Quartetten oder zwischen den beiden Terzetten. Wie stark die Zäsuren zwischen den vier Sonettabschnitten jedoch im Einzelfall empfunden werden, hängt von verschiedenen anderen Faktoren ab. Besonders wichtig in diesem Zusammenhang ist die syntaktische Struktur des Sonetttextes, die sich unauffällig in die metrische Struktur, d. h. in die Vers- und Stropheneinheiten, einpassen oder aber in ein extremes Spannungsverhältnis zu ihr treten kann. Ein Beispiel für die vollkommene Übereinstimmung von Metrik und Syntax in einem Sonett ist Petrarcas »Pace non trovo, et non ò da far guerra« (RVF 134):

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et ghiaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.

Frieden finde ich nicht und habe keinen Krieg zu führen,
und ich fürchte und hoffe und brenne und bin aus Eis
und fliege über dem Himmel und liege auf der Erde,
und nichts halte ich und umarme die ganze Welt.

Tal m' à in region, che non m' apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m' ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d' impaccio.

So hält er mich im Gefängnis, das er mir weder öffnet
noch schließt,
weder behält er mich für sich, noch löst er die Fessel;
und nicht tötet mich Amor und übergeht mich nicht,
weder will er mich lebend, noch holt er mich aus der Notlage.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et cheggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Ich sehe ohne Augen, und ich habe keine Sprache und schreie;
und ich sehne mich danach zu vergehen, und bitte um Hilfe;
und ich hasse mich selbst und liebe einen anderen.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.

Ich weide mich am Schmerz, weinend lache ich;
gleichermaßen missfallen mir Tod und Leben:
In diesem Zustand bin ich, Herrin, durch euch.

Der Satzbau in diesem berühmten Sonett voller Antithesen ist so kleinteilig und parataktisch gehalten, dass keine der vielen syntaktischen Einheiten, aus denen der Text zusammengesetzt ist, die Vergrenzen jemals überschreitet, sondern meistens zwei, einmal sogar vier

solcher Einheiten in einem einzigen Vers Platz finden (V. 2: »e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio«). Die teilweise nur aus einem Prädikat bestehenden Sätzchen werden darüber hinaus so zu abgeschlossenen Satzgefügen – soweit man bei einem vollkommenen Mangel an Nebensätzen von etwas Derartigem sprechen kann – kombiniert, dass eine Strophe immer auch genau einen Satz umfasst und somit metrisch wie syntaktisch als Zusammenhang wahrgenommen werden kann. Rein syntaktisch gesehen haben in »Pace non trovo, et non ò da far guerra« damit die Zäsuren zwischen den einzelnen Strophen eine in etwa gleich starke Wirkung. Komplett anders liegt der Fall bei Petrarcas Sonett »Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni« (RVF 298):

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni
ch'anno fuggendo i miei pensieri sparsi,
et spento 'l foco ove agghiacciando io arsi,
et finito il riposo pien d'affanni,

rotta la fe' degli amorosi inganni,
et sol due parti d'ogni mio ben farsi,
l'una nel cielo et l'altra in terra starsi,
et perduto il guadagno de' miei danni,

i' mi riscuoto, et trovomi sì nudo,
ch'i' porto invidia ad ogni extrema sorte:
tal cordoglio et paura ò di me stesso.

O mia stella, o Fortuna, o Fato, o Morte,
o per me sempre dolce giorno et crudo,
come m'avete in basso stato messo!

Wenn ich mich zurückwende, um die Jahre zu betrachten,
die fliehend meine Gedanken zerstreut haben,
und das Feuer gelöscht, in dem ich erstarrend brannte,
und die Ruhe voll der Mühen beendet,

zerstört haben den Glauben an die Liebestäuschungen,
und nur zwei Teile all meines Guts übrig lassend,
der eine im Himmel und der andere auf der Erde bleibend,
und verloren den Gewinn meiner Schäden,

komme ich wieder zu mir und finde mich so nackt,
dass ich jedes noch so schlimme Geschick beneide:
Solchen Gram und solche Furcht habe ich um mich selbst.

O mein Stern, o Fortuna, o Schicksal, o Tod,
o für mich immer süßer Tag und grausamer,
wie habt ihr mich in einen niederen Zustand versetzt!

