

9

Schluss

Es hat eine lange Tradition, Sonette als dialektische Gebilde zu beschreiben.⁵⁵⁵ Ausgehend von August Wilhelm Schlegel, der insbesondere das charakteristische Reimschema im Petrarkischen Sonett mit dialektischen Kategorien wie »Trennung« und »Paarung«, »Anregung« und »Befriedigung« zu fassen versuchte,⁵⁵⁶ definierte auch Walter Mönch die »Zweigliedrigkeit« als »das wesentlichste innere Gesetz des Sonetts«:

Oktave und Sextett stehen im Verhältnis von Aufgesang und Abgesang. In der Dynamik seiner Form erkennen wir die Bewegung von Expansion und Kontraktion. Im Aufgesang haben wir eine Erwartung, im Abgesang eine Erfüllung; im Aufgesang eine Spannung, im Abgesang eine Entspannung; und so entspricht die äußere Gliederung des Sonetts der polaren Spannung der Inhalte: Wenn die Oktave eine Voraussetzung, Verwicklung, Behauptung, Analyse enthält, so ist das Sextett eine Folgerung, Lösung, ein Beweis, eine Synthese.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Siehe dazu ausführlich Borgstedt, *Topik des Sonetts* (2009), S. 469–476.

⁵⁵⁶ Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von Lohner, Bd. 4 (1965), S. 187–194.

⁵⁵⁷ Mönch, *Das Sonett* (1955), S. 33.

Noch deutlicher wurde ein Jahr später Johannes R. Becher, als er eine dialektische innere Anlage aller Sonette für verbindlich erklärte: »Im Sonett wird das Bewegungsgesetz des Lebens zum Inhalt (und zwar auf inhaltlich verschiedene Art), das aus Satz, Gegensatz und der Auflösung in einem Schlusssatz besteht oder aus These, Antithese und Synthese.«⁵⁵⁸

Insbesondere die analytischen Kapitel der Arbeit haben nun gezeigt, dass sich auch die Geschichte der italienischen Sonettvertonungen bis ins 17. Jahrhundert auf der Grundlage eines dialektischen Prinzips erzählen lässt. Die Gegensätze bilden hier zwei diametrale Herangehensweisen der Komponisten an das Sonett als Textvorlage, die auf der einen Seite gänzlich durch die äußere Form des Sonetts, auf der anderen Seite primär durch seine innere Gestalt bestimmt sind. Die äußere Form konstituiert sich dabei im hier betrachteten Zeitraum aus der Zahl der Verse (14), der Versart (Endecasillabo) und der stollischen/strophischen Gliederung des Sonetts, das mit dem Einsetzen der Vertonungen am Ende des 15. Jahrhunderts überwiegend als vierteiliges Gebilde aus zwei Quartetten und zwei Terzetten wahrgenommen wurde. Das Reimschema spielt dabei für die Vertonungen höchstens eine untergeordnete Rolle. Die innere Gestalt des Sonetts setzt sich aus unterschiedlichen Parametern wie der allgemeinen thematischen Ausrichtung, der syntaktischen Struktur und der Gedankenführung, aber auch aus semantischen, klanglichen und stilistischen Aspekten, die insbesondere die Wortwahl und die poetischen Bilder betreffen, zusammen.

Das kompositorische Ergebnis einer primär formalen Herangehensweise an das Sonett sind die musikalischen Deklamationsmodelle, die zwischen dem Beginn des 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts überliefert sind und als Zeugnisse für eine offenbar vor allem mündlich weitergetragene Aufführungstradition von Sonetten stehen, die stark durch improvisatorische und performative Anteile der Vortragenden geprägt war. Charakteristisch für viele dieser schriftlich aufgezeichneten *Arie* oder *Modi di cantar sonetti* ist eine starke Reduktion des musikalischen Materials entsprechend den wichtigsten Vorgaben der äußeren Form eines Sonettes. Dazu gehörte zum einen das Finden einer deklamatorischen Versstruktur, die zumindest einem Großteil der rhythmisch in der Regel höchst flexiblen Endecasillabi gerecht wurde, und zum anderen die Möglichkeit, den musikalischen Satz durch Weglassen oder Verkürzung eines Abschnittes den unterschiedlichen Strophenlängen anzupassen. Wiederum dialektisch ist hier die Erkenntnis zu verstehen, dass gerade die minimalistische Gestalt solcher Deklamationsmodelle den Vortragenden größtmögliche Freiheiten bei der Interpretation einzelner Sonette bot und damit gewissermaßen die Voraussetzung für eine schlüssige Präsentation der jeweiligen inneren Gestalt im Sinne des Ausführenden war.

