



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Form und Charakter des Sonetts

Vergleich dreier Beispiele von Pierre de Ronsard,

Charles Baudelaire und Louis Aragon

Verfasserin

Nadja Hasler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 347 482

Studienrichtung lt. Studienblatt: Französisch

Betreuerin: Mag. Dr., ao. Univ.-Prof. Emanuela Hager

Für meine Eltern und meinen Sohn Vincent

Das Sonett

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und stelle sie, geteilt, in gleiche Reihen,
Daß hier und dort zwei eingefasst von zweien
Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.

Doch, wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen,
Und eines Ebenmaß der Gegensätze.

August Wilhelm Schlegel

Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu'il en faut penser; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts.

Baudelaire, lettre à Armand Fraisse

La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves.

Baudelaire

Celui qui n'aime est malheureux, Et malheureux est l'amoureux.

Ronsard, Mélanges, Odelette

Il n'y a pas d'amour heureux.

Louis Aragon - Extrait d'une chanson interprétée par Georges Brassens

La jeunesse s'enfuit sans jamais revenir.

Pierre de Ronsard - Derniers Vers, stances

Vivez si m'en croyez, n'attendez à demain. Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

Pierre de Ronsard

Le soleil a toujours blessé les yeux de ses adorateurs.

Louis Aragon - Extrait de la revue « La révolution surréaliste - Décembre 1924 »

1 EINLEITUNG _____ 3

1.1 Gliederung _____ 4

2 GESCHICHTE DES SONETTS _____ 5

2.1 Italien: die Wiege des Sonetts _____ 5

2.2 Francesco Petrarca _____ 7

3 DREI DICHTER: _____ 10

PIERRE DE RONSARD, CHARLES BAUDELAIRE UND LOUIS ARAGON _____ 10

3.1 Pierre de Ronsard _____ 10

3.1.1 Die Zeit vor Ronsard _____ 10

3.1.2 Die Pléiade _____ 11

3.1.3 Der Dichter selbst _____ 12

3.1.3.1 Cassandre und ‚Les Amours‘ _____ 12

3.1.3.2 Marie und die ‚Continuation des Amours‘ _____ 13

3.1.4 Ronsards Sonett: ‚Marie, levez-vous, ma jeune paresseuse...‘ _____ 15

3.1.4.1 Auffällige Änderungen und Erklärungen zur Sprache _____ 15

3.2 Charles Baudelaire _____ 18

3.2.1 Das Sonett in der Romantik _____ 18

3.2.2 Das Leben des Charles Baudelaire _____ 19

3.2.2.1 ‚Les Fleurs du mal‘ _____ 20

3.2.2.2 Charles Baudelaires Tod _____ 22

3.2.3 Baudelaires Sonett: ‚A une dame créole‘ _____ 22

3.2.3.1 Änderungen und Variationen des Sonetts _____ 23

3.3 Louis Aragon _____ 25

3.3.1 Die Zeit der Kriege und der Moderne _____ 25

3.3.2 Der Dichter der ‚Résistance‘ _____ 25

3.3.2.1 Elsa Triolet _____ 26

3.3.3 Aragons Poesie _____ 27

3.3.4 Aragons Sonett: ‚Sonnet du sommeil de Madame Laure de Noves et des grands yeux ouverts de celle que je ne dis point.‘ _____ 28

3.3.4.1 Auffälligkeiten des Sonetts _____ 29

4 VERGLEICH UND INTERPRETATION DER DREI AUSGEWÄHLTEN SONETTE _____ 29

4.1 Die äußere Form _____ 30

4.1.1 Die strophische Gliederung _____ 30

4.1.2 Der Reim _____ 31

4.1.3 Der Rhythmus _____ 36

4.1.4 Die Klangfarbe _____ 40

4.2 Die innere Struktur _____ 47

4.2.1 Die Dualität – das Charakteristikum des Sonetts _____ 47

4.2.1.1 Die Trennung in Oktave und Sextett _____ 47

4.2.1.2 Die unterschiedlichen zeitlichen Aspekte _____ 53

4.2.1.3 Der Dichter und sein lyrisches Ich: einerseits aktiv, andererseits passiv	56
4.2.2 Die Geschlossenheit und die Selbstständigkeit des Sonetts	60
4.2.2.1 „Le sonnet repare le séparé“	60
4.2.2.2 EXEGI – Jedes Sonett besitzt ein Ende	63
4.2.2.3 Die Einzigartigkeit des Sonetts	65
4.3 Die Paradoxien des Sonetts	67
4.3.1 Die Beschränkung und die Befreiung des Dichters – „la contrainte et la délivrance“	67
4.3.3.1 Ronsards, Baudelaires und Aragons Motivation für ihre Sonette	69
4.3.2 Die Koinzidenz der Gegensätze	71
4.4 Bildliches Sprechen und der Zusammenhang mit Petrarca	73
4.4.1 Metaphern und Symbole in den drei Sonetten	73
4.4.2 Die Betonung der Augen	78
5 SCHLUSS	80
6 ZUSAMMENFASSUNG	82
7 RÉSUMÉ	85
8 BIBLIOGRAPHIE	96
9 ANHANG	99

1 EINLEITUNG

Diese vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Sonett und mit seiner Kraft, die es in sich trägt. Doch was macht das Besondere dieser lyrischen Form aus? Und wie kann es sein, dass die „strengste“ aller Gedichtformen selbst Zeiten, die eingeschränkte Freiheiten in der Poesie schwer geduldet haben, überlebt hat?

Die Frage, die es in erster Linie zu beantworten gilt, ist, ob das Sonett des 20. Jahrhunderts ein anderes als ein zeitlich früheres ist. Dazu werden drei Sonette von Dichtern aus unterschiedlichen Epochen, die wesentlich am Ruhm der Form beigetragen haben, herangezogen, miteinander verglichen und interpretiert.

Das erste Beispiel ist von Pierre de Ronsard, der französische Petrarca der Renaissance. Mit dem Morgenständchen für Marie, das sich in der zweiten Sammlung seiner Sonette, der *Continuation des Amours* befindet, entfernt er sich jedoch gezielt von den starken Einflüssen des *Canzoniere*, dem Beispielwerk der Sonettisten, geschrieben von Francesco Petrarca. Die Natur und die Einfachheit des Mädchens stehen als Pendant zur schon fast überirdischen Laura.

Das zweite Beispiel ist von Charles Baudelaire, der drei Jahrhunderte später das Sonett wieder aufleben ließ, nachdem es in der Klassik fast gänzlich in Vergessenheit geraten war. Mit einer sehr bildlichen und ausgewählten Sprache gelingt es dem Künstler, das petrarkistische Sonett zu modernisieren und zu bereichern. Das Gedicht *A une dame créole* stammt aus seiner frühen Schaffensperiode und dient als Apotheose für Mme Autard de Bragard, die ihn auf der Insel Mauritius Gastfreundschaft erwiesen hat.

Als drittes Beispiel habe ich ein Sonett des Dichters und Autors Louis Aragon ausgewählt, der damit die Moderne in den Vergleich miteinbringen wird. Seine Sonettanzahl ist zwar sehr beschränkt, aber in seinem Werk dennoch ein wichtiger Bestandteil. Für ihn stellte es eine Herausforderung dar, als universeller Dichter auch die Sonettform beherrschen zu können. Sein Gedicht weist wieder eine große Verbindung zu Petrarca auf, wie bereits der Titel *Sonett du sommeil de Madame Laure de Noves et des grands yeux ouverts de celle que je ne dis point* verrät.

1.1 Gliederung

Die drei Sonette werden miteinander verglichen, wobei Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede gezielt herausgearbeitet werden.

Zuvor wird im ersten Abschnitt der Arbeit, der als Einführung in die Thematik dient, die Geschichte und Entwicklung der Gedichtform des Sonetts skizziert. Der Dichter Francesco Petrarca, der auf das Sonett enorme Einflüsse ausgeübt hat, darf dabei nicht fehlen.

Im weiteren werden nacheinander die drei Dichter Ronsard, Baudelaire und Aragon vorgestellt, damit man einen Eindruck gewinnt, in welcher Zeit sie gelebt haben, und welchen Stellenwert das Sonett in der damaligen Lyrik gehabt hat. Ohne das Begreifen ihrer unterschiedlichen Lebensstile und Anschauungen würde den folgenden Gedichtinterpretationen vieles an Hintergrundinformation fehlen. Außerdem finde ich es interessant, ihre Inspirationsquellen, die erneut eine Verbindung zu Petrarca eröffnen, kennenzulernen; denn die Art und Weise der Verehrung Lauras wurde von zahlreichen Folgegenerationen imitiert.

Nachdem die Sonette bekannt sind, wird ihre äußere Form untersucht, die genauen Vorgaben entsprechen muss. Dabei werden der Reim, das Versmaß und die Klangfarbe separat behandelt. Auch die strophische Gliederung und damit die Zweiteilung in Oktave und Sextett sind als Unterpunkt unerlässlich. Diese Dualität, ein wesentliches Charaktermerkmal jedes Sonetts, wird beim Vergleich und der Interpretation der inneren Form der drei Sonette eine wichtige Rolle spielen, von dem das nächste Kapitel handelt. Auf die Zweiteilung auf der einen Seite und die Geschlossenheit auf der anderen Seite wird das Hauptaugenmerk in den zu interpretierenden Gedichten gelegt.

Die strengen äußerlichen Vorgaben, die Separation und Zusammenfindung im Inneren sind jedoch nicht die einzigen Besonderheiten der Gedichtform. Im Anschließenden werden der Zwang und gleichzeitig die Freiheit, die damit eröffnet wird, ein Sonett zu schreiben, behandelt.

Nachdem schlussendlich auch die Koinzidenz der Gegensätze erläutert wurde, welche die Gedichte aufweisen, möchte ich mich der Bildhaftigkeit der Sprache widmen und infolgedessen die Verbindung zu Petrarca's *Canzoniere* erläutern.

Bei diesem Punkt angelangt, können die Fragen der Einleitung mit Sicherheit beantwortet werden, womit die Arbeit ihr Ziel erreicht hat.

2 GESCHICHTE DES SONETTS

2.1 Italien: die Wiege des Sonetts

Das Sonett entstand um 1230 am Hof Kaiser Friedrichs II in Sizilien. Zur Entwicklung gibt es zwei verschiedene Theorien, die einerseits eine Ableitung der provenzalischen Kanzonenstrophe, andererseits eine Weiterentwicklung des volkstümlichen Strambotto vertreten (vgl. Kemp, 2002, S. 46).

Das Wort selbst, „Sonett“, geht auf den lateinischen Begriff *sonus* (Klang, Schall) zurück. Aus dem altfranzösischen *son* wurde das Diminutiv *sonet* gebildet, welches anschließend ins Italienische übernommen wurde. Auf Deutsch übersetzt bedeutet es „Lied“. Deshalb würde auch die Theorie passen, dass das Sonett als tradierte Liedform im Strambotto ihren Ursprung fand. Das Strambotto war ein sizilianisches Liedgedicht, welches sich durch acht alternierend reimende Elfsilber auszeichnete, womit viele Elemente des uns heute bekannten Sonetts übereinstimmen würden.

Die zweite Theorie vertritt die Meinung, dass die Gedichtform aus der Kanzone weiterentwickelt wurde. Für diese Verbindung spricht der zweiteilige Bau jener Form: *frons* (Stirn) und *sirma* oder *cauda* (Schleppe). Dies würde dem Auf- und Abgesang des Sonetts entsprechen. Das ursprüngliche Sonett besaß jedoch die unverändert durchgeführte einfache Reimanordnung *abababab* in der Oktave, ganz im Gegensatz zum Variationenreichtum der Kanzone (vgl. Schlütter, 1979, S. 1). Der umschließende Reim im Sonett wird zeitlich erst viel später für die Oktave vorgezogen.

Folgende Determinanten müssen jedenfalls erkennbar sein, um als Sonett zu gelten (vgl. Mönch, 1955, S. 15 ff.):

- die Anzahl von 14 Versen, wovon alle Elfsilber sind,
- zwei abgetrennte Blöcke, davon Oktave und Sextett,
- die auch eine unterschiedliche Endreimdisposition aufweisen.

Obwohl die Gedichtform im Kreise der Beamten und juristischen Gelehrten, die wie der Kaiser selbst in der Volkssprache dichteten (vgl. *ibid.*, S.1), entstand, blieb das Leitthema wie bei den Troubadours „die Liebe - eine Herzens- und zugleich Standesangelegenheit“.

„Lieben will der junge Mann, lieben will der Dichter, lieben und leiden; und beides, Liebesfreuden und Liebesschmerzen, wird im zuteil.“ (Kemp, 2002, S. 46).

Der älteste und berühmteste dieser sizilianischen „Trovatores“ ist Giacomo da Lentini, der laut dem heutigen Wissensstand als der Erste gilt, der die Form des Sonetts angewandt hat (vgl. Mönch, 1955, S. 55). Er dichtete zwischen 1215 und 1233 und wurde als der Vorreiter einer Form angesehen, die zusehends an Bedeutung erlangte. Mönch (1955, S. 55) bestätigt, dass „sein Sonett *io m'agio posto in core a Dio servire*“ eines der reizendsten Gedichte jener frühen Zeit ist, da die Morgenröte des „süßen neuen Stils“ (des „*dolce stil novo*“) langsam über Italien aufging.“

Es dauerte nicht lange und das Dichten in Sonettform wurde auch im mittleren und nördlichen Italien gepflegt. Es gewann zunehmend an Bedeutung und Ansehen und entwickelte sich fortwährend weiter. So verwendete Guittone di Arezzo (1230? – 1294) bereits den umschlingenden Reim in den Quartetten und das dreireimige Schema cde/cde in den Terzetten (vgl. Mönch, 1955, S. 56). Diese Zweiteilung, die das Sonett auszeichnet, findet sich hier schon prägnant in der entstandenen notwendigen Gliederung in nicht nur einer Oktave und einem Sextett, sondern nochmals in zwei Quartette innerhalb der Oktave und zwei Terzette innerhalb des Sextetts vor.

Die Hauptthematik der Sonettisten bleibt die Liebe, wobei sich der Begriff des *cor gentile*, das edle, vornehme, aufgrund seines inneren Adels der Liebe würdige Herz, als Schwerpunkt des Denkens und Redens über die Liebe herauskristallisiert (vgl. Kemp, 2002, S. 52). Die Verehrung der Frau nimmt einen ebenso hohen Stellenwert ein, und je bildlicher und eindrucksvoller die Frau angebetet wird, desto gelungener scheint das Sonett zu sein.

Dazu mischt sich ein neuer Geist in die vorangegangene volkstümliche Liebesthematik: Der Mutter-Gottes-Kult der christlichen Religion wird als Quelle entdeckt. So steigert sich jene Verehrung der Frau ins Metaphysische; die Liebe reicht von der Madonna und von der Geliebten bis zur Mutter Gottes. Das Leibliche, Körperliche, steigt über ihre Grenzen; die mystische Literatur verschmilzt die religiöse Mystik mit der erotischen (vgl. Mönch, 1955, S. 56 f.). Dieser Zusatz verleiht dem Dichten dieses Neuplatonisch-Mystische.

Das Sonett findet zunehmend Anhänger und Bewunderer, sodass in seinen ersten 100 Jahren verschiedene Typen entstehen. Allen voran finden wir das Liebessonett vor, welches sich durch ein philosophisches oder religiöses Sonett in aristotelisch-scholastischer oder neuplatonisch-mystischer Denkart erweitert; weiters existieren allegorische, moralisierende und politische Sonette, Scherz- und Scheltsonette, sowie der Gebrauch von Sonetten im Briefverkehr.

2.2 Francesco Petrarca

Der Italiener Francesco Petrarca, geboren 1304 in Arezzo und gestorben 1374 in Arquà, wird zum Idol sonettistischer Dichtung. Mit seinem über dreihundert Sonette enthaltenden Gedichtband *„Il Canzoniere“*¹ schaffte er es, den ersten Höhepunkt in der europäischen Sonettdichtung zu markieren „und das Fundament für eine später viele Länder erfassende und lang anhaltende Nachahmung seiner Dichtungsart zu legen“ (Schlütter, 1979, S. 23). Auch in den drei ausgewählten Sonettbeispielen dieser Arbeit lassen sich ohne Zweifel petrarkistische² Ansätze erkennen.

Petrarcas *„Canzoniere“* beinhaltet hauptsächlich Liebesgedichte, die an eine uns nur als Madonna Laura, auch als Lauretta bekannte Dame aus Avignon gerichtet sind. Kemp (2002, S. 107) vermutet, dass es sich dabei um die historisch nachgewiesene Laura de Sade, geborene Nove, handelt. Petrarca hat sie wahrscheinlich in Avignon, Südfrankreich, kennengelernt, wo er einen Teil seines Lebens verbracht hat. Deshalb lässt sich auch der

¹ Der Gedichtband beinhaltet 366 Gedichte, davon 317 Sonette, 29 Kanzonen, neun Sestinen, sieben Balladen und vier Madrigale.

² Unter Petrarkismus versteht man jede Art von Bezug auf Formen und Motive von Petrarcas *„Canzoniere“*. Mit der Nachahmung sollte eine allgemeine Anhebung des stilistischen Niveaus der Dichtung erreicht werden, welche auf Grund der respektlos gewöhnlichen Behandlung poetischer Inhalte in der weltlich-höfischen Dichtungspraxis seit dem 15. Jahrhundert gelitten hatte.

große Einfluss der Tradition der Troubadourlyrik erklären, den man in seinem Liedband wiedererkennen kann.

Hier muss man jedoch erwähnen, dass die Existenz Lauras bei Petrarca nur an einem Ort stattfindet: nämlich im Geist. Bis ins 16. Jahrhundert berichten daher Quellen nur das, was er selbst über sie erzählt. Laura könnte in Frage gestellt werden, aber dadurch, dass er in seiner Dichtung so überzeugend zu Werke gegangen ist, besteht überhaupt keine Notwendigkeit, an ihr zu zweifeln, beziehungsweise scheint eine Suche nach einer historisch belegten Person, die das Vorbild für Laura gewesen sein soll, schon fast absurd. Die Wirklichkeit der Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und Laura existiert einzig und allein in der Dichtung und hat auch nur hier ihre Berechtigung.

Laura ist „in irdischer Gestalt die Schönheit selbst, als solche unwiderstehlich verführerisch und zugleich – schön, gut und wahr in einem – Leiterin, Lenkerin, Mittlerin“ (Kemp, 2002, S. 108). Sie ist so herrlich, dass Petrarca sie nicht mit seinen Begierden beschmutzen möchte, womit er dieses „reine“ Bild von ihr kreiert. Laura wird schrittweise entpersonifiziert, vergeistigt und vergöttlicht, dass sie letztendlich als Symbol der Wünsche und Hoffnungen des von ewigen Verlangen beseelten, aber erdverhaftet bleibenden Menschen erscheint (vgl. Schlütter, 1979, S. 24). Die erotischen Triebe des Dichters werden im Bezug auf Laura sublimiert. Die Verehrung ist mehr als das Körperliche; die sublimierte Geistigkeit wird materialisiert, was den neuplatonischen Ansatz entdecken lässt. Die Geliebte ist ein Bild geworden, welches sich in seinem Innersten befindet, und für welches er verschiedene Begriffe verwendet: *cor*, *anima*, *mente*, *memoria* (Herz, Seele, Geist, Gedächtnis).

„Laura ist die ‚*donna della mia mente*‘, die Herrin in meinem Geist und über meinen Geist, seit der ersten Begegnung und noch Jahrzehnte über ihren Tod hinaus.“ (Kemp, 2002, S. 110).

Der Dichter als Figur, das lyrische Ich³, schwankt vom „Akteur“ zum „Fattore“. Einerseits ist er passiv, weil er leidet und seinem Schicksal nicht auskommt, andererseits ist er aktiv, weil er etwas erschafft, etwas kreiert (siehe dazu Kapitel 4.2.1.3). Die Verwendung von Antithesen, die in dem von Petrarca geschaffenen Sonetttyp unumgänglich ist, wird augenscheinlich: aktiv – passiv. Diese Gegenüberstellung der Gegensätzlichkeit spiegelt den inneren Konflikt, an dem das lyrische Ich leidet, wider.

³ Zur Vertiefung dazu siehe: Fischer, 2007, S. 51 ff.

Weitere Dualitäten inhaltlichen Ursprungs sind z.B. die Unterscheidung zwischen Himmel und Erde (*plan céleste et plan terrestre*). Laura wird von der Erde in den Himmel gehoben. Eine Zwiesprache mit ihr und dem auf Erden Zurückgebliebenen entsteht, welche Petrarca in einer kunstsinnigen Reimnuance vermählt: *era – terra – serra – altera/spera – erra – guerra – sera* (vgl. Mönch, 1955, S. 63). Oder, dass der Dichter einerseits als der Leidende, andererseits als Einer von Allen (*homme de tous*) dargestellt wird. Auch die Geschehnisse des Hintergrunds (*arrière plan*) werden klar von den Ereignissen der Hauptprotagonisten distanziert. Das Sonett dient dazu, diese zwei Welten zu vereinen. Es hat die Kraft, die entzweiten Phänomene wieder zusammenzuführen.

Im Bereich der Melopoeia, der das Wort als Klang sieht, ist die Neigung antithetischer Stilmittel wie die Paronomasie bei Petrarca omnipräsent, die vom Namen *Laura* ausgeht: Sie wird im Zusammenhang mit *l'aura* (der Hauch, Wind, Luft, das Wehen), *lauro* (Lorbeerbaum), *aureo* (golden) oder *oro* (Gold) gesetzt (vgl. Schlütter, 1979, S. 25-26). Petrarca treibt das Spiel soweit, dass er selbst Wortgruppen wie *l'aura ora*, die wegen der Vokalverschmelzung zu *l'aurora* (Morgengrauen) werden, entstehen lässt (vgl. Friedrich, 1964, S. 197). Er war ein Meister darin, seine Sonette lautlich fließen zu lassen, die Versabschnitte wie Wellen aneinanderzureihen und sie dadurch zu einem richtigen Leben zu erwecken.

Die Phanopoeia betreffend, jenen Bereich der Ausdrucksmittel, der das Wort als Bild betrachtet, benützt Petrarca die Antithesen zur Verdeutlichung seiner paradoxen Empfindungen. Gehäufte Oxymora, wie „die süße Bitterkeit“, „der lebendige Tod“, die „viva morte“ oder „der nützliche Schaden“ (vgl. Mönch, 1955, S. 63) sowie Bedeutungspaare wie lachen – weinen, fürchten – hoffen, Glut – Eis (vgl. Schlütter, 1979, S. 25) lassen sich im gesamten Werk *„Il Canzoniere“* finden und werden in der Folgezeit des europäischen Sonettismus von vielen Dichtern kopiert.

Ein weiteres wesentliches Merkmal petrarkistischer Sonette ist die häufige Verwendung von dynamisch-contrastiven Stilphänomenen wie Parallelismus und Korrelation, die differenzierende Steigerungen oder Potenzierungen innerhalb eines Vierzeilers

ausdrücken. Mit diesen Hilfen gelingt es, den „dialektischen“ Sonetttyp⁴ zu verfeinern (vgl. Schlütter, 1979, S.26 f.).

Petrarca zeichnet sich durch seine Neuerungen in der Sonettdichtung ab. Mit ihm beginnt die artifizielle Poesie, welche dem Sonett einen Doppelwesencharakter verleiht: einerseits als „Klang-Gedicht“, andererseits als Form mit einer fast geometrisch strukturierten Figur – das Sonett wird damit nicht nur musikalischen, sondern auch intellektuellen Ansprüchen gerecht.

3 DREI DICHTER:

PIERRE DE RONSARD, CHARLES BAUDELAIRE UND LOUIS ARAGON

3.1 Pierre de Ronsard

3.1.1 Die Zeit vor Ronsard

Nach der Veröffentlichung Petrarcas ‚*Canzoniere*‘ entstand die Bewegung des Petrarkismus. Sie erreichte nach der iberischen Halbinsel auch Frankreich, genauer gesagt die Handelsstadt Lyon, die für die Entwicklung der französischen Literatur des Humanismus und der Renaissance bedeutsam war. Die *École lyonnaise*, darunter deren Mitglieder Maurice Scève und Louise Labé, verfeinerten die aus Italien importierte Sonettkunst mit französischen Formen und Empfindungen (vgl. Schlütter, 1979, S. 48 f.). Mellin de Saint-Gelais machte schließlich das Sonettieren auf dem Pariser Hof populär, womit diese Kunst als in Frankreich implantiert galt.

Saint-Gelais und einer seiner Zeitgenossen, Marot, begannen ganz im Gegensatz zum italienischen Sonett der Bembo-Schule (ein Nachfolger Petrarcas) im Sextett Paarreime zu verwenden. Dieser Trend setzte sich durch, und so wurde das italienische Sonett französisiert. Die Ursache der Bevorzugung von Paarreimen liegt darin, dass sie einen volleren und

⁴ Siehe dazu Friedrich (1964, S. 157 ff.), der drei Hauptdurchführungstypen im ‚*Canzoniere*‘, nämlich das „aufsteigende“, das „zyklische“ und das „dialektische“ Sonett unterscheidet. Die höchste Kunst besteht, ein gelungenes „dialektisches“ Sonett zu erschaffen.

„direkteren“ Klang entstehen lässt, der einen Zugang zur Musik offenbart. In Frankreich wurde ein großer Teil der Sonettproduktion des 16. Jahrhunderts vertont. Mönch (1955, S. 118) legt die Vermutung nahe, dass die Vorliebe der paarenden Sextett-Reime der Franzosen weiters auch darauf zurückzuführen ist, dass sie schon von jeher „eine tiefer wurzelnde Anlage zur Epigrammatisierung, d.h. eine schärfere Intellektualisierung,“ besaßen.

3.1.2 Die Pléiade

Von der Mitte bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts existierte eine *brigade*, ein Dichterkreis, dessen Anhänger über ganz Frankreich verteilt waren. Pierre de Ronsard war es, der ihnen den Namen Pléiade⁵ gab. Die Gruppe bestand aus dem Organisator und Dichtergenie Pierre de Ronsard, seinem zwei Jahre älteren Freund und Theoretiker Joachim Du Bellay, Jean-Antoine de Baïf, Étienne Jodelle, Rémi Belleau, Pontyus du Tyard, Pelletier du Mans und anderen, die später dazugehörten⁶.

Durch die Pléiade erfuhr Frankreich in der Mitte des 16. Jahrhunderts einen dichterischen Höhepunkt. Wie der Name schon verrät, war die Gruppe einerseits bestrebt, die Antike wieder aufleben zu lassen, andererseits widmete sie sich Formen, die in Frankreich einen Bekanntheitsgrad erlangt hatten. Darunter befand sich das Sonett, das durch den Zusammenschluss der Pléiaden-Dichter noch stärker an Popularität gewann. Nicht nur Ronsard, sondern auch Du Bellay schrieben eine Vielzahl von Sonetten und zwischen ihnen entwickelte sich förmlich ein Konkurrenzkampf. Die Schwierigkeit, die sie beide überwinden mussten, war, durch oder über Vorbilder wie Petrarca und Bembo zu Originalität zu gelangen. Das heißt, dass sie, wie so viele andere, nicht nur Imitationsdichtung betreiben durften, sondern aus einer „natürlichen Nachahmung bzw. nachzuahmenden Natürlichkeit eine Tugend machen mussten“ (Schlütter, 1979, S. 51).

⁵Ursprünglich sind die Pléiaden die sieben Töchter des Titan Atlas. In Reminiszenz daran benannten sich die sieben Tragödiendichter von Alexandria während der Regierung Ptolomäus von Philadelphia im 3. Jahrhundert vor Julius Cäsar (vgl. Julaud, 2005, S. 99), die wiederum der Grund der Namensgebung des französischen Dichterkreises waren.

⁶Näheres dazu findet sich im Artikel von Hausmann, 1998, S. 20.

3.1.3 Der Dichter selbst

Ronsard wurde 1524 auf dem Schloss La Possonnière, nahe bei Vendôme, geboren. Gadoffre (1994, S. 7) sieht Ronsard als:

„Le jeune et pétulant chef d'école de 1550 qui fait entrée dans la vie avec l'ardeur d'un fondateur de villes ; le prince des poètes de 1570, salué par les cours et les humanistes de toute l'Europe [...] ; enfin le Ronsard des lycées et collèges, fils naturel de Sainte-Beuve, admiré pour la limpidité de quelques chastes sonnets à Marie, et affublé du rôle de précurseur des grands classiques.“

Er wird der gefeiertste Hofdichter seiner Zeit; bekannt, beliebt und verehrt. Seine immer fortschreitende Taubheit lässt ihn jedoch nach dem Tod Karls IX. 1574 auf seine Prioreien Coixval in Vendôme zurückziehen, wo er 1585 stirbt.

