



**Ulrich Maché**

## **Die Unbegreiflichkeit der Liebe. Das Petrarca-Sonett von Martin Opitz**

aus: Volker Meid (Hrsg.), Gedichte und Interpretationen. Band 1: Renaissance und Barock, Stuttgart (Reclam), S. 125 – 135

### **I**

Als Opitz um 1620 dieses Sonett ins Deutsche übertrug, hatte Petrarca durch die Gedichte seines Canzoniere bereits mehr als ein Jahrhundert auf die neulateinischen Dichter gewirkt und auch die Vertreter volkssprachlicher Literaturen in Süd- und Westeuropa entscheidend beeinflusst. Das Geheimnis seiner ungeheuren Wirkung war jedoch nicht auf inhaltliche oder formale Neuerungen zurückzuführen; denn die melancholische Klage über die Unerfüllbarkeit der Liebesehnsucht, die die Gedichte Petrarcas durchzieht, gehört bereits ebenso zur Konvention der vorangegangenen Troubadour-Dichtung und des Minnesangs wie die unerreichbare, kühle Geliebte; ja beide Motive lassen sich bis in die Antike zurückverfolgen (Pyritz). Und die von Petrarca verwendeten Gedichtformen (>sonetto<, >canzone<, >sestine<, >ballata< und >madrigale<) finden sich ausnahmslos bei seinen italienischen Vorgängern. Dennoch stellte der Canzoniere etwas Außerordentliches dar. Seine Einmaligkeit lag darin, daß er die erste geschlossene Sammlung von Liebesgedichten in einer modernen europäischen Sprache darstellte und mit beispielloser Genauigkeit »ein langsames und minuziöses Durchschreiten der verschiedenen Stadien in der Psychologie des Liebenden« zeigte (Alonso). Für diese schrittweise Selbstanalyse hatte sich das Sonett als die geeignetste Form herausgestellt. Zeugnis dafür ist die Tatsache, dass unter den 366 Gedichten des Canzoniere nicht weniger als 317 Sonette sind. Mit scheinbarer Leichtigkeit war es Petrarca gelungen, in den vierzehn Zeilen des Sonetts jeweils eine spezifische Gemütsstimmung einzufangen oder eine bestimmte psychologische Konstellation spannungsgeladen zu gestalten. Gleichzeitig hatte er eine formale Geschliffenheit und inhaltliche Geschlossenheit erzielt, die faszinierte und Jahrhunderte lang europäische Dichter aller Nationen zu Nachahmung und möglichem Übertreffen anreizte. Das Phänomen dieser Nachfolge ist von der Literaturwissenschaft bekanntlich als Petrarkismus bezeichnet und von Hans Pyritz als »das zweite große System von internationaler Geltung nach dem Minnesang« beschrieben worden.

Die Literaturkritik hat in ihrer abwertenden Beurteilung des Petrarkismus den Schwerpunkt meist auf gewisse >Auswüchse< des petrarkischen Vorbilds gesetzt: auf die den Tod des Liebenden bewirkende Abwesenheit der Geliebten sowie auf deren Leben spendende Gegenwart; oder im Widerspruch dazu auf ihre herzlose Unerweichlichkeit und sinnverwirrende Nähe; gleichermaßen aber auch auf die Verherrlichung gewisser Körperteile der Geliebten - Haare, Augen, Brüste - und die Glorifizierung von Dingen aus ihrer Umwelt: Ringe, Zahnstocher und selbst Flöhe. Ganz allgemein bemängelte man die Künstlichkeit dieser auf Normen und Formeln reduzierbaren Poesie, der oft jede Erlebnisbasis fehlte. Übersehen wurde dabei gewöhnlich, dass die Zweifel an der Echtheit von Petrarcas eigenem Liebeserlebnis - zu Recht oder Unrecht - seit dem 14. Jahrhundert nie verstummt sind, dass möglicherweise auch seine Liebe zu Laura rein fiktiv gewesen sein könnte. Unbeachtet blieb ferner, dass nicht erst die Petrarkisten, sondern zeitweise bereits Petrarca »mit größter Begeisterung einer ästhetischen Haltung gefolgt war«, die sich nicht genug tun konnte »in der Anwendung stilistischer Kunstfertigkeit« (Alonso) und eben dadurch das Virtuositum der Petrarkisten herausforderte.

