

SARA SPRINGFELD
NORBERT GREINER
SILKE LEOPOLD (Hg.)

Das Sonett und die Musik

Poetiken,
Konjunkturen,
Transformationen,
Reflexionen



CHASCOLTATE IN RI
SPARSE EL SVONO
... spiri ondio nutriuua il Cor
sul ... primo giouen L'errore
... ando era i parte alfo hūo de q̄l ch sono
... cio stile in chio piango & ragione
... Le uane speranze el uan dolore
... fia chi proua intende amore
... trouar pietà nō che perdono
Ma ben uergoio hor si Come al popol tutto
F auola fu gran tempo onde souente
D i me medesimo meco mi uergoio
E del mio uaneggiar uergogna e il frutto
E el pentirsi el cognoscer auaramente
Che quāto piūce al modo e breue sogno.

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR NEUEREN
LITERATURGESCHICHTE
Band 320



Das Sonett und die Musik

Poetiken, Konjunkturen,
Transformationen, Reflexionen

Beiträge zum interdisziplinären Symposium
in Heidelberg
vom 26. bis 28. September 2012

Herausgegeben von
SARA SPRINGFELD
NORBERT GREINER
SILKE LEOPOLD

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UMSCHLAGBILD

Manoscritto con le rime di Petrarca,
Triest, Museo Petrarcesco Piccolomineo,
PETR. Ms I 12, c. 1r

ISBN 978-3-8253-6209-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Satz: Dr. Timo Sorg, Freiburg
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Einleitung

Noch ein Buch über das Sonett? Über keine lyrische Form ist wohl so viel geschrieben, keine andere so viel gelobt und geschmäht worden wie das Sonett. In der Überschrift, die Robert Gernhardt seinem berühmten Anti-Sonett gab, sind die Gründe dafür benannt: *Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs*¹ spielt, in gut akademischer Umständlichkeit, nicht nur auf die Entstehung in Italien an, sondern auch auf die ununterbrochene Geschichte des Sonetts von nunmehr bald achthundert Jahren und auf die Existenz dieser lyrischen Gattung in nahezu allen Sprachen Europas. Die Erforschung des Sonetts war und ist eine Domäne der Literaturwissenschaften – der Allgemeinen und Vergleichenden, der germanistischen, anglistischen, romanistischen, slavistischen und so fort, und selbst wenn die Sonett-Forschung, wie in dem von Erika Greber und Evi Zemanek herausgegebenen Band *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*,² die Fachgrenzen der Literaturwissenschaften überschreiten und den Blick auf andere Disziplinen richten wollte, so waren doch 21 der 22 Autoren dieses Bandes Literaturwissenschaftler unterschiedlichster Couleur. Der einzige Beitrag aus einer anderen Disziplin entstammt der Musikwissenschaft, und das ist sicherlich kein Zufall. Denn in der Musikgeschichte spielt das Sonett als Textvorlage eine zentrale Rolle. Die polyphone Chanson- und Madrigalkunst des 16. Jahrhunderts wie auch der neue, um 1600 entstandene akkordbegleitete Sologesang gründete zu einem nicht unbeträchtlichen Teil auf Sonetten, und seit dem 19. Jahrhundert ließen sich die Komponisten immer wieder von ihnen herausfordern, im Kunstlied und in der Oper ebenso wie in der Populärmusik. Im musikwissenschaftlichen Schrifttum wurde freilich die Form des Textes zumeist als gegeben hingenommen und selten eingehender reflektiert; hier stand eher der musikalische Umgang mit den Textinhalten, die sogenannte „madrigalische Wortausdeutung“, im Zentrum der Untersuchungen.

¹ Robert Gernhardt: *Wörtersee*, Frankfurt 1981, S. 164.

² Erika Greber und Evi Zemanek (Hg.): *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*, Dozwil 2012.

Das Heidelberger Symposium (26.–28. September 2012), dessen Ergebnisse in diesem Band veröffentlicht werden, machte nun Ernst mit der Idee, dass das Sonett, das den musikalischen Aspekt (*sonus* = Klang) ja bereits im Namen trägt, sowohl eine literarische als auch eine musikalische Kunstform sei. Die Musik der Sonettvertonungen wurde hier nicht als sekundäre Umsetzung eines autonomen literarischen Artefakts angesehen, sondern als Kunstäußerung eigenen Rechts, die sich, statt vermeintlich „am Text entlang zu komponieren“, grundsätzlichen musikalischen Fragen – Form oder Inhalt? Strophisch oder nicht strophisch? – zu stellen hatte und ihrerseits zur Interpretation der Gedichte beitragen konnte.

Unter den Referenten fanden sich nahezu gleich viele Literatur- wie Musikwissenschaftler, die sich teilweise mit denselben Sonetten aus dem Blickwinkel des jeweils eigenen Fachs auseinandersetzten. Die ursprüngliche Idee, thematische Tandems aus je einem Vertreter der Musikwissenschaft und der Literaturwissenschaft zu bilden, sollte sich dabei als besonders produktiv herausstellen, auch wenn sie nicht in allen Fällen durchgehalten werden konnte. Über die Musik im Sonett als grundsätzliches Phänomen äußerten sich Silke Leopold (Musikwissenschaft) aus musikhistorischer und Rüdiger Görner (Germanistik) aus literaturgeschichtlicher Perspektive. Wie die metrische und die inhaltliche Struktur des Sonetts zusammenhängen, untersuchte Felix Sprang (Anglistik) anhand der *volta* im italienischen und englischen Sonett. Mit italienischen Vanitas-Sonetten von Petrarca bis ins 17. Jahrhundert hinein setzten sich Marc Föcking (Romanistik) und Joachim Steinheuer (Musikwissenschaft) auseinander. Die Frage, als wie „liedhaft“ das Sonett in der Geschichte, insbesondere der deutschsprachigen Sonetttheorie angesehen werde, und warum es in Deutschland im 17. Jahrhundert kaum gesungen wurde, stand in den Beiträgen von Thomas Borgstedt (Germanistik/Romanistik) und Sara Springfeld (Musikwissenschaft) im Zentrum. Henrieke Stahl (Slavistik) und Stefan Weiss (Musikwissenschaft) beschäftigten sich mit dem russischen Sonett bzw. mit russischen und sowjetischen Shakespeare-Vertonungen. Shakespeares Sonett 66 und seine übersetzerische Rezeption außerhalb des englischen Sprachraums war Thema des Beitrags von Norbert Greiner (Anglistik), während Dorothea Redepenning (Musikwissenschaft) die kompositorische Rezeption dieses Sonetts in Russland in den Blick nahm, namentlich aus der Feder Dmitrij Schostakowitschs. Christine Faists (Musikwissenschaft) Beitrag über spanische Sonette des 17. Jahrhundert und ihre Vertonung im 20. Jahrhundert erweitert

schließlich den Radius der Sonettvertonungen um eine zusätzliche Sprache. Sonette in der Oper, allen voran in Giuseppe Verdis *Falstaff* und in Richard Strauss' *Capriccio*, waren Gegenstand der Referate von Sonja Fielitz (Anglistik) und Hartmut Schick (Musikwissenschaft).

Neben der wissenschaftlichen Debatte kam auch die Musik selbst bei dieser von der Jorinde Ulmer-Gedächtnisstiftung großzügig geförderten Veranstaltung zu Wort. Das Symposium wurde mit einem Konzert eröffnet, das unter dem Titel *Petrarca und die Folgen. Sonettvertonungen aus vier Jahrhunderten* die Bandbreite der musikalischen Auseinandersetzung mit der Gedichtform deutlich machte: Im ersten Teil präsentierten die Sopranistin Monika Mauch und der Lautenist Julian Behr solistische italienische Sonette des 16. und 17. Jahrhunderts, im zweiten Teil Studierende der Hochschule für Musik, Theater und Medien in Hannover aus der Liedklasse Jan Philip Schulzes russische Sonettvertonungen des späten 19. und des 20. Jahrhunderts. In diesem Konzert erklangen zahlreiche weitgehend unbekannte Kompositionen, die bisher nicht zum gängigen Konzertrepertoire gehören.

Das vorliegende Buch kann diese so überaus fruchtbare Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Wissenschaften und der klingenden Praxis nur unvollkommen wiedergeben. Wenn es zu weiteren Dialogen zwischen den unterschiedlichen Fächern, anregen würde, in denen über das Sonett nachgedacht wird, hätte es sein Ziel erreicht.

Das im vorliegenden Band dokumentierte Symposium schließt eine von der Jorinde Ulmer-Gedächtnisstiftung initiierte Veranstaltungsreihe ab, die Literatur und Musik zueinander in Beziehung setzte. Literarische und musikalische Phänomene wurden im Wechselspiel wissenschaftlicher und künstlerischer Perspektiven erhellt – Schumann und die literarische Romantik, Künstlerinnen im 19. Jahrhundert, der Jurist Thibaut und sein Heidelberger Singkreis, die Orgel in Musik und Literatur, die Ballade und schließlich das Sonett. Die Herausgeber danken der Stiftung und dem Stiftungsgeber für die Initiative zu dieser Reihe und für deren großzügige finanzielle und ideelle Förderung.

