

August Wilhelm Schlegel

Vorlesungen über schöne Literatur

[Petrarca]

Petrarca geboren 1304, sehr alt geworden. Toscaner. Familie aus Pistoja. Kurzer Begriff von seinem Leben. Seine lateinischen Schriften, Gedichte und Briefe. Confessionen in einem Gespräch mit dem heiligen Augustin. Eifer für die classische Literatur. *Cicero*, *Livius* etc. Griechisch nur spät und wenig. Jurisprudenz vernachlässigt. Geistlicher Stand. *Clericus* nicht *Sacerdos*. Avignon. Sieht Laura 6ten April 1327. Sie stirbt 6ten April 1348. Überlebt sie lange. Leben bey den Colonna's und am päpstlichen Hofe. Viele Reisen in Angelegenheiten oder als Begleiter. Verkehr mit den gelehrtesten und überhaupt bedeutendsten Männern der Zeit. Politischer Einfluß. Rathgeber. Friedensstifter. *Cola Rienzi*. Krönung als Dichter in Rom. Freundschaft mit König Robert von Neapel. Geliebte Einsamkeit in Vacluse und von Zeit zu Zeit Rückkehr zu ihr. Große Verehrung im Alter.

Sein Biograph *Sade*. Urtheil über ihn. Fleiß in chronologischen Berichtigungen, Notizen sonst. Keine Darstellung vom Geiste des Zeitalters. Am schlechtesten über die Geschichte der Liebe. Mühsame Untersuchungen über die Lebensumstände der Laura. Berichtigung der Italiänischen Angaben. Falscher Vorwitz mehr wissen zu wollen als in den Gedichten steht. Irrige Deutungen müssen freylich weggeräumt werden. *Sade* versteht sich schlecht auf Poesie. Beyspiel an der vermeynten Überraschung im Bade.

Mein ehemaliger Gedanke: Leben des Petrarca mit Einflechtung der Gedichte an den gehörigen Stellen. Dieß könnte niemals gelingen. Die Sammlung von Petrarca's Gedichten ist schon Roman. Es giebt ja dergleichen in Briefen, warum nicht in Canzonen und Sonetten? Es braucht keine zusammenhängende Erzählung, Lücken in der Zeit dürften seyn, wenn nur das Eine vollständig da ist. Wesen des Romans, das Poetische im Leben überhaupt aufzufassen, also auch einer speciellen Biographie. Wozu die störenden prosaischen Umgebungen? Was der Wirth dem Don Quixote über die Mantelsäcke und das Geld der Ritter. Laura's Ehegemahl, ihre Wochenbetten, ihre 14 Kinder wären dergleichen. – Ganz außer Frage die Sammlung von Petrarca selbst veranstaltet. Weit mehr Gedichte gemacht. Verworfenes Manuscript woraus man sieht, daß er ausgestrichen, auch jahrelang nachher ausgebessert. Die Stellung und Anordnung ohne Zweifel von Petrarca selbst und chronologisch. Hierin die Natur bessere Künstlerin als die Absicht. Die Liebe bildet das Leben rhapsodisch. ¹Die unausgefüllten Zwischenräume von einem Seelenzustande zum andern geben *échappées de vue* ins Unendliche. Die Leidenschaft durchlebt vieles in kurzen Momenten. – Knüpft entfernte Momente unmittelbar zusammen, wenn das dazwischen liegende sie nicht betrifft. Wo die Gedichte sich auf

¹ Unmittelbare Beziehungen mancher Stücke auf einander. *Tre Canzoni sorelle*. Verschiedne Sonette.

äußre Umstände beziehen, zum Theil leicht zu errathen, zum Theil in einem so verklärten Widerscheine, daß nur eine gleichgestimmte Fantasie das Recht hat sie zu ergänzen. Manches soll Räthsel bleiben. Reiz des Geheimnisses. Laura nie genannt. Die höhere Liebe bleibt den Ungeweihten immer Geheimniß.

Doppeltes Element des Romans: das historische und lyrische. Jenes rein herausgehoben in der Novelle. Dieses in manchen andern: *Fiammetta*, Werther. (Wenigstens ist nur die Darstellung des Innerlichen die eigentliche, das historische die schwache Seite.)

Petrarca's Sammlung ein wahrer und vollständiger lyrischer Roman. Zutrauen zu den Lesern, nicht einmal durch Aufschriften nachgeholfen. Je mehr das Lesen überhand genommen, desto Abschwüermäßiger hat man nöthig gefunden sie zu behandeln. Weisungen für die Schauspieler. – Petrarca hat nicht einmal Gedichte von Freunden aufgenommen, worauf die seinigen Antworten sind. – Vielseitigkeit des Lebens abgebildet. Außer der Liebe findet Freundschaft, Neigung zur Poesie, Patriotismus, politisches Interesse, selbst der göttliche Zorn seine Stelle. (Diese Stücke vervollständigen im Petrarca das Bild des Troubadour. Es sind seine *Sirventes*. Nur freylich steht er hier wie in allem über ihnen. Wahrer Römersinn.) Zwey große Massen: *in vita, in morte di M. L.* – Ungestümerer Wechsel der Leidenschaften in den ersten. Verzweiflung und Jubel, schmeichelndes Liebeswerben und trotzendes Losreißen. In der zweyten nur Wechsel zwischen herbem Schmerz und sanfter Melancholie. Verklärte Erinnerungen. Immer mehr eine demüthige Sehnsucht nach dem Ewigen. Tröstende Gedichte. Eröffnung des Ganzen mit der Entstehung der Liebe, den ersten Vorsätzen, den Gegenstand zu verherrlichen, Staunen über die innere Verwandlung, Widerstreben gegen das ungewohnte Joch. – Schluß: an die klagende Nachtigall, gleichsam Schwanengesang. Prolog: alles, auch diese Liebe, eitel. Tragische Ironie in dieser Selbstvernichtung des Göttlichen in seiner Liebe. Epilog: An die Jungfrau Maria. Also mit religiösem Gefühl eingefaßt. Dieß letzte Gebet an Maria stellt wieder her was sie vernichten soll. Symbol der reinsten Weiblichkeit, in die Gottheit aufgenommen. Enthülltes Geheimniß: Madonna im Hintergrund. Emporringen zu der reinsten ihrer würdigen Liebe. Bemerkung über *amore* und Liebe.

Von **Petrarcas** wichtigsten und für seine Poesie bestimmenden Lebensumständen, von dem Verhältnisse zu seinen Zeitgenossen, von dem Geist seiner Liebe, und endlich der Sammlung seiner Gedichte aus einem Ganzen, einer wahrhaft romantischen Composition, eines rhapsodischlyrischen Romans habe ich in voriger Stunde gesprochen; es bleibt nun noch übrig, den Petrarca als Künstler näher zu betrachten: von seinen Formen, dem Styl seiner Lyrik, und seiner ganzen poetischen Individualität zu reden.

Es wird allgemein, und mit Recht, anerkannt, daß Petrarca die hauptsächlichen Formen, deren er sich bedient, zur Vollendung gebracht, daß er im Sonett und der Canzone unübertrefflich geblieben, nicht nur ungeachtet der unzähligen Nachahmer, die er gehabt

und von welchen er freylich keine Gefahr lief verdunkelt zu werden, sondern wiewohl einige Meister bey diesen Dichtarten sich einen andern Weg gebahnt wie er, wie z. B. Guarinis gediegenes und majestätisches Sonett eine ganz andere Structur hat, als das des Petrarca, **Tassos** Canzonen zum Teil weit leidenschaftlicher sind, überhaupt läßt sich sagen, daß diese Formen bey den Spaniern und Portugiesen eine beträchlich andere Wendung genommen; worin dies liegt, läßt sich freylich leichter fühlen als beschreiben.