Dieses Sonett besteht insgesamt aus nur zwei größeren syntaktischen Einheiten. Die erste – ein kausal-temporales Satzgefüge mit mehreren weiteren untergeordneten Bestandteilen – erstreckt sich über drei Strophen und zwar so, dass der mit »Quando« eingeleitete Nebensatz den beiden Quartetten und der Hauptsatz dem ersten Terzett zugeordnet ist. Bei der zweiten syntaktischen Einheit handelt es sich eher um einen erweiterten Aus- bzw. Anruf als um einen vollständigen Satz; dennoch bildet er ein eigenständiges syntaktisches Gebilde aus und umfasst mit dem letzten Terzett genau eine Strophe. Vergleicht man nun in diesem Sonett die unterschiedliche Ausprägung der Zäsuren zwischen den einzelnen Strophen, so stellt man hier im Gegensatz zu »Pace non trovo, et non ò da far guerra« gravierende Differenzen fest. Der Strophenwechsel zwischen den Quartetten wird kaum stärker wahrgenommen als ein normaler Versübergang, da die beiden ersten Strophen einen gemeinsamen Nebensatz bilden und sich die Partizipialkonstruktion »rotta la fe'« am Beginn von Vers 5 nahtlos in die Reihe der vorangehenden Verse (»et spento 'l foco«, V. 3, bzw. »et finito il riposo«, V. 4) einfügt. Die beiden Quartette sind hier also eher der älteren Sichtweise auf die ersten acht

Verse als Oktave verpflichtet. Deutlicher ist der Einschnitt zwischen Quartetten und Terzetten, wo der – lang erwartete – Übergang vom Nebensatz zum Hauptsatz erfolgt und damit auch die syntaktischen Wertigkeiten wechseln. Eine starke Zäsur empfindet man jedoch erst zwischen den beiden Terzetten, wenn endlich eine syntaktische Einheit zum Abschluss kommt und eine neue beginnt. Das Sonett »Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni« weist damit eine klare Hierarchie der Strophenwechsel auf, die ihren Höhepunkt interessanterweise nicht, wie man es von der Theorie her erwarten würde, zwischen Quartetten und Terzetten, sondern erst zwischen den beiden Terzetten erreicht.

Noch verwirrender für die formale Struktur des Sonetts und damit auch für eine musikalische Bearbeitung, die sich an der Sonettform orientiert, sind solche Fälle, in denen größere syntaktische Einschnitte nicht mit den Strophengrenzen zusammenfallen, sondern mitten in einer Strophe auftreten. Ein Beispiel dafür wiederum aus dem *Canzoniere* ist »Son animali al mondo de sí altera« (RVF 19):

Son animali al mondo de sí altera
vista che 'ncontra 'l sol pur si difende;
altri, però che 'l gran lume gli offende,
non escon fuor se non verso la sera;

Es gibt auf der Erde Tiere mit einem so stolzen
Blick, dass er sogar der Sonne widerstehen kann;
andere aber, weil das große Licht sie blendet,
kommen erst gegen Abend heraus;

et altri, col desio folle che spera
gioir forse nel foco, perché splende,
provan l'altra virtù, quella che 'ncende:
lasso, e 'l mio loco è 'n questa ultima schera.

und andere, mit dem törichten Wunsch, der hofft,
Freude vielleicht im Feuer zu finden, weil es glänzt,
erproben die andere Tugend, jene die entzündet:
Wehe, und mein Platz ist in dieser letzten Schar,

Ch'i' non son forte ad aspettar la luce
di questa donna, et non so fare schermi
di luoghi tenebrosi, o d'ore tarde:

da ich nicht stark genug bin, entgegenzusehen dem Licht
dieser Frau, und es nicht abschirmen kann
von dunklen Orten oder späten Stunden:

però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi
mio destino a verderla mi conduce;
et so ben ch'i' vo dietro a quel che m'arde.

Aber mit den weinenden und kranken Augen
sie zu sehen, hat mein Schicksal mich geleitet;
und ich weiß genau, dass ich jenem hinterhergehe, das
mich verbrennt.

Auch wenn das Satzbild der Ausgabe Santagatas¹³⁷ dieses nicht sogleich nahelegt, ist die syntaktische Struktur dieses Sonetts so angelegt, dass der erste Satz die ersten sieben Verse umfasst. Der Ausruf und das anschließende Bekenntnis in Vers 8 werden durch den Relativsatz der Verse 9 bis 11 vervollständigt und bilden damit zusammen ein weiteres syntaktisches Gefüge, das genau über die Strophengrenze in der Mitte des Sonetts hinweg reicht. Die Syntax teilt das Sonett damit in zwei gleich lange Abschnitte von je sieben Versen und steht auf diese Weise der eigentlich sonetttypischen Asymmetrie diametral entgegen.¹³⁸

¹³⁷ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Marco Santagata, Mailand 1996, S. 79.