Heidelberg, im März 2016

Sara Springfeld
Silke Leopold
Norbert Greiner

INHALT

Einleitung	V
SILKE LEOPOLD: „In rime sparse il suono“ Das Sonett und seine musikalische Geschichte.....	1
RÜDIGER GÖRNER: Das Verhalten am Ohr: Sonettklänge	23
FELIX SPRANG: Die Beständigkeit des Wandels: die <i>volta</i> im italienischen und englischen Sonett	37
CHRISTINE FAIST: Musikalische (Inter)Text- und Formreflexionen im Spannungsfeld von Tradition und Innovation: <i>Tres Sonetos</i> von José Luis Turina (*1952)	57
MARC FÖCKING: Vanitas im italienischen Sonett von Petrarca bis zum Barock	99
JOACHIM STEINHEUER: „Vane speranze e van dolore“ Zu Vertonungen von Vanitas-Sonetten im italienischen Repertoire zwischen 1550 und 1650	125
THOMAS BORGSTEDT: Das Sonett als liedhafte Form in der Geschichte der Sonetttheorie.....	169
SARA SPRINGFELD: Sangbar, aber kaum gesungen – Das deutschsprachige Sonett und die Musik im 17. Jahrhundert.....	185
HENRIEKE STAHL: Die <i>Römischen Sonette</i> : Der Zyklus als Stationenweg bei Wjatscheslaw Iwanow und Alexander Gretschaninow	203

STEFAN WEISS: William Shakespeares Sonette und die russische Musik. Traditionslinien – Grenzüberschreitungen – Formstrategien.....	227
NORBERT GREINER: Die übersetzerische Rezeption von Shakespeares Sonett 66	255
DOROTHEA REDEPENNING: Boris Pasternak, Dmitrij Schostakowitsch und William Shakespeares Sonett Nr. 66	275
SONJA FIELITZ: „If music be the food of love“: Das Sonett in Verdis Shakespeare-Oper <i>Falstaff</i>	295
HARTMUT SCHICK: Musik und Dichtung im Widerstreit: Das Sonett in Richard Strauss' letzter Oper <i>Capriccio</i>	313
Anhang	341
Die Autoren des Bandes	341
Personenindex	347

„In rime sparse il suono“ Das Sonett und seine musikalische Geschichte¹

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core:

Mit diesen beiden Versen eröffnete Francesco Petrarca seine zunächst *Rerum vulgarium fragmenta*, später *Canzoniere* genannte Sammlung italienischsprachiger Liebesdichtung aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die er selbst gegenüber seinen lateinischen Arbeiten zwar gering schätzte, die aber zu der wohl einflussreichsten Lyriksammlung in ganz Europa und über Jahrhunderte hinweg werden sollte. „Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono“ ist wahrhaftig nicht das erste Sonett der Literaturgeschichte, die Gedichtform war zu diesem Zeitpunkt bereits mehr als hundert Jahre alt. Der *Canzoniere* aber eröffnete dem Sonett eine europaweite Rezeption. Er gehörte im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts zu den ersten gedruckten Büchern in italienischer Sprache, und seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts folgte eine *Canzoniere*-Ausgabe samt Kommentaren auf die nächste. Überall in Europa wurde Petrarca gelesen, überall wurde sein Stil imitiert. Seine Sonette sorgten dafür, dass diese Gedichtform eine ununterbrochene Geschichte von nunmehr fast 800 Jahren aufweisen kann, dass sie in allen europäischen Sprachen

¹ Der vorliegende Text basiert auf dem Manuskript des öffentlichen Abendvortrags, mit dem das interdisziplinäre Symposium eingeleitet wurde, dessen Ergebnisse in diesem Band publiziert werden. Der hier abgedruckte Vortrag hatte im Rahmen des Symposiums nicht die Aufgabe, minutiöse Erwägungen über Detailprobleme anzustellen, sondern mit eher breitem Pinselstrich in das Problem der Sonettvertonung im Wandel der Zeiten einzuführen. Die mündliche Diktion wurde deshalb bewusst beibehalten, und auch der weitgehende Verzicht (mit Ausnahme der Quellenverweise) auf Fußnoten trägt dem Charakter eines Einführungsvortrags Rechnung.

und manchen außereuropäischen wie etwa Urdu ihren Platz hat, dass bis heute Sonette gedichtet werden. Keine andere europäische Gedichtform hat eine längere Tradition als das Sonett. Das ist es auch, was das Sonett in den Augen vieler so problematisch macht – eine vermeintlich starre Form, aus vierzehn Verszeilen gleicher Länge, zu je zwei vierzeiligen und dreizeiligen Strophen nach mehr oder weniger festem Reimschema gebündelt, eine Aufgabe für Studienräte. Auf dem Papier sieht manches Sonett, in der entsprechenden Schrifttype gesetzt, fast wie ein Quadrat aus, und so schematisch wie die Form, so die Kritik, seien auch die immer gleichen, immer wieder an Petrarca geschulten Inhalte. Stellvertretend für derartige Kritik in Sonettform sei hier – nein, nicht Robert Gernhardt, sondern Salomo Friedlaender alias Mynona zitiert, der 1918 seine *Hundert Bonbons* genannte Sonett-Sammlung mit folgendem eröffnete:

In alte Schläuche taugt kein neuer Wein,
 Der Dichter dichte, wie zum Beispiel Whitman;
 Die Seele immer neu schafft ihre Rhythmen,
 Wer heut' Sonette macht, ist nur ein Schwein.

Daher auch hüt' ich mich davor, allein
 Ich bin darob beruhigt, denn ich glitt, wenn
 Ich's auch wollte, nicht in diesen Ritt, denn
 Grad zur Sonettform sag' ich immer: nein!

Ich hoppse, wie die Muskeln mir's diktieren,
 Will nicht in fremde Form gezwungen sein
 Und fühle mich ganz frei in meiner – meiner!

Pfui Teufel, sollt' ich je Sonette schmieren:
 Ich will ich selbst in meinen Lungen sein
 Und niemals atmen in Petrarca seiner.²

Wenn ich nun bei dem kleinen Gang durch die musikalische Geschichte des Sonetts doch vor allem in Petrarca's Lunge atmen werde und mich auf Kompositionen zu Texten Petrarca's beschränke, so einerseits, um wenigstens mit irgendeinem Kompass durch das Meer der Sonette navigieren zu können. Andererseits lässt sich an der Verwendung der immer gleichen Textvorlagen über die Jahrhunderte hinweg auch am ehesten zeigen, wie sich das Verständnis von dem, was das Sonett für die Musik leisten könne

² Salomo Friedlaender: *Hundert Bonbons*, München 1918, S. 4.

und die Musik für das Verständnis des Textes, im Laufe der Jahrhunderte gewandelt hat. Wenn etwa Claudio Monteverdi und Franz Schubert denselben Text vertonen, so kommt dabei etwas völlig anderes heraus – nicht nur, weil sich die musikalischen Gesetzmäßigkeiten in den Jahrhunderten zwischen 1638 und 1818 grundlegend geändert haben, sondern auch, weil Petrarca und das Sonett für jeweils etwas anderes stehen.

Das Sonett ist eine literarische Form, und doch beginnt auch die musikalische Geschichte des Sonetts mit seiner Erfindung. Es ist eine schwierige Geschichte, geprägt von gegenseitiger Vereinnahmung, aber auch von gegenseitigen Missverständnissen. Es ist eine Geschichte voller bedeutender Meisterwerke, aber auch voller flüchtiger Gelegenheitskompositionen, und die Frage, was die Musik in der literarischen Form zu suchen hat und was sie mit ihr macht, prägt die wechselseitige Geschichte über Jahrhunderte hinweg.

Ihr, die ihr in verstreuten Reimen den Klang
jener Seufzer hört, mit denen ich das Herz nährte:

In dem Eröffnungssonett des *Canzoniere* geht es um den jugendlichen Liebeswahn und die Reue eines, der in seiner Jugend zu viel geliebt hatte. Es lohnt sich aber, auch jenseits einer Reflexion über den Inhalt des Gedichts bei diesen beiden Zeilen ein wenig zu verweilen, denn sie sagen in denkbar knappster Form viel über die musikalische Geschichte des Sonetts. Petrarca wendet sich an den Hörer, nicht den Leser seiner Lyriksammlung: „Ihr, die ihr HÖRT“, nicht „Ihr, die ihr LEST“. Der *Canzoniere* ist also nicht nur, wie der Titel wörtlich übersetzt besagt, eine Liedsammlung, sondern der Autor geht auch davon aus, dass seine Dichtung vorgetragen, deklamiert, gesungen wird. „In rime sparse il suono“: Hier spricht Petrarca von den Versen, den verstreuten und nunmehr in dieser Sammlung zusammengetragenen, und vom Klang – nach „ascoltate“ ist „suono“ das zweite Wort, das auf die akustische Komponente seiner Sonette verweist. Doch damit nicht genug: Denn der zweite Vers verrät, dass es nicht um den Klang der Verse oder ihres Vortrags geht, sondern um den Klang der Seufzer, die das Herz nähren. Die alte, seit der Antike immer wieder kontrovers diskutierte Frage, ob Musik das Herz oder das Hirn anzusprechen habe, ob der Verstand oder das Gefühl für die Musik zuständig sei, wird hier mit einem entschiedenen „sowohl als auch“ beantwortet. Text – Klang – Emotion: Diese drei sind eins, und sie sind der Stoff, aus dem der *Canzoniere* gemacht ist. Mehr als 300 der 366

Gedichte im *Canzoniere* sind Sonette, und sie quellen über von Verweisen auf das Singen.