Weil aber doch Petrarca ein so studirtes Vorbild gewesen und mehr als irgend einer die romantische Lyrik bis auf die modernsten Ab- und Ausartungen bestimmt hat, so scheint es am bequemsten, von seinem Beyspiel den Begriff derselben zu abstrahiren. Es hat dies noch ein specielles Interesse für uns, weil sie der deutschen Poesie bisher entweder ganz fremd gewesen oder doch nie Wurzeln auf dem Boden unserer Sprache gefaßt, und neuerdings einige Dichter sie einzuführen versucht haben, was von großer Wichtigkeit seyn kann. Denn die durch Philosophie gesteigerte und so auch in die Poesie übergehende Selbstanschauung des Geistes fordert ihren Ausdruck in der höchsten lyrischen Gattung, und die bisher üblichen Formen standen in der mittleren Region. So die Nachbildung der alten Elegie, womit es schon viel weiter gediehen als mit der der melischen Sylbenmaße des Horaz, von denen jenes, daß sie nicht das höchste lyrische Auszudrücken vermögen, ebenfalls gilt. In den gereimten Oden, Strophen tappten wir vollends, seit die schlechten den Franzosen nachgemachten aus der Mode gekommen, nach allen Seiten herum, es geschehen mancherley Mißgriffe und die meisten Zusammensetzungen konnten sich nicht über den Charakter des populären und für singbare Melodien bestimmten Liedes erheben.

Wie das rhythmische Princip in den epischen und den allgemeinen dramatischen Sylbenmaßen der Alten gleichsam nur in der ersten Potenz zu erkennen ist, in den lyrischen und besonders chorischen Strophen aber erst seine ganze Tiefe und Energie entfaltet, so läßt sich auch aus den für andere Gattungen bestimmten Versuchen der Neueren nur eine sehr untergeordnete Vorstellung von der Wirksamkeit und Bedeutung des Reimes erlangen, und erst in den großen Formen der romantischen Lyrik findet man ihn bis an die Gränze seines Gebiets geführt und sein Geheimnis ganz ausgesprochen.

[Das Sonett]

Ich will mit dem Sonett anfangen, und da diese Gattung vorzüglich bey Unkundigen in Verdacht einer bloß capriciösen Willkühr ihrer Regeln gestanden, ihre Notwendigkeit abzuleiten, und es so viel als möglich mathematisch zu restauriren suchen.

Das Sonett besteht in 14 Zeilen, welche durch Abschnitte des Sinnes in vier Glieder, zwey von vier Zeilen, die vorangehen, und zwey von drey, die nachfolgen (Quartetts und Terzetts). Die Verse werden von gleicher Länge genommen (die verunglückten Versuche, das Gegenteil einzuführen, kommen nicht in Betracht) und zwar wählt man die

umfassendste und allgemeinste der gereimten Versarten, welche in der Sprache üblich ist, z. B. bey den Franzosen den Alexandriner und ehemdem leider auch bey uns, bey den Italienern und Spaniern den elfsylbigen Vers, bey den Engländern den fünfffüßigen Jambus. Daß die Wahl kürzerer, einseitig bestimmter Versarten dem Geiste der Gattung widerspreche, werde ich nachher zeigen.

Die Anordnung der Reime ist nun diese, daß in den Quartetts zwei Reime viermal wiederkehren, entweder alternierend, immer einmal ums andere, oder so daß sie einander einfassen, welches letztere nach einem allerdings richtigen Gefühl allgemein vorgezogen wurde, so daß jenes gegen die Masse nicht in Betracht kommt, so wie auch ein paar minder symmetrische Anordnungen, die nur Ausnahmsweise sich finden.

In den Terzetts ist die Reimstellung freyer, es können darin entweder zwey Reime dreymal wiederkehren oder drey zweymal. Die Franzosen, welche die Regel beobachteten, immer männliche und weibliche Reime wechseln zu lassen, auch niemals mehr als zwey verschiedene zusammenzustellen, sind deshalb genöthigt gewesen, das Sonett in seiner letzten Hälfte zu alterniren, welchen ehemals die Deutschen gefolgt. Die Italiener lassen meistens, wenn sie in den Terzetten nur zwey Reime gebrauchen, diese alterniren, wenn drey, setzen sie selbige in demselben Terzett unmittelbar nach einander, und wiederholen sie im zweyten entweder in derselben oder einer veränderten Ordnung. Jenes als das einfachste, wollen wir vorerst annehmen, und so würde das Schema des Sonetts, die Wiederkehr der Reime durch Wiederholung eines Buchstabens bezeichnet, so lauten:

ABBA / ABBA / CDE / CDE.

Daß das Sonett in seiner Concentration demnach einen Gipfel der Reim- und Verskunst darbiete, ist bey sonstigen irrigen Ansichten doch die beständige Tradition darüber gewesen, weswegen man es auch als ein Bravourstück angesehen, worin sich der Virtuose zeigen könne. Daher der selbst in Sonetten öfter besungene Spaß mit der Schwierigkeit des Sonetts, und die verschiedentlich eingeschärfte Lehre, da das Verdienst der sogenannten Correctheit großenteils in die überwundene Schwierigkeit gesetzt ward, das Sonett erfodre eine ganz besondere exorbitante Correctheit, welche kaum alle 100 Jahre einmal zu erreichen gelinge, weßwegen denn Boileau erklärt: "Un sonnet sans defaut vaut tout un long poeme."

Noch Bürger spricht bey seiner versuchten Wiedereinführung des Sonetts ganz aus diesem Tone, und schildert es fast nur als artige Spielerey, welche, um zu gefallen, große Sauberkeit in der Behandlung erfodre. Man spürt denn auch in der Kleinlichkeit seiner meisten Sonette diese Ansicht, die ich schon in meinem Aufsatz über B. gerügt habe. Wenn es nichts weiter wäre, so hätten wir schon viele Worte verschwendet. Die Meynung derer, welche behaupten, die Sonettform lege dem Dichter einen unglücklichen Zwang auf, sie sei das Bett des Prokrustes, nach dessen Maße der Gedanken verstümmelt oder gerenkt werden müsse, verdient keine Widerlegung, denn diese Einwendung paßt

eigentlich ebenso gut auf alle Versification, und man muß, um sie zu machen, ein Gedicht wie ein Exercitium ansehen, das erst formlos in Prosa entworfen, und nachher schülermäßig in Verse gezwungen wird. Solche Menschen haben freylich keinen Begriff, wie die **Form vielmehr Werkzeug, Organ für den Dichter** ist, und gleich bei der ersten Empfängniß eines Gedichtes, Gehalt und Form wie Seele und Leib unzertrennlich ist.

Also zur Sache. Die materiellste und unmittelbarste Wirkung des **Reimes** ist die, Verse zu verbinden und zu trennen; jenes thut er mit den aufeinander reimenden, dieses mit den nicht reimenden: ein Verhältniß, was bey den rhythmischen Versarten durchaus nicht Statt findet. Sobald also der Reim die Grundlage der Versification ausmacht, ist auch der erste Keim von dem da, was das Sonett in höchster Kunstvollendung leistet, nämlich diese doppelte Wirkungsart in vollständiger Entfaltung zu exemplifiziren. Bey der Künstlichkeit der übrigen Provenzalischen Reim-Arten müßte man sich wundern, wenn das Sonett nicht erfunden, und wie man mir versichert, giebt es auch in den orientalischen Sprachen, wo der Reim herrscht, etwas ähnliches. Vielleicht findet man dergleichen auch im Indischen.

Nach der doppelten Wirkungsart des Reimes, der verbindenden und der trennenden, zerfällt das Sonett in zwey Hälften, deren jede einer davon gewidmet ist. Die verbindende geht natürlich voran, weil die Energie nur durch den Gegensatz mit jener recht gefühlt werden kann. Ferner kann der Reim sich nie seines Wesens entäußern, welches doch ursprünglich im Paaren besteht, es muß also in jeder Hälfte eine sich wiederholende Verdoppelung vorkommen, wodurch beyde wieder in zwey gleichsam Ganzen auf einander reimende Hälften zerfallen. Somit wären schon die vier Glieder des Sonetts ziemlich befriedigend abgeleitet. Das einfachste Beyspiel, wie der Reim Verse paart, ist das Couplet; Dieses aber ist nichts ausgezeichnetes, da es bei dem gemeinsten Gebrauch des Reimes schon vorkommen muß, und alle Versverknüpfung durch ihn davon ausgeht. Der Reim verknüpft aber nicht bloß unmittelbar nebeneinander stehende Zeilen, sondern auch entfernte durch die gleiche Beziehung des Gleichlauts (Glosse: und zeigt hierin schon eine weit bedeutendere Macht über Sinn und Gehör). Eine Stufe höher steht also schon eine Strophe, wo ein Couplet von zwey andern verknüpften Zeilen eingefaßt wird: ABBA. Und, um dies gleich zu bemerken, so liegt darin mehr als in ABAB, weil hier die Trennung nicht so vollständig, und das unmittelbare Paaren gar nicht darin vorkommt. Weßwegen, wie noch aus andern nachher zu erwähnenden Gründen jene Anordnung für das Sonett vorzuziehen, wie hingegen die letzte des Alternirens von einem ausgezeichneten Gebrauche für epische und andere länger fortgehende Gedichte ist, z. B. in der Octave und Terzine, wegen der Gleichförmigkeit wobey dennoch ermüdende Monotonie vermieden ist.