Wie die neueren Studien Alonsos gezeigt haben, findet sich insbesondere im zweiten Hundert des Canzoniere (zwischen Nr. 125 und 150) eine Anzahl von Sonetten, in denen Antino-

mien und extreme Gegensätzlichkeiten mit ungewöhnlicher Häufigkeit begegnen. Nicht zufällig gehörten gerade diese Sonette (131-134, 145 und 148) zu den Lieblingsgedichten der Petrarkisten und dienten ihnen als Vorlage und Vorbild (Alonso). Unter eben diesen Petrarca-Gedichten findet sich bezeichnenderweise auch das von Opitz übersetzte Sonett, Nr. 132 im Canzoniere, das bereits im 16. Jahrhundert zu den bekanntesten Sonetten des italienischen Dichters zählte. Seine Wertschätzung wird u. a. durch vierzehn Bearbeitungen und Übertragungen in verschiedene europäische Sprachen dokumentiert, die Luzius Keller in seinem Studienband zum europäischen Petrarkismus zusammengestellt hat.

Man ginge fehl, die außerordentliche Beliebtheit dieses Gedichts allein mit Petrarcas Beherrschung rhetorischer und poetischer Stilmittel zu erklären; ausschlaggebend für die Popularität und Verbreitung des Sonetts war gewiss nicht zuletzt die Gestaltung der Liebe als Paradox, als eines rätselhaften Phänomens, das für den Liebenden Quelle seines Glücks, aber auch Ursache seines Elends ist. Diese Auffassung der Liebe als einer Macht, die den Liebenden in ihrem Spannungsfeld unentrinnbar gefangenhält, übernahmen die Petrarkisten unverändert von Petrarca. Sehr rasch wurde diese Idee unabdingbarer Bestandteil petrarkistischer Lyrik.

Für Opitz, der seinen Lesern nicht nur wichtige Werke der süd- und westeuropäischen Literaturen vermitteln wollte, sondern auch hoffte, deutsche Dichter zu nachahmendem Schaffen anzuregen, musste die Übertragung dieses Petrarca-Sonetts besonders lohnend erschienen sein; denn offensichtlich war der italienische Dichter in diesem Sonett seiner Zeit vorausgeeilt und hatte in ihm bereits Dichtungsideale seiner so erfolgreichen Nachfolger verwirklicht.

## II

Die Überschrift des Gedichts, Francisci Petrarchae, ist heute nicht allgemein verständlich; sie lautet dem Sinn nach: »Ein Sonett Petrarcas«. Das dürften die Leser im 17. Jahrhundert, die dieses Gedicht in der von Opitz herausgegebenen Anthologie »Acht Bücher Deutscher Poematum« (1625) sahen, ohne Schwierigkeit erkannt haben; denn dort stand es erstmalig unter dreiunddreißig weiteren Sonetten, die Opitz als Musterbeispiele dieser im Deutschen bis dahin kaum gepflegten Gedichtart vorlegte. Ein Jahr zuvor hatte er im »Buch von der Deutschen Poeterey« lediglich das Reim- und Versschema des Sonetts erörtert und vier Beispiele folgen lassen. Jetzt erfuhren seine Leser anhand einer größeren Anzahl von Sonetten, was der Alexandriner in dieser strengen Form im Deutschen zu leisten vermochte. Dass die meisten dieser »Kling-Gedichte« aus fremden Sprachen übernommen waren, zeugte nach Meinung der Zeitgenossen nicht etwa von Opitz' mangelnder Schöpferkraft; vielmehr sah man in diesen Gedichten sprachliche Neuschöpfungen von hohem Rang. Sie waren Beweise dafür, dass die deutsche Sprache durch Opitz eine Geschmeidigkeit erreicht hatte, die dem Italienischen, Französischen und Holländischen an Eleganz und Ausdruckskraft gleichkam. So meinte man denn, es habe im Petrarca-Sonett der Geist des viel bewunderten italienischen Dichters nunmehr auch im Deutschen adäquaten künstlerischen Ausdruck gefunden.