Für den Fortschritt des Sonetts und dessen Beachtung im damaligen Frankreich sind vor allem drei von ihm geschriebene Gedichtzyklen interessant: *Amours de Cassandra*, *Amours de Marie* und *Sonnets pour Hélène*. Die dazugehörenden Gedichtbände heißen *Les Amours* (1552), *Continuation des Amours* (1555) und *Nouvelle Continuation des Amours* (1556), wobei die *Sonnets pour Hélène* noch nicht inkludiert sind. Letztgenannte werden später in den *Œuvres complètes* aufgenommen.

Ronsard war für seine ständigen Korrekturen bekannt. Er hatte viele seiner Gedichte verändert und oftmals mit einer neuen Reihenfolge versehen. Der überarbeitete Band der *Continuation des Amours* findet sich heute unter dem Titel *Le Second Livre des Amours*, der einen Teil der *Œuvres Complètes* ausmacht.

3.1.3.1 Cassandra und *Les Amours*

Ronsard wurde von drei Frauen inspiriert, die zu den Protagonistinnen der Sonettzyklen wurden. Cassandra, die Hauptfigur in *Les Amours*, entspricht Ronsards erster „Laura“.

Er lernte die Tochter des florentinischen Bankiers Salviati im April 1545 in Blois kennen (vgl. Garapon, 1981, S. 10). Ein Jahr später heiratete sie Jean de Peigné, seigneur de Pray. Ob Ronsards damalige Liebe wirklich Cassandra, oder aber, wie andere Quellen besagen, Etienne Pasquier war, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Es könnte sein, dass er sich so sehr an Petrarcas Beispiel orientiert hatte, dass Cassandra ihm lediglich als Inspirationsquelle

diente. Petrarca's Laura war, wenn sie wirklich existierte, genauso wie auch Petrarca selbst, verheiratet. Seine offizielle Frau, die ihm zwei Kinder gebar, steht nicht für das Synonym Laura (vgl. Kemp, 2002, S. 142).

Mit *Les Amours* schloss sich Ronsard der petrarkistischen Strömung an, wobei er auf Petrarca selbst zurückgeht⁷. Er eignete sich die Techniken gezielt verwendeter Antithesen an, versuchte regelmäßig Paronomasien einzubinden, achtete auf den lautlichen Fluss und blieb dennoch fast exakt den vorgegebenen Richtlinien, wie Reimanordnungen, Versmaß, etc. des Sonetts treu. Auch inhaltlich orientierte er sich sehr stark an Petrarca's *Canzoniere*. Sein Ziel war es, als „Pétrarque français“ zu gelten, ohne aber die Rolle eines Nachahmers zugewiesen zu bekommen. Er wollte seinem Vorbild ebenbürtig werden.

Les Amours erscheint erstmals 1552, in überarbeiteter zweiter Fassung 1553 mit 220 Sonetten. Die Ähnlichkeit mit Petrarca's Werk umschreibt Gendre (1996, S. 39) mit,

„il est très rare qu'on trouve réunis dans un recueil pétrarquiste le désir du corps et l'élévation de l'âme. La fusion de ces deux thèmes inspire un poète pour qui aimer et dire son amour sont des fonctions identiques.“

Ähnlich wie das Werk *Il Canzoniere* offenbart es neuplatonische Konzeptionen und liefert viele Beispiele mystischer Elemente und Episoden.

3.1.3.2 Marie und die *Continuation des Amours*

Mit seinem zweiten Gedichtband *Continuation des Amours* bricht er mit dem bis dato Dagewesenen. Er entfernt sich von seinem Idol Petrarca, ist selbstbewusster, was sein eigenständiges Dichten betrifft und möchte ein neues, noch genialeres Werk als die *Amours* vollbringen.

Die Bände der *Continuation des Amours* (1555) und die *Nouvelle Continuation des Amours* (1556) werden als *Second Livre des Amours* oder *Amours de Marie* zusammengefasst und bereits die Zusammensetzung der „recueils“ ist heterogener als sein erster Gedichtband. Sie bestehen aus 95 Sonetten sowie 29 in anderen Formen verfasste Gedichte (vgl. Schlütter, 1979, S. 53).

⁷ Anhänger der petrarkistischen Strömung nahmen auch Nachfolger Petrarca's als Vorbild zur Nachahmung. Denn Petrarca selbst wurde mit seinem *Canzoniere* schon fast als unantastbar gesehen, weshalb sich viele Dichter der Folgegenerationen auch an die später entstandenen Werke orientierten.

Auch seine neue Angebetete ist ein ganz anderer Typ als Petrarcas Laura. Cassandre war, ähnlich wie Laura, aus gebildetem, reichen Haus. Marie dazu ist das Pendant; natürlich, anmutig, einfach. Sie stammte aus einer bescheidenen Bauernfamilie in Bourgueil, wo sie Ronsard 1555 auch kennenlernte. Ronsard spricht mit ihr „plus ‚basement‘ qu’à la noble Cassandre“ (Gendre, 1996, S. 45).

Mit Marie, dem natürlichen Mädchen, entsteht ein bukolisches Umfeld, welches sich durch den gesamten Gedichtband zieht. Dieses malerische Rustikale stellt eine große Umstellung in Ronsards Schaffen dar.

„La nature champêtre apparaît d’abord dans l’évocation de la personne aimée. Laissant aux pétrarquistes l’or, l’ivoire et les perles, ornements précieux à tous les sens du terme, Ronsard recourt, pour peindre Marie, aux fleurs et aux arbres qui entourent la jeune paysanne...“ (Garapon, 1981, S. 36).

Auffallend im Vergleich zu ‚*Les Amours*‘ ist Ronsards Umstieg zur dominanten Verwendung des Alexandriners als Versmaß. War es früher der von den Italienern übernommene „endécasyllabe“, so wird es nun der Alexandriner, der die französische Sonettstruktur vorgibt. Ronsard hatte damit eine entscheidende Wende in der französischen Dichtung unternommen, und der Zwölfsilber entwickelte sich zum klassischsten Metrum des Landes (vgl. Schlütter, 1979, S. 54).

Ronsard wich ebenso bei den Reimschemata der Terzette im Vergleich zu seinem früheren Werk ab. Er hielt sich nicht mehr streng an die Formen des von ihm selbst erschaffenen „sonnet régulier“⁸. Außerdem blieb er der früher notwendigen Abwechslung der männlichen und weiblichen Versenden nicht immer treu. Weiters findet man in der neuen Sammlung Sonette, die in den Quartetten Paarreime aufweisen – das wäre in ‚*Les Amours*‘ nach Petrarcas Vorbild noch undenkbar gewesen.

⁸ Ronsards häufigsten Reimanordnungen in den Terzetten in ‚*Les Amours*‘ mit ccd/eed und ccd/ede wurden auf Grund seiner autoritären Vormachtstellung als Sonettdichter zum „sonnet régulier“ ernannt.

3.1.4 Ronsards Sonett: ‚Marie, levez-vous, ma jeune paresseuse...‘

Das folgende Sonett, das Morgenständchen für Marie, wurde von Ronsard mehrmals überarbeitet, weshalb verschiedene Versionen in unterschiedlichen Quellen existieren.

Dieses Beispiel ist aus dem ‚*Second Livre des Amours. – Amours de Marie*‘, gedruckt im Jahr 1950, auffindbar auf S. 128. Es wird als Sonett Nummer XIX betitelt.

MARIE, levez-vous, ma jeune paresseuse :
Ja la gaye alouette au ciel a fredonné,
Et ja le rossignol doucement jargonné,
Dessus l’espine assis, sa complainte amoureuse.
Sus ! debout ! allon voir l’herbelette perleuse,
Et vôtre beau rosier de boutons couronné,
Et vos œillets mignons auxquels aviez donné,
Hier au soir, de l’eau d’une main si songeuse.
Harsoir en vous couchant vous juraâtes vos yeux
D’être plus-toût que moy ce matin esveillée ;
Mais le dormir de l’Aube, aux filles gracieux,
Vous tient d’un doux sommeil encor les yeux sillée.
Ça ! ça ! que je les baise et vôtre beau tetin
Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.

Sucht man das Sonett in einem Gedichtband der ‚*Œuvres complètes*‘, wo es die Unterteilung ‚*Continuation des Amours*‘ gibt, wird man es unter der Nummer XXIII finden (Ronsard, 1975, S. 140-141).

3.1.4.1 Auffällige Änderungen und Erklärungen zur Sprache

Das Sonett beginnt mit ‚MARIE‘, gedruckt in Blockbuchstaben. Das ist eine Variante der Ausgabe von 1950. In einer älteren Version des Gedichts lautet der erste Vers: ‚*Mignongne, levés-vous, vous estes paresseuse*,‘ (Edition von 1975⁹, S. 140). Im gesamten Sonett wird dabei niemals der Name Marie erwähnt¹⁰.

Inhaltlich hat Ronsard den Vorwurf „Sie sind faul“, ‚*vous estes paresseuse*‘, wobei „faul“ nicht ganz den Sinn trifft, herausgenommen. Die Version ‚*ma jeune paresseuse*‘ klingt

⁹ Die Edition von 1975 beinhaltet die älteren Versionen der Gedichte Ronsards, der Druck von 1950 die neueren.

¹⁰ Zum besseren Verständnis finden sich die zwei Versionen, von denen hier die Rede ist, im Anhang gegenübergestellt.

lieblicher, was nicht nur das Semantische (Morgenträgheit kann eher einer jungen Dame verziehen werden), sondern auch den phonetischen Charakter betrifft. Der Nasallaut in ‚jeune‘ schwächt die Härte der beiden Frikative in ‚paresseuse‘ ab.

Vers zwei beider Versionen leitet mit ‚Ja‘, das dem heutigen „déjà“ entspricht, ein.

Der dritte Vers, ‚*Et ja le rossignol doucement jargoné*‘ (Ed. 1950), unterscheidet sich mit ‚*Et jà le Rossignol frisquement jargoné*‘ (Ed. 1975) durch die Großschreibung des Nomens ‚*Rossignol*‘. In der älteren Version von 1975 sind die drei Wörter ‚*Alouette*‘ (Vers zwei), ‚*Rossignol*‘ (Vers drei) und ‚*Rosier*‘ (Vers sechs) groß geschrieben. Die graphische Hervorhebung der Schlüsselwörter, die ein frühlingshaftes Erwachen, mit dem Aufwachen Maries vergleichbar, ausdrücken, hat Ronsard überarbeitet und gestrichen. Das Adverb ‚*frisquement*‘ musste ‚*doucement*‘ weichen: „süßlich“ trifft den Sinn besser als „elegant“.

Vers fünf, ‚*Sus ! debout ! ...*‘ (Ed. 1950), hat früher mit ‚*Debout-donq ...*‘ (Ed. 1975) begonnen. Diese Änderung vollzog Ronsard auf Grund der Akzentuierung. ‚*Sus ! debout !*‘ klingt eindringlicher; die akzentuierte Silbe steht am Anfang. ‚*Debout-donq*‘ klingt zwar steigend, aber trotzdem weniger nachdrücklich. ‚*Sus ! debout !*‘ sind außerdem zwei Aufforderungen, also inhaltlich um 100 Prozent stärker als ‚*Debout-donq*‘. Graphisch wird das in der neueren Version zusätzlich mit Ausrufungszeichen hervorgehoben.

Vers sieben der älteren Version lautet ‚*Et voz œillets aimés, ausquels avéz donné*‘ (Ed. 1975) im Vergleich zu ‚*Et vos œillets mignons auxquels aviez donné,*‘ (Ed. 1950). Die Entscheidung für ‚*mignons*‘ versus ‚*aimés*‘ liegt akustischem Ursprung zu Grunde. Bei ‚*œillets aimés*‘ ist die Absetzung der Lautfolge deutlicher als bei ‚*œillets mignons*‘ und klingt daher abgehackter. Das ‚*Mignongne*‘ des ersten Verses der Edition von 1975 rutschte in der neueren Version (Ed. 1950) als Adjektiv ‚*mignons*‘ in den siebten Vers.

Sehen wir uns die Korrektur der Terzette an. Die Änderungen sind wesentlich gravierender, wie in der direkten Gegenüberstellung festgestellt werden kann:

a) die ältere Version der Edition von 1975

b) die neuere Version der Edition von 1950

Hyer en vous couchant, vous me fistes promesse D'estre plus-tost que moi ce matin eveillée, Mais le someil vous tient encor toute sillée : Ilan, je vous punirai du peché de paresse, Je vois baiser cent fois vostre œil, vostre tetin, Afin de vous aprendre à vous lever matin.	Harsoir en vous couchant vous juraâtes vos yeux D'eêtre plus-toât que moy ce matin esveillée ; Mais le dormir de l'Aube, aux filles gracieux, Vous tient d'un doux sommeil encor les yeux sillée. Ça ! ça ! que je les baise et voâtre beau tetin Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.
--	--

Zunächst fällt das unterschiedliche Reimschema der beiden Versionen auf:

cdd/cee im Vergleich zu cdc/dee.

Das rechte Beispiel beinhaltet Paarreime, cddc, die von Ronsard in seinen früheren Sonetten vermieden wurden. Auch die Reimwörter unterscheiden sich: a) ‚*promesse* – *paresse*‘ und b) *yeux* – *gracieux*‘. ‚*paresse*‘ hat in der neueren Version aus der Edition 1950 nicht mehr gepasst, da Ronsard Vers elf, ‚*Mais le dormir de l'Aube, aux filles gracieux*‘, hineingenommen hat.

Die ältere Version links ist für Ronsards Sonette eher untypisch. Sie fällt mit der Unregelmäßigkeit der Reimdisposition auf. Beim Übergang von Oktave zu Sextett findet sich kein „signal de la bascule“ vor, da ein weiterer umschließender Reim folgt. Nach ‚*songeuse*‘ (Endreim von Vers acht) schließen ‚*promesse*‘ (Vers neun) und ‚*eveillée*‘ (Vers zehn) an. Diese drei konsekutiven weiblichen Reime [øzə], [ɛsə] und [ljeə] drücken mit den lieblichen Klängen den Schlaf Maries aus. Der Paarreim von Vers 13 und 14 ist mit den männlichen Enden das Pendant dazu - „la chute du poème“.

Weitere Korrekturen, die Ronsard durchgeführt hat, betreffen den Stil und den Inhalt: Vers neun der Edition von 1975 beginnt mit ‚*Hyer en vous couchant*‘. Mit ‚*Harsoir en vous couchant*‘ (Ed. 1950) vermeidet er die Wortwiederholung ‚*Hier*‘ bzw. ‚*Hyer*‘ des achten Verses (in beiden Editionen).

Die Augen ‚*yeux*‘ werden in der neueren Version b) stärker betont. Im Vers neun, ‚*vous juraâtes vos yeux*‘, werden sie das erste Mal angesprochen. Ein weiteres Mal werden sie im Vers zwölf, ‚... *encor les yeux sillée*.‘, erwähnt. In der Version a) werden die Augen nicht zur Sprache gebracht: ‚*Mais le someil vous tient encor toute sillée*‘ (Vers elf). In Vers zwölf will

der Dichter in der älteren Version a) hundert Mal ein Auge küssen. Der Ausdruck, ein Auge zu küssen, ist nicht gebräuchlich, darum hat Ronsard die Verszeile in *„Ça ! ça ! que je les baise ...“* geändert. Um die Schönheit von Maries Augen stärker zu betonen, musste er das Sonett daher ändern. Auch in Petrarcas Sonetten war sehr oft die Rede von Lauras Augen, was im Kapitel 4.4.2 näher ausgeführt wird.

Dass Ronsard den gesamten zwölften Vers der älteren Version a), *„Jan, je vous punirai du peché de paresse“*, herausstrich, ist die Folge des Ausschlusses des Reimwortes *„promesse“* des neunten Verses. Auch inhaltlich war ihm die Aussage, „die Faulheit als Sünde zu bestrafen“, zu hart formuliert. Es passt nicht mehr zum *„doux sommeil“* (Vers zwölf) der neueren Version b). Damit ging leider auch die Alliteration *„punirai – peché – paresse“* verloren.

Die neuere Version aus der Edition von 1950 klingt fließender und wirkt authentischer. Seine Korrekturen führten zu Verbesserungen des Sonetts. Für die spätere Interpretation und den Vergleich mit den zwei anderen Sonetten von Baudelaire und Aragon entscheide ich mich daher für die neuere.

3.2 Charles Baudelaire

3.2.1 Das Sonett in der Romantik

Nach der Renaissance dauerte es zwei Jahrhunderte, bis sich das Sonett in den literarischen Kreisen wieder etablieren konnte.

Ronsard und einer seiner Nachfolger, Philippe Desportes, brachten das Sonettieren derart in Mode, dass die Gedichtform seine höfischen Gefilde verließ und auf Grund seiner Transparenz und Gefälligkeit auch ins Bürgertum eindrang (vgl. Mönch, 1955, S. 126). Damit verlor sie jedoch an Gehalt, und eine Art Sonettspielerei entstand. Man nahm „Bouts-rimés“, gereimte Versenden, als Vorlage, die zu vollständigen Sonetten ergänzt werden mussten.

François de Malherbe (1555 – 1628), ein Purist und ein Poet, dessen Talent sich erst mit der vertieften Arbeit mit der Sprache entwickelte und äquilibrierte (vgl. Allais, 1969, S. 402), gelang es als Vorbote der Klassik das Sonett nochmals als formal exakte Form zu präsentieren, bevor das Interesse auf die dramatische Dichtung, den Roman und die psychologische Literatur der Moralisten (vgl. Mönch, 1955, S. 128) gelenkt wurde.

Das 18. Jahrhundert, die Klassik, war vom Geist der Aufklärung geprägt. Bedeutende Wandlungen in Gebieten der Politik, Wissenschaften und Philosophie fanden statt, womit eine Atmosphäre entstand, die sich für die Dichtung generell als nicht fruchtbar erwies.

Erst im 19. Jahrhundert begann man wieder vermehrt zu dichten. Dieses Mal wurde das Sonett aus England importiert, wo Wordsworth mit seinen „Fünfundfünfzig Sonetten“ Aufsehen erregte¹¹. Er versuchte, die italienische Formenstrenge beizubehalten, jedoch war es ihm nicht möglich, zum klassischen Sonett nach Petrarcas Vorbild zurückzukehren. Die Romantik war keine Epoche tektonischer Fesseln und Formenstrenge, weshalb es kurios war, dass die Romantiker überhaupt eine Vorliebe für das Sonett entwickelten.

Selbst die strophische Gliederung durfte verändert werden. So entstanden Sonette, die mit den Terzetten beginnen, z.B. Southey (vgl. Mönch, 1955, S. 171), oder bei denen sie von den Quartetten umschlossen werden. Baudelaire war einer davon, der sich diesem sonettistischen Spieltrieb anschloss. Er befasste sich intensiv mit der Gedichtform und ließ sich von seinen Vorgängern wie Sainte-Beuve, Gérard de Nerval, Théodore de Banville und Théophile Gautier inspirieren.

3.2.2 Das Leben des Charles Baudelaire

Charles Baudelaire wurde als Sohn einer gut situierten Familie am 9. April 1821 in Paris geboren. Seine glückliche Kindheit schien ein jähes Ende zu nehmen, als Charles sechs Jahre alt war. Sein leiblicher Vater starb, und kurz darauf heiratete seine Mutter den Offizier Aupick, mit dem er sich nicht verstand (vgl. Erlich, 2001, S.1).

Nach seiner Schulzeit in Lyon, später auf dem Lycée Louis-le-Grand in Paris, begann er mit dem Rechtsstudium. In der französischen Hauptstadt war er vor allem dem Milieu „bohème“

¹¹ Siehe dazu die Gedichte von Wordsworth, 2001.

angetan. Er verkehrte hauptsächlich im Quartier Latin und lebte ein ausgelassenes Studentenleben inmitten der intellektuellen „Artistengesellschaft“. Um Charles vor diesem „lieux de perdition“ (vgl. Decaunes, 1952, S. 18) fernzuhalten, schickte ihn sein Stiefvater auf eine für ihn ungewollte Schiffsreise Richtung Kalkutta. Indien erreichte er jedoch nie. Charles gelang es, nach Aufenthalt auf den Inseln Mauritius und Reunion wieder nach Paris zurückzukehren.

Daraufhin brach er den Kontakt mit seiner Familie ab und geriet in Geldnöten. Seine Mutter stellte Charles Erbe unter Vormundschaft, weshalb er gezwungen war, kleine Arbeiten anzunehmen. Er machte sich als Journalist und Kritiker in den Literatursalons von 1845 und 1846 einen Namen, übersetzte mit Enthusiasmus Werke von Edgar Allen Poe und verfasste nach und nach Gedichte, die er 1857 im Gedichtband *Les Fleurs du mal* veröffentlichte.

3.2.2.1 ‚Les Fleurs du mal‘

Der Sammelband beinhaltete aus den vergangenen 15 Jahren in Revues publizierte sowie noch unveröffentlichte Gedichte; darunter 44 Sonette¹² (vgl. Mönch, 1955, S. 202). Baudelaire ordnete sie in eine Reihenfolge ein, um sie wie ein episches Werk aussehen zu lassen. Zeit seines Lebens träumte er immer davon, ein bedeutender Romanschriftsteller zu werden, was ihm aber nicht gelang.

„Le livre est pensé comme une progression quasi romanesque, comme la légende terrible et tendre des abysses de l’âme. C’est ce qu’il (Baudelaire) revendique dans une lettre à Alfred de Vigny : *Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu’on reconnaisse qu’il n’est pas un pur album et qu’il a un commencement et une fin.*“ (Julaud, 2005, S. 409).

Der erhoffte Erfolg des Gedichtbuches blieb jedoch aus. Erst nach seinem Tod wurde erkannt, dass einige Gedichte zu den bleibenden Leistungen der französischen Lyrik zählen. Baudelaire „emanzipierte“ (vgl. Mönch, 1955, S. 202) förmlich das Sonett und befreite es von der „klassischen Tabulatur“ (ibid.). Inspiriert vom formal strengen Renaissance-Sonett verfeinerte er seine Gedichte mit romantischen Beigaben.

¹² Seine erste Ausgabe umfasste 44 Sonette. Bei einer späteren überarbeiteten Version stieg die Anzahl auf 70 Sonette von insgesamt 157 Gedichten. Die Verhältniszahl von rund 40% von Sonetten gegenüber Gedichten anderer Formen bleibt jedoch konstant.

Der Inhalt der ‚*Fleurs du mal*‘ steht im Gegensatz zu Petrarcas ‚*Canzoniere*‘.

Die Blumen des Bösen „sont en somme, sous une forme poétique et symbolique, un traité sur la condition du poète, et la condition humaine en général, la misère de l’Homme écartelé entre l’esprit et la chair, entre l’idéal et la matière“ (Galliot, 1961, S. 11).

Mönch (1955, S. 202) drückt es so aus, dass sein Werk

„die Produktion eines pervertierten christlichen Platonikers ist, der, zur Sünde verdammt, am Abgrund des Bösen mit Seele und Sinnen die Seligkeit einer transzendenten Liebe sucht.“

Schon der Titel ‚*Les Fleurs du mal*‘ inkludiert eine Antithese: die Blumen, die Schönheit und Frische evozieren, werden mit dem Bösen kombiniert. Diese begriffliche Gegensätzlichkeit setzt sich im Titel des ersten Kapitels, ‚*Spleen et Idéal*‘, fort. Um das Ideal, ein Wunschbild, zu erreichen, stehen dem Menschen zwei Möglichkeiten zur Verfügung: ‚*l’art au secours de l’Homme*‘ (Gedichte I – XXI) und ‚*l’Amour*‘ (Gedichte XXII – LXV). Der Teil über die Liebe wird in vier Zyklen unterteilt, die jeweils von verschiedenen Frauen handeln: Jeanne Duval, Mme Sabatier, Marie Daubrun und weitere, „des inspiratrices secondaires“. Die anschließenden Gedichte LXVI – LXXXVI des ersten Buchabschnitts haben den Lebensüberdruß, ‚*Le Spleen – méditations tristes ou funèbres*‘, zum Thema (vgl. Galliot, 1961, S. 11). Das Werk komplettieren die Kapitel ‚*Tableaux parisiens*‘, ‚*Le Vin*‘, ‚*Fleurs du mal*‘, ‚*Révolte*‘ und zu guter Letzt ‚*La Mort*‘¹³.

Kurze Zeit nach dem Erscheinen der ‚*Fleurs du mal*‘ wurde das moderne Werk auf Grund der vielen zügellosen und provokativen Gedichte, darunter z.B. ‚*Lesbos*‘, ‚*Femmes damnées*‘, ‚*À celle qui est trop gaie*‘, etc., gerichtlich verurteilt. Baudelaire entfernte die berüchtigten Stücke und ließ 1861 eine zweite Edition drucken. Erst 1866 wurden die zuvor verbotenen Gedichte unter dem Titel ‚*Les Épaves*‘ zusammengefasst und in Amsterdam wieder publiziert. Eine dritte Edition der „Blumen des Bösen“ erschien 1868 – ein Jahr nach Baudelaires Tod.

¹³ Diese Unterteilung entspricht der Ausgabe des Jahres 1861. Das Kapitel ‚*Tableaux parisiens*‘ existierte in der Edition von 1857 noch nicht.

3.2.2.2 Charles Baudelaires Tod

Da Baudelaire keine vergleichbaren Werke mehr geschrieben hatte, blieb der Gedichtband *„Les Fleurs du mal“* einzigartig.

Die Krankheit Syphilis, mit der er sich in den wilden Jahren seines Studentenlebens von einer jüdischen Prostituierten namens Louchette angesteckt hatte (vgl. Decaunes, 2001, S. 18), wurde zunehmend schlimmer. Hinzu kamen Geldnöte, die ihn veranlassten, 1864 nach Belgien auszuwandern, um sich dort finanziell aufzubessern. Sein Unterfangen scheiterte jedoch und seine Konferenzen wurden nur von wenigen Zuhörern besucht.

Der Misserfolg im Ausland lässt ihn schließlich wieder nach Frankreich zurückkehren. Die fortschreitende Krankheit zwingt ihn, permanent zu Hause zu bleiben. Migräneattacken hindern ihn am Schreiben, und er stirbt am 31. August 1867 im Alter von sechsundvierzig Jahren. Sein Leichnam wird am Cimetière du Montparnasse im Grab seines gehassten Stiefvaters Jacques Aupick beigesetzt. Seine geliebte Mutter folgt ihnen vier Jahre später.

3.2.3 Baudelaires Sonett: *„A une dame créole“*

Das ausgewählte Sonett von Baudelaire, *„A une dame créole“*, ist das LXI. Gedicht der zweiten Edition (1861) der *„Fleurs du mal“* (Baudelaire, 1975, S. 62-63). In der ersten Ausgabe von 1857 trägt es Nr. LIV - in der dritten Edition von 1868 Nr. LXIII.

A UNE DAME CREOLE

Au pays parfumé que le soleil caresse,
J'ai connu, sous un dais d'arbres tout empourprés
Et de palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse,
Une dame créole aux charmes ignorés.

Son teint est pâle et chaud ; la brune enchanteresse
A dans le cou des airs noblement maniérés ;
Grande et svelte en marchant comme une chasseresse,
Son sourire est tranquille et ses yeux assurés.

Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire,
Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire,
Belle digne d'orner les antiques manoirs,

Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites,
Germer mille sonnets dans le cœur des poètes,
Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.

Dieses Gedicht schrieb Baudelaire für Mme Autard de Bragard, eine sogenannte „inspiratrice secondaire“ (siehe Kapitel 3.2.2.1). Er machte ihre Bekanntschaft im Jahre 1841 auf der Insel Mauritius, die er bei seiner Reise Richtung Kalkutta passierte. Während seines Aufenthaltes, vom 1. bis 18. September, genoss er die Gastfreundschaft vom Ehepaar Autard de Bragard. Die Ehefrau war von außerordentlicher Schönheit (vgl. Baudelaire, 1975, S. 942 – Notes et variantes) und inspirierte den Dichter, ein Sonett zu schreiben, welches er am 20. Oktober 1841 aus Paris an M. Autard de Bragard versandte. Er bedankte sich im beigelegten Brief für die Bewirtung und für die von ihnen entgegengebrachte Freundlichkeit.