¹³⁸ Sowohl Domenico Magiello als auch wenige Jahre nach ihm Giaches de Wert haben ihre Vertonungen dieser ungewöhnlichen syntaktischen Form des Sonettes angepasst und lassen die *seconda parte* ihres Madrigals jeweils mit dem letzten Vers der Sonettoktave beginnen; siehe unten, ab S. 176.

Eine syntaktische Überschreitung formaler Grenzen, die sich hier auf Strophenebene ereignet, lässt sich häufiger noch auf Versebene ausmachen. Dieses Phänomen, bei dem syntaktische Zusammenhänge die Versgrenzen quasi ignorieren und stattdessen eigenen Gesetzen folgen, ist in versgebundener Lyrik so verbreitet, dass es als poetisches Stilmittel einen eigenen Namen hat. Das Enjambement, im Deutschen auch Versüberschreitung oder Zeilensprung genannt, nutzt das der Versdichtung eigene Spannungsverhältnis zwischen Vers und Syntax aus, indem es die im so genannten Zeilenstil übliche Übereinstimmung von metrischer und syntaktischer Einheit durchbricht. Bei einem Enjambement wird ein Satz oder Halbsatz, eine Gruppe zusammenhängender Wörter oder gar ein einzelnes Wort¹³⁹ so von einem in den anderen Vers hinübergezogen, dass die normalerweise am Ende eines Verses gedachte Zäsur mit dem Sinnzusammenhang des Satzes in Konkurrenz tritt. Der Kontrast wirkt umso stärker, je enger die durch die Verskadenz voneinander getrennten Satzglieder grammatisch oder syntaktisch aufeinander bezogen sind. In der Lyrik dient das Stilmittel des Enjambements, vor allem wenn es innerhalb weniger Verse gehäuft auftritt, zu einer Verschleierung oder »Auflockerung des festen Vers- bzw. Strophengefüges«,¹⁴⁰ verleiht insbesondere dem am Anfang des neuen Verses gewissermaßen nachgeschobenen Wort größeren Nachdruck und kann ebenso zu einer Beschleunigung wie zu einer Unterbrechung des Wortflusses beitragen.

Seit seinen Anfängen im 13. Jahrhundert, vor allem aber seit dem Sonettschaffen Francesco Petrarcas, ist gerade das Sonett untrennbar mit dem Stilmittel des Zeilensprunges verbunden, das prinzipiell aber in jeder Art von versgebundener Lyrik vorkommen kann. Die Sonette »Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni« und »Son animali al mondo de sì altera« haben bereits gezeigt, dass trotz der recht langen Verse, die in Sonetten zum Einsatz kommen, ein Vers eben häufig gerade nicht einem abgeschlossenen Satz entspricht.¹⁴¹ Die oft umfangreichen Satzgefüge, aus denen sich viele Sonette zusammensetzen, umfassen nicht selten mehrere Verse oder sogar Strophen. Dennoch sind diese Satzgefüge wie im Fall von »Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni« meistens so in die Sonettform eingepasst, dass die Versgrenzen mit größeren Zäsuren innerhalb des Gefüges zusammenfallen, wie sie durch Nebensätze oder größere syntaktische Ergänzungen hervorgerufen werden. Von Enjambements spricht man in diesen Fällen nur, wenn an der Versgrenze eine Gruppe grammatisch eng aufeinander bezogener Satzteile getrennt wird wie z. B. bei den ersten beiden Versen von »Son animali al mondo de sí altera«, wo am Zeilenwechsel das Adjektiv »altera« vom seinem Bezugswort »vista« quasi abgeschnitten wird.

Solche starken Enjambements und – weitaus häufiger – auch weniger intensive finden sich in Petrarcas Sonetten immer wieder. Charakteristisch für seine Sonette ist jedoch, dass der Zeilensprung jederzeit ein bewusstes Stilmittel bleibt, das am sonettischen Versgefüge zwar ab und an kräftig rüttelt, es aber nie vollkommen zerstört. Erst im 16. Jahrhundert

¹³⁹ Dies kommt in der älteren Dichtung, die Thema dieser Arbeit ist, aber praktisch nicht vor.

¹⁴⁰ Otto Paul und Ingeborg Glier, *Deutsche Metrik*, München 1961, ⁹1979, S. 23.