- In einer solchen vierzeiligen Strophe ABBA werden nun aber je zwey gepaarte Verse von zwey andern getrennt. Das Verhältniß der trennenden und paarenden Kraft wäre also gleich und sie reimen gleichsam aufeinander. Die letzte soll aber das Übergewicht

erhalten: wie steht dies einzurichten? Offenbar nicht anders als durch neue Paarung. Würde es nun hinreichend sein, wenn eine zweyte gleichförmig geordnete Strophe, aber mit andern Reimen, z. B. CDDC hinzugefügt würde, wie es sonst in strophischen Gedichten geschieht? Keineswegs, denn so würden zwar die beyden Quartetts durch die Reimstellung einander entsprechen, und sich paaren; durch die Reime selbst aber würden sie absolut getrennt werden. Es muß also eine gleich geordnete Strophe mit denselben Reimen hinzukommen: ABBA / ABBA wodurch dann entsteht, daß acht Zeilen nur zwey getrennte Massen befindlich sind, welche jede einen einzigen untheilbaren Vers repräsentiren, die aber beyde aus vier Versen bestehen: also zwey Reime jeder viermal wiederkehrend. Folglich steht nun das Paarende zum Trennenden im Verhältniß des Doppelten zum Einfachen, und was wohl zu merken, da die dem Reime als solchem wesentliche Grundzahl zwei ist, im Verhältniß des Quadrats zu seiner Wurzel. Die ganze Zahl der Zeilen aber acht ist die dritte Potenz davon, der Cubus. Man könnte immer noch zweifeln, warum es denn dabei stehen bleibe, und wenn es bloß darauf ankomme, die paarende Kraft des Reimes zu zeigen, so werde dies durch eine fortgesetzte Verdoppelung oder Potenzirung ja in unbestimmbar höherem Grade erreicht werden können. Wäre dies, so gäbe es hier gar kein letztes, und das Sonett als ein geschlossenes Ganze wäre dann auch unmöglich. Ich behaupte aber, daß man nur häufen, eigentlich aber nichts hinzusingen würde, denn das folgende Quartett würde immer nur vermittelt des Gleichlautes auf das nächst vorhergehende bezogen werden, indem sich dieses dadurch, daß es bestimmendes Reimprinzip für sein folgendes wird, schon von seinem vorhergehenden losgerissen hat. Man ist zwar gewohnt, die harmonischen Verhältnisse in der Musik arithmetisch zu betrachten, hier dürfte aber aus Gründen, welche zu entwickeln uns nöthigen würde, auf die innersten Gründe zurückzugehen, die geometrische Constructions-Art die angemessene sein, und da leuchtet denn ein, daß wie es in dem arithmetischen Mechanismus unzählige Potenzen gebe, der geometrischen oder realen wesentlich nur drey sind, nämlich die Dimensionen des Raumes. Nach der Form des Cubus lassen sich nun auch die Quartetts sehr anschaulich construiren. Die zuerst gezogene Linie der Länge bestimmt den ganzen Cubus und ist seine Grundanschauung, da sie nachher bloß mit sich vervielfacht wird. Ebenso vernimmt das Ohr einzig mit den Reimen der beyden ersten Zeilen etwas neues (Glosse: nachher ist alles Wiederkehr derselben Gleichlaute) und diese geben dem übrigen seine Bestimmung; mit den zwey letzten Zeilen des ersten Quartetts kommt die Breite hinzu, das Quadrat wird vollständig, und rückt nachher in dem zweyten Quartett nach beyden Dimensionen in die Dicke oder Tiefe fort. So ist das Ganze wirklich der Cubus der anfänglich hingestellten zwey, nämlich des anfangenden verschiedenen, nachher aber immer wiederkehrenden Reimes. So wie die Quartetts nach dem Schema des Quadrats, so lassen sich die Terzets am bequemsten nach dem damit contrastirenden (jedoch in derselben Sphäre) Triangels construiren.

Denn wie 2 die Grundzahl für die paarende Kraft des Reimes, so ist es 3 für die trennende.

Die Reihe der ungleichen Zahlen geht zwar bis auf 1 zurück, aber Eins kann es nicht sein, weil, wie schon bemerkt worden, die Trennung nur im Gegensatze mit der Paarung fühlbar wird. Man möchte denken, es wäre genug in den ersten Abschnitt der letzten Hälfte des Sonetts zwey Verse mit verschiedenen Reimen zusammenzustellen; und dann in dem zweyten Abschnitt die entsprechenden folgen zu lassen. Allein dann entstünde nichts weiter als ein Quartett, mit einem Abschnitt in der Mitte, welchen die oberen Quartetts nach der Natur der Sache ebenfalls haben. Die Drey ist also unumgänglich, und es findet dabei weiter keine Potenzirung statt, die ja vielmehr das Irrationale der Grundzahl aufheben würde, sondern bloß die einfache Wiederholung, die deswegen nöthig ist, damit keine reimlose folglich hier ganz über die Grenzen hinausgehende Zeile übrig bleibe.

Die gelindeste Form des Terzetts ist nun die von zwey in einander greifenden Terzinen CDC/ DCD. Ich nenne sie die gelindeste, weil in jedem Terzett nur ein Reim unbeantwortet gehört wird. Man könnte also meinen, das paarende Prinzip habe hier ja dennoch die Oberhand, da zwey Reime in sechs Zeilen dreymal wiederkehren. Allein man muß darauf achten, daß durch den Abschnitt die beyden Terzets zu Strophen werden, welches eigentlich den Begriff einer befriedigend geschlossenen Reimpaarung mit sich führt; daß folglich die überschüssige Zeile in jeder am stärksten auffällt und die beiden einfassenden nur als nothwendige Zugabe erscheinen. Weit auffallender ist freylich die Energie des trennenden Prinzips in der andern auch weit allgemeiner befolgten Anordnung: CDE/ CDE oder auch im zweyten Terzett die Kettung auf die mannichfaltigen möglichen Weisen verändert. Denn hier erhalten wir zwey dreyzeilige Strophen, in deren jeder kein einziger Reim wiederholet ist; und da sonst Strophen vermöge ihres Begriffs innerhalb reimen, außerhalb aber nicht, so ist es hier gerade umgekehrt. Bey dem ersten Terzett muß es dem Ohre vorkommen, als wolle das Gedicht reimlos werden, und erst mit der letzten Zeile wird alle Dissonanz in Consonanz aufgelöst. Diese Form achte ich daher für strenger und größer, und es finden durch die Stellung des Reimes im zweyten Terzett hierin noch Gradationen statt; die wo Vers 1 und 6 mit einander reimen, grenzt fast an das Herbe. Der Meister wird nach der Beschaffenheit des Gegenstandes zu variieren wissen, nicht selten mag die erst erwähnte gelindere Form den Vorzug verdienen.

Die Notwendigkeit der 14 Zeilen des Sonetts, und daß es auch wieder nicht mehr haben darf, ohne in einen unbedeutsamen Überfluß zu verfallen, so wie auch die Eintheilung in seine vier Glieder, wäre somit ziemlich demonstrativ abgeleitet. Soll dies aber in unsrer Einsicht nicht bloß eine mathematische Subtilität bleiben, so müssen wir nun betrachten, wie es in der Poesie belebt wird, und welcher tiefsinnige und glorreiche Gebrauch davon zu machen steht.

Die paarende und trennende Kraft des Reimes kann man auch als Gleichheit und Entgegensetzung bezeichnen, und deswegen muß das Sonett auch im Gehalt wie in der Form Symmetrie und Antithese in der höchsten Fülle und Gedrängtheit vereinigen.