Umso erstaunlicher scheint es, dass das Sonett, das den Klang doch schon im Namen trägt, mit der musikalischen Umsetzung seine Schwierigkeiten hatte. Anders formuliert: Mochten die Dichter und vor allem die Dichtungstheoretiker die Nähe des Sonetts zur Musik mit den unterschiedlichsten Argumenten immer wieder betonen, so standen die Musiker ihrerseits immer wieder vor der Frage, ob sie mit ihrer Vertonung der Form oder dem Inhalt des Sonetts Tribut zollen sollten. Der erste, der den Namen Sonett auf den Klang zurückführte war Antonio da Tempo, ein Zeitgenosse Petrarcas; er meinte, das Sonett heiße so, weil es gut klinge in den Ohren der Zuhörer.³ Zweihundert Jahre später schrieb der Dichtungstheoretiker Gian Giorgio Trissino, der Name Sonetto bedeute nichts anderes als „kleiner Gesang“, weil man früher als Klang (suono) bezeichnet habe, was man heute Gesang (canto) nenne.⁴ Hinter dieser Bemerkung steht die selbstverständliche Annahme, dass Dichtung gesungen werde. Doch was dieser Gesang sei und ob es sich dabei um Komposition, um den künstlerischen Ausdruck einer individuellen Komponistenpersönlichkeit handele – an dieser Frage schieden sich die Geister und die musikalische Tradition des Sonetts. Denn die Vorstellung, dass eine Gedichtform „musikalisch“ sei, bedeutete nicht automatisch, dass sie eine kompositorische Umsetzung erforderte, im Gegenteil: Eine Gedichtform, die selbst als musikalisch angesehen wurde, bedurfte der Komposition vielleicht nicht. Auf den ersten Blick mag es überraschen, auf den zweiten entfaltet diese Beobachtung aber ihre Logik: Zu Petrarcas Lebzeiten wurden seine Sonette nicht vertont, wie überhaupt der *Canzoniere*, soweit uns die Überlieferung diese Aussage gestattet. Wir kennen eine einzige Komposition, und sie betraf kein Sonett, sondern ein Madrigal aus dem *Canzoniere*. Das ist kein Widerspruch zu der Idee des Sonetts als musikalischer Form: Gerade weil die Sonette in gesungener Form vorgetragen

³ „Quia in rithimando bene sonat auribus audientium“, in: Antonio da Tempo: *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, hg. von Richard Andrews, Bologna 1977, S. 7.

⁴ „Il sonetto, il cui nome non vuol dir altro, che canto picciolo, perciò, che l'j' antichi dicevano suono a quello, che oggidì kiamiamo canto“, in: Gian Giorgio Trissino: *La poetica*, Vicenza 1529, Nachdruck München 1969, f. XXXVIIIr.

wurden, bedurften sie keiner wie immer gearteten Veredelung oder auch Verkünstelung durch komplexe musikalische Strukturen.

Wie aber müssen wir uns den Gesangsvortrag der Sonette vorstellen? Form oder Inhalt? Diese Frage wurde in den Anfängen, als das Sonett selbst noch als „musikalisch“ empfunden wurde, eindeutig beantwortet. Für den Vortrag von Gedichten standen Melodien bereit, zu denen die Strophen gesungen wurden. Es waren zumeist einfache melodische Modelle, die irgendwann erfunden und dann über bestimmte Zeiträume und geographische Entfernungen tradiert wurden, Melodien, die keinen Urheber hätten vorweisen können, und die von Gedicht zu Gedicht wandern konnten, wenn es denn metrisch passte. Musikalischer Gedichtvortrag war eine Sache der improvisierenden Praxis, nicht der Komposition und der schriftlichen Fixierung. Das sogenannte Wort-Ton-Verhältnis, die Ausdeutung des Textes mit musikalischen Mitteln, wie etwa das Wort Himmel mit hohen und das Wort Hölle mit tiefen Tönen zu belegen, war noch nicht erfunden, und es wäre im Kontext des Absingens von Lyrik auch schädlich gewesen, denn eine allzu enge Bindung des musikalischen Verlaufs an die Textaussage hätte bedeutet, dass dieser musikalische Verlauf in der zweiten und dritten und allen folgenden Strophen nicht mehr zu den Worten gepasst hätte. Man stelle sich, um ein bekanntes Beispiel zu nennen, etwa die Melodie von „Der Mond ist aufgegangen“ vor: Sie ist so komponiert, dass die Verszeilen „Der Mond ist aufgegangen“ „Wir stolzen Menschenkinder“, „Wollst endlich sonder Grämen“, oder „So legt euch denn, ihr Brüder“ alle damit verbunden werden können. Bei strophischem Vortrag ist also gerade nicht das Eingehen auf den Text gefragt, sondern, im Gegenteil, das Vermeiden einer engen Text-Musik-Beziehung. Eine inhaltliche Interpretation des Gedichts durch die Musik geschah, wenn denn überhaupt, durch den musikalischen Vortrag, die Interpretation des Sängers, der seinen Text wie ein Schauspieler ausstattete, nicht aber durch die Melodien selbst.

Mit dem strophischen Vortrag sind wir aber sogleich bei dem zentralen Problem des Sonetts angelangt, das die musikalische Geschichte dieser literarischen Form prägen sollte. Denn das Sonett ist zwar strophisch; seine Strophen aber sind von unterschiedlicher Länge. Zwei Vierzeiler, zwei Dreizeiler. Wie geht man musikalisch damit um? Die wenigen in schriftlicher Form überlieferten Beispiele aus dem 15. Jahrhundert – es sind überhaupt die frühesten, die wir kennen – lassen hieran keinen Zweifel: Entweder ging man von der dreizeiligen Strophe aus und wiederholte

eine Zeile musikalisch in den vierzeiligen Strophen, oder man ging von der vierteiligen Strophe aus und ließ bei den dreizeiligen eine Melodiezeile weg. Ein Detailproblem gab es vor allem beim Weglassen zu lösen, nämlich einen logischen Anschluss zwischen dem Ende der vorherigen und dem Beginn der nachfolgenden Melodiezeile zu finden.

Als Beispiel für diese frühe strophische Sonettkunst bietet sich die Vertonung eines Sonetts an, das auch Monteverdi und Schubert vertont haben, so dass sich die Unterschiede im Verständnis dessen, was die Musik für die Textinterpretation leisten sollte, an dem immer gleichen Text ablesen lassen. „Hor che 'l ciel et la terra e 'l vento tace“ ist eine der frühesten überlieferten Petrarca-Kompositionen; sie stammt aus der Feder von Bartolomeo Tromboncino, einem Komponisten an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert und erschien 1516 im Druck.

Hor che 'l ciel et la terra e 'l vento tace
 et le fere e gli augelli il sonno affrena,
 Notte il carro stellato in giro mena
 et nel suo letto il mar senz'onda giace,

veggio, penso, ardo, piango; et chi mi sface
 sempre m'è inanzi per mia dolce pena:
 guerra è 'l mio stato, d'ira et di duol piena,
 et sol di lei pensando ò qualche pace.

Così sol d'una chiara fonte viva
 move 'l dolce et l'amaro ond'io mi pasco;
 una man sola mi risana et punge;

e perché 'l mio martir non giunga a riva,
 mille volte il dì moro et mille nasco,
 tanto da la salute mia son lunge.

„Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace“ stellt wie so häufig im *Canzoniere* ein Naturbild der Seelenverfassung des lyrischen Subjekts gegenüber. Während die ganze Welt zur Nacht schläft, ist er wach und kommt erst zur Ruhe, wenn er an Laura denkt. Im zweiten Teil des Sonetts reflektiert er seinen Zustand – das Hin- und Hergerissensein zwischen dem Süßen und dem Bitteren, den tausend Toden und den tausend Wiedergeburten. Von alledem hören wir in dem musikalischen Sonettvortrag nichts. Und mehr noch: Der musikalische Rhythmus der Melodien stimmt mit der Akzent-

struktur der Verse nicht überein. So sind Gegenbetonungen gleichsam an der Tagesordnung.

Beispiel: Bartolomeo Tromboncino: „Hor che 'l ciel et la terra e 'l vento tace“, in: RISM [c. 1516]²

Noten: Alfred Einstein: *The Italian Madrigal*, Princeton ²1971, Bd. 3, S. 10f.

Aufnahme: *Francesco Petrarca nelle musiche del primo Cinquecento*, Elena Bertuzzi, Filippo Crispo, Consort Veneto, Tactus 450001, 2004, CD.⁵

Der gesungene Sonettvortrag, auf den Petrarca in dem Eröffnungssonett des *Canzoniere* angespielt hatte, bestand auch in jenen Zeiten weiter, als sich im 16. Jahrhundert das polyphone Madrigal mit seiner satztechnischen Komplexität des Sonetts als Textgrundlage bemächtigt hatte. Wir sind darüber durch den Musiktheoretiker Gioseffo Zarlino unterrichtet, der 1558 von „jenen Weisen auf die wir Petrarcas Sonette singen“⁶ zu berichten wusste. Als um 1600 die Oper und gemeinsam mit ihr der akkordbegleitete Sologesang entstand, konnten die Komponisten auf diese jahrhundertealte schriftlose Praxis zurückgreifen und sie in komponierte, schriftlich fixierte Musik überführen. Die solistischen Sonette dieser Zeit sind auch immer wieder neue kompositorische Antworten auf die Frage, wie man mit der besonderen Strophigkeit des Sonetts musikalisch formal umzugehen habe. Neue Möglichkeiten bot dabei die neue Idee, Gesangsmelodien mit einer unabhängigen akkordischen Instrumentalstimme zu verbinden, die den Gesang begleiten, aber auch mit ihr in einen Dialog, gar in einen Wettstreit treten konnte. Eine mögliche Lösung bestand darin, die wiederkehrende Melodie, die einst den vokalen Vortrag gekennzeichnet hatte, in die instrumentale Stimme zu verlegen, und, da sie ja nun nicht mehr an einen Text gebunden war, zu ostinaten Floskeln zu verkürzen. Der daraus gewobene instrumentale Teppich erlaubte der

⁵ Die Klangbeispiele während des Vortrags lassen sich in der schriftlichen Form nicht wiedergeben. Um das Studium der Kompositionen zu erleichtern, werden hier und im Folgenden Editionen und Aufnahmen der betreffenden Werke genannt.