Die ersten Zeilen des Briefes lauteten:

„Mon bon monsieur Autard,
Vous m'avez demandé quelques vers à Maurice pour votre femme, et je ne vous ai pas oublié. Comme il est bon, décent et convenable que des vers adressés à une dame par un jeune homme passent par les mains de son mari avant d'arriver à elle, c'est à vous que je les envoie, afin que vous ne les lui montriez que si cela vous plaît.“ (Baudelaire, 1975, S. 942).

3.2.3.1 Änderungen und Variationen des Sonetts

Im Manuskript, das Baudelaire dem Brief an M. Autard de Bragard beilegte, war das Sonett noch titellos. Baudelaire versah es erst 1845 mit der Überschrift *„A une Créole“*, welche er 1857 in *„A une dame créole“* ausbesserte (siehe Baudelaire, 1975, S. 943 – Notes et variantes). Er nahm das leicht veränderte Sonett in seinen Gedichtband *„Les Fleurs du mal“* im Kapitel *„Spleen et Idéal“* im Abschnitt *„amour“* - *„inspiratrices secondaires“* auf.

Vers zwei der ursprünglichen Fassung des Manuskripts lautet *„J'ai vu dans un retrait de tamarins ambrés“*. Die Endfassung aus *„Les Fleurs du mal“* von 1861 ist *„J'ai connu, sous un dais d'arbres tout empourprés“*. Da das Wort *„retrait“* ein weiteres Mal in Vers zwölf vorkommt, hat Baudelaire es in der späteren Fassung durch *„dais“* ersetzt. *„ambré“* hat er einerseits auf Grund der Silbenzahl mit *„empourprés“* ausgetauscht, andererseits des Inhalts wegen, um sich den Sonnenuntergang besser vorstellen zu können. Die „purpurroten Bäume“ harmonisieren besser mit den Ausdrücken *„que le soleil caresse“* (Vers eins) und *„d'où pleut sur les yeux la paresse“* (Vers drei).

Im sechsten Vers ändert er das Nomen ‚*cou*‘ der Manuskriptfassung in ‚*col*‘ um - ‚*À dans le col des airs noblement maniérés*‘. Semantisch ist ‚*cou*‘ die treffendere Variante, dafür passt ‚*col*‘ lautlich besser. Durch die Liaison in ‚*col des airs*‘¹⁴ wirkt der Ausdruck viel abgerundeter. Für die endgültige Fassung der Version von 1861 tauscht er jedoch ‚*col*‘ wieder gegen ‚*cou*‘ aus.

Interessant ist, dass Baudelaire ‚*Gloire*‘ (‚*au vrai pays de gloire*‘ – Vers neun) im Manuskript groß geschrieben hat. Das zeugt von der Freude Baudelaires, nach Frankreich zurückgekommen zu sein¹⁵. Diese Euphorie hat nach längerem Aufenthalt in Paris etwas nachgelassen, weshalb er in der späteren Fassung ‚*gloire*‘ wieder klein schreibt.

Den letzten Vers der Manuskriptfassung, ‚*Que vos regards rendraient plus soumis que des noirs.*‘, schreibt Baudelaire in ‚*Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.*‘ um. Das Nomen ‚*yeux*‘ eignet sich für ein Liebessonett dieser Art besser als ‚*regard*‘¹⁶. Und ‚*vos regards soumettent des noirs.*‘ ist, was die Intensität der Aussage betrifft mit ‚*vos grands yeux soumettent vos noirs.*‘ ident. Im Wort „Blicke“ (*regards*) schwingt im Vergleich zum Begriff „Augen“ (*yeux*) eine größere Intention mit. Ihre „Blicke“ machen die Poeten noch unterwürfiger als ihr die (alle) Afrikaner, die für die weiße Bevölkerung auf Mauritius arbeiten, sind. Die „Augen“ hingegen sind physiologisch und besitzen nicht diesen Appellcharakter, wie es ihre „Blicke“ haben. Daher machen ihre „Augen“ die Poeten noch untertäniger als ihr ihre eigenen (und nicht alle) Bediensteten sind.

Baudelaires Sonett ist viel moderner als Ronsards, obwohl er genauso wie der Renaissance-Dichter die vorgegebene Form einhält. Zum Vergleich der beiden möchte ich ein noch zeitlich jüngeres Gedicht hinzuziehen: ‚*Sonnet du sommeil de Madame Laure de Noves et des grands yeux ouverts de celle que je ne dis point.*‘ von Louis Aragon.

¹⁴ [ku | dezɛR] wird zu [koldezɛR]

¹⁵ Diese Feststellung basiert auf Grund der Biographien von Decaunes, 2001, und Emmanuel, 1967.

¹⁶ Siehe dazu Kapitel 4.4.2 Die Betonung der Augen.

3.3 Louis Aragon

3.3.1 Die Zeit der Kriege und der Moderne

Das 20. Jahrhundert war eine von Krisen und Kriegen durchschüttelte Zeit. Die Bevölkerung hatte sich noch nicht vom ersten Weltkrieg erholt, wurde erneut zu den Waffen gerufen. Die Zeiten während und zwischen den Kriegen standen literarisch im Zeichen des Widerstands. Primär wurde dem Inhalt Aufmerksamkeit geschenkt; Form und Struktur waren nebensächlich.

Für Schriftsteller wurde das Schreiben auf Grund der Zensur erschwert, sodass vieles im Geheimen produziert wurde. Dieses Schicksal traf auch einen der bekanntesten Dichter und Autoren der Kriegs- und Zwischenkriegszeit: Louis Aragon.

3.3.2 Der Dichter der „Résistance“

Marguerite Toucas hatte als Siebzehnjährige ein Verhältnis mit einem, um vierzig Jahre älteren Offizier des Militärs. Aus dieser Verbindung entstand ein Sohn, Louis Andrieux, später Aragon, der am 3. Oktober 1897 in Paris geboren wurde. Das Verhältnis zwischen Louis' Vater und Mutter wäre zu schandhaft gewesen (vgl. Hörner, 1998, S. 22 ff.), weshalb sich seine Großmutter als seine Mutter ausgab. Louis wuchs gemeinsam mit seiner leiblichen Mutter und deren zwei Schwestern im Haushalt seiner Großmutter auf. Seinen Vater bekam er kaum zu Gesicht. Diese Familienkonstellation determinierte seine zukünftige Einstellung zu den Frauen, „disant que la femme est supérieure à l'homme“ (Babilas, 2002, S. 15).

Er entdeckte sehr früh die Leidenschaft, mit der Sprache zu experimentieren, studierte aber seiner Mutter zuliebe Medizin. 1917 kam Aragon als Hilfsarzt ins Pariser Hospital Val-de-Grâce, wo er eine für seine Zukunft bedeutende Person kennenlernte: André Breton. Diese Bekanntschaft motivierte ihn zum Schreiben; 1918 begann er mit seinem Roman *„Anicet oder das Panorama“*¹⁷.

¹⁷ Für fortführende Lektüre siehe auch: Babilas, 2002, unter dem Artikel *Louis Aragons Leben*.

Mit Breton gründete er 1919 in Paris eine Gruppe gleichgesinnter Künstler, die sich Surrealisten nannten. Sie nützten das Unbewusste als Quelle der Kunst, wodurch das Schreiben fast automatisch funktionieren sollte. Die Vernunft galt als Blockade der erlebten intensiven Gefühlsregungen. Aragon fühlte sich sehr wohl in der Gruppe, denn es verband ihn nicht nur Arbeit, sondern vor allem auch Freundschaft mit ihr.

Elsa Triolet, die Liebe seines Lebens, war der Auslöser, weshalb er sich von der Gruppe trennte. In Elsa fand er die Freundin, mit der er über alles reden und philosophieren konnte, womit die Gruppe an Wichtigkeit verlor. Auch die Entfernung von allem Vernunftdenken und kritischem Betrachten sowie die Einstellung der Surrealisten, dass Männer und Frauen nicht gleichwertig wären, störten Elsa und Louis.

3.3.2.1 Elsa Triolet

Aragon lernte die geheimnisvolle Russin im Jahre 1928 kennen. Sie faszinierte ihn vom ersten Augenblick an. Gemeinsam begannen sie, sich für den Kommunismus einzusetzen, wodurch Louis' Schreiben immer politischer wurde und sich mit den surrealistischen Ansätzen nicht mehr vereinen ließ. Elsa und Louis fuhren einige Male nach Russland, um dort ihre Kontakte mit russischen Dichtern zu vertiefen, darunter Wladimir Majakowskij, Elsas Schwager, der zu einem ihrer besten Freunde wurde.

Die Zwei, Elsa und Louis, „E, L, c'est Elle et Lui, E pour Elsa, L pour Louis“¹⁸ (Matisse zit. in Lercherbonnier, 1974, S. 7) wurden zum damals bekanntesten politisch engagierten Liebespaar¹⁹. Mit ihr verband ihn vor allem Intellektuelles. Sie ersetzte ihn quasi die Unterhaltungen mit den Surrealisten, prägte seine politische Orientierung und festigte seine Einstellung zu den Frauen.

„L'amour et la femme sont donc ce qui forme la raison d'être de l'homme; ils sont la finalité pour laquelle l'homme est venu au monde.“ (Aragon zit. in Babilas, 2002, S. 45).

Louis und Elsa wollten vor allem das Glück für die Menschen. Sie waren vom Kommunismus als geeignetste Regierungsform überzeugt und verschlossen, nachdem die stalinistischen Gräueltaten zu Tage traten, anfangs noch die Augen. Der Fluss der Zeit konnte jedoch nicht

¹⁸ Diese Wortspielerei stammt von ihrem gemeinsamen Freund Henri Matisse.

¹⁹ Am Ende des Krieges nahmen ihnen Jean Paul Sartre und Simone de Beauvoir diesen Titel ab.

aufgehalten werden, und es blieb ihnen nichts anderes übrig, als sich einzugestehen, dass der Kommunismus eines Karl Marx in Russland niemals existiert hatte.

„Je weiter sich die Utopie des Kommunismus entfernte, um so wichtiger wurde die Liebe – als eine Art Glaubensbekenntnis. [...] Aragon brauchte Objektivität, und war die nicht zu haben, einen Ersatz. Die Partei konnte es nicht mehr sein, es wurde Elsa.“ (Hörner, 1998, S. 148).

In dieser Zeit entstand der Ausspruch „La femme est l’avenir de l’homme“²⁰ (Aragon zit. in Lercherbonnier, 1974, S. 10).

Elsa war Aragons Inspirationsquelle, und er vertiefte sich so sehr ins Schreiben, dass er um sich herum die Realität vergaß. Sie litt an seiner Seite an Einsamkeit, wovon Briefe und autobiographische Werke zeugen (vgl. Hörner, 1998, S. 162). Aragon liebte Elsa, aber noch mehr liebte er das Schreiben.

Im Juni 1970 starb Elsa Triolet, worunter Aragon sehr litt. Er intensivierte das Schreiben, das er bis zu seinem Tod am 24. Dezember 1982 fortführte. Auf einem Hügel nahe ihrer zusammen renovierten Mühle unweit von Paris entfernt wurde er ins Grab zu seiner Frau beigesetzt.

3.3.3 Aragons Poesie

Aragon beschäftigte sich mit fast allen Genres der Literatur: Poesie, Roman, Novelle, Literaturkritik, journalistische Artikel, Historiographie, Theater (vgl. Babilas, 2002, S. 30). Er verweigerte, vor allem während seiner surrealistischen Phase, eindeutige Grenzen zwischen Poesie und Prosa zu setzen. Teilweise schienen sie sogar zu verschwinden. In Aragons Prosa findet man gehäuft poetische Merkmale wie Reime, Alliterationen oder z.B. Abschnitte in Alexandrinern verfasst, und in seiner Poesie trifft man auf typische Prosaismen wie „nicht poetische“ Wörter, stereotypisierte Redewendungen und verbale Banalitäten.

Aragons Lyrik war vielfältig. Einerseits hielt er sich an traditionellen Formen fest, wie z.B. das Sonett, andererseits war er ein Künstler der freien Form. Sein Ziel war es, alle Arten zu beherrschen.

²⁰ Diese Maxime befindet sich in der ersten Edition von ‚*Le Fou d’Elsa*‘ des Jahres 1963.

Während des ersten Jahrzehnts nach dem zweiten Weltkrieg widmete er sich vermehrt traditionelleren Gedichtformen (vgl. Babilas, 2002, S. 31 f.). Zu dieser Zeit wurden Dichter generell dazu angeregt, „französische“ Poesie zu verfassen, um die Unabhängigkeit Frankreichs gegenüber den supranationalen Mächten Europas und Nordamerikas auszudrücken. Dazu gehörte auch das Sonett²¹. Aragon ließ sich von den Werken Guillaume Apollinaires und vor allem von „der Basis“ Francesco Petrarcas ‚*Canzoniere*‘ inspirieren.

3.3.4 Aragons Sonett: ‚*Sonnet du sommeil de Madame Laure de Noves et des grands yeux ouverts de celle que je ne dis point.*‘

Dieses Gedicht stammt aus dem Sonettzyklus ‚*Cinq sonnets de Pétrarque*‘, der sich in der Zusammenfassung seiner poetischen Werke (Aragon, 1990, S. 891) befindet. Ursprünglich wurden diese fünf Sonette 1947 in einer 110-fachen Ausfertigung in Zusammenarbeit mit Picasso für die Bildgestaltung gedruckt.

SONNET DU SOMMEIL DE MADAME LAURE DE NOVES ET DES GRANDS YEUX OUVERTS DE CELLE QUE JE NE DIS POINT.

Madame vous dormez mais dans vos songes mêmes
Il passe auprès de vous une ombre de mes chants
Une ombre de ma main va votre ombre touchant
Une ombre de ma voix murmure je vous aime

Madame vainement vous fuyez mon poème
Un malheur d’ombre à l’ombre est-il toujours fâchant
L’ombre des fleurs parfume aussi l’ombre des champs
Si vous ouvrez les yeux le matin sera blême

Madame vainement vous ouvrirez les yeux
Si vous ouvrez les yeux vous trouverez encore
Des lumières de moi sous les rideaux tirés

Madame je serai le nuage des cieux
Craignez plus que le rêve et que la nuit l’aurore
Craignez plus que l’oubli vous savoir adorée

²¹ Obwohl das Sonett ursprünglich aus Italien stammte, wurde es in der Renaissance vor allem durch Ronsard und Du Bellay dermaßen ins Land implantiert, dass es schon förmlich wie eine französische Gedichtform gehandhabt wurde.

3.3.4.1 Auffälligkeiten des Sonetts

Mit diesem Sonett erschafft Aragon ein Kontinuum von Petrarca, dem „père du sonnet“ (Marty²², 2003), bis zur Moderne. Im Gedicht bezieht er sich auf drei Referenzen: Elsa, Laura de Noves und Petrarca, die sich auf je einer Ebene befinden. Diese Dreiteilung macht das Sonett auch so komplex.

Auffällig sind die völlige Abwesenheit von Satzzeichen²³, ein Charakteristikum der Moderne, und die Wiederholung ‚*Madame*‘, mit der jede neue Strophe beginnt. ‚*Madame*‘ steht für die moderne Version von ‚*ma dame*‘, womit eine der vielen Verbindungen zu Petrarca hergestellt wird.

4 Vergleich und Interpretation der drei ausgewählten Sonette

Nachdem die drei Sonette zeitlich einzugliedern und die Hintergründe der Dichter näher erläutert sind, wird sich die Arbeit mit ihrer Analyse und Interpretation beschäftigen. Hierbei wird nicht nur versucht, die affektiv wirksame Formensprache in eine kognitiv verstehbare Sprache zu übersetzen. Auch die Emotionalität der Sonette darf dabei nicht zerstört werden.

Diese angesprochene Emotionalität ist nicht nur das Ergebnis der semantischen Auswahl, sondern vor allem das gelungene Zusammenspiel von äußerer Form und innerem Gehalt. Die Form und der Inhalt besitzen eine ästhetische Funktion; zum Inhalt kommt die kognitive Dimension hinzu (vgl. Gelfert, 1999, S. 14 f.). Und wenn der Dichter die Kunst des Dichtens beherrscht, so wird beides, Form und Inhalt, zu einem Ganzen verschmolzen – der formulierte Gehalt wird in eine formalisierte Gestalt gebracht. Für eine Analyse und Interpretation können beide Teile zwar kurzfristig getrennt beschrieben werden, um den Gehalt und die Schönheit des Gedichts jedoch begreifen zu können, müssen sie zusammen betrachtet werden.

²² Diese Bezeichnung stammt von Prof. Philippe Marty, Lehrbeauftragter an der Universität in Nizza, Faculté des Lettres.

²³ Mit einer Ausnahme: des Punktes am Ende des Titels. Interessant dabei ist, dass der Punkt direkt nach dem Wort ‚*point*‘ folgt: ‚*Sonnet du sommeil de Madame Laure de Noves et des grands yeux ouverts de celle que je ne dis point.*‘

4.1 Die äußere Form

Dieser Teil befasst sich mit der ästhetischen Dimension der Optik, des Klangs und des Rhythmus der drei Sonette. Er behandelt die Wortwahl in Bezug auf den Reim, den Versfuß und die Klangfarbe, die gemeinsam dafür ausschlaggebend sind, dass eine Melodie entsteht. Alles zusammen, die strophische Gliederung eingenommen, macht bereits einen großen Teil der Vorgaben bzw. der Zwänge, die das Sonett aufweist, aus.

4.1.1 Die strophische Gliederung

Erstes Kriterium, damit ein Gedicht als Sonett bezeichnet werden kann, sind zunächst die 14 Verse, die in vier Strophen, zwei Quartette und zwei Terzette, aufgeteilt sind. Die zwei Quartette werden in einer Oktave und die zwei Terzette in einem Sextett zusammengefasst. Oktave und Sextett unterscheiden sich nicht nur inhaltlich, sondern auch formal, womit die Dualität, die ein gelungenes Sonett aufweisen muss, bereits augenscheinlich wird. Diese Zweiteilung kann auch mit Zahlenkombinationen ansehnlich gemacht werden: 2×4 und 2×3 Verse ergeben ein Sonett. Das sind 8 und 6 Zeilen = 2^3 (Oktave) + 2×3 (Sextett) = 14. A. W. Schlegel vergleicht die zwei Quartette mit Quadraten und die zwei Terzette mit Dreiecken, womit die Teilung der 14 Verse auch bildlich ausgedrückt werden kann (vgl. Schlütter, 1979, S. 3).

Für die Sonettform setzte sich die Reihung der Oktave mit anschließendem Sextett durch, obwohl immer wieder Hybridformen auftauchten. So findet man seit Baudelaire vermehrt Sonette mit der Anordnung von QTTQ oder TQQT²⁴. Manches Mal wird es sogar auf den Kopf gestellt, TTQQ, und seit der Moderne existieren noch freiere Spielformen wie 8 4 2, 9 5, 7 7, etc. (vgl. *ibid*; S. 4). Shakespeare übernahm nicht die Vorgabe der strophischen Gliederung des italienischen Sonetts, sondern entwickelte die englische Version mit drei Quartetten und einem abschließenden Verspaar.

All diese kreativen Formen sind jedoch als Ausnahmen zu betrachten. Die häufigste Erscheinung des Sonetts ist und bleibt die traditionelle italienische Form mit QQTT, der auch die drei ausgewählten Beispiele von Ronsard, Baudelaire und Aragon angehören.

²⁴ Q steht für Quartett und T für Terzett.

Visuell ist die Vierteilung des Gedichtes bei Ronsard im Vergleich zu den beiden anderen nicht so deutlich sichtbar, weil zwischen den Strophen die Leerzeile fehlt. Das lässt sich auf Grund der hohen Papier- und Druckkosten im 16. Jahrhundert erklären²⁵. Es darf nicht vergessen werden, dass die graphische Formalisierung einen großen Teil dazu beiträgt, als RezipientIn ein Gedicht überhaupt zu erkennen, um sich adäquat auf seine Lektüre vorbereiten zu können.

4.1.2 Der Reim

Der Reim ist das Prinzip der sprachlichen Formalisierung, das in der Lyrik zuallererst auffällt. Gemeint ist hierbei der Endreim, der an jedem Versende ein oder mehrere Phoneme wiederholt, wobei mindestens ein tonischer Vokal inkludiert sein muss. Da nicht das gesamte Wort, sondern nur Elemente davon wiederholt werden, wodurch eine Variation entsteht, bricht die Monotonie der Wiederholung auf, und der Text wird poetisch (vgl. Gelfert, 1990, S. 17).

Semantisch gesehen trägt der Reim eine große Funktion, da er zwischen den Worten ähnelnder Signifianten Beziehungen oder Oppositionen herstellt. Oft reichen die Reimwörter eines Gedichts aus, um den Inhalt antizipieren zu können, da sie nicht selten zu den Schlüsselwörtern der Gedichte gehören.

Die Endreime des Morgenständchens für Marie von Ronsards Sonett lauten folgendermaßen: *paresseuse – amoureuse, fredonné – jargoné, perleuse – songeuse, couronné – donné, yeux – gracieux, esveillée – sillée, tetin – matin*. Häufig werden Partizipien der Vergangenheit verwendet, um Reimwörter zu bilden, da dazu leicht ein passender Partner gefunden werden kann. Für die Antizipation des Inhalts sind sie jedoch weniger aufschlussreich. Dennoch kann, wie hier in diesem Fall sehr gut, auf den Inhalt des Sonetts geschlossen werden.

Beim Sonett ist die Reimanordnung dahingehend vorgegeben, dass zwischen Oktave und Sextett ein Unterschied erkennbar sein soll bzw. muss, womit ein weiteres Beispiel der bereits angesprochenen Dualität, das Charakteristikum des Sonetts, angeführt werden kann. Die zwei Quartette weisen eine andere Reimdisposition als die beiden Terzette auf, wobei die

²⁵ Noch zeitlich früher wurden die Verse nebeneinander in Zeilen geschrieben, womit die Versenden erst bei genauerer Betrachtung auszumachen waren.

Ausnahme des englischen Typs existiert, der drei alternierend reimende Quartette und ein abschließendes Reimpaar besitzt. Mönch (1955, S. 16) lässt in der Fülle der Sonettdichtungen im europäisch-amerikanischen Raum eine Sichtung der Reimstrukturen von drei verschiedenartigen Typen des Vierzeihlers erkennen. Er benennt sie auf Grund des bevorzugten Gebrauchs in einzelnen Ländern entsprechend den italienischen, den französischen und den englischen Typ – oder anders, den Petrarca-, den Ronsard- und den Shakespeare- Typ.

In Frankreich hat sich der unschlingende Reim, abba abba, für die Oktave und das Schema ccd/eed und ccd/ede für die Terzette durchgesetzt, wobei andere Versionen ebenfalls parallel dazu existieren. Der alternierende Oktavenbau, abab abab, zur Zeit des Petrarkismus noch beliebt, wird nach und nach vom Modell des umschlingenden Reims abgelöst, welches als die bessere Strophenstruktur empfunden wird²⁶. Das soll jedoch nicht heißen, dass der alternierende Reim verpönt wurde. Baudelaire, für seine hervorragenden Sonette bekannt, wendet das abba abba, sowie auch das abab abab-Schema an. Im Prinzip gilt einzig die paarende Reimordnung in der Oktave als unsonettistisch (vgl. *ibid*; S. 16). Alle anderen werden ausnahmslos akzeptiert.

Das erste Beispiel, Ronsards Morgenständchen, besitzt in beiden Teilen, Oktave wie Sextett, eine sehr häufig vorkommende Reimdisposition. Die Oktave weist die typische umschließende Reimstruktur abba abba auf - mit einer Abwechslung von männlichen und weiblichen Versenden, worauf im 16. Jahrhundert noch streng achtgegeben wurde²⁷. Zu Reim a gehören ‚ *paresseuse*‘, ‚ *amoureuse*‘, ‚ *perleuse*‘ und ‚ *songeuse*‘. Alle enden mit einem „e caduc“ (= ə), welches somit das weibliche Ende determiniert. Reim b, ‚ *fredonné*‘, ‚ *jargonné*‘, ‚ *couronné*‘ und ‚ *donné*‘, besitzen ausschließlich männliche Enden, wo der letzte Vokal ein betonter sein muss. In diesem Fall ist es ein [e], das Merkmal des Partizip Perfekts, welches sich sehr gut als Versende eignet. Die Bezeichnung, den Versausgang als „weiblich“ oder „männlich“ zu determinieren, muss aber als wenig geglückte Klassifikation gelten, da sie nichts mit den natürlichen Geschlechtern zu schaffen hat. Denn Feminina wie z.B. „mer“ oder „nation“ bilden einen männlichen Versausgang, und ein Verbum besitzt kein Geschlecht nach Art der Nomina (vgl. Baehr, 1970, S. 21 f.). Einfacher wäre es, den männlichen Vers als

²⁶ “Ma questa testura (=abab/abab) è assai men bella e men grata que l'altra, e però conseguentemente da usar molto di rado, siccome di vede giudicosamente aver fatto il Petrarca e altre famosi.” In: *Rimario del signor Girolamo Ruscelli nel quale con fondata e facile maniera si prescrive il modo di comporre perfettamente il versi nella lingua italiana*. Venedig 1719; zit.n. Mönch, 1955, S. 265.

²⁷ Im Gegensatz dazu benützt der italienische Typ ungemischt den weiblichen Reim.

oxyton und den weiblichen Vers als paroxyton zu bezeichnen. Dennoch hat sich die notwendige Abwechslung von männlichen und weiblichen Versenden mit auch dieser Bezeichnung bis ins 19. Jahrhundert durchgesetzt²⁸.

Auch bei den Terzetten wird zwischen männlichen und weiblichen Versenden gewechselt. Ronsard verwendete in seinen Sonetten eine Fülle von Terzettvariationen, worunter die Kombinationen ccd/eed mit 405 Vorkommnissen, ccd/ede mit 188 und cdc/dcd mit 35 am häufigsten waren. Das ausgewählte Gedicht weist die Ordnung cdc/dee auf, welche nur acht Mal in seinem gesamten Werk existiert (vgl. Mönch, 1955, S. 19).

In Ronsards Morgenständchen lassen sich drei Arten von Reimdispositionen unterscheiden: der umschließende Reim für die beiden Quartette und der Kreuzreim sowie ein Paarreim für die Terzette. Oktave und Sextett sind deutlich voneinander getrennt. Auf Vers neun, der erste im Terzett, folgt bald darauf die Wiederholung seines Reims in der übernächsten Zeile, ebenso für Vers zehn. Nach den zwei Kreuzreimen schließt der Paarreim das Gedicht ab, der sich formal wie auch syntaktisch als eigene Einheit präsentiert. Das Sextett beinhaltet somit zwei Sätze, wobei sich der erste vom neunten bis zum zwölften Vers erstreckt und der zweite Vers 13 und 14 bekleiden.

Die Qualität der Reime wird durch die Anzahl der Phoneme gleicher Anordnung am Versende bestimmt, wobei das unausgesprochene *ə* im Wortauslaut natürlich nicht dazugezählt werden kann. So finden sich bei Ronsard vorwiegend reiche Reime, „rimes riches“, die aus drei oder mehreren gleichen Phonemen bestehen: ‚fredonné‘, ‚jargonné‘, ‚couronné‘ und ‚donné‘ wiederholen die Kombination /*ɔ̃ne*/; ‚vos yeux‘ (Vers neun) und ‚gracieux‘ (Vers elf) wiederholen /*sjø*/, sowie ‚esveillé‘ (Vers zehn) und ‚sillé‘ (Vers zwölf) /*lje*/. Wiederholt man zwei gleiche Phoneme, werden sie als „rime suffisante“ bezeichnet: ‚paresseuse‘, ‚amoureuse‘, ‚perleuse‘ und ‚songeuse‘ reimen sich mit /*øz*/ und ‚tetin‘ (Vers 13) und ‚matin‘ (Vers 14) mit /*tɛ̃*/ - alle sind außerdem reine Reime.