¹⁴¹ Ausnahmen wie »Pace non trovo, et non ò da far guerra« bestätigen hier die Regel.

kommt es in der italienischen Dichtung bisweilen zu einem geradezu manieristischen Einsatz des Enjambements. Eines der berühmtesten Sonette in dieser Hinsicht ist Giovanni della Casa »O sonno, o della queta, umida, ombrosa«, dessen einzelne Strophen praktisch nur aus Zeilensprüngen bestehen und das aus diesem Grund auch einige Komponisten in der Mitte des 16. Jahrhunderts vor eine ganz besondere Herausforderung gestellt hat.¹⁴²

2.3.5 Gedankenführung und Binnenstruktur

Zu der syntaktischen Struktur eines Sonetts gehört noch eine weitere Form der Binnenstrukturierung, die sich am besten als Gedankenführung oder auch »Gedankenarchitektur«¹⁴³ beschreiben lässt. Man hat in der Vergangenheit immer wieder und mit unterschiedlichem Erfolg versucht, gedankliche Konzeptionen von Sonetten aufzuspüren und als gattungstypisch zu formulieren. Interessanterweise lassen sich die meisten Sonette tatsächlich entweder einem einteiligen, »monistischen« oder einem zweiteiligen, »dualistischen« Modell zuordnen,¹⁴⁴ auch wenn es in der Dichtungspraxis natürlich unzählige Möglichkeiten gibt, wie sich ein Sonett im Detail einem bestimmten Thema nähern, es zerlegen und wieder zusammensetzen, es ausbreiten oder zuspitzen kann.

Charakteristisch für die monistische Struktur ist, dass hier ein gewähltes Thema mit einheitlicher Grundstimmung ohne starke Gegensätze oder eine (unerwartete) gedankliche Wendung behandelt wird. In diese Kategorie fallen z. B. zwei Modelle, die Hugo Friedrich für Petrarcas Sonette beschrieben hat – der »aufsteigende« und der »zyklische« Typus.¹⁴⁵ Ein aufsteigendes Sonett entfaltet sich nach Friedrich aus den Eingangsversen:

[D]as in diesen Gesagte wird im Fortgang deutlicher und eindringlicher, die Schlußverse erheben sich inhaltlich, meist auch durch ein Bild oder eine Sentenz über die vorangegangenen, waren aber von diesen gut vorbereitet, entfernen sich auch nicht zu weit von ihnen, so daß nie ein totaler Überraschungseffekt eintritt.¹⁴⁶

Als Beispiel für den aufsteigenden Typus nennt Friedrich unter anderen Petrarcas Sonett »Cantai, or piango, et non men di dolcezza« (RVF 229):

Cantai, or piango, et non men di dolcezza
del pianger prendo che del canto presi,
ch' a la cagion, non a l'effetto, intesi
son i miei sensi vaghi pur d'altezza.

Ich sang, jetzt wein' ich, und nicht mind're Süße
Strömt mir aus Weinen als aus einst'gem Lied,
Weil auf den Ursprung schaut, nicht auf sein Wirken
Mein nur nach Höhe drängendes Gefühl.

¹⁴² Siehe unten, ab S. 177.

¹⁴³ Schlütter, *Sonett* (1979), S. 10.

¹⁴⁴ Vgl. dazu ebd.

¹⁴⁵ Friedrich, *Epochen* (1964), S. 167 f.

¹⁴⁶ Ebd., S. 167.

Indi et mansuetudine et durezza
et atti feri, et humili et cortesi,
porto egualmente, né me gravan pesi,
né l'arme mie punta di sdegni spezza.

Darum, ob Sanftheit waltet oder Härte,
Ob wild Gebaren oder stille Gunst:
Beides ertrag' ich, nichts macht mir Beschwer,
An keinem Hochmut splintern meine Waffen.

Tengan dunque ver' me l'usato stile
Amor, madonna, il mondo et mia fortuna,
ch'i' non penso esser mai se non felice.

Nach alter Weise mögen sie mich quälen,
Amor und Herrin, Schicksal und die Welt:
Ich will nicht anders denn nur glücklich sein.

Viva o mora o languisca, un più gentile
stato del mio non è sotto la luna,
sì dolce è del mio amaro la radice.

Ob lebend, sterbend, siech, – o keinen Stand
Wüßt' ich auf Erden reicher als den meinen,
So süß ist meiner Bitternisse Grund.¹⁴⁷

Petrarca eröffnet sein Sonett mit einem Grundgedanken: »Ich sang, jetzt wein' ich, und nicht mind're Süße / Strömt mir aus Weinen als aus einst'gem Lied, / Weil auf den Ursprung schaut, nicht auf sein Wirken / Mein nur nach Höhe drängendes Gefühl« (1. Quartett), der in den folgenden Strophen mehrmals mit zunehmender Emphase variiert und im letzten Vers schließlich noch einmal besonders zugespitzt formuliert wird.