Symmetrie ist erstlich zwischen den beiden Quartetts und dann ebenfalls den Terzetts unter sich, die Hauptantithese zwischen den beiden Hälften. Beides vervielfältigt sich aber wieder in der ersten Hälfte; denn bei der Anordnung ABBA ist die zweite Hälfte eines Quartetts das umgekehrte der ersten; und beide Quartette zusammen genommen steckt in der Mitte, nämlich den zwei letzten Zeilen des ersten und den zwei ersten des zweiten Quartetts das umgekehrte derselben AB / BAAB / BA. Ja wenn man sie sich im Kreise in sich zurückkehrend denkt, wie man allerdings muß, weil der Reim Zeile 1 derselbe ist mit der Zeile 8, so erfolgt diese ideelle Umkehrung zweimal:

$$\begin{array}{c} B|B \\ A--|--A \\ A---|---A \\ B|B \end{array}$$

Bei den Terzetts findet dies nicht statt, hier sind nur zwey Hauptmassen von Heterogenität, die aber eben weil sie dies sind, auch nicht vollkommen zu symmetrisiren brauchen. Da das Verhältniß der Zeilen vermittelt des Reimes zu einander das Wesentliche ist, so würde es zweckwidrig seyn, die Aufmerksamkeit davon ab auf andere Verhältnisse zu lenken, und deswegen ist die Mischung längerer und kürzerer Zeilen verwerflich. Aus eben dem Grunde auch die Abwechselung der männlichen und weiblichen Reime, welche ja schon eine Verschiedenheit im Maße der Zeilen macht. Am vorzüglichsten ist der weibliche Reim, als der vollständige, welcher den Gleichlaut der accentuirten Sylbe in der nicht-accentuirten allmählich aushallen läßt. Den männlichen nennen die Italiener sehr treffend rima tronca, den abgebrochenen. Der dreysilbige Reim oder gleitende hat an den zwey nicht accentuierten Sylben, welche folgen, etwas überflüssiges und neigt sich daher zum spielenden, davon kommt seine große Wirkung in der scherzhaften Poesie. Da bei dem sehr beschränkten, ganz geschlossenen Umfang des Sonetts erwartet werden kann, daß jede Stelle durch das Vollkommenste in ihrer Art ausgefüllt werde, so verdient der durchgängige weibliche Reim ohne Frage den Vorzug. Bei durchgängigem Gebrauch des männlichen wird die Gleichheit zwar behauptet, allein es geschieht dem musikalischen Element großer Abbruch. Im Burlesken kann es von gutem Nutzen seyn; die Spanier haben auch dergleichen ernsthafte Sonette gemacht um durch die heftigen, raschen Percussionen des männlichen Reimes etwas bizarres auszudrücken.

Was das Maß der Verse betrifft, so muß es aus dem oben erwähnten Grunde das vollständigste seyn, jedoch so, daß der Vers nicht in zwey halbe zerfällt, wovon dann der erste reimlos und der andere gereimt ist, wie es bei den Alexandrinern eintritt. Darum die Vorzüglichkeit des elfsybligen Verses, weil er sich immer ungleich bricht, und seine Einheit nie aufgelöst wird. Man darf sich nicht wundern, daß bei den Franzosen die Sonette zeitig aus der Mode gekommen, da die in ihrer Sprache für nöthig erachteten Alterationen der ursprünglichen italienischen Form: ihre Alexandriner, ihr Wechsel der männlichen und weiblichen Reime, und die Ausschließung jeder Zusammenstellung von

mehr als zwey verschiedenen, der Gattung schon den größten Theil ihres Werthes und ihrer Bedeutung geraubt hatten. Kam nun vollends die unmusikalische Freiheit des Enjambements dazu, so konnte es völlig überflüssig scheinen, Sonette zu schreiben.

Man kann den Reim noch aus einem andern Gesichtspunkte betrachten als oben geschehen. Jeder zum ersten Mal vorkommende ist nämlich eine angeregte Erwartung, ein aufgegebenes Räthsel: Wie wird der Fortgang des Gedankens mit dem Gleichlaut zusammentreffen? und der antwortende Reimist hievon die Lösung. Nun kann man es als ziemlich allgemein durchgehendes Prinzip der lyrischen Strophen sowohl in der rhythmischen als reimenden Verskunst ansehen, daß der erste Theil der Strophe aufregend, der zweyte beruhigend ist. Dies ist auch aus musikalischen Gründen sehrbegreiflich. Denn woran wäre sonst der Schluß erkennbar als an der vollständigen Auflösung des dissonirenden? Das Sonett ist nun zwar insofern lyrischer Natur, daß es eine Strophe ausmacht, ja sogar die Strophe der Strophen, die Strophe par excellence, in welcher alle Haupt-Conjunctionen und Disjunctionen vereinigt. Aber eben deswegen soll die metrische Form in einem und demselben Gedicht nicht wiederkehren wie sie es doch bey andern Strophen thut, sondern das Sonett steht schlechterdings geschlossen und unwiederhohlbar da. Denn ist es auch darin verschieden geartet, daß die Anregung in der ersten Hälfte sehr gelinde und immer mit Befriedigung gemischt ist, die stärksten Massen von beyden finden sich dagegen in der letzten Hälfte. In den Quartetts bleibt kein Reim ohne seinen entsprechenden, ja von der dritten Zeile an ist alles schon Antwort auf die Frage der ersten beyden Zeilen, und höchstens nur gelinder erneuerte Frage. Im ersten Terzett hingegen wird durch drey unmittelbar folgende verschiedene Reime eine ungeheure Spannung erregt, und diese dann im zweyten stufenweise und nur mit der letzten Zeile erstbefriedigend gelöst. Es ist, um das obige zu bestätigen, bemerkenswerth, dass die letzte Hälfte des Sonetts wirklich der häufigste Anfang der großengereimten lyrischen Strophe in der Canzone ist. Diesem zu Folge ist es Regel, daß das letzte Terzett wieder in sich concentrirt, das vorhergehende Terzett wird meistens zur Vorbereitung auf den mächtig entscheidenden Schluß verwandt werden müssen, und die Quartetts enthalten die Exposition, oft in Aufzählung des Gleichartigen, zuweilen auch in Darlegung der Gegensätze. Soll ich es durch ein Gleichniß aus der Architectur deutlicher machen, sodenke man sich einen länglicht viereckigen Tempel, die zwey Seitenwände, welche ihn einschließen, von der schlichsten Bauart und ohne Verzierung sind die Quartetts; die schmalere Hinterseite gleicht zwar auf gewisse Weise dem Fonton, ist aber doch am wenigsten in der Erscheinung hervortreten bestimmt: diese würde dem ersten Terzett entsprechen; die Vorderseite endlich krönt wie das letzte Terzett, es schließt das Ganze, giebt dessen Bedeutung im Auszuge, es zeigt an den stützenden Säulen und dem deckenden Giebel die reichste architectonische Pracht, jedoch immer mit einfacher Würde.

Man sieht leicht ein, daß durch so feste Verhältnisse, eine so bestimmte Gliederung das

Sonett gewaltig aus den Regionen der schwebenden Empfindung in das Gebiet des entschiedenen Gedankens gezogen wird. Dadurch ist es unstreitig für manche Freunde des melodischen Hin- und Herwiegens in weichen Gefühlen, welche eine solche Herrschaft des Gemüths über seine eigene es ganz erfüllende Bewegung nicht begreifen, noch dulden mögen, abschreckend geworden. Das Lyrische ist das Wasser der Poesie, man verstehe in dem Sinne, wie Pindar das Wasser das vortrefflichste aller Dinge nennt: das allgemein flüssige, woraus erst alle festere Gestaltung durch Concentration hervorgeht. Das Gemüth erscheint in der lyrischen Darstellung wie ein sich ergießender Strom, dessen Bewegung von den gelindesten Wellenschlägen bis zum schäumenden Waldbach, ja bis zum tobenden Wassersturz anwachsen kann. Im Sonett hingegen ist aller unbestimmte Fortgang abgeschnitten: es ist eine in sich zurückgekehrte, vollständige und organisch articulirte Form. Deswegen steht es auf dem Übergang vom lyrischen und didaktischen, daher erkläre man sichs, daß es zuweilen ganz epigrammatisch wird, und werden darf: denn das Epigramm enthielt schon in seiner antiken Form beyde Elemente in der einfachsten Mischung in sich. Auf der andern Seite sieht man auch im Sonett den Typus der dramatischen Gattung ausgedrückt: die drei Theile des Dramas Exposition, Fortgang und Katastrophe scheiden sich ganz deutlich. Aus allem diesem erfolgt wiederum die große Universalität der Gattung, z. E. daß es auch burleske Sonette geben kann, gerade wie die Komödie mit unter den dramatischen Typus fällt.