Baudelaire hat sich in seinem Sonett ‚*A une dame créole*‘ für den Kreuzreim, abab abab, in der Oktave entschlossen. In der Romantik verwenden die Dichter wieder vermehrt die ursprüngliche Reimdisposition des italienischen Sonetts. Vergleicht man die beiden Oktaven von Ronsard und Baudelaire miteinander, so wird beim Lautlesen der markante Unterschied

²⁸ Im Vergleich dazu wird im Deutschen unter klingend, der Vers endet mit einer unbetonten Silbe, und stumpf, der Vers endet mit einer betonten, unterschieden.

klar, den die verschiedenen Reimformen konstruieren. Der Kreuzreim wirkt rhythmischer einfacher, liedähnlicher²⁹. Im Gegensatz dazu baut der umschließende Reim eine Spannung auf. Man muss warten, bis der Reim a des ersten Verses in der vierten Zeile komplettiert wird, damit man gewissermaßen „erlöst“ wird. Diese erzeugte Spannung wiederholt sich im zweiten Quartett.

Baudelaire, der in den Quartetten den Kreuzreim verwendet, baut erst mit dem Sextett die Spannung auf, womit er einen Kontrast zur Oktave setzt. Im zweiten Teil seines Gedichts wartet man ab dem elften Vers auf den Schlussvers, der die Auflösung dieser fühl- und hörbaren Spannung mitbringt. Daher erleben beide Sonette, Baudelaires wie auch Ronsards, einen Spannungsaufbau, der jedoch an unterschiedlichen Stellen stattfindet.

Auch was den Abschluss des Sonetts betrifft, arbeiten Ronsard und Baudelaire unterschiedlich: Ersterer setzt die beiden Schlussverse in Szene, wobei er einen neuen Reim, e, einsetzt. Baudelaire hingegen baut die oben erwähnte Spannung in der Erwartung des Reimes d auf. Beide Sonette finden im 14. Vers ein eindeutiges Ende und können nicht weitergeführt werden – zwei unterschiedliche Arten, wobei beide eines der Ziele des Sonetts, die Abgeschlossenheit, erfüllen.

Die exakte Analyse Baudelaires Endreime sieht folgend aus: Die Oktave besteht aus Reim a und b, in Kreuzreimform angelegt. Reim a konstituiert sich aus ‚caresse‘, ‚paresse‘, ‚enchanteresse‘ und ‚chasseresse‘. Der Reim ist ein „rime riche“, der sich aus drei gemeinsamen Phonemen zusammensetzt, nämlich /Res/³⁰. Reim b, ‚empourprés‘, ‚ignorés‘, ‚maniérés‘ und ‚assurés‘, steht als Pendant zu Reim a und ist auf Grund der Wiederholung von nur zwei Phonemen, /Re/, ein „rime suffisante“. Mit Reim a und b als Kreuzreim wechseln sich automatisch auch weibliche und männliche Versenden ab. Diese Bezeichnungen sind jedoch im 19. Jahrhundert mehr oder weniger aufgehoben und durch die Einteilung in „rimes consonantiques“ und „rimes vocaliques“ ersetzt worden. Bei Erstgenannten wird der letzte Konsonant pronunciert, bei Zweiterwähnten muss das letzte Phonem ein Vokal sein. So wären Reim a ein konsonantischer und b ein vokalischer Reim.

²⁹ Das Sonett wurde zu Beginn seiner Entstehungsgeschichte auch gesungen.

³⁰ Wie bereits erwähnt, wird das [ə] am Versende nicht als wiederholtes Element gewertet. Nur tonische Vokale zählen.

Die Reime der beiden Terzette bestehen nur aus konsonantischen Reimen. Die Reimdisposition ccd/eed gehört zu den zwei klassischen französischen Terzettordnungen. Gemeinsam mit ccd/ede sind sie am häufigsten in der Sonettgeschichte zu finden und Mönch (1955, S. 16) tituliert sie, zusammen mit dem umschließenden Reim in der Oktave, als die französische Typen. Somit kombiniert Baudelaire in seinem Sonett ‚*A une dame créole*‘ einen für Frankreich selteneren Oktavenbau mit einer traditionellen Sextettordnung.

Die Qualität der Reime ist fast ident mit der von Ronsards Gedicht. Baudelaire verwendet in den Terzetten ausschließlich „rimes riches“ oder zumindest „rimes suffisantes“: Vers neun und zehn (Reim c) reimen auf /lwar/, Vers elf und 14 (Reim d) auf /nwar/ und Vers zwölf und 13 (Reim e) auf /ɛt/. Interessant ist der Fakt, dass die Reime c und d im Grunde auch gemeinsam als ein „rime riche“ bezeichnet werden könnten: Der Teil der drei Phoneme /war/ befindet sich nämlich in beiden.

Das dritte Sonett von Louis Aragon, inhaltlich das modernste, bleibt, was das Reimschema von Oktave und Sextett betrifft, jedoch sehr traditionell. Die Oktave weist zwei umschließende Reime, abba abba, auf, wobei der Wechsel zwischen weiblichen bzw. konsonantischen, darunter ‚*mêmes*‘, ‚*aime*‘, ‚*poème*‘ und ‚*blème*‘ (/ɛm/), und männlichen bzw. vokalischen Versenden, ‚*chants*‘, ‚*touchant*‘, ‚*fâchant*‘ und ‚*champs*‘ (/ɑ̃/), vorhanden ist. Die Terzette weisen das Schema cde/cde auf, welches auch von Ronsard in mehreren Sonetten benützt wurde. Auch hier vollzieht sich ein Wechsel zwischen vokalischen und konsonantischen Versen: Reim c mit ‚*les yeux*‘ und ‚*des cieux*‘ (/ɛsjø/ - vokalisch) wechselt mit Reim d, ‚*encore*‘ und ‚*aurore*‘ (/œr/ - konsonantisch), gefolgt von Reim e mit ‚*tirés*‘ und ‚*adorée*‘ (/Re/ - vokalisch).

Vergleicht man Aragons Sonett mit den beiden anderen, fällt die vorwiegende Verwendung von „rimes suffisantes“ auf. Sein gesamtes Sonett beinhaltet nur einen einzigen reichen Reim - Reim c mit /ɛsjø/. Alle anderen sind ausschließlich „suffisantes“ - nur zwei Phoneme sind ident. Wird das Gedicht laut vorgetragen, kann der Unterschied zwischen Ronsards und Baudelaires Sonett, die vorwiegend aus reichen Reimen bestehen, gehört werden, da Versenden mit „rimes suffisantes“ nicht so „reimend“ klingen können.

Aragons Gedicht erhält jedoch zusätzlich die charakteristische Homophonie der Lyrik, die Reime besitzen, auf Grund der häufigen Wortwiederholungen seiner zwei Schlüsselwörter

,ombre' und ,yeux'. ,ombre', acht Mal im Gedicht vorkommend, erscheint mittels Epanalepse vier Mal in Vers sechs, *Un malheur d'ombre à l'ombre est-il toujours fâchant*', und in Vers sieben, *L'ombre des fleurs parfume aussi l'ombre des champs*'. Ab dem achten Vers wird ,yeux' zum neuen Schlüsselwort, welches sich bereits im Titel findet: *Sonnet du sommeil de Madame de Laure de Noves et des grands yeux ouverts de celle que je ne dis point.*'. Er führt es ebenso mit einer Epanalepse ein, die sich über drei Zeilen erstreckt:

,Si vous ouvrez les yeux le matin sera blême
Madame vainement vous ouvrirez les yeux
Si vous ouvrez les yeux vous trouverez encore'

,yeux' dient Aragon zudem auch als Endreim c, der seinen Partner in Vers zwölf mit ,cieux' wiederfindet.

Zusammenfassend kann, was die Reimstruktur der drei Sonette betrifft, gesagt werden, dass zwar alle drei ein unterschiedliches, aber für die Sonettform geeignetes Reimschema aufweisen. Ronsards Morgenständchen ist wie viele seiner Sonette sehr klassisch; Baudelaires Gedicht wirkt auf Grund des Wechsels von untypischer Oktavenform und traditionellem Sextett interessant und ausgefeilt, und Aragons Sonett ist reimtechnisch klassisch, aber auf Grund der Verwendung der beiden Schlüsselwörter, die in der Form der Epanalepse auftreten, sehr modern gestaltet.

4.1.3 Der Rhythmus

Gemeinsam mit der Klangfarbe und der Melodie gehört der Rhythmus zum Bereich der Melopoeia³¹ eines Gedichts. Diese Ebene der Sprache ist in der Lyrik besonders relevant. Gelfert (1990, S. 24) schreibt, dass „nur die Dimension der Harmonik ihr verschlossen ist, da Sprachlaute Geräusche und keine reinen Töne sind und da ein Sprecher nicht mehrstimmig sprechen kann“.

In der gebundenen Sprache ist das Versmaß die Ursache für einen bestimmten Rhythmus. Es ist ein sich regelmäßig wiederholender Takt bzw. Metrum, mit dem der Dichter die Gliederung des Sprachflusses weitgehend festsetzen kann – vergleichbar mit einem Musiker, der hierfür eine Taktart wie Zweiviertel-, Dreiviertel oder Viervierteltakt benützt.

³¹ Melopoeia bedeutet das Wort als Klang. Dieser Begriff stammt von Ezra Pound, einem großen amerikanischen Dichter und Anreger der Moderne, der in der Sprache drei Wirkungsebenen differenziert: Melopoeia, Phanopoeia (das Wort als Bild) und Logopoeia (das Wort als Begriff).

Der Wechsel von Hebung und Senkung, der den Rhythmus entstehen lässt, kann im Französischen sogar gegen den Wortakzent verstoßen. Der Text wird nämlich unrhythmisch, wenn Hebungen zusammentreffen, weshalb der Dichter bemüht sein wird, das zu vermeiden. Der Takt sozusagen „bindet“ den Text, und der Rhythmus macht aus der taktmäßigen Gliederung ein Ausdrucksmittel (vgl. Gelfert, 1990, S. 28).

Je nach Taktart (Jambus, Anapäst, Trochäus, Daktylus, Spondeus oder freier Rhythmus) entsteht das Versmaß. Im italienischen Sonett wurde bzw. wird fast ausschließlich der „Endecasillabo“ verwendet, das Schema des fünffüßigen Jambus. Im „Weltsonettismus“ hat dieser Zehn- bzw. Elfsilbner die absolute Mehrheit (vgl. Mönch, 1955, S. 21). In Frankreich hat sich jedoch der Alexandriner, der sechshebige Jambus mit einer Zäsur nach der dritten Hebung, durchgesetzt. Seit der Pléiade kultivieren Dichter den Alexandriner für das französische Sonett, weil es einen sehr klangvollen, ausschwingenden Vers ergibt³². Französische Wörter werden am Ende betont, weshalb die Zäsur in der Mitte der Zeile keinen trennenden Graben, sondern nur eine kleine Schwelle darstellt, die ein kurzes „ritardando“ des Sprachflusses bewirkt (vgl. Gelfert, 1990, S. 63). Für Sprachen, bei denen die Anfangssilben betont werden, z.B. deutsch, eignet sich der Alexandriner nur mäßig. Auf Grund dessen, dass die Zäsur nach der dritten Hebung sein soll, muss sich in der Regel ein einsilbiges Wort davor befinden. Dieser Fakt lässt die Dichtung kurzatmig erscheinen und zerhackt die Verse in zwei Hälften. In der Barockzeit, wo am Hof der Einfluss des Französischen verortet wurde, lassen sich viele Beispiele der Sonettichtung im Alexandrinerversmaß finden³³.

Der Alexandriner setzt sich aus zwei Hemistichien zu je sechs metrischen Silben zusammen, wobei Silben mit einem „ə muet“ direkt vor der Zäsur wie auch am Versende nicht mitgezählt werden. Die Zäsur nach der dritten Hebung geht mit einem Innehalten beim Lesen einher, meist auf Grund syntaktischer Natur. Sie steht fast ausnahmslos nach einem Wort, welches einer der großen grammatikalischen Kategorien wie Nomen, Verb, Adjektiv oder Adverb angehört. Bei der richtigen Verwendung dient sie sozusagen als kurze Verschnaufpause innerhalb des Verses, wobei sie jedoch nicht den Fluss des Lesens zerschneiden soll.

³² Für die Frankophonen stellt es den „grand vers de la poésie“ dar. Es ist der einzige, der auch einen Eigennamen besitzt - im Gegensatz zu allen anderen, die ihre Bezeichnung auf Grund ihrer Silbenzahl erhalten.

³³ Andreas Gryphius, der bekannteste Barockdichter, schrieb seine Sonette vorwiegend in Alexandrinern, die oftmals den sprachlich sehr schönen Gedichten einen monotonen Stakkato – Beigeschmack gaben.

Das Sonett als strenge Gedichtform fordert eine Regelmäßigkeit des Versmaßes, im Französischen den Alexandriner, das im Folgenden bei den drei Beispielsonetten analysiert wird. Alle drei Dichter halten sich streng an die vorgegebene Silbenzahl von je zwölf metrischen Silben pro Verszeile, wobei mitunter jedoch Besonderheiten auftreten.

Ronsards Gedicht beginnt mit dem Halbvers *„Marie, levez-vous,“*. *„Marie“* besteht aus drei metrischen Silben, da das [ə] artikuliert und folgedessen als metrische Silbe gezählt wird. Nur wenn es im Wortauslaut steht, und das folgende Wort vokalisch anlautet, wird es für gewöhnlich, aber nicht obligatorisch, elidiert (vgl. Baehr, 1970, S. 33). Der zweite Halbvers des ersten Verses, *„ma jeune paresseuse :“*, stimmt ebenso mit dem korrekten Alexandriner überein: das [ə] von *„jeune“* wird prononciert, dafür fällt es bei *„paresseuse“* auf Grund des Wortauslautes vor dem Versende weg.

Beispiele von Vokalverschleifungen oder Synaloephen finden sich im vierten Vers, *„Dessus l’espine assis, / sa complainte amoureuse.“* Das auslautende *–e* vor einem Vokal wird verschliffen, d.h., dass es zwar ausgesprochen, aber in den folgenden Vokal übergeht, ohne dass die Artikulation der beiden Vokale mittels einer Pause unterbrochen wird. Daher wird auch nur eine metrische Silbe gezählt (vgl. Elwert, 1961, S. 36).

Der erste Halbvers des zweiten Verses beinhaltet eine weitere Synaloephe, gemeinsam mit einer Diärese, einer „Auseinanderziehung“ einer normalerweise einsilbig zu zählenden Verbindung von Hiatvokal und Vokal (vgl. Baehr, 1970, S. 38): *„Ja la ga/ye alouette“*. Auch *„Hier“* zu Beginn des achten Verses gilt als Beispiel einer Diärese.

Ronsard musste einmal ein Wort „zurechtbiegen“, um dem Alexandriner treu zu bleiben: *„encor les yeux sillée.“* (zweiter Halbvers von Vers zwölf). Dem *„encore“* wurde das *–e* entfernt.

Auch Baudelaire weicht kein einziges Mal vom vorgegebenen zwölf-silbigen Versmaß ab. Er hätte viele Synaloephen, wie *„Son teint est pâle et chaud ; / la brune enchanteresse“* (Vers fünf), *„Grande et svelte en marchant / comme une chasserresse,“* (Vers sieben) und *„Son sourire est tranquille / et ses yeux assurés.“* (Vers acht), verwendet, die aber im Neufranzösischen nicht mehr als solche gelten. Das *–e* im Wortauslaut vor anschließendem Vokal wird einfach elidiert. Eine Synaloephe in dem Sinn existiert mit Ausnahme des

enklitischen *-le* im Imperativ mit anschließendem Vokal (z.B. *prends-le* + Vokal) nicht mehr (vgl. Baehr, 1970, S. 33).

Das Wort *,pays'* in Vers eins und neun zählt als Beispiel einer Diärese und besteht daher aus zwei metrischen Silben.

Eine Besonderheit findet man im zweiten Vers vor, der die „grammatische“ Zäsur missachtet: *,J'ai connu, sous un dais X d'arbres tout empourprés'*. Was die Wortgruppe betrifft, befindet sie sich hier an der falschen Stelle. Dieses Phänomen lässt sich jedoch mit der Unterteilung jedes Verses in noch kleinere Einheiten wie Hemistichien, nämlich in vier oder drei Abschnitte, erklären. Ein „tétramètre“, der bei regelmäßigen Alexandrinern häufig vorkommt, trennt den Vers in vier Abschnitte, wobei sich die Trennung bei einem „tétramètre à débit régulier“ in drei und drei Silben pro Halbvers vollzieht. Vers zwei hingegen teilt sich in 3/3//2/4 Silben. Und semantisch richtig getrennt, wäre Vers zwei ein „trimètre“, der in Sonetten der Romantik ohnehin sehr beliebt war: *,J'ai connu, / sous un dais d'arbres / tout empourprés'*. Hier würde es jedoch dem lautlichen Fluss zuwiderlaufen, da zwischen *,sous un dais'* und *,d'arbres'* eine Verschnaufpause gemacht wird.

Das dritte Sonett von Aragon weist ebenso kein einziges Mal eine Abweichung vom Alexandriner-Versmaß auf. Aragon verwendet im Gegensatz zu Baudelaire und Ronsard auch keine Diäresen. Von Synaloepen zu sprechen, bleibt in der Moderne hinfällig. Das Gedicht ist sehr rhythmisch und fließend, was als Pendant zum immer gleichen Strophenbeginn mit *,Madame'* steht (siehe dazu Kapitel 4.2.2.1).

Eine Besonderheit findet sich im siebenten Vers, *,L'ombre des fleurs / parfume aussi / l'ombre des champs'*, der mit der Verwendung des „alexandrin ternaire“ oder „trimètre“ den Rhythmus des Alexandriners bricht, der die Zäsur nach dem sechsten Vers besitzt. Diese Dreiteilung bleibt im Sonett jedoch einzigartig.

4.1.4 Die Klangfarbe

Dieser Begriff umfasst das Phänomen der Sprachlaute, denen bestimmte Farben und Gefühle zugeordnet werden. Die Vokale *a*, *o* und *u* werden als dunkel und *e*, *i* und *y* als hell bezeichnet (vgl. Gelfert, 1990, S. 32 f.), womit die akustische Wahrnehmung förmlich sichtbar wird.

Ähnliches passiert mit den Konsonanten, die je nach Artikulationsart ihren mitschwingenden Charakter bekommen. Mit *m*, *n* und *l*, den nasal und lateralen Konsonanten, vermittelt der Dichter gezielt eine harmonische Stimmung; das imaginäre Bild wird weichgezeichnet. Im Gegensatz dazu wird mit den Verschlusslauten wie *p* und *t* Härte, Kälte oder Prägnanz hervorgerufen.

Auf Grund von gut positionierten hellen und dunklen Vokalfolgen können weit ausschwingende Melodiebögen gestaltet werden, die mittels Einschub von Explosivlauten so interpunktiert werden, dass sich eine ausdrucksvolle Melodielinie ergibt (vgl. *ibid*; S. 36). Darüber hinaus lassen sich pro Verszeile Klangterrassen anlegen, die unterschiedliche Schwerpunkte besitzen und das Gedicht mit einer Klanggestalt auskleiden.

Um eine Analyse der Klangfarbe vorzunehmen, wurden Tabellen erstellt, um die Verteilung der Vokale übersichtlich machen zu können. Tabelle Nummer eins korrespondiert mit Ronsards Morgenständchen.

N° 1: Ronsard

	[a], [ɑ]	[e], [ɛ], [ə]	[i]	[o], [ɔ]	[u]	[ø], [œ]	[y]	Nasale [ɔ̃], [ẽ], [õ], [œ̃]	Halbvokale [j], [w], [ɥ]
Vers 1	3x	4x	1x		1x	2x			
2	4x	6x		2x	1x				1x
3	2x	3x	1x	3x	1x			1x	
4	3x	3x	2x	1x	2x	1x		1x	
5	1x	6x			2x	1x		1x	1x
6		4x		4x	2x			1x	1x
7	1x	5x	1x	3x		1x		1x	2x
8		3x	2x	2x		1x	1x	2x	2x
9	2x			1x	3x	1x	1x	2x	2x
10	2x	6x		1x			1x	1x	2x
11	1x	4x	2x	3x		1x			2x
12		3x	1x	2x	2x	1x		3x	4x
13	2x	7x		2x				1x	
14	3x	3x			3x			3x	1x
Summe	24x	57x	10x	24x	17x	9x	3x	17x	18x

Zu den dunklen Vokalen werden [a], [ɑ], [o], [ɔ] und [u] gezählt, zu den hellen [e], [ɛ], [ə], [i] und [y]. Die erste Strophe wird mit 23 dunklen im Vergleich zu 20 hellen Vokalen gebildet, Strophe zwei mit 15 zu 22, Strophe drei mit 13 zu 14 und Strophe vier mit 14 dunklen zu 14 hellen. Bei dieser genauen Analyse fällt sofort auf, dass bei der ersten Strophe, was äußerst selten und bei keinem der beiden anderen Sonette von Baudelaire und Aragon existiert, die dunklen Vokale überwiegen.

Das Gedicht beginnt klanglich dunkel und wird erst später heller und weicher. Die erste Strophe beinhaltet auch kaum nasale Vokale und die „Weichmacher“ der Konsonanten, die Lateralen und Nasalen, von denen die Anzahl mit 18 sogar recht hoch ist, werden von den Verschlusslauten und Reibelauten, den Frikativen, wieder abgeschwächt. In dieser eher dunklen Strophe dringt vor allem das oft wiederkehrende und betonte [s], graphisch als *ss* oder *s* vorkommend, ins Ohr: bei ‚ *paresseuse*‘ (Vers eins), ‚ *rossignol*‘ (Vers drei) und ‚ *Dessus l’epine assis, sa complainte amoureuse.*‘ (Vers vier). Diese häufige s-Verwendung basiert auf Grund der Onomatopoesie; das [ssssss] erinnert ans Schlafen und Marie, die noch träumt, soll vom lyrischen Ich erst geweckt werden.

Mit dem ersten Halbvers der zweiten Zeile, ‚*Ja la gaye alouette*‘, wird auf Grund des Plosivs [t] der Versuch des Weckens spürbar. Dennoch bleibt der Dichter lieblich, wie auch die Kombination ‚*gaye alouette*‘ zeigt. Diese hell-dunkel-Kombination ist überdies in den ersten beiden Zeilen sehr präsent: wie [ge/alwɛt], so auch [maɾiə]. Wenn die angesprochene Dame z.B. Laura heißen würde, klänge es: „Laure, levez-vous, ma jeune paresseuse :“. Der

Melodiebogen wäre zerstört, und mit dem dumpfen [l̥Rə] würde man einen anderen Fortgang des Gedichts antizipieren bzw. eine andere Stimmung hervorrufen.

Die zweite Strophe klingt heller als die erste. Sie leitet mit den zwei eindrücklichen Aufforderungen ‚*Sus ! Debout !*‘, gefolgt von ‚*allon voir l’herbelette perleuse*‘ (Vers fünf) ein. Die Melodie beginnt mit dem dunklen [o], welche bis zum Halbvokal [w] ansteigt und wieder zum neutraleren [e] abfällt. Ähnlich sieht Vers sechs aus: ‚*Et vôtre beau rosier de boutons couronné,*‘. Nach mehreren [o] steigt die Melodie zu [j] von ‚*rosier*‘, fällt wieder herab zu [o] von ‚*boutons*‘ und klingt mit einem [e] von ‚*couronné*‘ aus. Vers sieben fügt sich in das Schema ein. In diesen drei Versen schwingt die Melodie von der dunklen o-Terrasse zum [i] bzw. zu [w] und [j] hinauf und wieder zum [e] hinab. Vers acht, der letzte der zweiten Strophe, bricht damit, indem er von der hellen i-Terrasse mit ‚*Hier*‘, [j], beginnt.

Die dritte und vierte Strophe verhalten sich im Vergleich von hellen und dunklen Vokalen sehr neutral. Auffallend sind die gehäufte Verwendung der Nasalvokale in der vierten Strophe in Vers zwölf und 14, - davon je drei Stück: ‚*Vous tient d’un doux sommeil encor les yeux sillée.*‘ (Vers zwölf) und ‚*Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.*‘ (Vers 14). Gemeinsam mit den nasalen Konsonanten von ‚*sommeil*‘ (Vers zwölf) und ‚*matin*‘ (Vers 14) werden die beiden Zeilen stark nasaliert. Auch ‚*tetin*‘ in Vers 13 passt dazu. Damit hebt der Dichter die letzte Strophe mittels der Nasallaute, die lieblich klingen und Wärme assoziieren, hervor. Das Terzett präsentiert sich somit als krönender Abschluss:

*,Vous tient d’un doux sommeil encor les yeux sillée,
Ça ! ça ! que je les baise et vôtre beau tetin
Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.’*

Baudelaire's Sonett ‚*A une dame créole*‘ ist anders konzipiert. Die Tabelle Nummer zwei sieht dazu wie folgt aus:

N° 2: Baudelaire

	[a], [ɑ]	[e], [ɛ], [ə]	[i]	[o], [ɔ]	[u]	[ø], [œ]	[y]	Nasale [ɔ̃], [ẽ̃], [õ], [œ̃]	Halbvokale [j], [w], [ɥ]
Titel	2x	1x		1x			1x		
Vers 1	2x	7x	1x	2x			1x		1x
2	1x	4x		1x	3x		1x	2x	
3	3x	6x			1x	2x	1x		2x
4	2x	3x	1x	3x			1x		
5	2x	4x		1x			1x	4x	
6	2x	6x		1x	1x			2x	1x
7	2x	4x		1x			1x	3x	
8	1x	4x	2x		1x	1x	1x	2x	1x
9	4x	5x	3x	1x	1x				1x
10	3x	6x		1x	1x		1x		1x
11	2x	3x	2x	1x				1x	1x
12	2x	6x	2x		1x	1x		1x	
13		7x	1x	2x		1x		1x	1x
14	1x	4x	1x	2x	1x	1x	1x	1x	2x
	27x	69x	13x	16x	10x	6x	9x	17x	11x

Bei der Analyse der Klangfarbe ist die Akkumulation der Nasalvokale, die in Baudelaire's wie auch in Ronsard's Sonett eine wichtige Rolle spielen, in der zweiten Strophe auffallend. Mit der Gesamtanzahl von 17 sind beide Sonette zwar ident, aber die Verteilung sieht anders aus. Die zweite Strophe von ‚*A une dame créole*‘ beschreibt die Details der Schönheit der Angebeteten, wobei Baudelaire eine Vielzahl von Nasalvokalen und nasalen Konsonanten verwendet, um das imaginäre Bild weichzuzeichnen: z.B. ‚*Son teint est pâle et chaud ; la brune enchanteresse*‘ (Vers fünf) oder ‚*noblement maniérés ;*‘ (Vers sechs) oder ‚*en marchant comme une chasseresse,*‘ (Vers sieben). Ab der neunten Zeile endet diese häufige Verteilung. Die beiden letzten Strophen sind inhaltlich einer Apotheose gleich und grenzen sich daher von den zwei vorangegangenen auch klanglich deutlich ab.

Im Gesamten betrachtet ist Baudelaire's Sonett im Vergleich zu Ronsard's Gedicht wesentlich heller. Genaugenommen besteht ‚*A une dame créole*‘ aus 53 dunklen und 91 hellen Vokalen, wobei das Morgenständchen für Marie 65 dunkle und nur 70 helle Vokale beinhaltet. Interessant ist die Gesamtanzahl der vorhandenen Vokale und Halbvokale ausgenommen des Titels: bei Baudelaire sind es 178 und bei Ronsard 179 – also kaum ein Unterschied.

Baudelaire, der für seine „musikalisch“ ausgefeilten Gedichte bekannt ist, gibt den Versen elf bis 13 eine interessante Klanggestalt:

*„Belle digne d'orner les antiques manoirs,
Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites,
Germer mille sonnets dans le cœur des poètes,‘*

Bei den drei Versen schwingt die Melodie in den ersten Hemistichien zum hellsten Vokal, dem [i], hinauf und dann wieder hinab. So ergeben sich gleichmäßige Melodiebögen, die mit den Plosiven [t] in ‚*retraites*‘ (Vers zwölf) und ‚*poètes*‘ (Vers 13) diese oben bereits erwähnte Interpunktion erfahren. Der 14. Vers, ‚*Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.*‘, bildet den Abschluss des Melodiebogens. Er tritt mit den vorwiegend dunklen Vokalen ganz aus der zuvor produzierten Klanggestalt hervor, womit Baudelaire sein Gedicht zu einem Ende führt. In diesen Versen baut Baudelaire eine Spannung auf, die in der letzten Zeile gelöst wird, womit sich das Ende einstellt. Damit divergiert die inhaltliche Ebene mit der klanglichen; denn inhaltlich könnte Vers 13 bereits einen Abschluss bedeuten. Und dieses Phänomen trägt unter anderem dazu bei, Baudelaires Sonett ‚*A une dame créole*‘ in der Sonettproduktion der Romantik zu etwas so Besonderem zu machen.