Die Technik der Variation spielt auch in Petrarca's »Per mezz'i boschi inospiti e selvaggi« (RVF 176) eine große Rolle, das nach Friedrich eine zyklische Anlage aufweist:¹⁴⁸

Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi,
onde vanno a gran rischio uomini et arme,
vo sicuro io, ché non pò spaventarme
altri che 'l sol ch'à d'amor vivo i raggi;

et vo cantando (o penser' miei non saggi!)
lei che 'l ciel non poria lontana farne,
ch'i' l'ò negli occhi, et veder seco parme
donne et donzelle, et sono abeti et faggi.

Parme d'udir la, udendo i rami et l'òre
et le frondi, et gli augei lagnarsi, et l'acque
mormorando fuggir per l'erba verde.

Raro un silentio, un solitario horrore
d'ombrosa selva mai tanto mi piacque:
se non che dal mio sol troppo si perde.

Durch unwirtliche, wilde Wälder, in denen auch auf bewaffnete Männer große Gefahren lauern, wandere ich sicher, denn nichts kann mir Furcht einjagen als die Sonne, die mich mit den Strahlen heftiger Liebe versengt.

¹⁴⁷ Übersetzung von Friedrich, *Epochen* (1964), S. 266.

¹⁴⁸ Ebd., S. 167 f.

Und singend wandere ich (o welch törichter Wahn!), sie besinge ich, die unter keinem Himmel mir fern ist; denn ich habe sie in den Augen; und Frauen und Mädchen, dünkt mich, sehe ich sie begleiten, und sind doch Tannen und Buchen.

Mir ist, ich höre sie, wenn ich die Zweige und die Lüfte höre, und das Laub, wie die Vögel wehklagen und die Bäche murmelnd hinfließen durch das grüne Gras.

Selten hat eine Stille, hat die schaurige Einsamkeit eines schattendüsteren Waldes mir je so gefallen – wenn nur von meiner Sonne nicht allzu viel verloren ginge!¹⁴⁹

Im Gegensatz zum aufsteigenden Typus wird das Grundmotiv hier nicht als Steigerung verarbeitet, sondern eher in einer Kreisbewegung, die sich in »Per mezz'i boschi inhospiti et selvaggi« auch inhaltlich im Motiv des Umherwanderns in der Natur niederschlägt und formal unter anderem durch die Wiederaufnahme von Bildern der ersten Strophe in der letzten (»boschi« – »selva«, »Sol«) erreicht wird.

»Bewegte Identität« nennt Hugo Friedrich das gemeinsame Prinzip monistischer Sonette im Gegensatz zur »bewegten Polarität«, die zweiteiligen, dualistischen Sonetten zugrunde liege.¹⁵⁰ Während im einteiligen Sonett die einzelnen Strophen tendenziell eher als wachsende oder zirkulierende Linie verstanden werden, weisen zweiteilige Sonette normalerweise einen starken Kontrast oder zumindest eine »Bewegung« und eine »Gegenbewegung« auf – um abermals zwei Begriffe Hugo Friedrichs zu verwenden –,¹⁵¹ die formal häufig mit den beiden Hauptteilen des Sonetts zusammenfallen. Oktave und Sextett werden in solchen Fällen zu komplementären Abschnitten, die sich durch Begriffspaare wie »Erwartung und Erfüllung, Spannung und Entspannung, [...] Voraussetzung und Folgerung, Behauptung und Beweis«¹⁵² oder auch »Anregung« und »Befriedigung«¹⁵³ beschreiben lassen. Für solche Sonette trifft auch häufig zu, was Walter Mönch in seiner Sonett-Monographie vielleicht etwas zu dogmatisch für das Sonett als solches formuliert hat:

Oktave und Sextett haben also jedes für sich eine bestimmte äußere und innere Form. Jeder Teil ist ein Gedicht für sich. Tatsächlich läßt sich an den besten klassischen Sonetten der Weltliteratur die Beobachtung machen, daß beide Abschnitte in sich ausgewogen und voneinander isoliert verständlich sind; aber beide Partien müssen so angelegt sein, daß durch ihre Synthese eine Potenzierung des künstlerischen Eindrucks erfolgt, und daß aus dem Zusammenschluß von Oktave und Sextett die volle Schönheit der sonettistischen Konzeption und Komposition hervorleuchtet.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Übersetzung von Kemp, *Das europäische Sonett*, Bd. 1, S. 129.