Durch die gebundene Beschränkung wird das Sonett nun ganz besonders bestimmt, ein Gipfel in der Concentration zu seyn. Das lyrische Gedicht ist zwar kurz gegen epische und dramatische Compositionen gehalten, jedoch ist ihm keine Zahl der Strophen vorgeschrieben. Das Sonett hat nur eine, oder wenn man will, zwey sich entgegengesetzte, womit alles erschöpft ist und nichts weiter folgen kann. Jeder Augenblick wird daher festlich und kostbar, und der Dichter muß ihn mit dem bedeutsamsten, was nach Maßgabe des Gegenstandes in seiner Gewalt ist, auszufüllen suchen. Daraus geht der Charakter gedrängter und nachdrücklicher Fülle hervor. Bei dem Verhältnisse zwischen Empfindung und Gedanken findet zwar eine gewisse Breite statt, aber der vielsagendste prägnanteste Ausdruck eines tiefen Gefühls ruft schon von selbst den Tiefsinn hervor. Und so kann ein Sonett nicht leicht zu tiefsinnig sein, wohl zu sinnreich, wenigstens zum Nachtheil seiner Großheit. Indessen glaube man nicht, daß das Sinnreiche in gehörigem Maße dem Gefühl widerspreche und den Leser kalt lasse. Ist das Gefühl nicht bloß eine sinnliche Leidenschaft, sondern auf die höheren Anforderungen des Gemüths gerichtet, so wird es auch mehr oder weniger mit den in unserer Natur vermöge ihrer Duplicität liegenden Widersprüchen schwanger gehen, und sobald es in Begriffe übersetzt wird, treten diese als Antithesen hervor. Es kann daher gar wohl ein Sonett aus lauter Antithesen zusammengewebt seyn und dennoch das wahrste Gefühl athmen². Nicht selten wird auch die Bedeutung des Ganzen in eine enigmatische Sentenz am Schlusse³

² S. das noch ungedruckte von Petrarca

³ *Piaga per allentar d'arco non sana.*

zusammengefaßt. Andermals macht es einen erhabenen Eindruck, wenn aus dem sinnreichen Gewebe des übrigen der Schluß mit einer großen Wahrheit oder einem einfachen Bilde herausgeht.

Die **Canzone** ist die zweyte Hauptform des Petrarca, und ich füge hinzu, der höheren Romantischen Lyrik. Das Sonett konnten wir, als eine ganz einzelne specielle Form einmal für allemal genau beschreiben, dieß geht bey der Canzone nicht an, weil es ein Gattungsname ist, welcher eine unbestimmbare Menge möglicher Formen unter sich faßt, wo wir uns dann begnügen müssen, die allgemeinen Analogieen, nach welchen die Strophen der Canzone gebaut werden, aufzufinden.

Manche neuere Italiänische und Spanische Dichter haben zum Theil mit Beybehaltung der Form den Namen **Canzone** verlassen, und dafür **Ode** gesetzt. Wenn sie dadurch eine bestimmtere Annäherung an die Manier von Dichtern des Alterthums, eines Horaz oder Pindar, andeuten wollten, wie wohl Chiabrera, und schon früher Camoens die Absicht hatten, so thaten sie recht wohl daran. Wollten sie aber für einen vermeynten höheren lyrischen Aufschwung auch einen vornehmeren Namen haben, so griffen sie sehr fehl, denn das griechische Wort Ode bedeutet ganz genau dasselbe was Canzone, ein singbares Gedicht, einen Gesang; und beydes entspricht dem unbillig zurückgesetzten deutschen Worte **Lied**. Nicht leicht hat überhaupt irgend ein antikes Kunstwort größeres Unheil gestiftet als gerade dieses, weil die höhere Lyrik weniger verstanden ward und auch weniger nachahmbar war als manche andre Gattungen. Der Titel Ode ist ein Privilegium geworden für vielerley Qualen des Lesers, gegen welche dieser daher nicht das Herz hatte sich aufzulehnen. Damit es uns mit der Canzone nicht eben so ergehe, wird es gut seyn, diesen Namen nur bey technischen Erörterungen zu gebrauchen, sonst aber bey Überschriften und sonst sich mit **Lied** zu begnügen.

Die Benennung vom Gesange war übrigens bey den Canzonen ursprünglich nicht eine bloße Redensart, wie sie es bey den Oden späterhin, und schon bey dem Horaz wie es scheint, geworden. Dante läßt sich im Purgatorium eine seiner Canzonen von dem Musiker Casella, der sie komponirt hatte vorsingen. Den heutigen Componisten würde zwar die Länge und Verwickeltheit der Strophen nicht zusagen, man muß sich aber, nach dem Ernst der Dichtart, die alten Compositionen mehr im Kirchenstyl denken, auch so daß die Worte im Gesange sehr deutlich blieben, denn sonst wären sie, da die Canzonen ohnehin schwer waren, ganz unverständlich geworden. Ich zweifle nicht, daß sich zu den Gedichten des Petrarca noch alte Compositionen handschriftlich dürften auffinden lassen. Da man jetzt die Musik auch bey dem Gottesdienste mit bunten, weltlichen Farben putzt, so liebte man damals den strengen Ernst des kirchlichen Styls auch in dem, was zur Ergötzung gesungen ward: ein Zug von der vorwaltenden Andacht und Innerlichkeit des Zeitalters, der sich auch in der Malerey wie in der Poesie offenbart.

Das höhere Lyrische fodert Verknüpfung in bedeutende Massen: es ist eben nicht eine leichte oft wiederkehrende Melodie, worin sich das tiefbewegte Gemüth ausathmen kann, sondern aus dem labyrinthischen Gewebe seiner Empfindungen taucht es erst nach mannichfaltigen Schwingungen zur Ruhe auf um sich dann von neuem darein zu versenken. Dieß soll nun durch das Sylbenmaß ausgedrückt werden, also wird auch das Ohr in solch ein Labyrinth des Wohllauts verstrickt werden müssen, und nicht den einförmigen Dreschertakt fodern dürfen, den es, so lange es nicht musikalisch gebildet ist, am liebsten zu hören pflegt.

In der Länge der Strophen von 12, 14 ja noch mehr Zeilen hat die Canzone auffallende Ähnlichkeit mit der Pindarischen oder überhaupt chorischen Ode, nur sind freylich nach der Entgegensetzung der rhythmischen und reimenden Verskunst die Mittel, wodurch sie die Theile derselben mannichfaltig bildet, ganz verschieden.

Zuerst sind nur 2erlei Verse darin erlaubt: der 11 und 7syblige. Die Ursachen der Ausschließung aller andern Maaße kann ich hier nicht entwickeln, aber versichern, daß sie bündig genug waren, um, wenigstens nach der Natur der südlichen Sprachen, zur allgemeinen Observanz in ihnen erhoben zu werden. Der 7syblige ist eigentlich nur ein abgebrochner 11sybliger, in welchem er auch meistens vorn oder hinten vollständig liegt, als die größere seiner ungleichen Hälften.

Der häufige Wechsel dieser Verse wird, wie wir sehen, vom Petrarca und anderen Meistern gebraucht, um eine unruhige unstäte Gemüthsstimmung auszudrücken, der überwiegende Gebrauch der kurzen Zeilen eine Hinneigung zum leichteren Liede, hingegen, fast oder ganz ununterbrochen, lange Zeilen kündigen die Herrschaft des Gedankens an. Daß dieses so seyn müsse, läßt sich leicht einsehen.

Der weibliche Reim, als der vorzugsweise musikalische, wird ausschließend gebraucht. In den französischen Oden-Sylbenmaßen werden die Einschnitte und Glieder hauptsächlich durch den Wechsel der männlichen und weiblichen Reime markirt. Die Canzone bedarf also, da sie dieses Mittel nicht hat, ganz anders künstliche Verschlingungen der Reime, als bisher nach dem Muster jener in den nordischen Sprachen überhaupt, und auch in der unsrigen üblich waren. Damit man die Einführung hievon ins Deutsche aber nicht durchaus für eine Neuerung halte, so will ich daran erinnern daß es schon bey den Minnesingern in Gebrauch gewesen.