⁶ „quelli modi di cantare, sopra i quali cantiamo al presente li Sonetti, o Canzoni del Petrarca, overamente le Rime dell'Ariosto“, in: Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 289.

Singstimme, frei zu agieren und ohne die Bindung an eine ohnedies eher problematische Strophigkeit zu deklamieren.

Mit diesem schöpferischen Rückgriff auf die frühe Rezitationspraxis des Sonetts setzten sich die Komponisten von jener Art, Sonette zu komponieren, wieder ab, die die gesamte zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts dominiert hatte. Denn etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts war das Sonett zur bevorzugten Textgrundlage des polyphonen Madrigals geworden. Dieser gleichsam epochale Umschwung in der Wahrnehmung des Sonetts nunmehr als Fundus für inhaltliche Ideen, hatte mit der Neubewertung Petrarcas seit Beginn des 16. Jahrhunderts zu tun und mit der Anregung, nicht nur die von ihm genutzten lyrischen Formen zu imitieren, sondern auch seine inhaltlichen Ideen, allen voran seine Liebeskonzepte, literarisch nachzuahmen. Diese literarische Strömung, Petrarkismus genannt, ergriff ganz Europa, und sie wirkte auf die musikalische Umsetzung des Sonetts ein. Zum ersten Mal in seiner literarischen Geschichte wurde das Sonett nun auch musikalisch ernst genommen, wurde nicht nur in seinen formalen, sondern auch in seinen inhaltlichen und vor allem in seinen emotionalen Aspekten in das kompositorische Kalkül einbezogen. Dabei wick das Interesse an der formalen Ausgestaltung einer gesteigerten Aufmerksamkeit für die musikalische Textausdeutung, für das, was man später Madrigalismus genannt hat.

Eigentlich widersprechen sich die musikalische Idee des Madrigals und die literarische Form des Sonetts. War das Sonett strophisch, wenn auch in besonderer Weise, so lebte das musikalische Madrigal von einer freien, durchkomponierten Form. Die kompositorische Idee des Madrigals bestand darin, einen lyrischen Text musikalisch gleichsam nachzuerzählen, Wort für Wort, Satz für Satz. Daraus resultierte eine lineare Form: Aus jedem neuen Textgedanken erwuchs ein neuer musikalischer Gedanke, und nur, wenn der sich, etwa mit einem Refrainvers, wiederholte, konnte auch die Musik wiederholt werden. Im Zentrum der musikalischen Erfindung stand die Wortausdeutung; einzelne Begriffe wurden durch eine illustrierende Vertonung hervorgehoben. Das konnten reale Objekte wie etwa der Himmel oder der durch eine abwärts rauschende Melodie charakterisierte Blitz sein; das konnten aber auch Seelenzustände wie Liebesschmerz oder Wut des lyrischen Subjekts sein, für deren musikalische Darstellung es Traditionen und Vereinbarungen gab. Petrarca bildhafte Sprache eignete sich blendend, objektbezogene ebenso wie subjektbezogene Madrigalisten zu erfinden. Mit der musikalischen

Konzentration auf den Inhalt, auf die Textworte aber geriet das Interesse an der Form des Sonetts ins Hintertreffen. Zumeist begnügten sich die Komponisten damit, die ersten beiden vierzeiligen Strophen zu einem ersten musikalischen Teil zusammenzufassen und die beiden dreizeiligen Strophen zu einem zweiten Teil. Dabei zeichneten sich die musikalischen Teile gerade dadurch aus, dass sie musikalisch nichts miteinander zu tun hatten. Die musikalische Erfindung der Soggetti richtete sich nach dem, was das Sonett erzählte, nicht nach seiner metrischen Form. Es ist sicherlich nicht übertrieben, wenn man von Tausenden von polyphonen Madrigalen auf Sonetttexte spricht; manche Petrarca-Sonette wurden immer und immer wieder und immer wieder neu und anders vertont.

Wie man formales mit inhaltlichem Interesse zur Deckung bringen konnte, hat Claudio Monteverdi vorgemacht. 1567 geboren und in die Generation von italienischen Madrigalkomponisten hineingewachsen, die sich immer stärker der emotionalen anstelle der illustrierenden Ausgestaltung der Textvorlagen widmeten, der in seinen Madrigalbüchern nicht weniger Sonette als Textvorlagen nutzte als seine Zeitgenossen, hatte er doch offenbar so großen Respekt vor dem Schöpfer dieser literarischen Kunst, dass er Texte von Petrarca selbst nur sehr selten vertonte. Die ersten Petrarca-Sonette überhaupt sind in seinem VI. Madrigalbuch 1614 zu finden. Und jedes Mal, wenn er ein Petrarca-Sonett auswählte, hat er sich damit eine besondere kompositorische Aufgabe gestellt. Eines der beiden Petrarca-Sonette des VI. Madrigalbuchs ist das Sonett Nr. 266, das 310. Gedicht des *Canzoniere*.

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

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

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

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

Das Sonett beginnt mit einer Schilderung des anbrechenden Frühlings: Zephyr kehrt zurück und mit ihm Flora und Fauna – die Blumen und das Gras, die Schwalbe und die Nachtigall. In der zweiten Quartine ist dann von der Liebe die Rede, die mit den Lebewesen aus dem Winter zurückkehrt. Der Übergang von den Quartinen zu den Terzinen erweist sich sodann als harte Bruchstelle. Nach der Schilderung des Frühlings, deren Urheber zunächst einmal nicht lokalisiert werden könnte, wechselt Petrarca abrupt die Perspektive. Nun spricht das lyrische Subjekt in der Ich-Form und vergleicht die Wiederkehr des Frühlings mit der Wiederkehr seines eigenen Schmerzes; er kann bei der allgemeinen Freude nicht mittun, weil Laura gestorben ist. Die singenden Vögel, die blühenden Wiesen, die lieblichen Frauen sind für ihn nur eine Wüste und wilde Tiere. Der Perspektivwechsel ist auch ein metrischer: Nachdem die ersten acht Verse jeweils vollständige, in sich geschlossene Aussagen gebildet hatten, öffnet sich die erste Terzine zu einem harten Enjambement, das ein Substantiv und sein dazugehöriges Adjektiv „gravi – sospiri“ durch einen Zeilensprung auf zwei Verse verteilt. Erst in der vierten Strophe, als die Vision vom Frühling noch einmal anklingt, ordnen sich die Verse wieder zu regulären Aussagen.

Monteverdi, der dieses Madrigal 1614 veröffentlichte, hat nicht nur den Textinhalt dieses Sonetts, sondern auch die Textgestalt auf eine höchst raffinierte Weise beachtet. Er orientierte sich auf eine höchst raffinierte Weise an der metrischen Gestalt des Sonetts, die er in ein einteiliges, also durchkomponiertes Madrigal integrierte. Die beiden Frühlingsstrophen vertonte er tatsächlich strophisch, in wörtlicher Wiederholung, und mehr noch: Er vertonte sie im tänzerischen Dreiertakt. Das ist höchst ungewöhnlich im Madrigal. Dieser Dreiertakt lässt den Umschlag zu Beginn der dritten Strophe umso deutlicher hervortreten, denn hier ändert sich musikalisch alles: Der Dreiertakt wechselt zum geraden Takt, statt der fröhlichen, unkomplizierten Harmonik wird es nun chromatisch und dissonant, die Tonart wechselt in eine völlig andere Sphäre, von einer eher gemütlichen B-Tonart nach E-Dur mit seinen vier Kreuzen und schließlich sogar nach H-Dur. Bei der Vision des Frühlings zu Beginn der vierten Strophe kehrt auch musikalisch der Frühling mit seinem Dreiertakt zurück, aber nur, um einer schier unendlichen Folge von Vorhaltdisso-

nanzen zu weichen, die in den Ohren des Zuhörers genauso viel Schmerz verursachen wie das lyrische Subjekt ihn empfindet. Durch eine sehr präzise Lektüre des Sonetts gelingt es Monteverdi, Form und Inhalt in seiner Vertonung gleichermaßen wichtig zu nehmen. Seine musikalische Version von „Zefiro torna“ folgt der Textvorlage in allen ihren Besonderheiten; mehr noch: sie versteht sich als musikalische Anleitung, wie der Text zu lesen sei.

Beispiel: Claudio Monteverdi: „Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena“, in: *Il sesto libro de madrigali* (1614)

Noten: Claudio Monteverdi: *Madrigali à 5 voci. Libro sesto*, hg. von Antonio Delfino, Cremona 1991 (Claudio Monteverdi. Opera omnia 10), S. 130–137.

Aufnahme: *Monteverdi. Il sesto libro dei madrigali*, Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini (Ltg.), Naive 2005, CD.