Mit der Wiederentdeckung Petrarcas und den damit verbundenen Bemühungen um eine gleichberechtigte Lyrik in der italienischen Volkssprache kam in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf kompositorischer Seite das Bedürfnis auf, ein musikalisches Pendant zu den stilistisch höher stehenden Texten zu schaffen, das der inneren Gestalt ihrer Textvorlage

⁵⁵⁸ Johannes R. Becher, »Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre. Ein Versuch«, in: *Sinn und Form* 8 (1956), S. 336.

deutlich mehr Aufmerksamkeit schenkte. Eine schriftliche Fixierung der auf individuelle Sonette bezogenen musikalischen Ideen wurde insbesondere dann nötig, als Sonette nicht mehr wie in der Frottola nur einstimmig zu Instrumentalbegleitung, sondern in der neuen Gattung des Madrigals auch mehrstimmig gesungen wurden. Vordergründig paradox und insofern mit den Deklamationsmodellen vergleichbar ist die Tatsache, dass das Interesse der Komponisten für die individuelle Gestalt einzelner Sonette nach einer kurzen Experimentierphase in der Frühzeit des Madrigals zunächst nicht zu formaler Vielfalt in den Vertonungen, sondern zu einer Standardisierung der musikalischen Form führte. Die zweiteilige Anlage madrigalischer Sonettvertonungen, die Adrian Willaert in seiner *Musica nova* vorlegte, wurde zusammen mit dem Dogma der *variatio* und dem Prinzip des »fuggir la cadenza« zu einer äußeren Hülle, die das konkrete Eingehen auf Text- und Bedeutungsnuancen, auf Klanglichkeit und Syntax in besonderer Weise ermöglichte und sogar förderte. Die äußere Form des Sonetts trat dabei jedoch bis auf die in fast allen Fällen funktionierende Teilung in Oktave und Sextett hinter der syntaktischen Struktur und dem Bemühen, einzelne Wörter und Phrasen geradezu bildlich zu vertonen, zurück.

Schon in einigen Sonettvertonungen aus dem Frottolarepertoire und in bestimmten Madrigalen Verdelots und Arcadelts ist der Versuch zu spüren, die verschiedenen Perspektiven auf das Sonett, den Fokus auf die äußere Form bzw. auf die innere Gestalt, synthetisch miteinander zu verbinden. Inhaltliche Verweise auf den individuellen Sonetttext in an sich strophischen Vertonungen, gezielte Textumstellungen als Reaktion auf den Konflikt zwischen Verseinheit und Syntax, aber auch das Bemühen um formale Orientierung in den Musikdrucken um 1550 durch die Majuskelauszeichnung von Versanfängen sind erste Hinweise darauf, dass Sonette in dieser Hinsicht immer wieder als kompositorische Herausforderung wahrgenommen wurden. Einen stilistisch geradezu pluralistischen Zugang zu Sonetten entwickelten die Komponisten nach 1600, die sich der zu diesem Zeitpunkt schon fast totgeglaubten Textvorlage mit den zahlreichen neuen musikalischen Ausdrucksmitteln der Zeit insbesondere im ein- und zweistimmigen instrumentalbegleiteten Gesang noch einmal gezielt annahmen. Wie auch im mehrstimmigen Madrigal Form und Inhalt der Sonette in kunstvoller Synthese kompositorisch auf eine neue Ebene gehoben werden konnten, zeigen exemplarisch die Sonettvertonungen aus Monteverdis sechstem Madrigalbuch, die nicht mehr pauschal die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts etablierte zweiteilige Herangehensweise an Sonette aufnehmen, sondern aus der individuellen Gestalt jedes einzelnen Sonetts formale, syntaktische oder inhaltliche Schwerpunkte extrahieren und aus diesen eine jeweils eigene musikalische Form entwerfen.

»Das Sonett ist tot. – Es lebe das Sonett.« Auch unter diesem Motto ließe sich die Geschichte einer lyrischen Form erzählen, die im Laufe ihrer Entwicklung zwar immer wieder in die Kritik geraten ist, aber dennoch nie vollständig aufgegeben wurde. Gleiches gilt für die Beziehung des Sonetts zur Musik, deren Beginn nach wie vor im Dunklen liegt, die sich jedoch spätestens ab dem 16. Jahrhundert als außerordentlich fruchtbar herausstellte. Auch nach Durststrecken im späten 17. und 18. Jahrhundert wurden Sonette weiter vertont, als

italienische Arie bei Haydn⁵⁵⁹ oder im deutschen und französischen Kunstlied des 19. Jahrhunderts. Insbesondere für die Zeit seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts steht eine eigene Studie über die Möglichkeiten der Verbindung von Sonett und Musik noch aus, deren Ende nicht abzusehen ist: Erst am 30. März 2017 wurden in München Wolfgang Rihms *Requiem-Strophen* für Soli, gemischten Chor und Orchester uraufgeführt,⁵⁶⁰ die auch drei Sonette Michelangelo Buonarottis in deutscher Übersetzung von Rainer Maria Rilke enthalten.

⁵⁵⁹ Joseph Haydn, »Solo e pensoso«, Arie für Sopran und Orchester (Hob. XXIVb:20), in: *Joseph Haydn. Werke*, 26,2, hrsg. von Gehring, Siegert und von Zahn (2013), S. 180–192. Siehe dazu Andrea Chegai, »Divergenze tra forma poetica ed effetto estetico: ›Solo e pensoso‹ musicato da Haydn«, in: *Petrarca in musica. Atti del convegno internazionale di studi, VII centenario della nascita di Francesco Petrarca Arezzo 18–20 marzo 2004*, hrsg. von Andrea Chegai und Cecilia Luzzi, Lucca 2005.

⁵⁶⁰ Wolfgang Rihm, *Requiem-Strophen* für Soli, gemischten Chor und Orchester, Wien 2015/2016, <https://www.universaledition.com/de/komponisten-und-werke/wolfgang-rihm-599/werke/requiem-strophen-20041> (Zugriff: 12.6.2018).