Reime erregen überhaupt Erwartung, die daher um so mehr gespannt wird, je mehre verschiedene nach einander folgen und je länger der entsprechende Gleichlaut verschoben wird. Nun liegt es in der Natur lyrischer Strophen (s. vorige Stunde) zu Anfange aufregend zu wirken, und sich gegen den Schluß mehr und mehr zur Beruhigung zu neigen. Da folglich in der Canzonen-Strophe eine bedeutende Masse durch den Reim zusammen gehalten werden soll, so wird sie auch einen starken Anlauf der Erwartung zu nehmen

haben. Wir finden daher daß der Schluß des Sonetts, 2 Terzetts mit drey verschiedenen Reimen, der häufigste Anfang der Canzone ist. Zuweilen auch mit 2 Quartetts, worin aber nicht wie im Sonett bloß zweyerley, sondern drey- oder viererley Reime verflochten sind. Durch gelindere Anordnungen geht sie zu dem beruhigenden Schlusse über, der meistens in einem Couplet besteht. Doch lassen sich die mannichfaltigen Variationen hiebey nicht angeben.

Nur noch diese allgemeine Bemerkung. In der alten Lyrik wird so wenig auf Pausen des Sinnes Rücksicht genommen, daß dieser vielmehr aus einer Strophe in die andre ununterbrochen übergeht, ja zuweilen in der Mitte eines Wortes Vers oder gar Strophe zu Ende ist. Hievon findet das gerade Gegentheil bey der Canzonen-Strophe statt: sie schließt nicht nur immer mit einem Perioden, sondern hat auch bestimmte Pausen des Sinnes an andern Stellen. Der Reim fodert eigentlich immer eine kleine Pause am Schlusse des Verses, denn er wird nur durch das Verweilen hörbar; nicht als ob immer ein Comma nach dem Reim folgen müßte, vielmehr kann es eine musikalische Schönheit seyn wenn dieß nicht ist, und die Bedeutsamkeit des Wortes und Lautes dem ungeachtet zu einem ähnlichen Verweilen nöthigt. Deswegen ist es ganz bestimmt fehlerhaft, Partikeln die gar nicht für sich allein bestehn können, ein **und** und dergleichen zu Reimwörtern zu wählen, wenn es nicht etwa in burlesken Gedichten mit Absicht geschähe. Die Bemerkung dieser Gliederung der Canzonen-Strophe durch Pausen des Sinnes ist ein Hauptmittel für Gehör und Geist sich den labyrinthischen Bau derselben deutlicher zu entwickeln. Ich erinnere dieses bestimmt für die, welche den Petrarca und andre südliche Dichter studiren, weil ich aus eigener Erfahrung weiß, wie schwer es mir geworden, hinter das Geheimniß zu kommen, und ich anfangs da lauter Verwirrung sah, wo sich mir nachher die schönste Harmonie aufthat.

Eines der gewöhnlichsten Schemate ist folgendes: ABC | ABC || CDEEDFF. Hier zerfällt also die ganze Strophe in 2 Haupttheile. Der erste zerfällt wieder in 2 Glieder. Zur Verbindung der beyden Hälften dient ein Vers der durch den Reim sich unmittelbar an das vorhergehende anschließt, durch den Sinn aber dem folgenden angehört. Dann kommt ein Quartett, und endlich ein Couplet, zwischen welchen noch ein Unterabschnitt Statt finden kann, aber nicht erforderlich ist. Nach diesem Schema ist Petrarca's *Chiare fresche e dolci acque* gebildet, welche im Sylbenmaß Muster für erstaunlich viele der lieblichsten Canzonen, unter andern Tasso's berühmtes *O bella età dell' oro* geworden ist.

Zuweilen kann die 2te Hälfte wieder in 2 Theile zerfallen, wie es z.B. in der Canzone *Italia mia etc.* deutlich wird. Der Charakter zweyer solcher Hälften wird aber nicht leicht zu verkennen seyn.

Merkwürdig ist das Sylbenmaß der Canzone des Petrarca: *Qual più diversa nova*, wo durch den äußerst verwickelten Bau, den großen Abstand der Reime, und die Rückkehr des Schlusses in den Anfang, die Verknüpfung der Extreme in den wunderseltsamen

Vergleichungen, die beständigen Verwandlungen in ein Entgegengesetztes, das Ringen der Widersprüche hat ausgedrückt werden sollen. In den letzten beyden Zeilen ist es, als hätte es ein gewöhnliches Couplet werden wollen, der anfangende Reim hätte es aber nicht gelitten, sondern sich ans Ende gestellt, und den zum vorigen Verse gehörigen als Kettenreim in die Mitte der Zeile zurückgedrängt, wodurch denn hier noch der Contrast entsteht zwischen einem nach wenigen Sylben wiederkommenden Reime, und einem, der sich auf einen andern 16 Zeilen hinüber bezieht.

Man könnte die Erweckung seines Sinnes für diese Form daran prüfen, ob einem ihre Schönheiten und Beziehungen aufgingen, und die scheinbaren Dissonanzen sich wirklich in Harmonie auflösten, und die geübte Meisterschaft des Ohres, ob es ein solches Ganzes gleich zu fassen vermag. Die Kunst Poesie zu **hören**, steht mit der, sie überhaupt zu genießen, in genauer Beziehung: in beyden ist man leider sehr zurück gekommen.

Die großen Meister verstehen wir aber immer noch nicht recht, wenn wir nicht Rechenschaft ablegen können, warum sie ihre Formen gerade so oder so modifizirt haben. Hätten sie dieß nach blinder Willkür oder unnützer Künsteley gethan, so wären sie eben keine großen Meister gewesen. Man wende nicht ein, sie würden jenes in ausführlichen Begriffen selbst nicht haben thun können, da sie bloß von einem sichern Gefühle dabey geleitet worden wären. Dieses einmal zugegeben, was noch viele Einschränkung leiden möchte, so ist allerdings unsre Aufgabe sie besser zu verstehen als sie sich selbst, und wir gestehen ein, daß wir hierauf ausgehen. Da wir mit den geistigen Werkzeugen eines gänzlich veränderten Zeitalters wieder zu ihnen treten, so haben wir eben keine Wahl, als sie entweder besser zu verstehen als sie sich selbst, oder sie gar nicht zu verstehen.

Etwas ganz eignes an der Canzone, dem in der alten Lyrik nichts ähnliches entspricht, ist es, daß sie mit der letzten Hälfte oder den Schlußzeilen der Strophe, die sie nach der letzten vollständigen anhängt, zu schließen pflegt. Diese Zugabe, *Chiusa*, *Envoi*, oder wie man es sonst nennen mag, enthält dann meistens eine Anrede an das Gedicht und Reflexion über das Ganze desselben. Um dieß in Form und Gehalt befriedigend zu erklären, muß ich etwas weiter aushohlen, und auf das Wesen des Lyrischen überhaupt und den Charakter der Canzone insbesondre zurückgehn.