Es ist nicht das Ziel dieser Interpretation, das deutsche Sonett in allen Einzelheiten mit seiner italienischen Vorlage zu vergleichen; dennoch werden von Zeit zu Zeit einige wichtige Unterschiede hervorzuheben sein. Hier sei zunächst nur auf zwei strukturelle Abweichungen verwiesen: Im Gegensatz zu Petrarca, der traditionsgetreu die Reime des ersten Quartetts (abba) im zweiten wiederholt, beginnt Opitz in Zeile 5 mit einer neuen Reimfolge (cddc). Zeitgenössische Poetiker hätten ihm vorwerfen können, dass er damit gegen

die von ihm selbst aufgestellten Regeln verstoße (»Gesammelte Werke«) und die ästhetische Einheit der Gattung gefährde, weil nämlich erst durch die Wiederholung der Reime im zweiten Vierzeiler ein »Kling-Gedicht« wirklich zu klingen beginne. Eine Kritik dieser Art ist aber wohl ebenso abwegig wie die Vermutung, daß Opitz »den Oktettrimer nicht als Formgesetz des Sonetts erkannt« habe (Gellinek). Vielmehr ist diese Auflockerung des Reimschemas - wie schon der junge Zesen in einem Aufsatz über das Sonett (1641) bemerkte - durch ähnliche Versuche in der französischen und italienischen Literatur zu erklären (Zesen). Allerdings blieb diese Neuerung für die Entwicklung der Sonettform in Deutschland ohne bedeutende Folgen. - Auffällig ist ferner die unterschiedliche Zweiteilung der beiden Gedichte. Während Petrarca in seinem Sonett die lange Argumentationskette des ersten Teils nicht vor der neunten Zeile beendet, bringt Opitz sie - der herkömmlichen Form des Sonetts entsprechend - mit der achten Zeile zum Abschluss. Oktett und Sextett stehen daher bei ihm als klar geschiedene Einheiten da. Diesem vorbildlichen Aufbau verdankt Opitz' Sonett einen Teil seines ästhetischen Reizes und seine inhaltliche Übersichtlichkeit: im Oktett das Bemühen um ein verstandesmäßiges Erfassen der Liebe; im Sextett eine Schilderung von Lebens- und Gefühlszuständen des Liebenden. Dementsprechend zeichnen sich die ersten acht Zeilen durch eine nüchterne, fast abstrakte Diktion aus, die folgenden sechs durch eine gehobene, bildhafte Ausdrucksweise.

Bei näherer Betrachtung des Sonetts fällt eine weitere Zweiteilung auf: der erste Vierzeiler mit seinen allgemein gehaltenen Erwägungen setzt sich spürbar vom zweiten Quartett mit seinen völlig ichbezogenen Argumenten ab. Durch das sich anschließende Sextett ergibt sich somit für das Sonett als Ganzes ein triadischer Aufbau, dessen Teile die Poetiker des 17. Jahrhunderts später - in Analogie zur Pindarschen Ode - als »Satz«, »Gegen-Satz« und »Nach-Satz« bezeichneten.