Ein weiteres gezielt verwendetes klangliches Ausdrucksmittel sind die onomatopoetischen Elemente in den ersten zwei Strophen. Dazu zählt die hohe Anzahl der Frikative, die zusätzlich in „sifflantes“ und „chuintantes“ (vgl. Geckeler, 1997, S. 65) unterteilt werden können. Zu den „sifflantes“ gehören [s] und [z], darunter: ‚*le soleil caresse*‘ (Vers eins), ‚*sur les yeux la paresse*‘ (Vers drei), ‚*Son teint*‘ (Vers fünf), ‚*Grande et svelte*‘ und ‚*comme une chasseresse*‘ (Vers sieben), ‚*Son sourire*‘ und ‚*et ses yeux assurés*‘ (Vers acht). In der ersten Strophe dienen die Zisch-Laute dazu, die Müdigkeit und das Träumerische, wie z.B. ‚*Et des palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse*‘ (Vers drei), zum Ausdruck zu bringen. Der Sonnenuntergang taucht die Insel in ein Purpurrot, der Tag neigt sich dem Ende zu. Wenn man sich die Gegend vorstellt, hört man dabei ein Grillenzirpen und das Meer zischen.

Zu den „chuintantes“ werden stimmlose und stimmhafte sch-Laute gezählt. Im Beispielsonett finden sich knapp hintereinander mehrere [ʃ] - Konsonanten: ‚*aux **ch**armes ignorés*‘ (Vers vier), ‚*pâle et **ch**aud*‘ und ‚*la brune **ench**anteresse*‘ (Vers fünf) und ‚*en **mar**chant comme une **ch**asseresse*‘ (Vers sieben). Der [ʃ]-Laut untermauert den Reiz von Mme Autard de Bragard: „charme, chaud, enchanté“.

An der Vielfältigkeit der Klanganalyse kann gesehen werden, dass Baudelaires Sonett als Beispiel eines klanglich außerordentlich durchdachten Gedichts dienen kann. Die Dreiteilung seines Sonetts, inhaltlich sowie syntaktisch, wird mittels der Klangfarbe unterstützt. Dabei bleibt aber trotzdem der Dualitätscharakter, auf den im Kapitel der inneren Struktur, 4.2., eingegangen wird, erhalten.

Eine klangliche Zweiteilung hingegen findet sich im dritten Sonett von Aragon. Die Vokaltabelle erleichtert die Analyse:

N° 3: Aragon

	[a], [□]	[e], [□], [ə]	[i]	[o], [□]	[u]	[ø], [œ]	[y]	Nasale [ĩ], [ñ], [õ], [œ̃]	Halbvokale [j], [w], [□]
Titel	2x	12x	1x	4x	1x	1x	1x	2x	3x
Vers 1	2x	4x		2x	1x			2x	
2	1x	5x	1x	1x	1x		1x	2x	
3	2x	4x		1x	1x		1x	3x	
4	2x	5x			1x		3x	1x	1x
5	2x	3x		1x	2x			2x	1x
6	3x	3x	1x		2x	1x		4x	
7	1x	4x	1x	1x		1x	1x	3x	
8	2x	5x	1x		2x	1x		1x	1x
9	2x	3x	1x		2x	1x		1x	1x
10		4x	1x	1x	4x	1x		1x	1x
11	1x	5x	3x	1x	1x		1x		2x
12	3x	5x				1x	1x		1x
13	1x	7x	1x	2x			1x		1x
14	3x	4x	1x	1x	2x		1x		1x
	25x	61x	11x	11x	19x	6x	10x	20x	10x

In der Verteilung von dunklen und hellen Vokalen ist Aragons Sonett dem von Baudelaire ähnlich; 55 dunkle im Vergleich zu 82 hellen Vokalen. Die zwei ersten Strophen befinden sich dabei im Gleichgewicht; ab Vers neun beginnt das Gedicht heller und gleichzeitig auch „höher“ zu werden, und die vierte Strophe ist mit 12 dunklen zu 21 hellen Vokalen am hellsten.

Alle Vokale und Halbvokale zusammengezählt ergeben die Zahl 173. Damit ist Aragons Sonett, den Titel ausgenommen, am kürzesten von allen dreien.

Aus der Tabelle ist ersichtlich, dass Aragon sehr häufig Nasalvokale verwendet hat. Zudem reihen sich die nasalen Konsonanten. Das ist primär auf die oftmaligen Wortwiederholungen von ‚Madame‘ (viermal) und ‚ombre‘ (achtmal) zurückzuführen. Aber auch unabhängig davon

finden sich viele Nasallaute vor. Im gesamten Sonett verwendet Aragon 20 Nasalvokale und 58 nasale und laterale Konsonanten. Im Vergleich dazu hat Ronsard nur 17 Nasalvokale, gleich viele wie Baudelaire, und 41 nasale und laterale Konsonanten benötigt; Baudelaires Sonett besitzt davon 50. Aragons Gedicht klingt daher sehr nasal und weich, was mit dem Inhalt korreliert. Das Sonett ist ein Traum, wobei Schatten die Hauptrolle spielen. Die Nasallaute unterstützen dieses Traum-Ambiente und helfen, den Inhalt besser ineinander verschwimmen zu lassen.

Aragon verwendet in der Oktave, vor allem im ersten Quartett, das [i], den hellsten Vokal der Klangfarben, sehr rar. Das [i] durchdringt den „Nebel“ des Traums, und bei zu häufiger Verwendung würde die Gefahr bestehen, dass sich das Schleierhafte auflöse. In der ersten Strophe findet sich nur ein [i]: *„Il passe auprès vous une ombre de mes chants“* (Vers zwei), das jedoch fast untergeht, da es die Verszeile einleitet und als unpersönliches Fürwort keine wichtige semantische Funktion besitzt. Akzentuierter wird der Vokal [i] in der folgenden Strophe im sechsten und siebten Vers: *„Un malheur d'ombre à l'ombre est-il toujours fâchant“* (Vers sechs) und *„L'ombre des fleurs parfume aussi l'ombre des champs“* (Vers sieben). Das [i] befindet sich jeweils am Platz der ersten Hebung nach der Zäsur. Die Melodiebögen schwingen von den tiefen Nasalvokalterrassen ausgehend bis zum [i] nach oben und fallen wieder zum Ausgangspunkt hinab.

Im Gegensatz zu den zwei anderen Sonetten unterstützt Aragon auch klanglich die Zweiteilung des Gedichts. Die Oktave, die von Traum und Schatten handelt, klingt auf Grund der häufigen Nasallaute dumpf und verschwommen. Das Sextett hingegen ist heller und „aufgeweckter“, da es die Augen, die Lichter und das Erwachen thematisiert.

Diese in den Sonetten vorherrschende Dualität wird im nächsten Kapitel, in dem es sich um die innere Form der Gedichte dreht, ausführlich zur Sprache gebracht.

4.2 Die innere Struktur

Der folgende Abschnitt widmet sich den inneren Gesetzen der Sonette, die, genauso wie die formalen Vorgaben, vielfältig sind. Der Begriff der „inneren Struktur“ ist jedoch an sich etwas problematisch; er definiert sich damit, dass er das komplementäre Gegenstück zur äußeren Form darstellt. Gute Sonette zeichnen sich erst mit einer gelungenen Symbiose von vorgegebener Form, der äußeren Form, und vorgegebenen inhaltlichen Kriterien sowie dem aussagekräftigen Inhalt, die gemeinsam die „innere Struktur“ bilden, aus. Und über alldem soll und muss natürlich die Individualität jedes einzelnen Sonetts stehen, die teilweise mit den strengen Vorgaben förmlich in Konkurrenz tritt.

Mönch (1955, S. 33) schreibt den inneren Kräften die geheime Faszination in dem Gebilde Sonett als Ursache zu, die dafür verantwortlich sind, dass es damit zu der weltweiten Verbreitung dieser unverwüstlichen Gattung gekommen ist.

4.2.1 Die Dualität – das Charakteristikum des Sonetts

Ein Sonett wird erst dann seinem Namen gerecht, wenn eine inhaltliche Zweiteilung, auf die in diesem Abschnitt eingegangen wird, vorherrscht. Francesco Petrarca war ein Meister darin, in den Vierzeilern eine Vielzahl von Dualitäten einzubauen. Die notwendige Zweiteilung wird mit der Verwendung zahlreicher Antithesen unterstützt.

4.2.1.1 Die Trennung in Oktave und Sextett

Die auffälligste Zweiteilung ist die inhaltliche und formale Trennung der Gedichtform in Oktave und Sextett. Beide Teile stehen in einem Verhältnis von Aufgesang und Abgesang zueinander, was im Französischen „protase“ und „apodose“ genannt wird (vgl. Gendre, 1996, S. 10). Der Aufgesang entspricht einer Expansion der Gedanken, womit Erwartung und Spannung aufgebaut werden. Der Abgesang soll Erfüllung auslösen. Das Sextett ist kürzer, die Gedanken müssen gerafft werden, und eine Kontraktion tritt ein. Gemeinsam sind Expansion und Kontraktion unter anderem für den dynamischen Charakter des Sonetts verantwortlich (vgl. Mönch, 1955, S. 33).

Die dialogische Struktur, auf Grund der Strophengliederung in Oktave und Sextett sichtbar, wird mittels der Reimordnung hörbar. Der Reimwechsel vollzieht sich am Übergang von Oktave und Sextett, womit gleichzeitig ein inhaltlicher Umschwung verlangt wird. Würde man das Sonett mit einem Drama vergleichen, entspräche dies der „chute du drame“. Schlegel (1965, S. 193 zit. in Gendre, 1996, S. 8) erkennt in der Gedichtform den Typus der dramatischen Gattung, da man Exposition und Fortgang in der Oktave und „Katastrophe“ im Sextett deutlich unterscheiden kann.

Dazupassend soll auch syntaktisch eine klare Trennung zwischen den beiden Teilen vorhanden sein. Das erste Terzett beginnt mit etwas Neuem, weshalb ein Enjambement zwischen Oktave und Sextett unmöglich wird. Mönch (1955, S. 33) weist darauf hin, dass „wenn der Gedanke von dem einen Gedichtteil in den anderen hinübergeschleift wird, die Komposition dem inneren Gesetz des Sonetts zuwider liefe.“

Beide Teile sind sozusagen ein Gedicht für sich und sollen isoliert voneinander verständlich sein. In den drei Sonettbeispielen von Ronsard, Baudelaire und Aragon ist dieses Phänomen ohne Zweifel erkennbar.

Ronsards Sonett beginnt mit der Aufforderung, dass Marie aufstehen solle. Der „sanfte“ Imperativ wird mit dem Erwachen der Vögel gerechtfertigt, das den ersten Teil der Beschreibung des morgendlichen Naturerwachens ausmacht. Der Imperativ dient als Einleitung des Gedichts und bildet damit den Rahmen. Die anschließenden Verse füllen diesen Rahmen aus: Das erste Quartett handelt von Vögel, die den Morgen begrüßen, und das zweite Quartett nimmt die Blumen in die Beschreibung hinein. Mit dem achten Vers, das Ende des zweiten Quartetts, endet die Auflistung der Fauna und Flora.

Mit den Terzetten lässt Ronsard ein neues Thema beginnen: Maries Schwur und dessen Auflösung. Marie wird erneut wie in Vers eins direkt angesprochen: *„Harsoir en vous couchant vous juraâtes vos yeux / D’être plus-toôt que moy ce matin esveillée ;”* (Vers neun und zehn). Der folgende Indikativ der Verse elf und zwölf entschuldigt bzw. verharmlost den am Vortag geschehenen Schwur: *„Mais le dormir de l’Aube, aux filles gracieux, / Vous tient d’un doux sommeil encor les yeux sillée.”* Damit wird klar, dass Marie nur imaginär angesprochen wird. Der Abschluss wird von der Aktion des lyrischen Ichs, die Marie lehren

möchte, morgens zeitig aufzustehen, gebildet: *„Ça ! ça ! que je les baise et vôtre beau tetin / Cent fois pour vous apprendre à vous lever matin.“* (Vers 13 und 14).

Oktave und Sextett sind semantisch sowie syntaktisch klar getrennt. Die Oktave, die aus zwei parallel laufenden Quartetten besteht, ist in sich selbst abgeschlossen. Das zweite Quartett erfüllt die Funktion der Verstärkung des ersten; es vertieft dessen Gehalt. Das Sextett, einen neuen Abschnitt ankündigend, könnte ebenfalls alleine existieren. Semantisch und syntaktisch heben sich dabei die letzten zwei Verse hervor, die den Reim e bilden.

Baudelaires Sonett *„A une dame créole“* ist ähnlich aufgebaut. Oktave und Sextett sind klar voneinander getrennt: inhaltlich sowie formal. Diese Teilung wird durch die syntaktische Struktur verstärkt, die mit den Strophen übereinstimmt: Der erste Satz erstreckt sich über das erste Quartett, der zweite über das zweite und der dritte umfasst beide Terzette.

Das Sonett erfüllt die Funktion der Huldigung Mme Autard de Bragards. Vers eins leitet das Gedicht mit einem „complément circonstanciel du lieu“ ein: *„Au pays parfumé que le soleil caresse,“* (Vers eins). Der erste Hauptsatz, *„J’ai connu une dame créole“*, dehnt sich über die folgenden drei Verse aus. Er determiniert das Thema, wie auch schon der Titel antizipieren lässt. Der Satz wird mit den noch genaueren Lokalbestimmungen *„sous un dais d’arbres tout empourprés / Et de palmiers“* (Vers zwei und drei) und einem dazugehörenden untergeordneten Relativsatz, *„d’où pleut sur les yeux la paresse“* (Vers drei), erweitert und im vierten Vers mit einem „complément du nom“, *„aux charmes ignorés“*, ausgeschmückt. Die Erwähnung der Dame lässt somit drei Verse lang auf sich warten und wird erst im letzten Vers des ersten Quartetts verwirklicht. Mit diesem komplexen Satz baut Baudelaire eine Spannung auf, die in einer harmonischen Balance zu den regelmäßigen Kreuzreimen steht. Dieser Effekt wird dadurch erzielt, dass die lokalen Bestimmungen nicht nacheinander, sondern umschlossen im Hauptsatz eingebaut sind. Inhaltlich erfüllt das erste Quartett die Vorstellung der Dame sowie den Ort des Geschehens.

Das zweite Quartett beschreibt Mme Autard de Bragard näher. Die Syntax unterscheidet sich von den ersten vier Versen: Baudelaire baut den zweiten komplexen Satz mit einer Hauptsatzreihe auf, der sich in Vers sieben und acht der Grammatik widersetzt: *„Grande et svelte en marchant comme une chasseresse / Son sourire est tranquille et ses yeux assurés.“*

Aus der Beschreibung treten drei binäre Adjektiv- und Nominalpaare hervor: *‘pâle et chaud’* (Vers fünf), *‘Grande et svelte’* (Vers sieben) und *‘Son sourire... et ses yeux’* (Vers acht), wobei das Nominalpaar in Form eines Anakoluths zusätzlich betont wird. Das zweite Quartett vervollständigt die Präsentation der kreolischen Dame, indem es Details erwähnt. Zudem ermöglichen die unterschiedlichen Satzstrukturen, die einen wechselnden Rhythmus erzielen, die Vielfältigkeit der Schönheit noch besser zum Ausdruck zu bringen. Gleich wie in Ronsards Sonett dient das zweite Quartett als Unterstützung und Verstärkung des ersten, bzw. wird die Eleganz der Oktave erst auf Grund der Verdopplung des Gehalts des ersten Quartetts durch das zweite richtig zur Geltung gebracht.

Der Reimwechsel von Kreuz- zu Paarreim kündigt einen Bruch an, der beim Übergang von Oktave zu Sextett stattfindet. Der dritte Satz, welcher sich über das gesamte Sextett erstreckt, steht als formelle Artikulation im Gegensatz zu den vorangegangenen Aussagesätzen. Die hypothetische Satzkonstruktion besteht aus dem Gliedsatz – „la subordonnée-thème“, *‘Si vous alliez [...] au vrai pays de gloire’* (Vers neun), und dem Hauptsatz – „la principale-prédicat“, *‘Vous feriez [...] Germer mille sonnets dans le cœur des poètes,’* (Vers zwölf bis 13). Der 14. Vers, ein beigefügter Relativsatz, überrascht inhaltlich mit dem Zusatz *‘Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.’* Dadurch erfährt das zuvor Gesagte eine Steigerung, die nicht vorausgesehen wird, da der 13. Vers fast schon wie ein vorzeitiger Abschluss wirkt. Würde das Sonett jedoch wirklich mit dem 13. Vers enden, bliebe die Erwartung des Reims d und damit verbunden eine Spannung offen, die erst mit dem endgültigen Ende majestätisch aufgelöst werden kann.

Das gesamte Sextett wirkt wie eine poetische Apotheose für die in der Oktave vorgestellte Mme Autard de Bragard. Die Huldigung übersteigt die Intensität, wie sie noch in der Oktave vorherrscht. Die Zweiteilung der beiden Abschnitte wird dadurch verstärkt, dass die Schöne ab Vers neun direkt angesprochen wird: *‘Si vous alliez, Madame, ...’* (Vers neun). In der Oktave wird nur über sie gesprochen; im Sextett ändert Baudelaire die Position, und er wird zu ihrem imaginären Gesprächspartner. Im Vergleich dazu behält Ronsard letztgenannte Rolle während des gesamten Sonetts über bei.

Eine weitere Grenze zwischen Oktave und Sextett zieht der interstrophische Sprung von Paris nach Mauritius. Im ersten Teil des Gedichts befindet sich der Dichter in Frankreich und erzählt von der Bekanntschaft, die er auf der Insel gemacht hat: *‘Au pays parfumé que le soleil*

caresse, / J'ai connu ... (Vers eins und zwei). Zwischen der Oktave und dem Sextett passiert jedoch ein Ortswechsel und das lyrische Ich spricht plötzlich aus dem „pays créole“, da es im neunten Vers *,Si vous alliez'* und nicht *,Si vous veniez'* (vgl. Gendre, 1996, S. 178) heißt. Dieser Ortwechsel produziert eine Dynamik, die gut mit der daraus entstehenden Dualität von Passivität und Aktivität korreliert, die sich in den Verben ausdrückt. Das gesamte Sonett ist eher statisch aufgebaut. Die Verben, die in der Oktave vorkommen, *,j'ai connu, est, a, est,* genauso wie im Sextett *,orner'* (im Sinn von „être comme ornement“ und nicht „créer des ornements“), *,germer'* und *,rendraient plus soumis'*, lassen die Schönheit passiv wirken. Sie wird zu einem marmornen Monument. Erst mit dem *,Si vous alliez'* (Vers neun) wird es ihr ermöglicht, die Passivität für einen Moment zu verlassen und selbstbestimmt zu agieren.

Das dritte Sonett von Aragon mit dem Titel *,Sonnet du sommeil de Madame Laure de Noves et des grands yeux ouverts de celle que je ne dis point.'* täuscht auf dem ersten Blick mit einer Simplität, die, sobald man sich näher damit beschäftigt, widerrufen wird. Wie bereits erwähnt, spielt sich das Geschehen auf drei Ebenen ab, wovon zwei Petrarca und Laura miteinschließen.

Aragon trennt Oktave und Sextett in dem Sinn, dass sich jeder der Teile in einer separaten Welt abspielt. In der Oktave dreht es sich um Schatten, die im Traum vorkommen. Die Handlung passiert in der Schattenwelt, die als Pendant zur Realität steht. Das Sextett thematisiert die Morgenröte - *,l'aurore'*, die als „vrai début du jour“ oder als „triomphe du jour ou du mal“ gilt. Im Sextett wird man langsam aus der Schattenwelt in die Jetzt-Zeit geleitet. Damit verbunden werden die Schlüsselwörter *,ombre'* in der Oktave und *,yeux'* im Sextett benützt³⁴.

Der Schatten, *,l'ombre'*, existiert im Traum. Der Abschnitt des Sonetts, die beiden Quartette, in dem Aktionen von Schattenfiguren unternommen werden, spielt auf Madame Laura de Noves an, wie uns der erste Teil des Titel verrät: *,Sonnet du sommeil de Madame Laure de Noves [...]'*. Jene Dame, die Angebetete Petrarcas, kann nur noch in Träumen existieren, da ihr Dasein längst der Vergangenheit angehört. Die beiden Wesen der Schattenwelt sind daher Petrarca und Laura, dessen dichterisch ausgedrückte Liebe von Aragon als Vorlage genommen wurde. Zudem wird in der Oktave die Liebe des lyrischen Ichs selbst

³⁴ Auf die Ausnahme der Nennung des Begriffs *,yeux'* im achten Vers, sozusagen noch in der Oktave, wird im Kapitel 4.2.2.1 näher eingegangen.

angesprochen: *„Une ombre de ma voix murmure je vous aime“* (Vers vier). Die grenzenlose aufopfernde Liebe existiert auf zwei Ebenen und wird von zwei verschiedenen Personen gelebt: in der Schattenwelt von Petrarca zu Laura und in der Realität von Aragon zu Elsa.

Durch die Anspielung Petrarcas in seinem Sonett drückt Aragon Anerkennung für das Sonettidol aus. Er transferiert Petrarcas Geschichte in die Modernität. Aragon vergleicht sich mit ihm; Amors Pfeil hat ihn gleich wie Petrarca getroffen.

Der zweite Teil des Gedichts, das Sextett, dreht sich in erster Linie um Elsa. Sie lebt, was mit den *„Grands yeux ouverts de celle que je ne dis point.“* (Titel) im Gegensatz zu Laura, der Schlafenden, ausgedrückt wird. Die großen offenen Augen stehen für das Leben und der Schatten der verstorbenen Laura für den Tod. Die lebendige Elsa muss ihre Augen öffnen, um *„Des lumières de moi sous les rideaux tirés“* (Vers elf) zu sehen.

Die Augen und das Licht stehen als Gegensatz zum ersten Teil, der die Schattenwelt beschreibt. Aber beide Teile fließen auch ineinander, da sich das Gedicht auf alle Personen, Petrarca, Laura, Elsa und das lyrische Ich in der Oktave wie auch im Sextett bezieht.

Die letzten beiden Verse, der Abschluss des Sonetts, verdeutlichen dieses Phänomen: *„Craignez plus que le rêve et que la nuit l'aurore / Craignez plus que l'oubli vous savoir adorée“* (Vers 13 und 14). In Vers 13 werden der Traum und die Nacht mit der Morgenröte verbunden. Wenn Elsa ihre Augen öffnet, erkennt sie die Wirklichkeit, wie es um das lyrische Ich, den Akteur, bestellt ist, der sich diese Schmerzliebe aufgebürdet hat. Auch wenn Laura ihre Augen geöffnet hätte, wäre ihr es möglich gewesen, Petrarcas „Pein“ zu erkennen.

Vers 14, *„Craignez plus que l'oubli vous savoir adorée“*, wiederholt in gewissem Sinn die Aussage des vorangegangenen Verses mit noch klareren Worten. Drei Ebenen werden damit angesprochen. Vordergründig ist Aragons Liebe zu Elsa gemeint, die auf Grund der Intensität bereits angsteinflößend ist. Elsa, die, wie aus biographischen Quellen bekannt, zeit ihres Lebens immer fürchtete, als Schriftstellerin neben ihrem berühmten Mann unterzugehen und in Vergessenheit zu geraten, sollte sich aber mehr noch vor der unerschöpflichen Liebe desselben fürchten. Weiters unternimmt Aragon damit eine Allusion auf Petrarca selbst, der als Dichtergenie keine Angst haben sollte, jemals vergessen zu werden, da es immer Bewunderer seines *„Canzoniere“* geben wird. Und die dritte Ebene bezieht Laura mit ein, die

sich mehr vor der Schmerzliebe Petrarcas als vor seiner Gleichgültigkeit bzw. seinem Vergessen fürchten solle. Da diese Liebe, die wie ein Fluch auf den Liebenden lastet, niemals vergessen werden kann.

Zusammengefasst sehen die drei Ebenen folgend aus:

- a) Ebene eins entspricht der Jetztzeit. Gemeint ist die Beziehung Aragon → Elsa.
- b) Ebene zwei betrifft die Beziehung des Dichters → zu Petrarca als Vorbild bzw. alle Sonettdichter der Zukunft → zu dem Werk *„Il Canzoniere“*.
- c) Ebene drei findet in der Vergangenheit statt. Die Liebe Petrarcas → zu Laura steht als Beispiel für eine der aufopferndsten Lieben in der Lyrik.

Trotz der Komplexität auf Grund der drei Ebenen kann festgestellt werden, dass sich, wie auch bei den zwei anderen Sonetten von Ronsard und Baudelaire, eine vorläufige Vollendung nach dem achten Vers abzeichnet. Würde man als vorausschauende Leserschaft nicht wissen, dass es sich um ein Sonett handle, könnte man annehmen, das Gedicht sei nach der Oktave beendet. Das Sextett ist sozusagen die Draufgabe. In Aragons Fall präsentiert es sich wie eine Art Zuflucht zur Spiritualität.

Im Gegensatz zu Baudelaires Gedicht sind die syntaktischen Strukturen sehr einfach. Ein Satz umfasst einen Vers, wobei zwei Ausnahmen zwischen dem ersten und zweiten sowie dem zehnten und elften Vers existieren, die ein Enjambement bilden. Der syntaktische Abschluss pro Verszeile trägt dazu bei, dass Aragons Sonett eine rasende Struktur bekommt, die in seiner Poesie häufig anzutreffen ist. Diese Charakteristik treibt das Gedicht voran, sodass man beim Lesen das Gefühl erhält, kaum anhalten zu können. Eine Art von „Panik“ entsteht, die mit der Gefahr, Aragons Sonett könne in vier Teile zerbrechen, verstärkt wird. Dieses Phänomen wird in Kapitel 4.2.2.1 thematisiert.

4.2.1.2 Die unterschiedlichen zeitlichen Aspekte

Bezüglich der zeitlichen Aspekte sind Sonette meist ambivalent, das den Dualitätscharakter verstärkt. Einerseits präsentieren sie die Zeit wie ausgedehnt, andererseits teilen sie jene in einzelne Momente auf, die sie sukzessive abschließen, wodurch die Ausgedehntheit letztendlich limitiert wird. Ein Sonett fordert daher gleichermaßen die zeitliche Beschränkung sowie die Unendlichkeit.

Der Aspekt kann von grammatikalischer, von lexikalischer und von kontextueller Ebene betrachtet werden; und erst alle Blickwinkel zusammen ermöglichen eine adäquate Interpretation. Der grammatikalische Aspekt unterscheidet zwischen abgeschlossenen und nicht abgeschlossenen Zeitformen. Dazu fügt sich noch die Notion des „aspect global“ oder des „aspect sécant“ (vgl. Denis, Sancier-Chateau, 1994, S. 60 f.). Der lexikalische Aspekt behandelt die semantische Funktion der Verben, wobei zwischen „perfectif“ und „imperfectif“ differenziert wird. Und erst die kontextuelle Interpretation untersucht die Verben auf deren Sinneffekte innerhalb der Texte, die einen „aspect semelfactif³⁵“, einen „aspect duratif“ oder einen „aspect itératif“ tragen können (vgl. *ibid*; S. 65).

In Ronsards Beispielsonett ist ein Aspektwechsel deutlich sichtbar. Im ersten Quartett spricht der Dichter Marie an, sie möge aufstehen und erwähnt in Folge, welche Vögel den Tagesanbruch bereits angekündigt haben. Der Imperativ *‘levez-vous, ma jeune paresseuse’* (Vers eins) steht im Präsens mit dem grammatikalischen „aspect imperfectif“. Von der lexikalischen Seite betrachtet handelt es sich hierbei jedoch um ein perfektives Verb. Kontextuell geht hervor, dass es sich um einen bestimmten Morgen dreht – also spreche es für einen „aspect semelfactif“.