Ich habe schon in meinen vorjährigen Vorträgen, vorzüglich beym Pindar, den herrschenden falschen Ansichten zu begegnen gesucht, als wäre die Ode ein unmittelbares blind und tolles Ausstrudeln leidenschaftlicher Gefühle. Die lyrische Poesie ist die vorzugsweise musikalische; die Grundlage der Musik ist aber keineswegs der rohe, thierische Laut der Empfindung. Der Gesang vermittelt diesen vielmehr in einer höheren Potenz mit der articulirten Rede, durch ihn wiederfährt zugleich der Freyheit und der Natur ihr Recht, der organische und geistige Theil unsers Wesens findet darin untheilbar vereinigt seinen Ausdruck. Im Gesange ist ein verweilendes Schweben der Stimme, und

alle Musik entsteht aus dem Bestreben, der vorübereilenden Empfindung Dauer zu geben. Sie muß also schon von der Art seyn, daß man freywillig dabey verweile, sie um ihrer selbst willen liebe. Die Stufen der Lyrik werden nun keineswegs nach der Heftigkeit der Gemüthsbewegung bestimmt, sondern nach den Graden ihrer Liebe zu sich selbst, ihrer Durchdrungenheit von sich. Die höhere Ode zieht sich daher ganz aus den untern Regionen stürmischer Affekte in die Heiterkeit einer höheren Atmosphäre zurück: sie schildert Gemüthsbewegungen über Gemüthsbewegungen. Daher beym Pindar diese Besonnenheit, diese plastische Ruhe, dieß ewige Rückblicken auf sein Gemüth als auf die Quelle des Gesanges; für seine selbstbewußte Kunst entlehnt er am liebsten Vergleichen von den bildenden. Diesen Hang zur Selbstbespiegelung finden wir also allerdings in der griechischen Lyrik, aber da in allen Hervorbringungen der Alten das Objectiv, der Realismus präponderirt, so hatten sie auch die höchste Stufe derselben zum Gegengewicht an etwas geknüpft, wo die Gemüthsbewegung ein äußerliches geworden, und in die Erscheinung übergegangen war. Mit einem Worte ihre höchste Lyrik war Chorgesang. Der Chor aber war Repräsentant einer harmonisch frey versammelten Menge d.i. eines Volksfestes. Dieß war er immer, wenn er auch, wie in den Tragödien eine ernste ja traurige Handlung feyerte. Es war immer Feyer, ein wirkliches Volksfest konnte sich ja auch auf dergleichen beziehen, denn wir müssen hier ganz unsern rohen Begriff entfernen, die Volksfeste waren die künstlerisch organisirte öffentliche Geselligkeit überhaupt, der schönste Selbstgenuß der Staaten. – So war in der Ode aus der ihr eignen contemplativen Concentration die heiterste Geselligkeit wiederhergestellt. Daher die Neigung zur Fröhlichkeit auch in der höheren Lyrik der Alten, die auf uns gekommenen Gesänge des Pindar athmen in der That festliche Freude an einer festlichen Freude.

Bey den Neueren geht nun die Richtung im allgemeinen mehr auf das Subjektive und Ideale, und es findet kein solches Gegengewicht, welches den lyrischen Sänger in die äußere Welt zurückriefe. Daher ist der Charakter der eigenthümlich romantischen Ode, der Canzone, statt der geselligen Heiterkeit des Chores, vielmehr einsiedlerisch schwermüthig, und es ist ein vorwaltender Hang zur beschaulichen Vertiefung in sich selbst, in die Abgründe des eignen Gemüths, sichtbar. Sie erfodert daher allerdings ernste Leser, den oberflächlichen Lesern wird es an äußerem Leben und Bewegung zu fehlen scheinen, weil sie die einer gesteigerten und in sich zurückkehrenden Reflexion nicht wahrnehmen. Wer aber gewohnt ist, in sich daheim zu seyn, und die Geheimnisse seines Innern zu erforschen, dem wird aus diesem Verstummen der zerstreuten äußern Sinne das innigste Leben, die geistigste Wollust hervorgehn. Mit dem unauflöslchen beschäftigt sich die Canzone vorzüglich gern, und deswegen ist sie besonders geeignet, die Geheimnisse der unsinnlichen Liebe als solche zu entfalten. Bey der Unerschöpflichkeit der aus unsrer doppelten Natur entspringenden Widersprüche, ist die Reflexion eigentlich endlos, sie darf immer auf demselben Punkte stehen bleiben, und sich solange in bloßen Variationen aussprechen, bis die Mittel der Sprache, Ausdruck und Bild, erschöpft sind.

So gibt es nicht wenige Canzonen des Petrarca, wo die verschiedenen Strophen eine Gallerie analoger Bilder ausmachen, und eigentlich bloße Variationen sind.

Die Unendlichkeit der Reflexion an sich, und folglich die Willkürlichkeit des Abbrechens, wird nun in der Form der Canzone angedeutet, durch die Hinzufügung eines Strophen-Fragments und zwar des letzten Theils der Strophe. Es soll eben schließen, darum wird der metrische Schluß zweymal nach einander gesetzt. Die vorhergehende Reflexion wird durch Aufstellung eines neuen Reflexionspunktes aufgehoben, indem sich der Dichter auf die Darstellung jener zurückwendet, seinen eignen Gesang auf sich wirken läßt, und in der Äußerung darüber nicht selten den Keim eines neuen niederlegt. Einer weichlichen Empfindsamkeit werden diese Schlüsse meistens kalt und befremdlich vorkommen, da sie verlangt, die Empfindung solle durchaus überwältigend auf das Gemüth wirken, und dieß daher keineswegs die Freyheit behalten die Empfindung wieder zu empfinden.

Plato sagt irgendwo, die Philosophie habe eine große Verwandtschaft mit dem Dithyrambus. Ist dem also, so müßte ja auch gegenseitig der Dithyrambus eine große Verwandtschaft mit der Philosophie haben, und demnach könnte man vielleicht jede ächte höhere Ode mit Recht philosophisch nennen, wie hingegen die *ex professo* geschriebenen philosophischen Oden meistens dasselbe Schicksal gehabt haben, wie die so betitelten philosophischen Romane, welche weder Romane noch philosophisch zu seyn pflegen. Die Canzone würde nach obiger Charakteristik vermöge ihrer reflectirenden Contemplation ganz besonders das Beywort verdienen. Der Tiefsinn nimmt in ihr aber eine andre Wendung wie im Sonett: hier zeigt er sich besonders im energischen Zusammenfassen, in der compacten, gedrungenen Gliederung der Gedanken; in der Canzone im Verfolgen labyrinthischer Irrgänge ohne sich zu verirren. Cervantes hat eine gedichtet, ich meyne die *Cancion desesperada* im Don Quixote, worin er die Extreme der wildesten Leidenschaftlichkeit und der contemplativsten Ruhe vereinigt, und die ganze Philosophie der Verzweifelung, möchte ich sagen, in der Spitzfindigkeit, womit sich der Unglückliche martert, dargelegt hat.

Ich übergehe unter den Formen des Petrarca die *Ballata*, deren Benennung von der Bestimmung zu einer Tanzmusik herkömmt, womit es wie wir aus dem Decamerone sehen ebenfalls wörtlich zu nehmen ist. Petrarca hat sie nicht besonders cultivirt, und wir finden sie schon entwickelter beym Dante, und nachher beym Boccac. Von allen dreyen findet sich eine Probe davon in den **Blumensträußen**, woran die Liebhaber das metrische Gesetz schon ausfindig machen werden.

[Die Sestine]

Wichtiger ist die in neueren Zeiten so verkannte und fast gänzlich verdamnte **Sestine**, wiederum so bestimmt, einzig und unvergleichbar wie das Sonett. Sie besteht aus sechs Strophen jede von 6 Zeilen, und einem 3zeiligen Schluß. Reime kommen gar nicht vor,

statt deren kommen die sechs Schlußwörter der Verse, welche sämtlich Hauptbegriffe oder Bilder bezeichnen müssen, in allen Strophen wieder, nur in veränderter Ordnung, und zwar so, daß das letzte Schlußwort, das erste der nächsten Strophe wird. In den Schlußzeilen sind alle sechs enthalten, 3 am Schluß und 3 in der Mitte der Zeilen.