Es lohnt sich, zunächst auf die Problemstellung und die Art des dialektischen Fragens in den beiden Quartetten genauer einzugehen. Die problematische Grundsituation ist bereits aus den Anfangszeilen erkennbar. Die Liebe hat den Sprecher »entzündet«; sie ist damit für ihn zur beherrschenden Macht seines Daseins geworden. Aber selbst die persönlich erfahrene Macht der Liebe entzieht sich dem Fassungsvermögen des Liebenden. Das ist die Situation, aus der heraus sein Erkenntnis fordernder Verstand die Frage nach dem Wesen der Liebe stellt. Unvermittelt wird somit in der ersten Zeile ein philosophisches Problem aufgeworfen. Der gebildete Leser zu Petrarca und selbst zu Opitz' Zeiten dürfte sehr rasch erkannt haben, dass sich der Dichter hier - der philosophischen Problemstellung entsprechend - eines seit dem Hochmittelalter vielfach verwendeten Argumentationsschemas bedient, des vor allem von Abaelard entwickelten *Sic et non*, welches Jahrhunderte lang als zuverlässiges Rüstzeug für philosophische, theologische und juristische Disputationen gebräuchlich war. In diesem dialektischen Verfahren - hier wesentlich verkürzt - werden jeweils zwei gegensätzliche, einander ausschließende Hypothesen auf ihre Stichhaltigkeit hin geprüft. Es versteht sich von selbst, dass jeweils immer nur eine der beiden Hypothesen richtig sein kann, die andere logischerweise falsch sein muss. Wenn also die Liebe unmöglich als »lauter nichts« zu bezeichnen ist, weil sie, wie es heißt, den Sprecher »entzündet« hat, so muss sie offensichtlich ein Etwas (»was«) sein. Wäre sie aber ein Etwas, so müsste sich über ihr »Thun«, d. h. über die Art ihres Vorgehens und Handelns Definitives aussagen lassen; es zeigt sich jedoch, dass für den menschlichen Geist nur ihre Wirkung fassbar ist, nicht aber ihr Wesen. So führt also dieses erste *Sic et non* (oder *Non et sic!*) zu keiner Klärung. Es endet im Paradox. Die Liebe entzieht sich, wie es scheint, dem Zugriff philosophisch-wissenschaftlichen Erkennens. So setzt denn der Sprecher in der dritten Zeile zu erneuter Fragestellung an. Wiederum geht es um Prinzipielles, diesmal um den ethischen Wert der Liebe. Doch führt auch dieser Versuch zu keinem brauchbaren Ergebnis; denn sinnliches Begehren, die »böse Lust« der Liebe, ist in

höchstem Grade sündhaft; sie wendet die Seele von Gott ab, ja sie bringt die Gefahr ewiger Verdammung mit sich. Andererseits kann aber die »Frewd'«, welche der Mensch ebenfalls als einen Teil der Liebe erlebt, völlig selbstloser Natur sein und als eine Vorahnung himmlischer Seligkeit empfunden werden. Das ist ein Zwiespalt, der in Petrarca's Liebesdichtung immer wieder zum Ausdruck kommt, auch wenn in der italienischen Fassung dieses Sonetts nur indirekt von der Sündhaftigkeit der Liebe die Rede ist, von ihrer »tödlichen und herben« Wirkung.

Waren es im ersten Quartett allgemeingültige Thesen, die der Sprecher für seine Argumentation verwandte, so sind es im zweiten Quartett gewisse durch eigene Liebeserfahrung gesicherte Fakten, die zur Beweisführung herangezogen werden. Aber wiederum endet jedes Argument im Paradox. Der völlig unverfänglichen Hypothese des Sprechers, dass er »ohn allen Zwang« liebe, widerspricht die Tatsache, dass kein von Vernunft geleitetes Wesen freiwillig die »Schmerzen« auf sich nähme, welche die Liebe ihm bereitet. Und bis zum Ende des Quartetts reiht sich so Widerspruch an Widerspruch mit der nochmaligen Erkenntnis, dass das Wesen der Liebe für den menschlichen Verstand unfassbar ist.

In der metrischen und sprachkünstlerischen Gestaltung des Oktetts zeigt sich Opitz bereits als Meister der von ihm initiierten deutschen Kunstdichtung. Scheinbar mühelos ordnen sich die gedanklichen Spekulationen in das Versgefüge des Alexandriners ein. Strukturierend wirkt in beiden Quartetten vor allem das Stilmittel des Parallelismus, der nahezu symmetrische Satzbau in jeder Zeile und - innerhalb dieser - die durch Zäsur und Virgel verstärkte antithetische Spannung. Formbestimmend im ersten Quartett wirken ferner das viermalige anaphorische »Ist« und das dreimalig wiederholte »wie« zu Beginn der zweiten Halverse, wodurch vor allem die wachsende Intensität, mit der der Sprecher um eine Lösung seines Problems ringt, spürbar wird. Im zweiten Quartett tritt sodann durch die Subjektivierung des Blickpunkts die Ich-Form als strukturierendes Element hervor: siebenmal im Ganzen, davon viermal mit spürbarem Nachdruck an gleicher Stelle (in der Hebung des ersten Jambus). Und schließlich stehen sich im Oktett als Ganzem jeweils zwei aufeinanderfolgende erste Halbzeilen antithetisch als Sic und Non gegenüber und tragen durch die Regelmäßigkeit ihrer Wiederkehr merklich zur Strukturierung dieses ersten Teils des Gedichtes bei.