Kehren wir noch einmal zu „Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace“ zurück, jenem Sonett, das Bartolomeo Tromboncino erstmals 1516 veröffentlicht hatte. Auch Monteverdi vertonte diesen Text, und er ging bei der Konzeption noch einen Schritt weiter als bei „Zefiro torna“. Wie dort beginnt „Hor che 'l ciel e la terra“ mit der Gegenüberstellung von Naturbild und Seelenverfassung des lyrischen Subjekts. Mit einem Unterschied: Während die Bruchstelle bei „Zefiro torna“ zwischen den Quartinen und den Terzinen liegt, also in der Mitte der Strophen, bricht das persönliche Leiden in „Hor che 'l ciel e la terra“ schon früher hervor. Petrarca gönnt sich gerade einmal die erste Quartine, um die Stille der Nacht und den Sternenhimmel zu beschreiben. Schon in der zweiten tritt das lyrische Subjekt auf den Plan und zerreißt nicht nur die schläfrige Stimmung, sondern gleich den Satzbau mit: In der ersten Strophe sind die Verse überaus und ungewohnt regulär konstruiert. Jeder Vers bildet einen vollständigen Gedanken und eine syntaktische Einheit; jeder Vers endet mit dem Prädikat. Dagegen der erste Vers der zweiten Strophe: „Vegghio, penso, ardo, piango“ – ich wache, ich denke, ich brenne, ich weine: Diese Häufung von Verben jeweils in der Ich-Form vermittelt nicht nur inhaltlich, sondern auch durch die Wahl der Worte, diese schier endlosen Selbstäußerungen, durch die grammatische Struktur und die Gestaltung des Verses, dass hier ein abrupter Wechsel der Perspektive stattfindet. Und diesmal ist es nicht der Schmerz, sondern der Zorn, der Kriegszustand der Seele – „guerra è il mio stato“.

Monteverdi veröffentlichte „Hor che 'l ciel e la terra“ in seinem VIII. Madrigalbuch 1638 unter den sogenannten *Madrigali guerrieri*, den kriegerischen Madrigalen. Gegenüber dem polyphonen Madrigal mit seiner ausgewogenen Fünfstimmigkeit hat sich die Besetzung inzwischen stark verändert. „Hor che 'l ciel e la terra“ ist sechsstimmig, die sechste Stimme ist ein zweiter Tenor. Dazu treten zwei Violinstimmen, die ihrerseits besondere Aufgaben übernehmen, wenn sie das Wort „guerra“ mit jenen kriegerischen Sechzehnteln umgeben, die Monteverdi im Vorwort des VIII. Madrigalbuches als Musik des Krieges – „genere guerriero“ bezeichnet hatte. Auch in diesem Sonett ging es Monteverdi darum, Naturbild und Seelenverfassung musikalisch gegenüberzustellen, freilich in einer Weise, die deutlich macht, dass diese jüngere Sonettvertonung von „Zefiro torna“ Welten trennen. Von der Strophigkeit des Sonetts, die Monteverdi in dem durchkomponierten Madrigal beachtet hatte, ist hier nichts zu vernehmen. Formal hielt sich Monteverdi an die traditionelle Aufteilung in zwei musikalische Teile an der Grenze zwischen Quartinen und Terzinen. Die Bruchstelle zwischen Naturschilderung und Auftritt des lyrischen Subjekts ereignet sich aber innerhalb des ersten Teils, und mit einer solchen Wucht, dass man ein gänzlich anderes musikalisches Konzept als in „Zefiro torna“ dahinter vermuten muss. Die Stille der Nacht wird mit äußerster musikalischer Bewegungslosigkeit dargestellt. Der erste Harmoniewechsel findet nach zwei Verszeilen und elf langen Takten statt – Takten, in denen die Singstimmen jeweils auf einem Ton murmeln. Es ist die klanggewordene Ereignislosigkeit, aber eine, die mehr und mehr Spannung erzeugt, denn so kann es nicht ein ganzes Madrigal lang weitergehen. Und so kommt der Ausbruch zu Beginn der zweiten Strophe des Sonetts nicht unvermutet; in seiner Vehemenz überrascht er dann aber doch. Und das Wort „Auftritt“ ist mit Bedacht gewählt: Der Anfang des Madrigals gibt sich den Anschein, einen musikalischen Unterschied zwischen Bühne und Akteur zu machen. Die Vertonung hat einen deutlich theatralen Aspekt. Dass die zweite Strophe einen Sprecher, eine handelnde Person imaginiert, wird in Monteverdis musikalischer Umsetzung auch dadurch deutlich, dass sich der musikalische Satz gleichsam personalisiert und auf die Männerstimme fokussiert; da aber eine solistische Stimme in diesem Kontext zu sehr an die Oper erinnert hätte, nahm Monteverdi die erwähnte zweite Tenorstimme hinzu.

Beispiel: Claudio Monteverdi: „Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace“, SV 147, in: *Madrigali guerrieri, et amorosi [...] Libro ottavo* (1638).

Noten: Claudio Monteverdi: *Madrigali guerrieri, et amorosi. Libro ottavo*, hg. von Anna Maria Vacchelli, 2 Bde., Cremona 2004 (Claudio Monteverdi. Opera omnia 14), Bd. 2, S. 247–268.

Aufnahme: *Monteverdi. Madrigali Libro 8*, Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini (Ltg.), Naive 1996.

„Hor che 'l ciel e la terra“, obwohl textlich exakt genau so lang wie „Zefiro torna“, nämlich vierzehn Zeilen zu je elf Silben, ist in der Vertonung mehr als dreimal so lang. Die Musik, die sich in „Zefiro torna“ noch als Unterstützung des Textes verstand, ist hier zur Hauptsache geworden. Zwar dient sie immer noch der Interpretation des Textes, doch beansprucht sie hier nun ihrerseits die Deutungshoheit. Monteverdi inszeniert „Hor che 'l ciel e la terra“ mit einer dramatischen Unmittelbarkeit, als wäre es eine Bühnenszene.

Im späteren 17. und vor allem im 18. Jahrhundert hatte sich das Sonett nahezu vollständig aus der Musikgeschichte verabschiedet. Warum das deutschsprachige Sonett des 17. Jahrhunderts mit immerhin so klangvollen Namen wie Martin Opitz oder Andreas Gryphius keinerlei Widerhall in der zeitgenössischen Kompositionsgeschichte gefunden hat, muss vorerst ein Rätsel bleiben.⁷ Für das 18. Jahrhundert liegt eine Erklärung freilich nahe. Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatten sich zweierlei epochale Änderungen in der Vokalmusik vollzogen – zum einen die klare Trennung von Rezitativ und Arie, von prosahafter Deklamation und in sich gerundeten musikalischen Nummern. Diese musikalische Entwicklung ging zum anderen einher mit neuen Textformen; die Rezitative orientierten sich an den freien Versen des Pastoral dramas mit ihren Sieben- und Elfsilblern, und die Arien setzten sich dagegen durch Serien von kürzeren Versen und durch eine regelmäßige Akzentstruktur von den Rezitativen ab. Um 1700 stand die Da-capo-Arie voll ausgebildet da: Zwei Textstrophen wurden zu einer dreiteiligen musikalischen Form ausgebaut, indem die erste Strophe am Schluss noch einmal wiederholt wurde. Bis in die Zeit Mozarts hinein war diese Arienform verbindlich. Zu derart zyklischen musikalischen Formen passte das Sonett aber weder formal noch inhaltlich. Wie hätte man etwa „Hor che 'l ciel e la terra“ als Da-capo-Arie vertonen können? Für mehr als ein Jahrhundert gab es zwischen dem Sonett und der Vokalmusik keinerlei Anknüpfungspunkte. Erst

⁷ Der Beitrag von Sara Springfeld in diesem Band trägt zur Lösung dieses Rätsels bei, siehe S. 185 ff.

als die Arienformen im letzten Drittel des Jahrhunderts wieder vielfältiger wurden, als neben die Da-capo-Arien auch zweiteilige Formen traten, wäre es überhaupt wieder möglich geworden, Sonette als Textgrundlagen zu nehmen. Einer der dies versucht hat, war Lorenzo da Ponte. Cherubinos Arietta „Voi che sapete“ aus Mozarts *Le nozze di Figaro* vermittelt mit seinen vierzehn paarig gereimten Zeilen so etwas wie die Ahnung von einem Sonett, auch wenn Da Ponte keine Elfsilbler, sondern Zehnsilbler schrieb, die er darüber hinaus noch zu je zwei Kurzversen mit Binnenreim gruppierte, so dass sich eine ganz andere metrische Gestalt für die Vertonung anbot:

Voi che sapete che cosa è amor,
 donne, vedete s'io l'ho nel cor.
 Quello ch'io provo vi ridirò;
 è per me nuovo, capir no 'l so.
 Sento un affetto pien di desir
 ch'ora è diletto, ch'ora è martir.
 Gelo, e poi sento l'alma avvampar,
 e in un momento torno a gelar.
 Ricercò un bene fuori di me,
 non so chi 'l tiene, non so cos'è.
 Sospiro e gemo senza voler,
 palpito e tremo senza saper,
 non trovo pace notte né dì:
 ma pur mi piace languir così.

Voi che sapete che cosa è amor,
 donne, vedete s'io l'ho nel cor.

„Voi che sapete“ ist ein raffiniertes intertextuelles Spiel mit einer Canzona aus Dante Alighieris *Vita nova*, die mit dem Vers: „Donne ch'avete intelletto d'amore“ beginnt. Alle diese literarischen Anspielungen dürften an Mozart aber vorbei gegangen sein. Mozart legte seiner Arietta die Textgestalt der kurzen Halbverse zugrunde. Mit dem Sonett hat seine Vertonung nichts zu tun, nicht zuletzt auch, weil er tatsächlich die Da-capo-Form andeutete, indem er das erste Verspaar musikalisch am Schluss wiederholte.

Auch Joseph Haydn dürfte sich wenig für die italienische Literatur der Vergangenheit interessiert haben, als er 1798 Petrarcas Sonett „Solo e pensoso i più deserti campi“ zu einer Konzertarie formte.

Solo et pensoso i più deserti campi
vo misurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human l'arena stampi.

Altro schermo non trovo che mi scampi
dal manifesto accorger de le genti,
perché negli atti d'alegrezza spenti
di fuor si legge com'io dentro avampi:

sì ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'è celata altrui.