So trocken angezeigt, sieht dieß freylich sehr willkürlich und tändelnd aus. Diese Dichtart ist aber schon dadurch unendlich merkwürdig, daß sie sich der Herrschaft des Reimes entzieht, und uns dennoch eine Aussicht auf ein Gebiet der Poesie öffnet, wo ein verwandtes Prinzip gölte, und dergleichen manche Nationen in ihren Sprachen in weit größerem Umfange gehabt, oder noch haben. Man erinnre sich nur an den uralten Parallelismus der Hebräer, wo zwey Hälften einer Strophe sich wetteifernd und einander gleichsam überbietend wiederhohlen. – Der Reim paart das im Laut ähnliche aber nicht völlig gleiche, denn es ist verboten, dasselbe Wort an Reimes Statt zu wiederhohlen. Die Franzosen haben dieß so weit getrieben, daß auch die dem accentuirten Vocal vorangehenden Consonanten nicht dieselben seyn durften; dieß hieß *rimes riches*, und ihre Vermeidung wurde auch im Deutschen beobachtet. Die Italiäner, subtiler in der Bemerkung des Ungleichartigen bey der Ähnlichkeit, haben verstattet, nicht nur Worte von derselben Ableitung auf einander zu reimen, sondern ganz dieselben, wenn sie nur zu einer andern grammatischen Classe gehören (z.B. *luce* und *Luce*, *Parte* und *parte*, im deutschen Rede und rede) oder in beyden Fällen eine verschiedene Bedeutung haben. Ich glaube, wir öffnen unsrer Poesie eine reiche Quelle von Schönheiten, wenn wir sie hierin nachahmen. In der Sestine ist nun aber das Ungleichartige bey der Gleichheit noch um eine Stufe weiter zurückgeschoben, so nämlich daß es meistens bloß in den verschiedenen Wendungen und Verknüpfungen Statt findet, worin die wiederhoholten Wörter vorkommen, so daß ein Theil der Kunst bey der Sestine darin liegt, diese zu variiren. Aber selbst in diesem laxeren Sinne wird nicht innerhalb der Strophen gereimt, sondern bloß die Strophen mit einander. Innerhalb derselben tritt bloß eine Art Bilder- oder Gedankenreim ein: nämlich die 6 Schlußwörter (unstreitig deswegen ist diese Zahl gewählt, weil sie aus der Vervielfältigung der ersten gleichen, 2, mit der ersten ungleichen, 3, entspringt) theilen sich so, daß je drey durch Begriff oder Bild näher zusammen gehören, diese unter einander aber mehr oder weniger entgegengesetzt sind. Manche haben dieß bis zur völligen Symmetrie getrieben, wie Cervantes in der Galatea einmal die Schlußwörter hat: Tag, Nacht, Leben, Tod, Lachen, Weinen. Ich glaube aber daß hiedurch dem Begriff für die Natur dieser Gattung eine zu große Herrschaft eingeräumt wird, und daß eine solche Verwandtschaft sowohl als Entgegensetzung vorzuziehen, welche mehr geahndet als deutlich eingesehen wird. Denn die Sestine soll den träumerischen Zustand des Gemüths darstellen, wo gewisse Bilder, denen es sich gern überläßt, in ihm auf und ab gaukeln. Die Beschränkung auf 6 Strophen, das spricht von selbst: damit jedes der Bilder einmal die Reihe anheben, und einmal schließen könne. Die 3 hinzugefügten Zeilen sind das Erwachen, wo die Reflexion die Bilder, worin sie verlohren war, noch einmal rasch vor sich vorüberziehen läßt.

Das sieht man leicht ein, daß die Sestine entweder eine sehr ätherische und zarte Dichtart, oder daß sie gar nichts ist. Denn sie soll ein Fantasiren des Fantasirens, eine träumerische Darstellung des Träumens seyn. Wessen Fantasie nun nicht im wachenden Zustande im Lichte der Schönheit bis zur Durchsichtigkeit klar geworden, liebevolle Mysterien zu enthüllen hat, dessen Träume können uns wenig anziehen. Es ist daher unter allen uns bekannten Gattungen, diejenige, wobey leere Nachahmery am kahlsten ausgehen wird, und die sich am wenigsten fabrikmäßig fertigen läßt. Weswegen denn auch die verkehrte Verwerfung der Kritiker heilsam zur Abschreckung gewirkt haben könnte.

Um auf den Petrarca zurückzukommen, so ist sein Styl in der Größe milde. Zwar wird der modernen Weichlichkeit manches immer noch herbe dünken; vergleicht man ihn aber mit seinen Kunstgenossen so findet man einen starken Abstich gegen die Strenge vom Styl des Dante, und in einem andern Sinne des Boccaccio, so wird man obigen Ausspruch bestätigt finden. Beyde erstreben ein äußerstes, jener auf der idealen, dieser auf der realen Seite. Petrarca steht in der Mitte, er sucht die Verschmelzung, und sie ist ihm wirklich gelungen: hier ist vollendete Harmonie. Dante erhebt die Schönheit in den Sonnenglanz der geistigsten Verklärung bis zum Erblinden der Sehkraft, Boccaccio zieht sie in die Region des sinnlichen Reizes herab und adelt diesen auf das erhabenste und mächtigste, als das Symbol der immer regen Natur. Beym Petrarca ist beydes im Gleichgewichte: die Göttlichkeit der Schönheit läßt sich zum Liebreiz herab, und der Reiz läutert sich zur sittsamsten Anmuth herauf. Unläugbar ist es, daß alle drey auf ein Ideal der Weiblichkeit ausgehen, jeder auf seine Weise, und daß dieß ein Mittelpunkt ihrer Poesie ist. Daß die drey Häupter der romantischen Kunst hierin zusammentreffen, ist gewiß nicht zufällig, und man darf wohl für das Ganze der romantischen Poesie eine besondere Vorliebe des weiblichen Geschlechts hoffen, da diesem in der antiken Poesie immer Unrecht geschieht, indem die idealischen Darstellungen von Frauen (z.B. eine Elektra, Antigone) in den männlichen Charakter übergehen, die weiblichen aber nicht idealisch sind. – Dante's Beatrice identifizirt sich fast mit dem Urbilde der Madonna; Boccaccio's Fiammetta gehört in die Familie der antiken Götterbilder; Laura steht auf dem unaussprechlich rührenden Übergange zwischen Sterblichkeit und Verklärung, weniger als die himmlische Jungfrau, mehr als ein irdisches Weib.

Petrarca's Fantasie war gleichsam vom reinsten Blüthenduft weiblicher Huld und Tugend genährt. Es ist daher nicht eine seltsame Spielerey sondern strenge Wahrheit, wenn er den Namen seiner Geliebten durch *l'aura* andeutet: sie war seinem Gemüthe der leise Hauch die erquickende Frühlingsluft innrer Belebung. Man möchte diesen Sänger mit jenem fabelhaften Jäger vergleichen, welcher der Liebling der Morgenröthe gewesen war, und da er, von der Jagd ermattet, die kühlende Luft als Nymphe bildlich in seine Arme zu kommen lud, die körperliche Geliebte, die ihn eifersüchtig belauschte (gleichsam die irdische Leidenschaft) mit seinem eignen Pfeil durchbohrte. Darin ist im Petrarca die Freyheit der anbetenden Liebe ausgedrückt daß er in Bezug auf sie manche Bilder und

Anspielungen, auf die leisesten Beziehungen, z.B. Ähnlichkeit im Laute des Namens, gegründet, so unverbrüchlich fest hält, so daß die zartesten Mysterien der Fantasie ihm wirklicher als alle äußere Wirklichkeit wurden: die verglichenen Dinge verschmolzen ihm ganz zur individuellen Einheit, wie z.B. Laura, und der Lorbeer als die verwandelte Daphne, und wiederum als Symbol der geliebten Poesie, welche die Vertraute seiner Liebe war. Überhaupt liebt er es über Personen einen von dem Namen entlehnten dünnen allegorischen Schleier zu ziehen, wie er nie den *Colonna* erwähnt, ohne eine Anspielung auf die Säule zu machen, wobey er jedoch dem Bilde geflissentlich nicht treu bleibt. Petrarca unternahm es, ein Wunder der Schönheit zu verherrlichen, er suchte daher in Gedanken, Gleichnissen, Bildern, Ausdrücken, Reimen und dem Wohlklang jeder Sylbe das wunderbar schönste zusammen; und seine Poesie ist sich dieser Wahl des auserlesensten Schmucks bewußt, sie gefällt sich im Gefallen, jedoch so, daß dieß niemals in selbstgefällige Eitelkeit ausartet sondern immer liebende Huldigung bleibt. Wie die Schönheit, die sie besingt, erscheint sie immer in würdigem Schmuck aber ohne Anmaßung vielmehr mit sittsamer Bescheidenheit; zuweilen begegnet sie dem Blick des Betrachtenden mit sanfterer Huld, zuweilen spröde zurückgezogen, lockt sie ihn um so mehr an, das entzückende Räthsel durch ehrerbietige Andacht zu durchdringen.

In: A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. [Hrsg. von Jakob Minor]. Dritter Teil (1803–1804): Geschichte der romantischen Litteratur. Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger 1884 (= Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, 19), S. 203–230. (Im Original gesperrt gesetzte Begriffe wurden hier fett gesetzt)