¹⁵⁰ Friedrich, *Epochen* (1964), S. 168. Bei Friedrich bildet das zweiteilige oder dialektische Sonett einen dritten Typus (nach dem aufsteigenden und dem zyklischen Typus) aus.

¹⁵¹ Ebd., S. 168.

¹⁵² Schlütter, *Sonett* (1979), S. 10.

¹⁵³ August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von Edgar Lohner, Bd. 4: Geschichte der romantischen Literatur, Stuttgart 1965, S. 192.

¹⁵⁴ Mönch, *Das Sonett* (1955), S. 34.

In dem Begriff der »Synthese«, den Mönch hier verwendet, klingt bereits das dialektische Prinzip an, das zweiteiligen Sonetten in vielen Fällen zugrunde liegt bzw. sie in gewisser Weise sogar zu dreiteiligen Sonetten macht. Erstes Quartett, zweites Quartett und Sextett bilden im dialektischen Sonett einen Dreischritt aus These, Antithese und Synthese oder – in anderer Formulierung – aus zwei Prämissen und ihrer Konklusion.¹⁵⁵ Ein Musterbeispiel für eine solche dialektische Bewegung mit einer starken Wendung am Übergang von Quartetten zu Terzetten ist Petrarca's Sonett »Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena« (RVF 310):¹⁵⁶

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne e pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.

Zephir kehrt wieder und bringt das gute Wetter zurück,
und die Blumen und Gräser, seine süße Familie,
und das Zwitschern der Schwalben und das Klagen der Nachtigall,
und den Frühling weiß und rot.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegria di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Es lachen die Wiesen, und der Himmel lichtet sich;
Jupiter erfreut sich daran, seiner Tochter zuzuschauen;
die Luft und das Wasser und die Erde sind voller Liebe;
alle Tiere vereinigen sich zur Liebe.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

Aber für mich, o weh, kehren die schwersten
Seufzer wieder, die tief aus dem Herzen reißt
jene, die seine Schlüssel mit in den Himmel genommen hat;

et cantar augelletti et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

Und das Singen der Vögel und das Blühen der Fluren
und die lieblichen Gesten schöner, ehrenvoller Frauen
sind eine Wüste und stachlige, wilde Tiere.

Das erste Quartett dieses Sonetts schildert die Ankunft des Frühlings und seiner Boten, darunter das gute Wetter, die Blumen und Gräser, Schwalbe und Nachtigall. Das zweite Quartett bedient zwar die gleiche positive Grundstimmung, verhält sich aber insofern trotzdem antithetisch zum ersten Quartett, da nun die freudigen Reaktionen der Natur auf die Rückkehr des Frühlings beschrieben werden. Mit den Terzetten bricht dann plötzlich und vollkommen unerwartet ein Stimmungswechsel über das Sonett herein, der umso abrupter wahrgenommen wird, als er in den beiden Anfangsstrophen mit keinem Wort vorbereitet war. Wendepunkt ist der Ausruf »Ma per me, lasso« (»Aber für mich, o weh«) zu Beginn des ersten Terzetts, der mit der adversativen Konjunktion »ma« den Perspektivenwechsel auf das lyrische Ich vollzieht, das sich an den Freuden des Frühlings nicht erfreuen kann, da es so sehr von Trauer und Gram über den Tod seiner Geliebten beherrscht wird. Wir haben es

¹⁵⁵ Sonette als dialektische Form zu beschreiben, hat vor allem seit August Wilhelm Schlegel eine lange Tradition; vgl. dazu Schlütter, *Sonett* (1979), S. 10, und Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 469–476. Hugo Friedrich bezeichnete das Sonett in seinem Ursprung gar als »lyrischen Syllogismus«; Friedrich, *Epochen* (1964), S. 33. Siehe dazu auch den Schluss der Arbeit ab S. 257.

¹⁵⁶ Auch Hugo Friedrich nennt dieses Sonett als Beispiel für den dritten Typus. Vgl. Friedrich, *Epochen* (1964), S. 168.

also in diesem Sonett mit einer sehr überraschenden Form der Synthese zu tun, die sich hier eher als extreme Gegenposition zu These und Antithese entpuppt.