Das plötzliche Abbrechen der Quästionen nach dem zweiten Quartett und der sprachliche und inhaltliche Neuanfang in der neunten Zeile lassen, wie bereits erwähnt, den traditionellen Einschnitt zwischen Oktett und Sextett deutlich erkennen. Verschwunden sind zunächst die sich antithetisch gegenüberstehenden Halbzeilen. Als neues und bestimmendes Formprinzip tritt statt dessen der Zeilensprung (9 f., 11 f.) hervor, durch den jetzt längere Perioden möglich werden.

Angesichts des markanten Hiatus zwischen Oktett und Sextett ist Opitz der Vorwurf nicht erspart geblieben, dass das Sonett in zwei Teile zerfalle (Gellinek). Gegen diese Kritik lassen sich jedoch drei Einwände erheben: erstens wird die Ich-Form im Sextett beibehalten, die nun in sechsmaliger Wiederholung - dreimal davon als Anapher - auftritt; zweitens werden durch die Wiederaufnahme des antithetisch geteilten Alexandriners in den Schlussversen Ende und Anfang des Sonetts strukturell sinnvoll in Beziehung gesetzt; und schließlich ist die im Sextett geschilderte seelische und körperliche Verfassung des Sprechers, die ja das Ergebnis der im Oktett aufgezeigten vergeblichen Bemühungen um eine Lösung des Liebesproblems ist, eine letzte Bestätigung der thematischen Einheit des Ganzen.

Was am Sextett besonders ins Auge fällt, ist seine Bildlichkeit. In je zwei alexandrinischen Langzeilen veranschaulicht Opitz den Seelenzustand des Sprechers: zunächst im Bild des schwankenden Grases; darauf im Bild des auf stürmischer See umhergeworfenen Schiffes. Keines der Bilder kann Anspruch auf Originalität erheben; nichtsdestoweniger beeindruckten beide durch ihre Anschaulichkeit. Im Bild des Grases, das, geschwächt von der Hitze des Tages, »bald hin geneiget wird / bald her« (10), wird die Unberechenbarkeit, mit der die Liebe den Sprecher ergreift, auf doppelte Weise sinnfällig gemacht: zunächst durch das metrisch bedingte, aber dem Sinn der Aussage zuwiderlaufende Stocken nach »hin«; und ferner durch die völlig unerwartete und arbiträr anmutende Zäsur nach der fünften Hebung. In gesteigertem Maße wird dann durch das Bild des in Seenot geratenen Schiffes die Hilflosigkeit des von der Liebe entmachteten Sprechers dargestellt. Bei genauerem Lesen fällt auf, dass der Sprecher mit diesem Vergleich keine vorübergehende Krise, sondern eine Krisensituation als Dauerzustand beschreibt; denn von der Hoffnung, jemals festes Land zu erreichen, spricht der Text ebensowenig wie von der Wahrscheinlichkeit eines Schiffbruchs oder eines Nachlassens des Unwetters. Verstärkt wird die Anschaulichkeit beider Bilder durch lautsymbolische Effekte, für deren künstlerische Wirkung Opitz ein feines Ohr hatte und deren ästhetischen Wert er in Anmerkungen zu seinen Dichtungen mehrfach erörterte. In Vers 9 sind es zunächst die alliterierenden W-Laute, die das Wehen der Winde spürbar machen, während in den Versen 11 f. die Kombination der anlautenden W mit den nachfolgenden Fließlauten (»walle [. . .] wilde [. . .] Wellen«) auf die Fährnisse der bewegten See verweisen.