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so ch'Amor non venga sempre
ragionando con meco, et io co'llui.

Haydn scheint nicht einmal gewusst zu haben, von wem das Gedicht stammte, und welche literarische Bedeutung es hatte. Auf dem Autograph ist hinsichtlich des Textes folgendes vermerkt: „Le parole del gran principe di Russia“ – die Worte vom russischen Großfürsten. Diese rätselhafte Bemerkung lässt zwei Interpretationen zu: Entweder hat Haydn tatsächlich nicht gewusst, wer der Textautor war, oder der Großfürst übermittelte ihm den Text zur Vertonung – im Jahre 1798 dürfte hiermit Alexander, Sohn des Zaren Paul I. und ab 1801 selbst Zar von Russland, gemeint gewesen sein. Und Haydns Vertonung weiß ebenfalls wenig vom Sonett – nur so viel, dass er die neue zweiteilige Arie der Form langsam – schnell, wie sie sich in der Opera buffa herausgebildet hatte, auf das Sonett anwendet. Die beiden Quartinen sind als langsamer erster Teil vertont, die beiden Terzinen als schneller zweiter Teil. Freilich macht diese Aufteilung inhaltlich in „Solo e pensoso“ wenig Sinn. Die langen Endecasillabi teilt er musikalisch in je zwei Kurzverse auf. Für Haydn ist das Sonett eine beliebige Textform, die es nicht zu respektieren und musikalisch umzusetzen gilt, sondern die er sich zurecht machen muss, damit sie auf die gängigen musikalischen Formen passt.

Beispiel: Joseph Haydn: „Solo e pensoso i più deserti campi“, Hob. XXIVb, Nr. 20

Noten: Joseph Haydn: *Arien, Szenen und Ensembles mit Orchester*, 2. Folge, hg. von Julia Gehring, Christine Siegert und Robert v. Zahn, München 2013 (Joseph Haydn. Werke XXVI,2), S. 180–192.

Aufnahme: *Haydn, Arias & Cantatas*, Arleen Auger, Handel & Haydn Society, Christopher Hogwood (Ltg.), L'oiseau Lyre 2011.

Anders Franz Schubert, der 1818 drei Sonette von Petrarca vertonte, darunter „Hor che 'l ciel e la terra“ in der großartigen Übersetzung von Johann Diederich Gries. Auch für Schubert stellte sich das Problem, dass weder die strophische Liedform noch die Durchkomposition so recht zum Sonett passen wollte. Natürlich hat seine Version nichts mit Monteverdis zu tun. Dennoch lohnt es sich, darüber nachzudenken, welches Textverständnis – und welches Petrarca-Bild bei Schubert im Gegensatz zu Monteverdi wirksam ist. Die Unterschiede beginnen mit der Übersetzung.

Nunmehr, da Himmel, Erde schweigt und Winde,
Gefieder, Wild des Schlummers Bande tragen,
Die Nacht im Kreise führt den Sternwagen,
Und still das Meer sich senkt in seine Gründe:

Nun wach' ich, nun sinn' ich, glüh' und wein' und finde
Nur sie, die mich verfolgt mit süßen Plagen.
Krieg ist mein Zustand, Zorn und Missbehagen:
Nur, denk' ich sie, winkt Friede mir gelinde.

So strömt, was mich ernährt, das Süß' und Herbe,
Aus eines einz'gen Quell's lebend'gem Strahle,
Dieselbe Hand gibt Heilung mir und Wunden.

Und dass mein Leiden nie ein Ziel erreiche, sterb'
Und ersteh' ich täglich tausendmale,
So weit entfernt noch bin ich, zu gesunden.

Es gelang Gries, der lieber ein guter Übersetzer als ein mittelmäßiger Dichter sein wollte, nicht nur Inhalt und Reimstruktur, sondern über weite Strecken auch die Wortstellung des Petrarca-Sonetts in der deutschen Übersetzung wiederzugeben. Einen Tribut an die deutsche Dichtung allerdings leistete er mit einer weitgehend regelmäßigen Akzentstruktur der Verse. Petrarcas Elfsilbler hatten einen festen Akzent – den auf der vorletzten Silbe; ansonsten war die Akzentstruktur der Verse frei. Gries dagegen verwendete über weite Strecken jene jambischen Fünfheber, die

für die deutsche Dichtung charakteristisch waren, den italienischen Elfsilbler aber nur eingeschränkt wiedergaben.

Gries unterbrach dieses metrische Regelmaß nur bei der zweiten Strophe, wohl bemerkend, dass Petrarca den Seelenzustand des lyrischen Subjekts auch grammatisch und metrisch zum Ausdruck gebracht hatte. „Nun wach ich, nun sinn' ich“ unterbricht mit seinen Daktylen den jambischen Fluss in signifikanter Weise. Das hatte Auswirkungen auf die Vertonung. Schubert, der Petrarca wohl nicht im Original gelesen hatte und sicherlich nicht auf der Höhe der Diskussion über die Bedeutung Petrarcas für die europäische Literaturgeschichte gewesen wäre, näherte sich dem Sonett gleichwohl mit erstaunlicher Einfühlungsgabe sowohl in die Textgestalt als auch in den Textinhalt. Dabei fallen sogar Ähnlichkeiten mit Monteverdi auf: Denn wo Monteverdi die Textworte „guerra è il mio stato“ mit den kriegerischen Sechzehnteln in den Violinen erheblich beschleunigt hatte, tat Schubert das Gleiche, indem er die Klavierbegleitung bei den Worten „Krieg ist mein Zustand“ in ihrem Tempo zu rasenden Zweiunddreißigsteln verdoppelte. Schubert beachtete die Strophigkeit des Sonetts, ohne musikalische Strophen zu komponieren; zu Beginn der Terzinen kehrt das Anfangsmotiv der Quartinen mit dem charakteristischen Sextsprung nach unten wieder und stellt eine musikalische Verbindung zwischen den Strophenpaaren her. Ansonsten aber folgt Schubert dem ursprünglich madrigalischen Prinzip, jedem Textabschnitt einen eigenen, passenden musikalischen Gedanken zuzuweisen.

Beispiel: Franz Schubert, „Nunmehr, da Himmel, Erde schweigt und Winde“, D 630.

Noten: Franz Schubert: *Lieder*, Bd. 12, hg. von Walther Dürr, Kassel u. a. 1996 (Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV,12), S. 56–61. Aufnahme: *Schubert. European Poets*, Vol. 2, Wolf Matthias Friedrich, Ulrich Eisenlohr, Naxos 2003, CD (Deutsche Schubert-Lied-Edition 14).

Der jambische Versfuß eignet sich besonders für eine Vertonung im Dreiertakt. Schubert entschied sich für den Zwölfachteltakt. Oder war es vielleicht etwas anderes als das Metrum, das ihn in seiner Wahl der Taktart beeinflusste? Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, dass in diesem schaukelnden Rhythmus, der die gesamte Komposition durchzieht, weniger eine Vorstellung von Petrarcas dichterischen Konzeptionen als vielmehr ein bestimmtes Italienbild waltet – das der Barkarole, des venezianischen Gondelliedes. Für diese Assoziation sprechen auch die über

weite Strecken im Sonett hörbaren wellenartigen Begleitfiguren. Anfang des 19. Jahrhunderts ist Petrarca zu einem Dichter aus jenem Land geworden, das Europa mit Opern versorgt, und das Sonett eine Textform, die bei der Vertonung von Liedern erneut in ihrer unklaren Strophigkeit Probleme bereitet. Schubert versucht, „italienisch“ zu komponieren, bzw. das, was er dafür hält. „Italienisch“ aber ist zu seiner Zeit die Oper und vielleicht jene ebenfalls den Opern, den komischen und sentimentalen zumal, entstammenden Canzonetten im Volkston, die man für italienische Volkslieder halten konnte.

Die These von der „italianità“ dieser Art der Petrarca-Vertonung bekommt weitere Nahrung durch die Sonettvertonung eines Komponisten, der den nationalen Unterschieden von Musik generell besondere Aufmerksamkeit widmete: Franz Liszt. Seine Beschäftigung mit den Sonetten Petrarcas reicht in die Zeit seiner Italienreise mit Marie d'Agoult 1838/39 zurück, und dieses Italienerlebnis spiegelt sich auf mehrerlei Weise in den Sonettkompositionen wider. Das betrifft zum einen die Auswahl der Texte – es sind solche, die ein vergleichsweise unbeschwertes Liebesglück beschreiben. „Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno“ ist eines davon, und es zeigt sehr deutlich, dass Liszts Interesse an dem Sonett zwar ein gänzlich anderes als das Schuberts war, dass aber eine Vorstellung von Italien, welches Italien auch immer, auch hier die kompositorische Idee eher beeinflusst hat als die Gedichtform selbst. „Benedetto sia 'l giorno“ würde sich ungeachtet der unterschiedlichen Länge der einzelnen Strophen bestens für eine strophische Vertonung eignen, denn alle vier Strophen beginnen mit demselben Gedanken und mit demselben Wort:

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,
e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi che legato m'hanno;

e benedetto il primo dolce affanno
ch'i'ebbi ad esser con Amor congiunto,
e l'arco, e le saette ond'i' fui punto,
e le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia donna ho sparte,
e i sospiri, e le lagrime, e 'l desio;

e benedette sian tutte le carte
 ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
 ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'ha parte.