Ein Sonderfall bei der Binnenstrukturierung ist das Dialog-Sonett. In dialogischen Sonetten, im Italienischen auch *sonetti dialogati* oder *sonetti a dialogo* genannt,¹⁵⁷ führen zwei häufig nicht explizit genannte Gesprächspartner eine Wechselrede, die in der Regel ohne einleitende Floskeln wie »dice«, »risponde« oder dergleichen auskommt. Die innere Struktur solcher Dialog-Sonette richtet sich nach dem individuellen Rhythmus, in dem sich die einzelnen Sprecherpartien innerhalb des Dialogs abwechseln. Prinzipiell ist die Aufteilung der dialogischen Abschnitte auf die Strophen und Verse des Sonetts dabei variabel. In den frühen Dialog-Sonetten, die bereits im 13. Jahrhundert auftreten und im 14. Jahrhundert in Mode kommen, scheint jedoch eine Variante in besonderer Weise bevorzugt worden zu sein, die auch Francesco Petrarca für eines seiner insgesamt fünf dialogischen Sonette im *Canzoniere* übernommen hat:¹⁵⁸

- | | |
|--|--|
| <p>– Occhi, piangete: accompagnate il core
che di vostro fallir morte sostene.
– Così sempre facciamo; et ne conviene
lamentar più l'altrui, che 'l nostro errore.</p> | <p>»Weint, Ihr Augen; begleitet das Herz,
das durch Euer Scheitern den Tod erlebt.«
»So machen wir es immer; und wir müssen
klagen mehr über den Fehler des Anderen als über unseren.«</p> |
| <p>– Già prima ebbe per voi l'entrata Amore,
là onde anchor come in suo albergo vène.
– Noi gli apriamo la via per quella spene
che mosse d'entro da colui che more.</p> | <p>»Schon hatte Amor als erstes durch Euch Zugang dorthin,
wo er immer noch wie in seinem Heim wohnt.«
»Wir öffneten ihm den Weg für jene Hoffnung,
die im Inneren dessen in Bewegung setzte, was stirbt.«</p> |
| <p>– Non son, come a voi par, le ragion' pari:
ché pur voi foste ne la prima vista
del vostro et del suo mal cotanto avari.</p> | <p>»Die Ursachen sind nicht, wie es Euch scheint, gleicher Art:
denn nur Ihr wart auf den ersten Blick
Eures und seines so großen Übels gewahr.«</p> |
| <p>– Or questo è quel che più ch'altro n'atrasta,
che' perfetti giudicii son sì rari,
et d'altrui colpa altrui biasmo s'aquista.</p> | <p>»Das ist es, was uns mehr als alles andere betrübt;
dass vollkommene Urteile so selten sind
und für eines Anderen Schuld ein Anderer den Tadel erhält.«</p> |

»Occhi piangete: accompagnate il core« (RVF 84) ist ein Disput zwischen Augen und Herz darüber, wer die größte Schuld am Eindringen Amors in den geschundenen Körper des lyrischen Ichs trage. Im Wechsel von jeweils zwei Versen tauschen die Gesprächspartner hier zunächst ihre Argumente aus, bevor das Herz im ersten Terzett noch einen letzten, vergeblichen Versuch unternimmt, die alleinige Verantwortung den Augen aufzubürden. Diese kommen jedoch im letzten Terzett zu der ernüchternden Erkenntnis, dass vollkommene Urteile selten seien und der eine den Tadel für des Anderen Schuld erhalte. Unentschieden endet

¹⁵⁷ Vgl. Wilhelm T. Elwert, *Italienische Metrik*, Wiesbaden ²1984, S. 117.

¹⁵⁸ Peter Weinmann sieht in dieser in der Frühzeit des Sonetts besonders häufigen Dialogstruktur einen Hinweis darauf, dass die Sonettoktave im 13. und 14. Jahrhundert noch bis zu Petrarca als ein aus vier *piedi* zusammengesetztes Gebilde betrachtet wurde. Weinmann, *Sonett-Idealität* (1989), S. 141–167.

der Disput, und dieses Unentschieden spiegelt sich auch in der formalen Disposition der Dialoganteile wider, die mit jeweils zweimal zwei Versen in der Oktave und einem der beiden Terzette ganz gerecht zwischen den beiden Parteien aufgeteilt sind.