Die Schlusszeilen bilden - wie so oft im Sonett - einen letzten Höhepunkt, gekennzeichnet durch epigrammatische Ballung der Sprache. Der Gehalt des Gedichtes scheint hier in zwei Verszeilen komprimiert zu sein, von denen die erste die vollkommene Ratlosigkeit des Sprechers angesichts seiner Liebesverfallenheit ausdrückt und die zweite die paradoxe Anormalität seiner Physis im Wechsel der Jahreszeiten darstellt. Die Aussage beeindruckt sowohl durch ihre entwaffnende Kürze als auch durch die Eleganz ihrer sprachlichen Formulierung. Mit den Gegensatzpaaren der beiden Chiasmen

*Ich weis nicht was ich wil / ich wil nicht was ich weis:  
Im Sommer ist mir kalt / im Winter ist mir heiß*

kehren jene Stilmittel wieder, die im ersten Teil des Sonetts formbestimmend gewirkt haben: Antithese, Parallelismus und nicht zuletzt die markante Zweiteilung des Alexandriners nach der dritten Hebung. Doch stärker noch als im Oktett stehen sich hier Inhalt und Form antithetisch gegenüber: die labil-verworrene seelische Verfassung des Sprechers und die strenge, kunstvoll geprägte Form der Aussage. Darüber hinaus leisten die Schlussverse noch einen letzten wichtigen Beitrag zum Verständnis des Gedichts. Mit den bekennenden Worten »ich wil nicht was ich weis« gesteht der Sprecher, dass eine Befreiung von der Liebe - und damit das Ende seiner Liebesqualen - paradoxerweise nicht das ist, was er »wil«. Diese Aussage hat Opitz von sich aus hinzugefügt und damit einen Gedanken verstärkt, der dem Sinne nach schon im italienischen Original enthalten war: dass nämlich die Liebe - trotz ihrer unheilvollen Wirkung und Macht - für den Liebenden hier zum Sinn und Inhalt seines Lebens wird. Gerade diesen Gedanken hatten, wie eingangs erwähnt, die Petrarkisten in Süd- und Westeuropa - lange vor Opitz - zur Grundposition ihres Denkens gemacht und damit diesem Sonett zu außerordentlicher Wirkung verholfen. Im deutschen Sprachraum regte nunmehr Opitz durch seine Übertragung Dichter wie Fleming, Homburg, Schwarz und Schirmer zu Nachahmungen und Neuschöpfungen an (Keller) und förderte damit die Verbreitung des Petrarkismus in der deutschen Literatur.

Zitierte Literatur: Dámaso ALONSO: Die Dichtung Petrarcas und der Petrarkismus. (Zur Ästhetik und Pluralität). In: Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus. Studien und Texte. Hrsg. von Luzius Keller. Stuttgart 1974. S. 104-154. - Gedichte des Barock. Hrsg. von Ulrich Maché und Volker Meid. Stuttgart 1980. - Janis Little GELLINEK: Die weltliche Lyrik des Martin Opitz. Bern/München 1973. - Martin OPITZ: Gesammelte Werke. Krit. Ausg. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Bd. 2,2. Stuttgart 1979. - Hans PYRITZ: Paul Flemings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus. Göttingen 1963. - Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus. Studien und Texte. Hrsg. von Luzius Keller. Stuttgart 1974. - Philipp von ZESEN: Sämtliche Werke. Unter Mitw. von Ulrich Maché und Volker Meid hrsg. von Ferdinand van Ingen. Bd. 9. Berlin/New York 1971.

Weitere Literatur: Leonard FORSTER: The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism. Cambridge 1969. Dt.: Das eiskalte Feuer. Kronberg 1976. - Gerhart HOFFMEISTER: Petrarkistische Lyrik. Stuttgart 1973. - Walter NAUMANN: Traum und Tradition in der deutschen Lyrik. Stuttgart/Köln/Berlin/Mainz 1966. S. 80-96.