Auch wenn Liszt diese textliche Idee musikalisch aufgreift und jeden musikalischen Abschnitt tatsächlich mit derselben, wenn auch immer leicht variierten Melodie beginnt, so ist doch auch deutlich, dass sein Vorbild nicht das Lied, sondern die Opernarie ist. Fast meint man Vincenzo Bellini in den langen Melodiebögen, den mit kleinen Appoggiaturen herausgehobenen Noten auf wichtigen Textsilben zu hören, vor allem aber in den dramatischen Steigerungen jeweils zum Strophenende hin mit ihren vokalen Höhepunkten. Nicht die Textinterpretation steht hier im Vordergrund, sondern die Präsentation eines gedachten lyrischen Subjekts, das in diesem Fall wohl mehr als ein dramatisches Subjekt zu denken ist.

Beispiel: Franz Liszt: „Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno“ (Zweites Sonett von Petrarca) (1847).

Noten: Franz Liszt: *Einstimmige Lieder und Gesänge*, Bd. 1, hg. von Peter Raabe, Leipzig 1917 (Franz Liszts Musikalische Werke VII,1), S. 2 (98)–7 (103).

Aufnahme: *Liszt. 3 Petrarch Sonnets. Lieder*, Margaret Price, Cyprien Katsaris, Apex 1985, CD.

Abgesehen von einem gleichzeitig entstandenen musikalischen Albumblatt über ein zweijähriges Kind „Angiolin dal biondo crin“ sind die drei Petrarca-Sonette die einzigen Kompositionen in italienischer Sprache aus der Feder von Franz Liszt. Dass er auf Petrarca und auf das Sonett als traditionelle Gedichtform zurückgriff, mag einem Wunsch geschuldet sein, sich in diesem unbekanntem Terrain einer unvertrauten Sprache wenigstens der unbestrittenen Qualität der Textvorlage zu vergewissern. Was dabei herauskam, unterschied sich freilich dennoch wenig von der Produktion der italienischen Opernkomponisten der Zeit – kurz bevor Giuseppe Verdi die Bühne betrat. Petrarca ist hier zum Synonym für Italien geworden – für ein Italien freilich, das aus der Distanz eines Mitteleuropäers eher ein Phantasiegebilde als Realität war.

War das Sonett mit Vertonungen wie dieser also zu einer beliebigen, letztlich austauschbaren Gedichtform geworden? Hatte sich die musikalische Auseinandersetzung mit dem Sonett von Italien nach Mitteleuropa verlagert? Tatsächlich gab es in Italien im 19. Jahrhundert wenig Gelegenheit, Sonette zu vertonen, ganz einfach weil es hier, im Mutterland

des Madrigals und der Arie, keine Liedkultur gab – also keine Gattung, in der man Sonette überhaupt hätte vertonen können. Doch auch im deutschsprachigen Raum, wo das Lied eine der beherrschenden Gattungen des Musiklebens war, blieb das Interesse eher schmal. Robert Schumann beschäftigte sich in seinen Heidelberger Studienzeiten mehr mit Dichtung und Musik als mit seinem Studienfach Jura, und dazu gehörte auch die intensive Lektüre Petrarcas. „Dante gekauft – Petrarca gelesen“, notiert er am 17. September 1829 in Brescia in seinem Tagebuch.⁸ Peter Cornelius, Dichter und Komponist, beschäftigte sich intensiv mit dem Sonett als Gedichtform und widmete der Sängerin Rosa von Milde 1859 eine Gedichtsammlung mit dem Titel *Sonettenkranz*, vertonte ihn aber nicht. Stattdessen komponierte er 1861 drei Sonette auf Texte Gottfried August Bürgers.

Erst zu Beginn des 20. Jahrhundert erlangte die formale Strenge des Sonetts noch einmal eine musikgeschichtliche Bedeutung, wie es seit dem 16. Jahrhundert nicht mehr besessen hatte, als Arnold Schönberg ein Petrarca-Sonett dazu bestimmte, seine neue dodekaphonische Kompositionsweise daran zu exemplifizieren. Schönberg hatte sich schon früh mit dem Sonett und mit Petrarca in der 1875 veröffentlichten Übersetzung von Karl Förster beschäftigt. Die brillante Idee, die kompositorischen Möglichkeiten der Zwölftontechnik am Sonett zu veranschaulichen, kam ihm dann zu Beginn der 1920er Jahre. Warum ein Sonett? Zum einen gehörte Petrarca und vor allem seine strenge Sonett-Form sicherlich zu den Modellen, an denen Schönberg sich orientieren konnte, ohne mit seiner neuen Kompositionstechnik den Boden unter den Füßen zu verlieren. Seine Entwicklung der Zwölftontechnik zu Beginn der 1920er Jahre geht generell einher mit einer Rückbesinnung auf die Musikgeschichte im formalen Bereich – so als sei Schönberg auf der Suche nach etwas, an dem er sich festhalten könne, so als wollte er den neuen Wein des Komponierens mit nur aufeinander bezogenen Tönen in alte, bewährte formale Schläuche gießen. Zentrales Medium war die sogenannte Reihe, in der die zwölf chromatischen Töne der Oktave zu einer Abfolge gruppiert wurden, die dann für die gesamte Komposition verbindlich war. Damit diese Reihe nicht stereotyp immer nur wiederholt wurde, ersann Schönberg diverse Regeln der Transformation. Sein zwölftöniges Sonett aus der *Serenade* op. 24 aber wirkt fast wie eine didaktische Präsentation der Dodekapho-

⁸ Robert Schumann: *Tagebücher*, Bd. 1, hg. von Georg Eismann, Basel u. a. 1988, S. 261.

nie. Denn die elfsilbigen Verse des Sonetts boten sich für den Versuch, eine Zwölftonreihe so zu gestalten, dass sie nicht stereotyp, sondern immer neu wirkte, aufs Beste an. Schönberg erklärte die Gesangsstimme zur Hauptstimme, in der die Reihe, die unwandelbare Abfolge der zwölf Töne der Oktave, immer wieder erklang. Da der Vers aber nur elf Silben hatte, verschob sich die Melodie von Vers zu Vers um jeweils einen Ton. Der zweite Vers etwa begann mit dem letzten, dem zwölften Ton der Reihe und kam bis zum zehnten; der dritte Vers begann dann mit dem elften usw. Beim 13. und dann beim 14. Vers war Schönberg wieder am Anfang angelangt. Und da der Rhythmus und mit ihm die Betonung der Worte nicht zu den festgelegten Parametern gehörte und von Schönberg frei gestaltet werden konnte, entstanden zwölf immer neue Melodien mit immer neuem Anfangs- und Endton.

Beispiel: Arnold Schönberg, *Serenade* op. 24.

Noten: Arnold Schönberg, *Kammermusik II*, hg. von Ulrich Krämer, Mainz und Wien 2012 (Arnold Schönberg. Sämtliche Werke VI, Reihe A, Bd. 23), S. 1–90.

Aufnahme: *Schoenberg. Serenade, Op. 24. 5 Pieces for Orchestra. Ode to Napoleon*, Ensemble InterContemporain, Pierre Boulez (Ltg.), Sony 1979 (aufgenommen), CD (Pierre Boulez conducts Schoenberg 2).

Das Sonett als Musterfall für eine grundstürzend neue Kompositionstechnik im 20. Jahrhundert – auf den ersten Blick mag es scheinen, als träfen hier zwei Welten aufeinander, die nichts, aber auch gar nichts miteinander zu tun hätten. Hat Schönberg, um es noch einmal in den Worten Salomo Friedlaenders zu sagen, in Petrarcas Lungen geatmet oder in seiner eigenen? Die Musikgeschichte, so das Ergebnis dieses kleinen Gangs durch die Jahrhunderte, hat darauf eine eindeutige Antwort gegeben: Gerade die klassische, vertraute Gedichtform war geeignet, musikalisch Neues auszuprobieren. Das Sonett mit dem Korsett seiner rigiden Form hat die Komponisten nicht eingeengt, sondern dazu inspiriert, immer andere, immer neue musikalische Lösungen zu erfinden. In der Erwartung, dass die Zuhörer mit den Texten oder zumindest mit der Textgestalt des Sonetts bestens vertraut waren, konnten sie die individuelle Auseinandersetzung mit diesen Texten zum Grundthema ihrer musikalischen Erfindung machen. Unter den Konjunkturen, die das Sonett im Laufe seiner achthundertjährigen Geschichte erlebt hat, ist als bisher letzte das Petrarca-Gedenkjahr 2004 zum 700. Geburtstag zu nennen, das einen

wahren Schub von neuerlichen Sonett-Vertonungen ausgelöst hat. Und wenn ich dann im Jahre 2074, dem 700. Todestag Petrarcas, auf meiner Wolke sitze, bin ich gespannt zu beobachten, wie sich die übernächste Komponistengeneration zu ihm und zu seinen Sonetten verhalten wird.

Das Verhalten am Ohr: Sonettklänge¹

„Music to hear, why hear'st thou music sadly“
Shakespeare, Sonnet VIII

I

Schwerlich ließe sich ein sinnigerer Ort für eine Erörterung der klangspezifischen Sonettästhetik finden als Heidelberg. Man denke allein an die Polemik aus dem Jahre 1809 aus der Feder des Heidelberger Professors für Ästhetik und Geschichte, Aloys Wilhelm Schreiber, der ein Parteigänger von Johann Heinrich Voß und damit erbitterter Gegner der Sonett-begeisterten Heidelberger Romantiker gewesen war.² „Bei uns schlugen schon Weckherlin, Opitz, Flemming und ihre Nachfolger den Sonettenton an. Bürger brachte sie zum zweitenmale in Umlauf, und die moderne deutsche Poesie kann nichts anderes mehr hervorbringen.“³ Der monierte „Sonettenton“ galt als geradezu anti-klassisch, das Sonett als bloßes „Klinggedicht“.⁴

¹ Dieser Beitrag ist gleichzeitig erschienen in: Rüdiger Görner: „*Bruchflächen funkeln lassen*“. Aufsätze zu einer literarischen Morphematik, Freiburg i. Br. 2015, S. 277–290.