Eine ähnlich ausgeglichene Dialogstruktur findet sich in Petrarcas Sonett »Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?« (RVF 150), einem inneren Zwiegespräch von lyrischem Ich und seiner Seele, in dem sich die Sprecherwechsel in der Oktave jedoch zum Ende hin etwas beschleunigen (2 + 2 + 2 + 1 + 1 / 3 + 3 Verse). Zwei andere dialogische Sonette Petrarcas zeichnen sich hingegen durch ein deutliches Ungleichgewicht der Sprechanteile aus. In »Liete et pensose, accompagnate et sole« (RVF 222) bekommt die Gruppe von Frauen, die das lyrische Ich hier nach dem Aufenthaltsort seiner Laura befragt, nach ausgeglichenem Beginn (4 + 4 Verse) den Hauptanteil der Terzette (1 + 5 Verse) zugesprochen. In »Cara la vita, et dopo lei mi pare« (RVF 262) lässt Laura höchstpersönlich ihre ältere Gesprächspartnerin (»madre mia«, V. 3) nach einem kurzen Statement von zwei Versen im Folgenden nicht mehr zu Wort kommen, bis das lyrische Ich im letzten Terzett seinerseits noch eine abschließende Stellungnahme abgibt.

Charakteristisch für alle Dialog-Sonette Petrarcas ist, dass die einzelnen Dialogabschnitte zwar nicht unbedingt die Strophen-, aber doch immer die Versgrenzen einhalten. Anders liegt die Situation bei »Quando nascesti amor? Quando la terra«, einem im 16. Jahrhundert weit verbreiteten und mehrfach vertonten dialogischen Sonett von Panfilo Sasso (1455–1527), in dem Amor über seine Herkunft und seinen Lebenswandel befragt wird:¹⁵⁹

»Quando nascesti amor?« »Quando la terra
Si riveste di verde e bel colore.«
»Allhor di che nascesti?« »D'un ardore
Ch'otio e lascivia in se rachiude, e serra.«

»Wann bist du geboren, Amor?« »Als die Erde
sich mit Grün und schöner Farbe überzog.«
»Und woraus bist du geboren?« »Aus einer Glut,
die Müßiggang und Unzüchtigkeit in sich birgt und einschließt.«

»Chi ti constrinse a farne tanta guerra?«
»Calda speranza, e gelido timore.«
»In cui fai la tua stanza?« »In gentil core
Che sotto il mio valor tosto s'atterra.«

»Wer hat dich gezwungen, mit uns solchen Krieg zu führen?«
»Heiße Hoffnung, und eisige Furcht.«
»Wo bereitest du dein Zimmer?« »In freundlichem Herzen,
das unter meiner Kraft sofort zu Boden stürzt.«

»Chi fu la tu nutrice?« »Giovenezza.«
»E le serve che furno a lei d'intorno?«
»Vanità, gelosia, pompa e bellezza.«

»Wer war deine Amme?« »Die Jugend.«
»Und die Diener, die um sie her waren?«
»Eitelkeit, Neid, Prunk und Schönheit.«

»Di che te pasci?« »D'un parlar adorno.«
»Offendeti la morte o la vecchiezza?«
»Non, ch'io rinasco mille volte il giorno.«

»Wovon ernährst du dich?« »Von einer geschmückten Rede.«
»Kränken dich der Tod oder das Alter?«
»Nein, weil ich tausendmal am Tag wiedergeboren werde.«

¹⁵⁹ Panfilo Sasso, *Opera*, Venedig 1500, Sonetto XI, Digitalisat: urn:mnb:de:bvb:12-bsb00061108-7 (Zugriff: 7.6.2018).

Die Fragen an Amor sind durchgehend sehr knapp formuliert und füllen vor allem in den Quartetten jeweils nur einen Teil des Verses, so dass die Antworten Amors hier an drei Stellen über die Versgrenzen hinaus reichen (V. 1/2, 3/4 und 7/8). Es ist offensichtlich, dass die dialogische Struktur des Sonetts auf diese Weise nicht nur auf die Gedankenführung, sondern ganz besonders auch auf die syntaktische Struktur Auswirkungen hat, was sich auch in den Vertonungen dieses Sonetts und von Dialog-Sonetten im Allgemeinen niederschlägt.¹⁶⁰

Eine besondere Form dialogischer Sonette, in denen eine wörtliche Rede in eine narrative Struktur eingeflochten ist, findet sich zum Beispiel in einigen Sonetten der *Rime boschereccie* aus dem ersten Teil von Giambattista Marinos *Rime* (1602).¹⁶¹ Zur metrischen und syntaktischen Konzeption des Sonetts tritt in diesem Fall noch eine weitere Ebene, deren musikalische Darstellung etwa Claudio Monteverdi in seinem sechsten Madrigalbuch zu innovativen Experimenten mit unterschiedlichen vokalen Besetzungen herausgefordert hat.¹⁶²

¹⁶⁰ Siehe unten, ab S. 184.

¹⁶¹ Siehe Steinheuer, Art. »Marino« (2008), Sp. 527.

¹⁶² Siehe unten, ab S. 219.