Die anschließenden Verse beschreiben Handlungen, die täglich passieren. Vers zwei, *‘Ja la gaye alouette au ciel a fredonné’*,³⁶ beinhaltet zwar den grammatikalischen „aspect accompli“, wird auf deutsch aber mit „Die Lerche jubiliert schon hoch im Himmelsblau“ übersetzt (Kemp, 2002, S. 217). Sinngemäß kontextuell erfasst besitzt diese Aussage einen iterativen Charakter: Die Lerche singt jeden Morgen. Dieser iterative Aspekt hält bis einschließlich Vers sieben an.

Die folgenden zwei Verse, *‘Et vos œillets mignons auxquels aviez donné, / Hier au soir, de l’eau d’une main si songeuse’*, unterbrechen die Aneinanderreihung der iterativen Aufzählungen. Auch die grammatikalische Form *‘aviez donné’* zeigt an, dass sich etwas ändert. Das morgendliche Ritual wird auf einen einzelnen Tag beschränkt – mittels „aspect semelfactif“.

³⁵ Aus dem Lateinischen: *semel* = ein einziges Mal.

³⁶ Damit ist gemeint, dass er die Lerche zwar schon jubiliert gehört hat, sie aber auch weiterhin singen wird. Deshalb ist die deutsche Übersetzung auch im Präsens.

Das Sextett beginnt mit dem „déictique“ ‚*Harsoir*‘ (Vers neun). Auch hier bleibt das Geschehen auf einen bestimmten Zeitpunkt limitiert. Marie hat dieses eine Mal geschworen, ‚*Harsoir en vous couchant vous juraâtes vos yeux*‘ (Vers neun), dass sie früher als das lyrische Ich aus dem Bett steigt, ‚*D’être plus-toôt que moy ce matin esveillée ;*‘ (Vers zehn). Nach dieser konkreten Zeitangabe wechselt Ronsard in den nächsten Versen wieder zum iterativen Aspekt: ‚*Mais le dormir de l’Aube, aux filles gracieux, / Vous tient d’un doux sommeil encor les yeux sillée.*‘ (Vers elf und zwölf). Der grammatikalische und lexikalische Aspekt bleibt in den letzten Versen unabgeschlossen: ‚*Ça ! ça! que je les baise et vôtre beau tetin / Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.*‘ (Vers 13 und 14). Mit dem ‚*cent fois*‘ wird der iterative Charakter noch unterstützt. Betrachtet man Ronsards Sonett als Gesamtes, kann festgestellt werden, dass er einen einzigartigen „Moment“ in einem immer wiederkehrenden Ablauf beschreibt und somit eine Verbindung von „aspect semelfactif et perfectif“ und „aspect itératif et imperfectif“ herstellt.

Auch Baudelaires Sonett wechselt betreffend den grammatikalischen und kontextuell interpretierten Aspekt von abgeschlossener und nicht abgeschlossener Handlung. Sein Gedicht konstituiert sich aus drei Sätzen, wobei deren Zeiten und Modi an die jeweilige Strophe gebunden sind.

Das erste Quartett, der erste Satz, steht im Indikativ des Perfekts. Er dient als Souvenir von Mme Autard de Bragard. Der grammatikalische Aspekt ist abgeschlossen, ‚*J’ai connu*‘ (Vers zwei), obwohl der lexikalische Aspekt eigentlich imperfektiver Natur ist (jemanden „kennen“ ist zeitlich nicht limitiert). Der zweite Satz im Indikativ des Präsens, eine Prosopographie Mme Autard de Bragards, ist atemporel – zeitlos (der lexikalische und grammatische Aspekt ist nicht abgeschlossen), womit Baudelaire das Sonett ausdehnt. Das Sextett, der dritte Satz, steht im Subjonctif - der Modus, der die Fantasien ausdrückt. Damit wird zeitlich zusätzlich eine Zukunftsperspektive eröffnet: ‚*Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire*‘ (Vers neun). Kontextuell betrachtet wäre dies ein Beispiel eines „aspect semelfactif“ (einzigartig), ‚*alliez*‘, wohingegen die vorangegangenen Sätze und der folgende zweite Teil desselben, ‚*vous feriez*‘, den „aspect duratif“ besitzen. Mit dieser Variation der Aspekte kreiert Baudelaire eine Synthese von zeitlicher Abgeschlossenheit und Grenzenlosigkeit in seinem Sonett.

Aragons Sonett entwickelt sich zeitlich linear - ausgehend vom Präsens zum Futur I und wieder zurück zum Präsens. Der grammatikalische Aspekt wechselt nicht, wie wir es bei den

zwei anderen Sonetten vorfinden. Er bleibt immer unabgeschlossen. Die Dualität bei den Aspekten entsteht auf lexikalischer Ebene. Einige Verben sind „imperfektiver“ Natur: ‚dormez‘ (Vers eins), ‚aime‘ (Vers vier), ‚fuyez‘ (Vers fünf), ‚est‘ (Vers sechs), ‚sera‘ (Vers acht) sowie ‚serai‘ (Vers zwölf), ‚parfume‘ (Vers sieben) und ‚Craignez‘ (Vers 13 und 14). Hingegen ist „ouvrir“ ein typisches „perfektives“ Verb: ‚Si vous ouvrez les yeux‘ (Vers acht), ‚vous ouvrirez les yeux‘ (Vers neun), ‚Si vous ouvrez les yeux‘ (Vers zehn). Auch ‚passe‘ (Vers zwei), ‚va‘ (Vers drei), ‚murmure‘ (Vers vier) und ‚trouvez‘ (Vers zehn) sind lexikalisch analysiert Verben, die zeitlich abschließen.

Im Gesamten betrachtet zieht sich das Ausgedehnte, „l’étendue“, über das Sonett hinweg durch. Es beginnt mit dem Traum in der Oktave und kommt im zweiten Terzett mit ‚Madame je serai le nuage des cieux / Craignez plus que le rêve...‘ (Vers zwölf und 13) wieder. Auch der 14. Vers drückt Unabgeschlossenheit aus: ‚Craignez plus que l’oubli vous savoir adorée‘. Dieses vorwiegende „l’étendue“ auf Grund des lexikalischen sowie grammatikalischen Aspektes wird mit dem Einschub der öffnenden Augen, beginnend ab Vers acht bis zum Ende des ersten Terzetts, unterbrochen. Damit konstruiert Aragon einen Wechsel vom „imperfektiven“ zum „perfektiven“ und wieder zurück zum „imperfektiven“ Aspekt.

4.2.1.3 Der Dichter und sein lyrisches Ich: einerseits aktiv, andererseits passiv

Eine weitere Zweigespaltenheit in Sonetten findet sich in der Person des Dichters als lyrisches Ich selbst vor. Er wechselt zwischen aktiver und passiver Rolle – vom „facteur“ oder „performateur“ zum „auteur“ und wieder zurück³⁷. Der Terminus „facteur“ leitet sich vom italienischen Begriff „Fattore“ ab – der, der alles vollbringt, also Gott. Der Allmächtige erschafft für die Unendlichkeit, wie der Sonett-dichter ein Gedicht für die Unendlichkeit perfektioniert.

„Ce qui arrive au poète veut rester pour toujours.“ (Marty, 2003).

Der „facteur“ kann eingreifen, erschaffen, verändern, womit jedoch nicht gemeint ist, dass sich der Dichter mit Gott gleichstellen möchte.

³⁷ Ich beziehe mich dabei auf Inhalte des Seminars „Que peut un sonnet“, gehalten von Prof. Philippe Marty, Lehrbeauftragter an der Universität in Nizza, Faculté des Lettres – Abteilung Vergleichende Literaturwissenschaft im WS 2003/04.

Er wiederum bezieht sich in seinem Kurs auf folgende Literatur:

Jost, François; Lang, Peter (1989). *Le Sonnet de Pétrarque à Baudelaire*. Paris: Modes et Modulations.

Frontier, Alain (1992). *L’ode, pantoum, sonnet*. Paris: Collection Sujets.

Roubaud, Jacques (1990). *Soleil du soleil (le sonnet de Marot à Malherbe)*. Paris: P.O.L.

Roubaud, Jacques (1986). *La Fleur inverse : essai sur l’art formel des troubadours*. Paris: Ramsay.

Der Dichter zeigt sich jedoch auch leidend, ohne, dass er darauf Einfluss nehmen kann. Er ist als „passiver Erzähler“ den Leiden, welche die Liebe verursachen kann, ausgeliefert. Er muss diese „Bürde“, die ihm auferlegt wurde, hinnehmen.

Die Verbindung des „homme passif et souffrant“ und „facteur ou acteur“ kann am Beispiel Petrarcas drittem Sonett des ‚*Canzoniere*‘ dargestellt werden:

„Era il giorno ch’al sol si scoloraro
per la pietà del suo fattore i rai,
quando i’ fui preso, et non me ne guardai,
ché i be’ vostr’ occhi, donna, me legaro.” (Petrarca, 1993, S. 5 f.).³⁸

Die Sonne als Bote Gottes („facteur“) hat sich verdunkelt. Jesus („homme souffrant“) stirbt am Kreuz. Gleichzeitig erleidet die Sonne ihre Verdunkelung („passif“) und Jesus durchlebt seinen Kreuzweg („actif“).

„Jésus-Christ meurt sur la croix, mais Jésus-Christ fait sa mort.” (Marty, 2003).

Beide Seiten stecken in beiden, wie auch der Dichter beide Seiten in sich trägt: einerseits die aktive Rolle, dass er verändern und erschaffen kann, andererseits die passive Rolle, dass er vom Schicksal „getroffen“ wurde und dem nicht entkommen kann.

Ronsards Sonett beginnt mit dem Imperativ ‚*MARIE, levez-vous, ma jeune paresseuse :’* (Vers eins). Das lyrische Ich weiß jedoch genau, dass Marie diese Aufforderung nicht hören kann, da sie noch tief und fest schläft. Der Einleitungsvers stellt somit eine Art Intermediärform zwischen Monolog und Dialog dar. Der Dichter in Form des lyrischen Ichs ist aktiv, da er seine Weckaufgabe erfüllen möchte, fällt aber bereits im nächsten Vers in die passive Erzählrolle hinein, indem er die Situation näher beschreibt, wobei er gleichzeitig jedoch auch das Gedicht „weitertreibt“.

Das zweite Quartett ist gleich aufgebaut. In Vers fünf greift das lyrische Ich als Akteur ins Geschehen ein, da es Marie inständiger auffordert, sich zu erheben: ‚*Sus ! debout ! allon voir l’herbelette perleuse,*’ (Vers fünf). Sie schläft aber noch, weshalb sich kein Dialog etablieren kann. In den weiteren Versen versinkt der Dichter, wie schon im ersten Quartett, in den Monolog und wird dabei erneut zum passiven Erzähler, was sich bis zum zwölften Vers hält.

³⁸ Die deutsche Übersetzung von Hanneliese Hinderberger findet sich im Anhang. Dieser Sonettteil wird nochmals im Kapitel 4.4.1 zitiert, wo es sich um die Verbindung mit dem christlichen Glauben dreht.

Im Sonett entsteht dadurch eine Dynamik, in der das lyrische Ich versucht, die Handlung voranzutreiben, es aber stets dabei scheitert, da Marie es nicht erhört. Das veranlasst den Dichter wiederum, in die passive Rolle zu schlüpfen. In den letzten beiden Versen erfolgt die sogenannte „chute du poème“: Der Dichter bricht aus dieser Art von „lethargischem“ Spiel aus und agiert: *„Ça ! ça ! que je les baise et vôtre beau tetin / Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.“* (Vers 13 / 14).

Dieser stetige Wechsel von aktiver und passiver Rolle, des einerseits hitzigen und andererseits stillen Liebhabers, findet sich in keinem der beiden anderen Sonette wieder. Ronsards Beziehung zu Marie ist auch eine völlig andere im Vergleich mit Baudelaires zu Mme Autard de Bragard im Gedicht *„A une dame créole“*. Baudelaire will mit dem Sonett seine Verehrung ausdrücken und sich für ihre Gastfreundschaft bedanken. Seine Arbeit ist mit der eines Auftragskünstlers vergleichbar, der sein Modell weichzeichnet. Die Distanziertheit zu der Dame kommt vor allem in der Oktave zum Vorschein, wo Baudelaire Mme Autard de Bragard aus der Ferne beschreibt. Der Dichter befindet sich in Paris; sie ist auf Mauritius.

Nur ein einziges Mal bindet er das lyrische Ich in sein Gedicht ein: *„J’ai connu ...“* (Vers zwei). Aber selbst da erzählt es und bleibt daher inaktiv. Diese Passivität wird durch die Statik, die das Sonett aufweist, untermauert. Aktionen sind rar, wie die Auswahl der Verben zeigt (siehe dazu Kapitel 4.2.1.1): *„j’ai connu“, „est“, „a“, „orner“, „germer“* und *„rendraient plus soumis“*.

Erst im Sextett entsteht eine Beziehung zu Mme Autard de Bragard. Der Dichter spricht sie direkt an: *„Si vous alliez, Madame, ...“* (Vers neun). Baudelaire wird zum Freund und begibt sich imaginär zu ihr auf die Insel. Durch die persönliche Anrede kreiert er einen Dialog, der wie bei Ronsard nur einseitig geführt werden kann. Dabei tritt er jedoch aus der passiven Rolle und wird aktiv, indem er ihr den Vorschlag *„Si vous alliez [...] au vrai pays de gloire, [...] Vous feriez [...] Germer mille sonnets dans le cœur des poètes,“* (Vers neun, Vers zwölf und 13) unterbreitet. Die Verben *„alliez“* und *„feriez“* sind auch die einzigen, die Aktivität ausdrücken. Anders als bei Ronsards Gedicht findet hier ein Wechsel von aktiver und passiver Rolle nur einmalig beim Übergang von Oktave zu Sextett statt.

Das dritte Sonett von Aragon ist, was die Dualität des lyrischen Ichs und seinen Dichter betrifft, wiederum anders aufgebaut. Das Gedicht spielt auf mehreren Ebenen, womit eine Überschneidung der aktiven und passiven Rolle entsteht.

Die passive Rolle erzählt der Dame ‚*Madame*‘, die schläft, was im Traum passiert. Mit ‚*Madame*‘ meint Aragon einerseits die schon verstorbene Laura de Noves, andererseits seine geliebte Elsa. Aragon beschreibt als Dichter den Traum, in dem er in Form des aktiven lyrischen Ichs selbst bzw. auf der zweiten Ebene Petrarca mitspielt. Beide umwerben ihre Geliebte, womit sie zu Akteuren werden. Die Dualität von passiv und aktiv existiert daher parallel. Der Dichter Aragon erzählt das Geschehen, in dem sein lyrisches Ich vorkommt, z.B. ‚*Madame vainement vous fuyez mon poème*‘ (Vers fünf), welches aber gleichzeitig einen Traum beschreibt, in dem das lyrische Ich mitspielt, z.B. ‚*Une ombre de ma voix murmure je vous aime*‘ (Vers vier). Der aktive Part kann im Traum agieren und verändern, wobei der passive nur „hinnehmen“ kann.

Vers 13 und 14 ermöglichen es, mit dem Traum und der Wirklichkeit eine Verbindung einzugehen: ‚*Craignez plus que le rêve et que la nuit l’aurore / Craignez plus que l’oubli vous savoir adorée*‘. Das Traumhafte von Vers zwölf, ‚*Madame je serai le nuage des cieux*‘, ist in den nächsten zwei Versen verschwunden. Auch die Figuren des passiven Dichters und aktiven „performateurs“ verbinden sich in ein Ganzes, auf das weiterführend im nächsten Kapitel eingegangen wird.

Aragon, Baudelaire und Ronsard haben mit ihren Sonetten etwas geschaffen, das für immer hält („Fattore“). In der Rolle des „facteurs“ haben sie auch innerhalb der Gedichte Einfluss nehmen können. Gleichzeitig ist aber auch die passive Rolle omnipräsent.

Diese Dualität von aktiv und passiv ist ein weiteres Beispiel für eine Dichotomie, die in Sonetten vorherrscht. Sie kann jedoch nicht als einziges inneres Kriterium eines gelungenen Vierzehnzailers gelten.

4.2.2 Die Geschlossenheit und die Selbstständigkeit des Sonetts

Bisher wurde ausschließlich die Zweiteilung als wesentliches Merkmal der äußeren und inneren Form des Sonetts behandelt. Der folgende Abschnitt der Analyse und der Interpretation wird sich dem Gegenteiligen, nämlich der Einheit als Geschlossenheit, also der Zusammenfügung der Teile, und der Selbstständigkeit jedes einzelnen Gedichts widmen.

4.2.2.1 „Le sonnet repare le séparé“

Dieser Ausspruch von Prof. Marty³⁹ drückt in kurzen Worten die Quintessenz des Phänomens der Geschlossenheit aus: Die Form Sonett muss die entstandenen Einzelteile wieder zu einem Ganzen zusammenfügen. Wie im Kapitel 4.2.2.1 erläutert, sollen Oktave und Sextett in sich ausgewogen und voneinander isoliert verständlich sein. Sie können daher wie zwei separate Gedichte erscheinen. Die Kunst liegt darin, durch die Verbindung eine Potenzierung und damit die volle Schönheit der sonettistischen Konzeption und Komposition herauszuholen (vgl. Mönch, 1955, S. 34).

Diese Geschlossenheit ist bei allen drei Sonetten von Ronsard, Baudelaire und Aragon vorhanden. Ronsards Gedicht verbindet beide Hälften (Oktave und Sextett), indem er das Inhaltliche der Oktave mit dem des Sextetts ineinander verwebt. Das erste Quartett zählt Vögel auf, die den Morgen ankündigen. Im zweiten Quartett spricht Ronsard die Fauna an. Er erwähnt den „beperlten“ Rasen, den Rosenbusch mit der Knospenpracht und die „süßen“ Nelken. Die Oktave handelt einzig von der Beschreibung des morgendlichen Naturerwachens, das als Symbol für Maries Erwachen aus der Kindheit und den Übergang in ihre reife Lebenszeit steht. Das Vogelgezwitscher, der Busch mit den Knospen und die „süßen“ Nelken drücken die Schönheit der Natur aus. Alles ist frisch und jung wie Marie, die mit ihr verglichen wird. Die Natur teilt sich in Verbindung mit dem Morgen sozusagen das Privileg, Maries Schönheit, ihre Frische und ihre Jugendlichkeit auszudrücken.

In den Terzetten wird die Natur selbst nicht mehr zur Sprache gebracht. Die Verknüpfung mit ihr, präziser der Blumen, wird mit der Erwähnung Maries Körperregionen hergestellt. In Vers sieben, *‚Et vos œillets mignons [...]’*, stehen die Nelken für Maries Augen, die in Vers zwölf, *‚Vous tient d’un doux sommeil encor les yeux sillée.’*, angesprochen werden. Die Nelken,

³⁹ Prof. Philippe Marty sowie die Literatur seines Kurses wurden bereits in Kapitel 4.2.1.3 vorgestellt.

denen Marie am Vortag Wasser gegeben hat, *„Et vos œillets mignons auxquels aviez donné, / Hier au soir, de l'eau d'une main si songeuse.“* (Vers sieben / acht), verweisen auf Tränen, die in der Zeit der Adoleszenz leichtfertig vergossen werden.

Die zweite lexikalische Verbindung entsteht mit den Rosenknospen und Maries Brustwarzen. Ihr schöner Busch mit der Knospenpracht, *„Et vôtre beau rosier de boutons couronné“* (Vers sechs), meint indirekt ihren schönen Busen, *„Ça ! ça ! que je les baise et vôtre beau tetin“* (Vers 13). Die Knospen sind noch nicht „fertig entwickelte“, ganz „junge“ Blumen - wie Marie, die in den Biographien Ronsards als natürliches, vor Frische strotzendes Mädchen beschrieben wird.

Die Natur wird Eins mit der Natürlichkeit Maries, und die Schönheit der Natur steht für die Schönheit Maries. Das Sonett hat die Oktave, in der die Natur thematisiert wird, mit dem Sextett, das von Marie handelt, verbunden.

Diese Struktur des Ineinanderwebens, wie sie bei Ronsard vorherrscht, findet zum Teil auch in Aragons Sonett statt. Sein Gedicht wirkt, was eine Einheit betrifft, auf den ersten Blick sehr chaotisch. Auf Grund des immer gleichbleibenden Strophenbeginns *„Madame“* läuft es Gefahr, die Geschlossenheit zu verlieren. Eine Art von Bedrohung entsteht, die mit dem Inhaltlichen korreliert.

Aragon fügt die Strophen zusammen, indem er das Geschehen und die Figuren langsam aus der Schattenwelt zurück in die Realität führt. Ab dem achten Vers, wo er das Öffnen der Augen anspricht, beginnt er damit, das Nebelhafte aufzulösen, was jedoch sehr zögerlich geschieht. Diese „Zwielicht-Welt“ zieht sich bis Vers 13, *„Craignez plus que le rêve et que la nuit l'aurore“*, mit dem sich bereits das Ende ankündigt.

Ein zweiter Grund, warum sich das Gedicht in eine Einheit fügt, liegt im Phänomen der Wiederholung der Schlüsselwörter *„ombre“* und *„yeux“*. Rein statistisch gesehen tragen diese zwei Wörter auf Grund ihrer Häufigkeit einen sehr hohen Stellenwert in der Gesamtwortanzahl: Von den insgesamt 133 Wörtern des Sonetts, inkludiert des Titels, erscheinen die Begriffe *„ombre“* und *„yeux“* zwölf Mal, was einen neunprozentigen Anteil der Gesamtwortanzahl ausmacht. Nimmt man von Vers zwölf, *„Madame je serai le nuage des*

cieux’, *des cieux*’ wegen des phonetischen Gleichklangs zu *,yeux*’ mit in die Kalkulation, ergäbe es sogar 9,77 Prozent; also fast ein Zehntel.

Diese „mots-clef“ haben nicht nur eine semantische, sondern auch eine strukturelle Aufgabe, da sie die einzelnen Strophen miteinander verbinden. Der Titel beinhaltet das Wort *,yeux*’, welches bei den anschließenden Versen ausgespart wird. Ab Vers zwei beginnt die kontinuierliche Verwendung von *,ombre*’, womit die zwei Quartette verbunden werden. In Vers acht wird das Wort *,yeux*’ eingeführt, das bereits im Titel erscheint. Vers acht, der letzte der Oktave, erwähnt das Motiv der Augen, das eigentliche Thema des ersten Terzetts. Vers elf, *Des lumières de moi sous les rideaux tirés*’, harmoniert mit Vers zwölf des zweiten Terzetts, *Madame je serais le nuage des cieux*’. Die Lichter und der Himmel sind hell und werden von den „heruntergezogenen Vorhängen“ und den Wolken verdunkelt. Der Vergleich ist praktisch umgedreht: Meine Licher, *Des lumières de moi*’, aus Vers elf werden zu den Wolken, *je serais le nuage*’, in Vers zwölf. Das lyrische Ich ist daher hell und strahlend, gleichzeitig aber auch die Verdunklung der vielen Himmel (*le nuage*’). Mit *,cieux*’ entsteht außerdem die Verbindung zu den Augen (*,yeux*’ - *,cieux*’ ist Reim c), von denen schon im Titel, in der Oktave und im ersten Terzett gesprochen wird.

Wie man sieht, kreiert Aragon damit eine Geschlossenheit, da eine Strophe lexikalisch mit der nächsten verbunden ist, was sich bis zum Ende des Gedichts fortsetzt. Darin eingebunden ist auch der Titel, *Sonnet du sommeil de Madame Laure de Noves et des grands yeux ouverts de celle que je ne dis point.*’, der die Dualität des Sonetts in den Vordergrund stellt, aber trotzdem zur Einheit und Geschlossenheit beiträgt.

Im Vergleich dazu stellt Baudelaire in seinem Sonett *A une dame créole*’ die Einheit anders her. Er „webt“ die Abschnitte nicht ineinander, sondern steigert stetig das Inhaltliche, womit eine Verbindung entsteht. Eine Strophe zieht praktisch die nächste nach sich.

Baudelaire beginnt sein Gedicht mit der Vorstellung des Ortes, wo er die kreolische Dame kennengelernt hat. Man erhält einen paradiesischen Eindruck der Insel, auf der es duftet und die von der Sonne „wohligh erwärmt“ wird, *Au pays parfumé que le soleil caresse*’, (Vers eins), wo die Bäume purpurrot erscheinen, und wo man sich unter Palmen treiben lassen kann, *[...] sous un dais d’arbres tout empourprés / Et des palmiers d’où pleut sur les yeux la*

paresse,’ (Vers zwei / drei). Unter einem dieser Baldachin von Bäumen hat er die *‚dame créole’* kennengelernt, die im nächsten Quartett näher beschrieben wird.

Durch die Eleganz, mit der sie vorgestellt wird, stellt sie die Schönheit der Insel in den Schatten. Die Prosopographie Mme Autard de Bragards ist sozusagen eine inhaltliche Steigerung. Die Schöne passt mit ihren Eigenschaften perfekt in die pittoreske Landschaft. Auf der dufterfüllten Insel trägt auch sie einen edlen Duft: *‚A dans le cou des airs noblement maniérés ;’* (Vers sechs). Mit ihren konträren Farben, *‚Son teint est pâle et chaud ; la brune enchanteresse’* (Vers fünf), steigert Baudelaire damit das Purpurene, von dem im ersten Quartett die Sprache ist.

Und die Apotheose ihrer Person folgt im Sextett – eine letzte Steigerung, die keine weitere mehr zulässt. Mme Autard de Bragard wird als würdig gesehen, als Inspiration der Dichter zu gelten, die ihrer sogar unterwürfiger als ihre Bediensteten werden: *‚Vous feriez [...] / Germer mille sonnets dans le cœur des poètes / Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.’* (Vers zwölf / 13 / 14).

Baudelaire baut mit der stetigen Intensivierung der Beschreibung der Schönheit eine Einheit, welche die einzelnen Gedichtteile zusammenfügt.

4.2.2.2 EXEGI – Jedes Sonett besitzt ein Ende

Das Sonett entstand im Okzident; dort, wo die Sonne untergeht. Die Sonne ist etwas Göttliches. Sie geht ihren Weg bis zum Ende, ohne aufgehalten werden zu können. Das Sonett ist mit der Sonne vergleichbar – es sucht seine Erfüllung im Weg, der weder ab- noch unterbrochen werden kann.

„Le sonnet est quelque chose qui se couche afin que quelque chose s’installe.“ (Marty, 2003).

Ein Sonett muss in dem Sinn zu Ende geführt werden, dass es kein „Weiter“ mehr geben kann – ein EXEGI, das für den eschatologischen Charakter verantwortlich ist.

Bei allen drei Sonettbeispielen zeichnet sich ein deutliches Ende in den Terzetten ab. Anders als nach der Oktave, die einen temporären „Schluss“ bildet, ist nach dem 14. Vers eine Weiterführung nicht mehr möglich. Das nahende Ende beginnt bei den drei Sonetten an zwei

verschiedenen Punkten: Ronsard und Aragon leiten den Schluss ab Vers 13 ein, wodurch sie sich zwei Verse Zeit nehmen, das Gedicht abzuschließen. Baudelaires Ende beginnt eigentlich schon ab dem neunten Vers, dem Sextettbeginn.

Ronsards Endgedanke ist die Absicht, Marie zu lehren, morgens aufzustehen, um die Schönheit des Tagesanbruchs zu erleben: *„Ça ! ça ! que je les baise et vôtre beau tetin / Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.“* (Vers 13 / 14). Er will damit ausdrücken, dass Marie den Morgen, der für ihre Jugend steht, ausnützen soll, da die Zeit so schnell vergeht. Wer zu lange „schläft“ und das Leben vorbeiziehen lässt, verpasst zu viel. Damit hat das Sonett sein EXEGI erreicht hat.

Das Thema, die Zeit zu nutzen („Carpe diem“), findet sich auch in einem seiner bekanntesten Sonette *„Quand vous serez bien vieille“* im Zyklus der *„Sonnets pour Hélène“*⁴⁰ des Jahres 1578 wieder. In diesem Gedicht existiert dezidiert die Aufforderung zum vollen Lebensgenuss, was sich mit dem christlichen Glauben nicht vereinen lässt.