² Dazu vor allem: Theodore Ziolkowski: *August Böckh und die „Sonnettenschlacht bei Eichstädt“*, in: *200 Jahre Heidelberger Romantik*, hg. von Friedrich Strack u. a., Berlin/Heidelberg 2008 (Heidelberger Jahrbücher 51), S. 207–223; Hans-Martin Mumm: *Aloys Schreiber (1761–1841). Der Romantiker in der „Partei Voß“*, in: ebd., S. 389–413. Claudia Rink (Hg.): „*weder Kosmopolit noch Spießbürger*“. *Der badische Dichter und Heidelberger Professor der Ästhetik Aloys Schreiber (1761–1841)*, Heidelberg u. a. 2006.

³ Aloys Wilhelm Schreiber: *Lehrbuch der Aesthetik*, Heidelberg 1809, S. 262 (§209).

⁴ Vgl. das vorzügliche, abhandlungshafte Nachwort von Armin Schlechter zur – wohl von Schreiber verfassten Romantikparodie *Comœdia Divina. Mit*

Die damit jenseits aller Polemik verbundene ästhetische Frage lautete: Welche Art poetischer Musik ließ sich aus Sonetten gewinnen? Als Voß, der zu schwerlich klassizistisch zu nennenden Übertreibungen neigte, um dadurch paradoxerweise der Sache des Klassizismus zu dienen, mit einem in Cottas *Morgenblatt* veröffentlichten, an Goethe gerichteten Sonett versuchte, diesen von der „Unform“ dieses lyrischen Genres zu überzeugen, reagierte der solchermaßen Bewidmete in einem Brief an seinen Freund und Sachverständigen in Sachen Musik, Carl Friedrich Zelter:

„Für lauter Prosodie ist ihm [Voß] die Poesie ganz verschwunden. Und was soll es nun gar heißen, eine einzelne rhythmische Form, das Sonett z. B., mit Haß und Wuth zu verfolgen, da sie ja nur ein Gefäß ist, in das jeder von Gehalt hinein legen kann was er vermag. Wie lächerlich ist's, mein Sonett, in dem ich einigermaßen zu Ungunsten der Sonette gesprochen, immer wiederzukäuen, aus einer ästhetischen Sache eine Parteisache zu machen und mich auch als Parteigesellen heranzuziehen, ohne zu bedenken, daß man recht gut über eine Sache spaßen und spotten kann, ohne sie deswegen zu verachten und zu verwerfen.“⁵

Diese einleitenden Bemerkungen wären – was die Kontroverse um den Klangwert des romantischen Sonetts angeht – nicht vollständig, berücksichtigte man nicht die *Zweite, fragmentarische Vorrede* von Jean Paul zur Romantik-Parodie von Aloys Schreiber, die er unter dem Titel *Comoedia Divina* 1808 veröffentlicht hatte. Man kann in ihr einen veritablen Vorläufer der bekannteren Romantik-Persiflage von Thomas Love Peacock *Nightmare Abbey* (1818) erkennen.⁶ Schreiber montierte die zweite Vorrede aus Versatzstücken, die er Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804) entnommen hatte. So zitiert er aus Jean Pauls zweiter Leipziger Vorlesung *über die neuen Poetiker* folgende Passage, die in parodistischer Manier unser Thema unmittelbar (be-)trifft. Daher sei sie ‚in extenso‘ zitiert:

Vorreden von Peter Hammer, Jean Paul und dem Herausgeber (1808), Neudruck Heidelberg 2010, S. 151–251, hier S. 163.

⁵ *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, hg. von Hans-Günter Ottenberg u. a., München/Wien 1991, S. 183 (Brief vom 8. März 1808).

⁶ Thomas Love Peacock: *Nightmare Abbey; Crotchet Castle*, hg. von Raymond Wright, Harmondsworth 1986.

„Das Verachten und Entbehren des Stoffs macht die jetzige Dichtkunst immer mehr der Musik ähnlich, ohne Sinn umherirrend; der poetische Flügel macht bloß Wind, anstatt auf diesem zu steigen, so dass sie aus den Bildern, ja aus der Sprache endlich in den Klang zieht, und zwar als Assonanz und Reim nur hinten und vornen, wie Musikstücke nur mit dem Dreiklang beginnen und schliessen. Wer jetzt gar nichts zu sagen hat, lässt es in einem Sonnet tanzen und klingen [...] Ich will das Jahr als mein frohestes preisen, welches 12 Monate hat, wo ich kein Sonnet sehe und höre, so erbärmlich jagen uns auf allen Gassen Musen-Pferde mit diesem Schellengeläute nach, von Reitern besetzt, deren Mantelsäume und Kappen gleichfalls läuten. Die Reimquellen, welche Klopstock auf einige Jahre zutrat, springen um desto gewaltsamer und lustiger an allen Enden in die Höhe. Wäre Bouterweks angenehme Vermuthung richtig, dass der Reim durch den Wiederklang aus den deutschen Wäldern entstanden, so liesse der jetzige Holz-mangel manches hoffen; aber ich glaube, gerade jene Leerheit kommt den Echos zu passe.“⁷

Das Sonett klinge nicht, so das Verdikt, es klappere. Um freilich sachlicher zu beschreiben, was der Ton eines Gedichts sei, seine spezifische Klangqualität, sein Melos, bedarf es Aussagen über dessen phonetische Textur und wie diese mit der Semantik verwoben ist. Alliterierende Konsonanten, die Sonorität bestimmter Vokalkonstellationen, das Metrum, die rhythmische Phrasierung von syntaktischen Sequenzen konstituieren die sinnliche Materialität einer Sprachkomposition. In seinem Zyklus *Sonnets et autres vers* zelebrierte Paul Verlaine diesen Zusammenhang geradezu. Ein Beispiel von vielen liefert das erste Quartett des Sonetts *Vendanges*:

Les choses qui chantent dans la tête
 Alors que la mémoire est absente,
 Écoutez, c'est notre sang qui chante ...
 Ô musique lointaine et discrète!⁸

Das innere Singen und die von weitem Erklingende werden zu Voraussetzungen der poetischen ‚Weinlese‘. Im selben Zyklus bestätigt das Gedicht *Art poétique*, dass die Musik allen Dingen voraus gehe. Verlaine konnte

⁷ *Comoedia divina*, Anm. 3, S. 15f. Die Originalstelle in: Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, hg. von Wolfhart Henckmann, Hamburg 1980, S. 423.

⁸ Paul Verlaine: *Œuvres poétiques complètes*, hg. von Yves-Alain Favre, Paris 1992, S. 154.

seinen Sonnet-Zyklus nicht ohne ein Preislied auf Laura und Petrarca beginnen, den „rythme exact“ seiner Sonette, der Herzen bewege, die von Keuschheitsgelüben begleitet würden.

Verlaine spielte dabei nur auf die klassischen Vorlagen des Sonetts an; er selbst experimentierte mit allen nur möglichen Variationen in Metrum und Reimschema. Im ersten der beiden an Edgar Allen Poe angelehnten „Nevermore“-Gedichte etwa findet sich jeweils nur ein Reim in den Quartetten („automne“ / „atone“ / „monotone“ / „détonne“), wobei dieses Volltönende des Herbstes an anderer Stelle ein ganzes Gedicht bestimmt: „Les sanglots longs / Des violons / De l’automne / Blessent mon cœur / D’une langueur / Monotone“ (*Chanson*).

Verlaines Preislied auf Petrarca ließe sich auch als Kommentar zu dessen klassischer Sonettform lesen, wobei die gleichfalls als Kommentare deutbaren Fantasien über einige der Sonette Petrarcas in den *Années de pèlerinage* von Franz Liszt nicht versuchen, die Form des Sonetts ins Musikalische zu transponieren, sondern den jeweiligen Stimmungsgehalt. Dabei fällt auf, dass Liszt poetische Grundlagen in Sonetten findet, in denen Petrarca nicht die Musik als solche thematisiert, sondern, wie im Falle der Sonette 104 und 123, das Defizitäre der Sinne und des Sprachlichen („che ’ngegno o stil non fia mai che ’l descriva“, 123; „Veggio senz’occhi, e non ho lingua, e grido“, 104). Liszt gelangen dabei atmosphärische Transpositionen, die bis in die tremuli das Schöne und das Widerspiel von Kristallisierungen im Ausdruck vorführen – ganz im Sinne des letzten Terzetts von Sonett 123: „perle et rose vermiglie, ove l’accolto / dolor formava ardenti voci et belle; / fiamma i sospir’, le lagrime cristallo“ (Wo Perlen und Rosen eingedrungen, ließ Schmerz feurig schöne Worte entstehen und Seufzer Flammen und Kristalle Tränen).

Musikalische Antworten auf Sonette, sonettierende Reflexionen über Kunst und Liebe belegen durch die Jahrhunderte ein Interesse an intermedialen Transformationen, die durch diese poetische Form besonders herausgefordert zu werden scheinen. Die Sonettstruktur suggeriert Bündigkeit, Verdoppelung von Form ohne beliebige Vervielfachung und verschränkende Wechselbeziehungen an den Versenden durch eine moderat kunstvolle, aber nicht eigentlich artifizielle Reimstruktur. Sein Reiz besteht in einer sprachklinglich grundierten (und bedingten) poetischen Denkform, die sich selbst quasi rhythmisiert, dadurch musikalisiert, Diskursivität nur andeutet, um sie sogleich wieder aufzulösen – man denke an Verlaines Wendung „plus vague et plus soluble dans l’air“ im Sonett