Auch Aragon beginnt ab dem 13. Vers das Sonettende einzuleiten: *„Craignez plus que le rêve et que la nuit l'aurore“*. Der 14. Vers wiederholt den Vergleich mit ausgetauschten Determinanten, *„Craignez plus que l'oubli vous savoir adorée“*, womit der komparatistische Charakter noch verstärkt wird. Diese beiden Verse verbinden die Schattenwelt mit der Realität und präsentieren die Quintessenz des Sonetts: Eine aufopfernde, sich über alles verzehrende Liebe, die jetzt existiert, kann Angst einflößen und wird dadurch zu einer Gefahr. Das Gedicht ist vollendet und keine weitere Verszeile mehr möglich – EXEGI.

Im Gegensatz dazu ist Baudelaires Ende strukturell anders aufgebaut. Es beginnt bereits bei Vers zwölf, dem ersten Vers des letzten Terzetts, *„Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites / Germer mille sonnets dans le cœur des poètes“* (Vers zwölf / 13). Syntaktisch hängt der Teil des Satzes jedoch am hypothetischen Gliedsatz, *„Si vous alliez, Madame, [...]“* (Vers neun), der das Sextett eröffnet, was soviel bedeutet, dass der eigentliche Sonettabschluss überhaupt schon ab dem neunten Vers anklingt. Die Apotheose Mme Autard de Bragards ist das Ende des Gedichts – ihre Verehrung kann nicht übersteigert werden. Als Inspiration für tausend Sonette gewählt zu werden ist mehr als alles zuvor Gewesene – für einen Sonettdichter bedeutet es einen absoluten Höhepunkt an Verehrung.

⁴⁰ Damit ist Hélène de Surgères gemeint – nach Cassandre und Marie die Dritte im Bunde seiner Herzdamen.

Der 14. Vers, *„Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.“*, besitzt daher einen gewissen Überraschungseffekt, da inhaltlich nicht damit gerechnet wird. Diese Relativkonstruktion ermöglicht Baudelaire, das Sonett formell zu vollenden, um die vorgegebene Länge zu erreichen und das letzte Reimpaar abzuschließen. Und dieses nicht antizipierte Ende wirkt als Verstärkung des zuvor angenommenen Maximalen: Die Dichter, sich selbst eingenommen, sind ihrer Schönheit Untertan, womit ebenfalls ein EXEGI erreicht ist.

4.2.2.3 Die Einzigartigkeit des Sonetts

Seit Beginn des Sonetts tritt die Gedichtform in Zyklen oder Sequenzen auf. Mönch (1955, S. 37) weist darauf hin, dass die größten Sonettisten der Weltliteratur auch Sonettzyklen-Dichter waren: Petrarca, Camões, Lope de Vega, Shakespeare, Ronsard, Du Bellay, Bärgebo, Rückert, Kollár, Rilke, etc.

„Sie alle haben die Sonette als Bausteine zu Zyklen von epischer Mächtigkeit verwendet; sie schufen Sonett-Romane.“ (ibid; S. 37).

Petrarca hat in seinem Werk *„Il Canzoniere“* eine nicht willkürliche Aneinanderreihung der 366 Gedichte vorgenommen. Die Reihenfolge ist äußerst relevant. Zusätzlich sind sie inhaltlich in „Sonette bzw. Gedichte auf das Leben der Madonna Laura“ und „Sonette bzw. Gedichte auf den Tod der Madonna Laura“ getrennt (vgl. Petrarca, 1948, S. 5 ff.).

Dasselbe gilt für Baudelaires Werk *„Les Fleurs du mal“*, der dieses Ordnungssystem noch steigert und sein Gedichtband als eine Art „episches Werk“ ansieht. Zeit seines Lebens hat er immer wieder versucht, Romane zu schreiben, da in seiner Vorstellung ein großartiger Autor und Dichter dieses Genre unbedingt beherrschen muss. Als Romanschriftsteller konnte sich Baudelaire jedoch keinen Namen machen.

Das Sonett rückt aber damit „in eine seinem Wesen widersprechende Funktion“ (ibid; S. 38), da es eindeutig abgeschlossen sein muss, womit sich die Frage über eine Fortsetzung erübrigt. Wie kann es trotzdem als Teil eines Gesamtwerks mit einer sich entwickelnden „Geschichte“ auftreten?

Die Erklärung ist die, dass Sonette, wenn sie in eine Großform eingebunden sind, in Zyklen erscheinen, die mit endlosen Variationen von Themata um einen Mittelpunkt kreisen. Dieses

Zentrum ist in Petrarcas Fall Laura. Dadurch entsteht nicht eine fortlaufende Geschichte, sondern es ergeben sich einzelne Momente. Denn Sonette müssen so konzipiert sein, dass sie, herausgelöst aus dem Zyklus und ohne die vorangegangenen Gedichte zu kennen, problemlos verstanden werden können. Schon bei einer Verbindung von zwei Sonetten besteht die Gefahr, dass die zweite Oktave an die erste anknüpft, womit die Folge von Auf- und Abgesang zerstört wäre. Die Form des Sonetts wäre ihrer Spezifität beraubt.

„Wer also zwei Sonette hintereinander als ein Ganzes über denselben Gegenstand dichtet, gibt zu, daß er es nicht vermochte, seine Inspiration in einen gegliederten Vierzehnzeiler zu bannen.“ (Mönch, 1955, S. 38).

An die Forderung der Abgeschlossenheit in sich fügt sich die der Selbstständigkeit innerhalb eines Zyklus. Ein Sonett soll einzigartig sein. Das heißt, dass kein zweites genau dasselbe Thema mit genau demselben Inhalt besitzen darf.

Ronsards Morgenständchen für Marie ist Teil eines Zyklus bzw. eines Gesamtwerks, des *„Second Livre des Amours. – Amours de Marie“*. Im Gegensatz zu Sonetten aus anderen Zyklen weisen jene, die sich im *„Second Livre des Amours“* befinden, typische Charaktermerkmale auf: darunter das bukolische Umfeld, die Naturnähe oder die Unkompliziertheit, mit der das lyrische Ich Marie begegnet. Das Morgenständchen ist aber trotzdem innerhalb der Gedichte rund um den Mittelpunkt Marie einzigartig. Nur dieses eine zieht den Vergleich mit Marie und dem morgendlichen Naturerwachen, womit ihre jugendliche Frische und im Weiteren die Vergänglichkeit thematisiert wird.

Baudelaires Sonett *„A une dame créole“* befindet sich im Zyklus *„l'Amour – des inspiratrices secondaires“* in der vorderen Hälfte des Gedichtbands *„Les Fleurs du mal“*. Es ist das einzige, das er für Mme Autard de Bragard geschrieben hat, womit keine weitere Ausführung zur Erklärung der Selbstständigkeit dieses Sonetts mehr vonnöten ist.

Auch das Dritte, Aragons Gedicht, ist ein Sonett eines Zyklus, dem *„Cinq sonnets de Pétrarque“*. Mit diesen fünf Gedichten erweist Aragon eine Hommage für das Sonettidol Petrarca, daher der Titel und die präzisen petrarkistischen Elemente im Aufbau der Sonette. Alle fünf gehören zwar zu einem Zyklus, sind aber in sich abgeschlossen. Es besteht daher keine Notwendigkeit, ein anderes daraus zu kennen, um das Einzelne zu verstehen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass alle drei Sonettbeispiele, obwohl sie Teil eines Zyklus sind, deutlich das Prinzip der Geschlossenheit und Selbstständigkeit aufweisen, welches gemeinsam mit dem Merkmal der Zweiteilung vorhanden sein muss. Damit findet die getrennte Analyse und Interpretation der äußeren und inneren Form ein Ende, und die Sonettform wird im Folgenden nur mehr als eine Einheit betrachtet.

4.3 Die Paradoxien des Sonetts

Das eigentliche erste Paradoxon, das dem Sonett eigen ist, verlangt die Bildung einer Einheit aus Teilen, die zuvor absichtlich getrennt wurden. Die inneren sowie äußeren Dualitäten müssen bis knapp vor dem Ende bestehen bleiben, bis sie dann doch zu einem Gesamten zusammengeführt werden. Das ist nur ein Beispiel dafür, dass das Grundwesen des Sonetts in seinen paradoxen Funktionen und seinem dialektischen Spiel liegt (vgl. Mönch, 1955, S. 39).

Im Folgenden werden zwei weitere Paradoxien näher erläutert.

4.3.1 Die Beschränkung und die Befreiung des Dichters – „la contrainte et la délivrance“

Diese Widersprüchlichkeit betrifft die handwerkliche Arbeit am Sonett. Viele Dichter teilen die Meinung, dass es keine zweite Gedichtform wie das Sonett gibt, die so schwer und gleichzeitig leicht zu beherrschen ist (vgl. Mönch, 1955, S. 39).

Nicolas Boileau-Despréaux⁴¹, ein Mitglied der Académie française, der vor allem durch seine Dichtungstheorie wirkte, war der Meinung, dass nur alle hundert Jahre ein gutes Sonett zustande käme. Das Sonett sah er als Königsdisziplin in der Dichtung an:

„Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème,
Mais en vain mille auteurs y pensent arriver,
Et cet heureux phénix est encore à trouver.“
(Art poétique II, S. 85, zit. in Mönch, 1955, S. 272).

Albrecht Schaeffer, viele Jahrhunderte später, steht der lyrischen Form anders gegenüber:

„Denn eben weil das Sonett so kunstmäßig ist, so viel technisches Können verlangt,
ist es als Form an sich die leichteste; die vorgezogene Linie der Form führt die

⁴¹ Siehe dazu Microsoft® Encarta® Online-Enzyklopädie, 2007, Boileau-Despréaux, Nicolas.

Hand; es ist kein Erschaffen und Bilden, sondern Nachziehen und Ausfüllen des Vorgeformten.“ (Schaeffer, 1923, S. 154, zit. in Mönch, 1955, S. 39.).

Der Dichter, der sich dazu entschließt, ein Sonett zu schreiben, muss sich bewusst sein, dass er sich damit einer Fülle von Vorgaben bzw. Zwängen aussetzt, die nicht nur die äußere, sondern auch die innere Form betreffen. Er fügt sich dem „Prokrustesbett“ (siehe Mönch, 1955, S. 39) des Sonetts, obwohl es so oft unpassend erscheint, da Gedanken, Worte und Zeilen gestreckt oder verkürzt werden müssen. Und jeder Vers muss gehaltvoll sein und den Inhalt vorantreiben, da es nur 14 davon gibt. Theoretiker lieben es, sich mit diesen exakten Vorgaben zu befassen. Es bleibt die Frage offen, ob es, um ein gutes Sonett zu schreiben, auch für die dichterische Kunst reicht. Hingegen kann der kreative Dichter das starre Schema als Joch empfinden, das auf seinen Schultern lastet.

Nun besteht aber die Möglichkeit, dass während der Beschäftigung mit den Normen und den Regeln des Sonetts Gedanken entstehen, die vor einem leeren Blatt Papier nicht zustande gekommen wären. Es ist die Form, die zuerst die Aufmerksamkeit benötigt. Das Thema weiß der Dichter bereits, und die Gedanken und Ideen dazu kommen während des Ausfüllens des Schemas - automatisch. Er muss sich nicht konkret mit der Progression des Inhalts beschäftigen, weil er sich, während er einen Vers exakt zurechtbiegt, für die weiteren Zeilen ergibt. Der Dichter wird davon befreit, sich ausschließlich um die „Geschichte“ kümmern zu müssen und verliert damit den Druck, zu jeder Zeit kreativ zu sein. Das Gerüst der Form hilft ihm folglich dabei.

Zudem muss er sich nicht entscheiden, welche Form er dem Gedicht geben soll, da sie bereits als fertige Form existiert. Fragen, wie welcher Versfuß oder welche Grobstruktur sich am Besten eigne, erübrigen sich. Das Sonett als solches existiert bereits – es muss nur individuell gestaltet werden.

Die Form kann auf den Dichter eine Macht ausüben, die ihn dazu treibt, außerordentliche Leistungen zu vollbringen. Der Druck der Reglements steigert seinen „Schaffenstrieb“.

Doch nicht zu allen Zeiten wurde die aus dem Zwang entstehende Befreiung als solche gesehen. Nicht immer existierte eine Nachfrage nach einer lyrischen Form, die mit dermaßen strengen Vorgaben eine gewisse logische Intelligenz der Dichter erforderte. Die Periode des deutschen Expressionismus, des belgisch-französischen Symbolismus oder des italienischen

Futurismus sind nur Beispiele, in der die Gefahr bestand, dass sich die Gedichtform auflösen könnte (vgl. Mönch, 1955, S. 40). Aber das mächtige Sonett überdauerte auch diese Hürden, und blieb als „schwerste und gleichzeitig leichteste“ Gedichtform bestehen.

4.3.3.1 Ronsards, Baudelaires und Aragons Motivation für ihre Sonette

Dieser Abschnitt beschäftigt sich mit der Frage, warum sich die drei Dichter entschlossen haben, Sonette zu schreiben. Und ob sie zuerst ein Thema hatten, welches sie in die Sonettform „gossen“, oder ob es die Form war, die das Thema erst entstehen ließ?

Das älteste Beispiel stammt aus dem 16. Jahrhundert. Ronsard, der gefeierte Hofdichter, schrieb die Sonette sicherlich des Sonettes wegen. Die ursprünglich italienische Gedichtform gewann in Frankreich dermaßen an Popularität, dass massenweise Sonette entstanden, worunter sich jedoch nur eine äußerst geringe Anzahl an literarisch Wertvollem befand. Die Strömung des Petrarkismus, zu der sich auch Ronsard zählte, wollte eine allgemeine Hebung des stilistischen Niveaus erreichen. Ronsard sah es als seine Aufgabe, sprachlich und inhaltlich anspruchsvolle Sonette zu dichten. Mit Du Bellay entwickelte sich förmlich ein Konkurrenzkampf um den Titel des „Pétrarque français“, den er später auch gewann. Du Bellays Sonette waren im Vergleich zu Ronsards Gedichten thematisch eines Petrarcas wohl auch viel entfernter.

Auch dass eine junge Frau als Inspirationsquelle und Mittelpunkt diene, um den sich ein Sonettzyklus drehte, kopierte er von Petrarca. Nach ausreichendem Selbstbewusstsein auf Grund des Erfolgs seines Gedichtbandes rund um *Cassandre* wurde er selbstständiger und entfernte sich immer weiter von Petrarcas ‚*Canzoniere*‘. Das Ziel blieb nach wie vor dasselbe: Sonette zu dichten, die seinen sowie den Ansprüchen der RezipientInnen mehr als nur gerecht wurden, sondern sie weit übertreffen sollten.

Die Frage, warum er das beengende Korsett des Sonetts ausgewählt hatte, um seine Ideen niederzuschreiben, ist damit beantwortet, dass es das Sonett war, das seinen Ehrgeiz erst entfachte. Der Austausch mit Du Bellay, dem großen Theoretiker, und anderen Dichtern der Pléiade spornte ihn zusätzlich an, und der Ruhm nach seinem ersten Gedichtband ließ ihn mit dem Sonettieren fortfahren.

Ronsard war damit Einer, der diese Beglückung im Zwang gefunden und die fertige Form als Befreiung gesehen hatte. Die strengen Vorgaben ließen neue Ideen und Gedanken fruchten (wie auch den Vergleich der jugendlichen Marie mit dem morgendlichen Naturerwachen).

Baudelaires Intention hingegen war sicher nicht der Ehrgeiz, den Ruf eines berühmten Sonettdichters zu bekommen. Der Stellenwert des Sonetts in der Lyrik war im 19. Jahrhundert auch keinesfalls mit dem der Renaissance vergleichbar. In Baudelaires Gedichtband *Les Fleurs du mal* sind auch nur etwa 40 Prozent der Gedichte Sonette; also mehr als die Hälfte sind Gedichte anderer Formen.

Aber das Sonett wurde nach wie vor als geeignete Form für Liebesgedichte angesehen. *„A une dame créole“* entstand auf Grund der Bitte M. Autard de Bragards, ein Poem für seine Frau zu dichten, bzw. als Dankeschön für die Aufnahme in ihrem Haus. Baudelaire wollte der Hausherrin bestmöglich schmeicheln, weshalb er sich für das Sonett entschloss: Erstens, weil der Inhalt vortrefflich zur Form passt, und zweitens, weil das Sonett auch als besonders „schwere“ Form geschätzt wird.

Baudelaire hat anders als Ronsard die Gedanken in die Form gegossen. Der Inhalt hat sich den Vorgaben nach gebeugt und gerichtet – die Form wurde praktisch über die Gedanken gestülpt. Das Sonett wurde als Mittel zum Zweck, der Dame zu gefallen, benützt.

Trotzdem ist es nicht auszuschließen, dass Baudelaire auch von den Zwängen des Sonetts inspiriert wurde und dementsprechend das Gedicht gestaltete, was vor allem für das Sextett gilt. Die Apotheose in den letzten sechs Versen ist beim Entstehungsgrund von *„A une dame créole“* nicht so vorhersehbar im Vergleich zur Prosopographie Mme Autard de Bragards.

Das dritte Sonettbeispiel aus dem Zyklus *„Cinq sonnets de Pétrarque“* von Aragon ist, gleich wie in Ronsards Fall, des Sonettes wegen entstanden. Aus autobiographischen Quellen geht hervor, dass es für ihn wichtig war, alle Formen der Literatur beherrschen zu können. In der Lyrik galt das natürlich auch für das Sonett, und welcher Lehrmeister desselben könnte sich besser als Petrarca eignen?

Aragon studierte den *„Canzoniere“* und entwickelte selbst einen petrarkistischen Sonettstil, den er mit modernen Elementen vermischte. Das Ergebnis war ein Zyklus von fünf

Gedichten, die auf Grund ihrer Komplexität und gleichzeitigen Einfachheit gut gefallen. Das Unterfangen, als vielseitiger Dichter und Schriftsteller auch anspruchsvolle und wohlklingende Sonette zu dichten, schien ihm damit gelungen zu sein.

Die Form löste den Schreibfluss aus; an den Zwängen konnte er sich in gewisser Weise festhalten und leiten lassen. Der Inhalt entwickelte sich automatisch, weil Aragon sich bewusst vom Vernunftdenken entfernen wollte – ein Zeichen des Surrealismus, von dem er sich aber zur Entstehungszeit des Sonettzyklus bereits distanziert hatte. Das ausgewählte Gedicht ‚*Sonnet du sommeil de Madame Laure de Noves et des grands yeux ouverts de celle que je ne dis point.*‘ ist das Bekannteste des Zyklus’.

4.3.2 Die Koinzidenz der Gegensätze

Ein weiteres Paradoxon des Sonetts besteht im Phänomen der „Coincidentia oppositorum“⁴² – in keiner anderen Gedichtform ist die Zusammenführung von Gegensätzen dermaßen omnipräsent.

Das Sonett bedarf einer intensiven Auseinandersetzung mit Regeln und Vorschriften, dem Intellektuellen, wobei ein Gedicht mit einer hohen Emotionalität entstehen soll. Rationalität und Emotion müssen sich daher zu einer Einheit verbinden, was die drei Sonettbeispiele bestätigen können. Das Gemüt existiert neben dem Verstand; Herz und Geist liieren sich; der Härte des dialektischen Denkens wird die Weichheit des Empfindens entgegengesetzt. Mönch (1955, S. 40) sieht im Sonett eine Verkörperung „der Geburt aus Eros und Geist“.

Das Spiel des Geistigen und Emotionalen wird auch in der Liebe weitergeführt. Petrarca stellt im ‚*Canzoniere*‘, dem Leitwerk Ronsards, Baudelaires und Aragons, Laura einerseits als das schon fast himmlische Geschöpf dar – ihre Verbindung basiert auf rein platonischer Ebene, andererseits reizt er nicht damit, ihre attraktiven Attribute zu betonen, wodurch sie eine gewisse Erotik ausstrahlt.

⁴² Siehe dazu die Erklärung in Kirchner (1907). *Coincidentia oppositorum*. *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*.

Auch Ronsards Marie besitzt diese zwei Seiten: das liebliche, nette Geschöpf zum einen und die jugendliche attraktive Frau zum anderen.

Ein weiteres Beispiel dafür ist Aragons Herzdame Elsa. Der letzte Vers des Beispielsonetts, *‚Craignez plus que l’oubli vous savoir adorée’* (Vers 14), hat für ihn auch in der Realität gegolten. Er hat sich nach der Aufgabe des Kommunismus dermaßen in Elsas Liebe hineingesteigert, dass sie für ihn immer unerreichbarer wurde. Das Sonett entstand in der Zeit, wo er sich auf der Ebene der Synthese der platonischen und fleischlichen Liebe zu Elsa befand. Im Gedicht schläft die Angebetete noch, was auf einen nächtlichen Liebesakt hindeuten könnte, das dem erotischen, fleischlichen Part entspricht. Gleichzeitig wird Elsa aber so intensiv geliebt und verehrt, ohne dass Aragon dabei jegliches ihrer körperlichen Attribute erwähnen muss. Dieses Phänomen steht für den geistigen Part. „Kopf und Fleisch“ gehen somit ineinander über und werden eins.

Bei Baudelaires Sonett kann dieses Zusammenspiel nicht in der Form existieren, da zwischen ihm und Mme Autard de Bragard keine engere Beziehung besteht. In der Prosopographie betont er ihr positives Erscheinungsbild sowie ihre erotische Ausstrahlung: *‚Une dame créole aux charmes ignorés.’* (Vers vier), *‚[...] la brune enchanteresse / A dans le cou des airs noblement maniérés ;’* (Vers fünf und sechs) oder *‚Grande et svelte en marchant comme une chasserresse,’* (Vers sieben). Mme Autard de Bragard wird in erster Linie verführerisch dargestellt, um dadurch auch ihren Mann mit Stolz erfüllen zu können. Denn M. Autard de Bragard schmeichelt es, eine so bezaubernde Dame zur Frau zu haben.

Im Sextett wird die Beschreibung noch poetischer: *‚Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire, / Vous feriez [...] / Germer mille sonnets dans le cœur des poètes,’* (Vers neun / zwölf / 13). Im Vergleich mit den beiden anderen Gedichten fehlt jedoch der platonische Liebesbezug. Die Distanz zwischen Dichter und Dame kann und darf nicht übersehen werden, um nicht ein Gefühl der Eifersucht M. Autard de Bragards zu erwecken. Eine Verbindung von Erotik und Begierde mit der Seele und dem Geist findet daher nicht statt.

Diese paradoxen Phänomene sind nur weitere Zeugen davon, wie reichhaltig Sonette beschaffen sind und wie vielfältig sich daher Interpretationsmöglichkeiten ergeben.

Im abschließenden Teil der Interpretationen und Vergleiche der drei Sonette werden die rhetorischen Stilmittel behandelt, womit sich verstärkt Zusammenhänge mit Petrarcas ‚*Canzoniere*‘ ergeben.

4.4 Bildliches Sprechen und der Zusammenhang mit Petrarca

Die Bildlichkeit der Sprache ist ein substanzieller Bestandteil der Poetizität (vgl. Becker et al, 2006, S. 62). Dieses Kapitel wird sich der Metaphorik der drei Sonette widmen. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die enge Verbindung zu Petrarcas symbolhafter Sprache⁴³ gelegt.

4.4.1 Metaphern und Symbole in den drei Sonetten

Die Metapher ist eine bildhafte Übertragung eines Wortes oder einer Wortgruppe aus seinem eigentlichen Bedeutungszusammenhang in einen anderen (vgl. Scholze-Stubenrecht, 1997, S. 514). Gemeinsam mit dem Symbol gehört sie zum Bereich des Bildlichen Sprechens – der Metaphorik.

Beim Symbol wird etwas Konkretes auf Grund konventioneller Entwicklung als etwas Abstraktes genannt – ein Konkretum bekommt eine allgemeine Bedeutung in einem umfassenden Sinn.

Der Inhalt von Ronsards Gedicht, das Naturerwachen, eignet sich hervorragend, um eine Fülle bekannter Symbole einzubauen. Im ersten Quartett wird die Nachtigall erwähnt: ‚*Et ja le rossignol doucement jargoné*‘ (Vers drei). Die Philomele, wie sie in der deutschen Poetik genannt wird, steht als Symbol des von Menschen angestrebten Könnens, einen süßen Wohlklang der Sprache zu erreichen, weshalb sie von Dichtern auch als ihr Schüler bezeichnet wird (vgl. Biedermann, 2000, S. 300). Die Erklärung trifft sehr passend auf die Verbindung ‚*le rossignol doucement jargoné*‘ (Vers drei).

Die Eltern der Nachtigall unterweisen außerdem ihre Nestjungen im Singen, das auf eine Personifikation auf Grund der pädagogischen Fähigkeiten hindeutet. Auf das Sonett

⁴³ Zur weiterführenden Lektüre empfehle ich Hager, 1974. Sie stellt unter anderem Beispiele Ronsards Gedichtkunst Petrarcas ‚*Canzoniere*‘ gegenüber.

übertragen kann damit auf Marias Erziehung zum Aufstehen angespielt werden. Ronsards lyrisches Ich bemüht sich darum, „sa jeune paresseuse“ bei Tagesanbruch zu wecken, damit sie nicht zuviel Zeit ihrer jugendlichen Frische verschläft.

In Vers sechs, *„Et vostre beau rosier de boutons couronné“*, trifft man auf ein weiteres in der Sonettdichtung sehr häufig auftretendes Symbol: der Rose. In diesem Fall ist es der Rosenbusch, der aus einer Vielzahl von Rosen besteht. Die junge Dame Marie wird mit den Rosen gleichgesetzt (siehe Kapitel 4.2.2.1). Seit der Antike ist das Symbol der Rose beliebt und tritt immer wieder, vor allem in der Lyrik, zum Vorschein. Als Adonis, der Geliebte von Aphrodite, starb, entsprossen die ersten roten Rosen aus seinem Blut. Seitdem wurde die Rose das Symbol der über den Tod hinausreichenden Liebe und der Wiedergeburt. In der Troubadourdichtung, die einen großen Einfluss auf die Entstehungsgeschichte des Sonetts ausgeübt hat, steht die Rose als ein greifbares Symbol für die irdische Liebe (vgl. Biedermann, 2000, S. 365 f.)⁴⁴. In Petrarcas *„Canzoniere“* findet sich häufig das Symbol der Rose – als Zeichen für die unendliche Liebe zu Laura, wie z.B. Sonett Nr. CCXLV zeigt:

„**Due rose fresche** e còlte in paradiso
L’alter’ier, nascendo il dì primo di maggio,
Bel dono, e d’un amante iniquo e saggio
Tra duo minori egualmente diviso,” (Petrarca, 1948, S. 64).⁴⁵

In Ronsards Gedicht steht die Rose für die Liebe zu Marie; zudem schwingt der Charakter der Wiedergeburt mit. Die Natur erwacht jeden Morgen, womit ein neuer Tag geboren wird.

In Vers sieben erwähnt er die Nelke: *„Et vos œillets mignons“*. Passend zur Rose weist auch sie einen Symbolcharakter auf. Die Form der Früchte, die wie Nägel aussehen, macht sie zur Symbolpflanze des Leidens Christi (vgl. *ibid*; S. 305). Ronsard liebt Marie so sehr, dass er im weiteren Sinn darunter leidet, womit erneut eine Verbindung zu Petrarcas *„Canzoniere“* hergestellt wird. Viele christliche Symbole zieren Petrarcas Sonette. Repräsentativ dafür ist bereits die erste Begegnung mit Laura, die an einem Karfreitag stattfindet. Der Auszug stammt aus dem dritten Sonett:

„Era il giorno ch’al sol si scoloraro
per la pietà del suo fattore i rai,
quando i’ fui preso, et non me ne guardai,
ché i be’ vostr’ occhi, donna, me legaro.” (Petrarca, 1993, S. 5 f.).⁴⁶

⁴⁴ Weiteres zur Erklärung der Symbolik kann in Bauer (2004) *„Lexikon der Symbole“* nachgelesen werden.

⁴⁵ Eine deutsche Übersetzung von Hanneliese Hinderberger findet sich im Anhang.

⁴⁶ deutsche Übersetzung im Anhang

An diesem Tag beginnt das unendliche Leiden des Dichters; das lyrische Ich verfällt Laura. Amor hat ihn mit einem Pfeil mitten ins Herz getroffen. Gleichzeitig ist es auch der Tag des Mordes an Jesus Christus, womit ein zweiter Sündenfall stattfindet.

Betreffend die bildhafte Sprache ist auch in Aragons Sonett der Zusammenhang mit Petrarca absichtlich auffällig. In Vers 13 spricht er von der Morgenröte: ‚*Craignez plus que le rêve et que la nuit l’**aurora***‘. Die Morgenröte steht als Pendant zur Nacht. Sie ist die Wirklichkeit – anders als der irrealer Traum. Die Symbolik der Morgenröte stammt ursprünglich aus dem Begriffsfeld des griechischen Sonnengottes Helios. Er ist die religiös verehrte Personifikation der Sonne mit ihren Aspekten von Licht, Wärme und dem Sonnenverlauf. Seit Anbeginn der Geschichte haben die Menschen die Sonne als ihren Lebensquell verehrt. In Petrarcas Sonetten des ‚*Canzoniere*‘ erscheint die Morgenröte, ‚*l’aurora*‘, auf Grund der Paronomasie rund um den Namen seiner Geliebten Laura. Ein Beispiel dafür ist das letzte Terzett des Sonetts Nr. CCXXIII:

„Vien poi **l’aurora**, e l’auro fosca inalba,
Me no ; ma ’l Sol che ’l cor m’arde e trastulla,
Quel po’ solo adolcir la doglia mia.” (Petrarca, 1948, S. 58).⁴⁷

Die Paronomasie oder Parechese ist eine Art von Wortspiel, das lautähnliche Wörter verwendet, die in ihrer Bedeutung semantisch jedoch nichts miteinander gemein haben. Trifft man auf ein lautähnliches Wort wie Laura, wird dadurch eine Fülle von Assoziationen geweckt (siehe dazu auch Kapitel 2.2). Ein richtiges Wortnetz wird gewebt, was eine unverrückbare natürliche Einheit entstehen lässt.

Aragon, der mit seinen ‚*Cinq sonnets de Pétraque*‘ das Sonettidol wieder aufleben lassen will, macht damit gezielt eine Allusion auf dessen Werk.

In der Oktave benützt er das Symbol des Schattens, ‚*l’ombre*‘. Die Schattenwelt steht im Gegensatz zur Wirklichkeit und beherbergt ihre eigenen Lebewesen. Biedermann (2000, S. 379) weist darauf hin, dass

„Schatten nicht bloß Anzeichen von abgeschirmtem Licht sind, sondern dunkle Wesenheiten eigener Art. Sie sind geheimnisvolle Doppelgänger des Menschen und werden oft als Abbilder der Seele verstanden.“

⁴⁷ deutsche Übersetzung im Anhang

In der Wirklichkeit selbst sind lyrisches Ich und die angesprochene Dame nicht vereint; sie treffen sich erst in der Schattenwelt des Traums. Die beiden Welten verwischen jedoch allmählich, je weiter das Gedicht fortschreitet: *„Si vous ouvrez les yeux vous trouverez encore / Des lumières de moi sous les rideaux tirés”* (Vers neun / zehn).

In vielen Kosmologien werden die Seelen der Toten als Schatten im Jenseits aufgefasst, um sinnbildlich die körperlose Ungreifbarkeit vor Augen zu führen (vgl. *ibid*; S. 379). Existiert kein Schattenbild, so wäre das ein Zeichen des Verkaufs der Seele an den Teufel. Laura und Elsa werden in den Gedichten immer tugendhaft und aufrichtig dargestellt, weshalb das ausgeschlossen wäre. Die Schattenbilder zeugen daher von Unsterblichkeit, wie es auch im *„Canzoniere”* im Sonett CX zu finden ist:

„Vòlsimi ; e vidi un’**ombra** che da lato
Stampava il Sole, e riconobbi in terra
Quelle che, se ’l giudicio mio non erra,
Era più degna d’**immortale stato**.” (Petrarca, 1948, S. 28).⁴⁸

Lauras wie auch Elsas Seele verdienen Unsterblichkeit.

In Aragons Sonett sind, was die Metaphorik betrifft, noch zwei weitere Beispiele hervorzuheben: *„Si vous ouvrez les yeux vous trouverez encore / Des lumières de moi sous les rideaux tirés”* (Vers zehn / elf) und *„Madame je serai **le nuage des cieux**”* (Vers zwölf). Besonders letzteres ist interessant. Mittels eines Gleichsetzungsnominativs vergleicht sich der Dichter mit einer Wolke der Himmel. Die prädikative Metapher mit Kopula ist deshalb so innovativ, weil Aragon mit einer Inversion von Plural und Singular gearbeitet hat. „Je serai les nuages du ciel“ wäre gewöhnlicher. Durch die Steigerung mit *„des cieux”*, wie es in seinem Sonett lautet, erreicht er eine Potenzierung, die über die Erde hinausgeht und das gesamte Universum betrifft.

Außerdem baut er mit *„des cieux”* eine Parechese mit *„les yeux”* ein. Bei *„Madame je serais le nuage des **cieux**”* (Vers zwölf) werden gleichzeitig die Augen assoziiert: „Madame je serais le nuage des **yeux**“. Das bedeutet, dass er die Wolke der Augen wäre – also die Augenlider, die dafür verantwortlich sind, ob jemand etwas sieht oder nicht.

Im Gesamten betrachtet weist jedoch das Sonett *„A une dame créole”* von Baudelaire, der für seine bildhafte Sprache bekannt ist, die größte Anzahl an Metaphern auf. Schon mit dem

⁴⁸ deutsche Übersetzung im Anhang

ersten Quartett, das die Insel Mauritius beschreibt, beginnt die Bildlichkeit in der Sprache: *„Au pays **parfumé** que **le soleil caresse**, / J’ai connu, sous **un dais d’arbres tout empourprés** / Et de palmiers **d’où pleut sur les yeux la paresse**, / Une dame créole aux charmes ignorés.*’ (Vers eins / zwei / drei / vier). Durch die Kombination von Bild, *„un dais d’arbres tout empourprés*’, Wohlgeruch, *„au pays parfumé*’, und angenehmem Körpergefühl, *„que le soleil caresse*’, kreiert er die Vorstellung einer paradiesischen Landschaft mit einer herrlich entspannten Atmosphäre, was den Rahmen des Sonetts bildet.

Diese Art von synästhetischen Ausdrücken findet sich auch im nächsten Quartett in der Beschreibung Mme Autard de Bragards wieder. Eine Verknüpfung der Sinnesorgane Auge, *„Son teint est pâle et chaud*’ (Vers fünf), und Nase, *„A dans le cou des airs noblement maniérés ;*’ (Vers sechs), findet statt.

Der zweite Ort, *„le (au) vrai pays de gloire*’ (Vers neun), von dem im Gedicht die Rede ist, wird ebenso mit sehr bildhaften Beschreibungen ausgeschmückt: *„de la **verte** Loire,*’ (Vers zehn), *„Belle digne d’orner **les antiques manoirs**,*’ (Vers elf) oder *„à l’abri **des ombreuses retraites**,*’ (Vers zwölf). Die Sprache ist sehr lyrisch und erreicht mit der Aussage *„Vous feriez [...] / Germer mille sonnets dans le cœur des poètes, / Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.*’ (Vers zwölf / 13 / 14) ihren Höhepunkt an Poetizität, was gleichzeitig auch das Ende des Sonetts bedeutet.

Petrarkistische Ansätze, wie z.B. die detaillierte Beschreibung der Dame, sind zwar erkennbar, aber im Vergleich mit den zwei anderen Beispielsonetten weist *„A une dame créole*’ die geringste Ähnlichkeit mit Gedichten des *„Canzoniere*’ auf. Auch die Art der Ortsbestimmung divergiert mit den Sonetten Petrarcas. Im Gegensatz zu Baudelaire verwendet er nämlich keine konkreten Ortsangaben oder auch Zeitbestimmungen, um ein Loslösen von Raum und Zeit zu ermöglichen.

4.4.2 Die Betonung der Augen

Das Auge gilt als das wichtigste Sinnesorgan des Menschen und wird in der Symbolik mit Licht und „geistiger Schaufähigkeit“ verbunden. Nach alter Ansicht ist es nicht nur ein empfangendes, sondern auch ein aus „eigener Kraft“ strahlendes Organ, womit es zu einem Sinnbild spiritueller Ausdrucksfähigkeit wird (vgl. Biedermann, 2000, S. 42).

In der Lyrik kommt eine Prosopographie einer Geliebten selten ohne Erwähnung ihrer Augen aus. Um Schönheit auszudrücken, werden meist zuerst die Augen hervorgehoben. Sie stellen außerdem eine Art Spiegel der Seele dar. Sanfte Augen sind z.B. ein Zeichen für ein liebliches Wesen mit ebenda sanften Charakterzügen. Genauso zeugen entschlossene Augen von einer starken Persönlichkeit.

In den drei Sonetten von Ronsard, Baudelaire und Aragon besitzen die Augen eine Schlüsselwortfunktion, wie schon in Petrarcas ‚*Canzoniere*‘. In seinem Gedichtband finden sich etliche Beispiele, in denen er Lauras Augen betont, die, wie oben erwähnt, damit „Kraftstrahlen“ aussendet. Petrarca benützt hauptsächlich das Adjektiv schön, wenn er von Lauras Augen spricht:

„Benedetto sia ’l giorno e ’l mese e l’anno [...] ov’io fui giunto
Da’ duo **begli occhi** che lagato m’hanno ;” (Sonett Nr. LXI, Petrarca, 1948, S. 18).⁴⁹

„I begli occhi, ond’i’ fui percosso in guisa [...]

Questi son que’ **begli occhi** che l’imprese
Del mio signor vittoriose fanno
In ogni parte, e più sovra ’l mio fianco ;

Questi son que’ **begli occhi** che mi stanno
Sempre nel cor colle faville accese :
Perch’io di lor parlando non mi stanco.” (Sonett Nr. LXXV, ibid; S. 20).⁵⁰

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel findet sich im Sonett Nr. CCXX, wo Petrarca fragt, an welcher Sonne sich Lauras schöne Augen entflammt hätten, um so strahlen zu können:

„Di qual Sol nacque l’alma luce altera
Di que’ **belle occhi** ond’io ho guerra e pace,
Che mi cuocono il cor in ghiaccio e ’n foco ?” (ibid; S. 56).⁵¹

⁴⁹ deutsche Übersetzung im Anhang

⁵⁰ deutsche Übersetzung im Anhang

⁵¹ deutsche Übersetzung im Anhang

Von Petrarcas Sonetten beeinflusst nimmt Ronsard den Begriff Augen in sein Gedicht auf. Er spricht zweimal Maries Augen an, wobei sie jeweils in einem unterschiedlichen Kontext vorkommen. In Vers neun erwähnt er ihren Schwur: *„Harsoir en vous couchant vous juraâtes vos yeux / D’être plus-toôt que moy ce matin esveillée ;”*.

Das zweite Mal scheinen die Augen in Verbindung mit einem Partizip II auf, *„Vous tient d’un doux sommeil encor les yeux sillée.”* (Vers zwölf), das ausdrückt, dass Marie noch immer schläft. Die Schönheit und Attraktivität ihrer Augen kommen erst im nächsten Vers zur Geltung: *„Ça ! ça ! que je les baise [...]”* (Vers 13). Ihre Augen sind so bezaubernd, dass das lyrische Ich sich nicht beherrschen kann, und sie küssen muss.

In Baudelaires Sonett trifft man dreimal auf den Begriff ‚yeux‘, wobei nur zweimal die Augen Mme Autard de Bragards damit gemeint sind. Die erste Erwähnung findet sich in Vers drei: *„Et des palmiers d’où pleut sur les yeux la paresse,”*. Der Ausdruck unterstützt bildlich die Langsamkeit und das entspannte Leben auf der Insel.

Die zweite und dritte Nennung der Augen beschreiben Mme Autard de Bragard näher. In Vers acht wird durch das Partizip II ‚assurés‘ ihre Selbstsicherheit beschrieben: *„Son sourire est tranquille et ses yeux assurés.”*. Einen petrarkistischen Ansatz findet sich in der dritten Erwähnung in Vers 14, wo Baudelaire von ihren großen Augen spricht, die so beeindruckend sind, dass sie Dichter sogar unterwürfiger als Sklaven machen können: *„Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.”*

Von großen Augen spricht auch Aragon, wie bereits der Titel seines Gedichts *„Sonnet du sommeil de Madame Laure de Noves et des grands yeux ouverts de celle que je ne dist point.”* beweist. Die mit den großen offenen Augen, Elsa, steht als Pendant zu der für immer schlafenden Laura. ‚Les yeux‘ erscheinen drei weitere Male im Gedicht, wobei sie eine Schlüsselfunktion besitzen. Durch das Öffnen der Augen wird die Ebene des Schattens mit der Realität zusammengeführt, wodurch dieser Teil eine Brücke zwischen den beiden Welten darstellt. Bis einschließlich des siebten Verses ist von der Schattenwelt die Rede. Ab Vers acht wird der Übergang, die gegenteilige Transzendenz, eingeleitet: *„Si vous ouvrez les yeux le matin sera blême”*. Die zwei folgenden Verse verlängern das Geschehen: *„Madame vainement vous ouvrirez les yeux / Si vous ouvrez les yeux vous trouverez encore / Des lumières de moi [...]”* (Vers neun / zehn / elf).

Zusammenfassend kann bestätigt werden, dass die Augen bei dieser ausdrücklichen Betonung in allen drei Sonetten eine essenzielle Rolle zugewiesen bekommen. Zwar anders als im ‚*Canzoniere*‘ verwendet, stellt die Wichtigkeit des Sinnesorgans dennoch eine klare Verbindung zu Petrarca her.

5 Schluss

An Hand der Analyse und Interpretation der drei Gedichte unterschiedlicher Epochen kann die Frage, ob das Sonett des 20. Jahrhunderts ein anderes ist als ein früheres, klar mit nein beantwortet werden. Vom Wesen bleibt das Sonett ein Sonett – egal, aus welchem Jahrhundert es stammt. Dieselbe „Strenge“ in der äußeren wie auch inneren Form ist in Aragons Gedicht der Moderne sowie in Ronsards Poem der Renaissance präsent. Die Form hat sich nicht verändert.

Auch die petrarkistischen Elemente haben sich durch die Epochen gehalten und sind, je nach Vorliebe des Dichters, stärker oder schwächer ausgeprägt. Petrarca gilt auch heute noch als das Vorbild der Sonettisten und Sonettistinnen, womit der Ausspruch „Chaque sonnet est un sonnet de Pétrarque“ (Marty, 2003) gewissermaßen gerechtfertigt wird.

Das Besondere des Sonetts liegt vor allem auch in der Paradoxie, dass es als die schwerste und gleichzeitig leichteste aller Gedichtformen gilt. Und gemeinsam mit der Strenge und der Exaktheit der Vorgaben erlangt es den besonderen Stellenwert in der Lyrik, der dem Sonett bis heute geblieben ist.

Auf Grund dieser Einzigartigkeit besteht auch für die Zukunft keine Gefahr, dass sich die Gedichtform auflösen könnte. Sie gilt nach wie vor als Herausforderung ehrgeiziger Dichter und Dichterinnen, und die exakten Strukturen der Form bieten zudem einen ausgleichenden Gegenpol zur chaotischen Moderne⁵².

⁵² Zur Weiterführung des Themas empfehle ich die Sonette von Jacques Roubaud aus der Gruppe der OuLiPo zu lesen. Der Mathematiker, der die Poesie mit der Mathematik liiert, zeigt, wie nahe sich Sonette und Rechenaufgaben sein können.

Abschließend möchte ich erwähnen, dass ich mich bemüht habe, etwas von meiner Begeisterung für die lyrischen Meisterwerke weiterzugeben, aber wie wir alle wissen, liegt die Schönheit zuallererst im Auge des Betrachters bzw. der Betrachterin.

6 Zusammenfassung

Das Sonett gilt als die „strengste“ aller Gedichtformen, was die Vorgaben der Strophenlängen, des Reimschemas, des Versfußes und der inneren Struktur betrifft. Sie wird als die „schwerste“ und gleichzeitig aber auch „leichteste“ Form gesehen. Einerseits muss der Dichter die Verse zurechtbiegen und sie dem starren Korsett des Sonetts anpassen, andererseits bemüht er sich „lediglich“ ums „Nachziehen und Ausfüllen des Vorgeformten“ (Schaeffer, 1923, zit. in Mönch, 1955, S. 39), da die Struktur an sich bereits als solche existiert.

Nicht nur auf Grund dieses paradoxen Phänomens hat die Faszination des Sonetts im Laufe der Jahrhunderte nicht aufgehört.

In dieser Arbeit werden drei Sonette aus verschiedenen Jahrhunderten miteinander verglichen und interpretiert. Ziel dabei ist es, herauszufinden, ob sich die Form verändert hat, und ob Francesco Petrarcas Sonette als Vorbild gedient haben.

Die Gedichtform entstand im 13. Jahrhundert in Italien aus der Verbindung des Strambotto mit der Kanzone, erlangte aber erst mit Petrarca und dessen Leitwerk ‚*Canzoniere*‘ an Ruhm und Achtung. Das Sonettidol löste einen förmlichen Nachahmungsdrang aus, der in der Renaissance nach Frankreich importiert wurde.

Auch Pierre de Ronsard (1524 – 1585), Mitglied und Dichtergenie der Pléiade, fand sich dem Petrarkismus angenähert. Mit seinen Gedichten markierte er den französischen Höhepunkt der Sonettgeschichte. Sein „Morgenständchen für Marie“ (‚*MARIE, levez-vous, ma jeune paresseuse*‘) dient dieser Arbeit als Beispiel des Sonetts der Renaissance.

Mit ihm verglichen wird das Gedicht ‚*A une dame créole*‘ von Charles Baudelaire (1821 – 1867), der in der Romantik mit seinem Werk ‚*Les Fleurs du mal*‘ erneut vollendete Sonettproduktionen präsentiert.

Das dritte Sonett mit dem Titel ‚*Sonnet du sommeil de Madame Laure de Noves et des grands yeux ouverts de celle que je ne dis point.*‘ bringt die Moderne in die Arbeit mit ein. Es stammt

von Louis Aragon (1897 – 1982), einer der vielfältigsten Autoren und Dichter in der Zeit der „Résistance“.

Die drei ausgewählten Sonette werden miteinander verglichen und interpretiert. Um der strengen Form des Sonetts gerecht zu werden, ist die Analyse dementsprechend klar strukturiert. Der erste Teil befasst sich ausschließlich mit der äußeren Form des Gedichts: mit der strophischen Gliederung, dem Reim, dem Rhythmus und der Klangfarbe.

Die innere Struktur behandelt zunächst das wesentlichste Charakteristikum des Sonetts: die Dualität. Sie entsteht nicht nur auf Grund der Zweiteilung des Gedichts in Oktave und Sextett, sondern auch durch die Verwendung unterschiedlicher zeitlicher Aspekte sowie im lyrischen Ich selbst, welches zwischen aktiver und passiver Rolle wechselt. Diese Zweiteilungen führen zu einer Bedrohung im Sinne einer Spaltung des Sonetts, weshalb aktiv eine Geschlossenheit, die bei Ronsard, Baudelaire und Aragon unterschiedlich aussieht, hergestellt werden muss – „le sonnet repare le séparé“ (Marty, 2003).

Zusätzlich zur Dualität und Wiederverbindung determinieren die Einzigartigkeit und das eindeutige Ende (EXEGI) die innere Form des Sonetts. Diese Punkte sind deutlich in unterschiedlicher Ausführung bei allen drei Beispielen vorhanden.

Im Weiteren wird auf die Beschränkung und gleichzeitige Befreiung der Dichter, wie anfangs erwähnt, eingegangen. Diese Auseinandersetzung wirft die Frage der Motivation für die Dichtung der Sonette auf. Interessant dabei ist, dass hier die größten Differenzen zwischen den drei Epochen aufscheinen.

Nach einer abschließenden Untersuchung der Bildhaftigkeit der Sprache der drei Beispielsonette und damit auch deren enge Verbindung zu Petrarca und seinem ‚*Canzoniere*‘ enden der Vergleich und damit gleichzeitig auch die Interpretationen.

In allen Punkten, die ein Sonett ausmachen, kann kein gravierender Unterschied festgestellt werden, ob das Gedicht dem 16., dem 19. oder dem 20. Jahrhundert entstammt. Das heißt, dass die Formenstrenge des Sonetts bis heute beibehalten wurde: Ein Sonett kann erst dann als Sonett tituiert werden, wenn es diese strengen Vorgaben und Strukturen einhält – egal, ob die Sprache moderner oder antiker ist.

Auch die Frage, ob in allen Sonetten ein Kern Petrarcas existiert, kann zumindest für diese drei Beispiele mit einem Ja beantwortet werden.

Die Vielfältigkeit der einzelnen Elemente des Sonetts, wie die umfangreiche Analyse zeigt, macht es zu dieser besonders schönen und interessanten Gedichtform – wie schon in der Renaissance, so gilt dieses Postulat auch für die Zukunft.

7 Résumé

Depuis presque huit cents ans, le sonnet fascine poètes et théoriciens en tant que forme littéraire particulière. Puisqu'il doit se tenir dans des contours si bien définis, il lance un véritable défi aux poètes qui essaient de satisfaire ses exigences. Il y en a eu quelques-uns qui ont réussi à faire des sonnets restants comme des monuments de marbre dans l'histoire littéraire.

Ce travail traite le sonnet en s'appuyant sur trois exemples précis. L'analyse et l'interprétation de ces trois poèmes présentent le cœur de cette étude littéraire et posent la base pour les réponses aux questions suivantes : Le sonnet, a-t-il subi des changements pendant son existence quant à ses directives sévères ? En d'autres termes, le sonnet du 20^e siècle, est-il le même que le sonnet de la Renaissance ? Quelle influence Pétrarque pèse sur les sonnets après l'apparition de l'œuvre *„Il Canzoniere“* ? Enfin, pourquoi cette forme a-t-elle tellement fasciné les poètes - au 16^e également qu'au 20^e siècle ? On doit supposer que les raisons doivent aller au-delà des contraintes.

Le sonnet est né vers 1230 à la cour du Roi Friedrich I en Sicile. Les études historiques ont en fait un sujet contradictoire sur son origine. Ainsi, deux théories différentes existent : Soit qu'il s'est développé du *Strambotto*, un chant populaire sicilien, soit qu'il est une dérivation de la *Canzone*, un poème provençal avec une construction en deux parts : le *frons* (le front) et la *cauda* (la queue). Le mot « sonnet » en soi vient du terme latin *sonus* qui signifie sonorité.

L'archétype du sonnet se construit avec les déterminantes obligatoires suivantes⁵³:

- une somme de 14 vers, tous étant des endécasyllabes
- une section en deux blocs – octave et sizain
- des différentes rimes finales.

Malgré que la forme se soit développée dans le cercle des fonctionnaires et savants juridiques parlant la même langue que le Roi, l'italien, le thème principal était resté l'amour - comme on le trouvait déjà chez les troubadours.

„Lieben will der junge Mann, lieben will der Dichter, lieben und leiden; und beides, Liebesfreuden und Liebesschmerzen wird ihm zuteil.“⁵⁴

⁵³ Voir Mönch, 1955, p. 15-51.

⁵⁴ Kemp, 2002, p. 46.

Des productions de sonnets avançaient petit à petit jusqu'à ce que Francesco Pétrarque ait marqué un point culminant en publiant son œuvre '*Il Canzoniere*'. Le recueil de 366 poèmes, dont 317 sont des sonnets, ont renouvelé la façon d'exprimer l'amour dans la poésie. Dès la première vue de Laure, l'amour l'avait frappé directement au cœur - un amour si grand et sans précédent qu'il ne s'est pas arrêté avec la mort de la fille mais qu'il avait grandit encore en montrant Laure comme une divinité.

Pétrarque est devenu l'idole des sonnettistes. Son style a déclenché le courant du pétrarquisme qui s'est fait le chemin d'Italie vers l'Espagne et qui s'implantait en France. Le premier sonnet, un exemple pour la comparaison et l'interprétation de ce travail, vient d'un poète qui était un des grands admirateurs du « père du sonnet »⁵⁵. Ensemble avec son ami Joachim Du Bellay il a lutté pour le titre du « Pétrarque français » : Pierre de Ronsard (1524 – 1585).

Fondateur et membre du groupe de la Pléiade, il s'était soucié de franciser le sonnet en gardant les racines de Pétrarque. Le but était de créer des poèmes si délicats – ce que l'on voit dans le style pétrarquéen – mais non pas créer des imitations mais garder l'originalité française. Pareil à son idole, il s'est laissé inspiré par une femme, Cassandre Salviati, qui est devenu le thème du son premier cycle de sonnets, '*Les Amours*'. Confirmé par le succès, il a continué à écrire des sonnets et le deuxième recueil, '*Second Livre des Amours – Amours de Marie*', est sorti. Cette fois-ci, il était plus courageux et il s'est éloigné du style pétrarquéen. Premièrement à cause de sa nouvelle muse, une fille naturelle et modeste avec laquelle il parle sur un ton plus simple. Avec Marie au milieu, il construit un entourage bucolique. Il la compare avec des fleurs ou des arbres qui entourent la jeune paysanne et avec cela il montre un pendant des pétrarquistes utilisant l'or, l'ivoire et des perles pour décrire leurs bien-aimés. A cela s'ajoute l'utilisation dominante de l'alexandrin et plus de liberté dans les modèles de rimes.

L'exemple que j'ai choisi pour la comparaison avec deux autres sonnets se trouve dans ce recueil autour de Marie sous le numéro XIX.

MARIE, levez-vous, ma jeune paresseuse :
Ja la gaye alouette au ciel a fredonné,
Et ja le rossignol doucement jargonné,
Dessus l'espine assis, sa complainte amoureuse.
Sus ! debout ! allon voir l'herbelette perleuse,
Et vostre beau rosier de boutons couronné,
Et vos œillets mignons auxquels aviez donné,

⁵⁵ Marty, 2003.

Hier au soir, de l'eau d'une main si songeuse.
Harsoir en vous couchant vous juraâtes vos yeux
D'être plus-tôt que moy ce matin esveillée ;
Mais le dormir de l'Aube, aux filles gracieux,
Vous tient d'un doux sommeil encor les yeux sillée.
Ça ! ça ! que je les baise et vôtre beau tetin
Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.⁵⁶

Le moi lyrique essaie de réveiller Marie pour éviter qu'elle perde trop de sa jeunesse. Simultanément, la fille est mise sur le même plan que le réveil matinal de la nature. C'est par la nature également que le poète exprime sa beauté.

Le deuxième sonnet qui sert comme exemple pour la comparaison se situe trois siècles plus tard. Ce que c'était Ronsard pour le maintien du sonnet dans la Renaissance, c'était Charles Baudelaire (1821 – 1867) au 19^e siècle. D'une certaine façon, il a « émancipé »⁵⁷ le sonnet en le libérant de son « clavier classique »⁵⁸. Il a étudié les sonnets de Pétrarque ainsi que les sonnets de la Renaissance. Avec cette base, il a créé un nouveau style - des sonnets baudelairiens : sévères concernant la forme, le nombre des syllabes et des rimes avec des ajouts romantiques - fait avec beaucoup d'art.

Le sonnet '*A une dame créole*' (n° LXI) fait partie de l'œuvre '*Les Fleurs du mal*' – un recueil de 157 poèmes dont 70 sont des sonnets (dans la version de 1861). Aujourd'hui, il compte parmi les plus grands œuvres de la littérature française.

A UNE DAME CREOLE

Au pays parfumé que le soleil caresse,
J'ai connu, sous un dais d'arbres tout empourprés
Et de palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse,
Une dame créole aux charmes ignorés.

Son teint est pâle et chaud ; la brune enchanteresse
A dans le cou des airs noblement maniérés ;
Grande et svelte en marchant comme une chasserresse,
Son sourire est tranquille et ses yeux assurés.

Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire,
Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire,
Belle digne d'orner les antiques manoirs,

Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites,
Germer mille sonnets dans le cœur des poètes,
Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.⁵⁹

⁵⁶ Ronsard, 1950, p. 128.

⁵⁷ Mönch, 1955, p. 202.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Baudelaire, 1975, p. 62-63.

Avec ce poème, Baudelaire fait un hommage à Mme Autard de Bragard, une ainsi dite « inspiratrice secondaire »⁶⁰. Il l'a rencontrée lors de son voyage vers l'Inde sur l'île Maurice. A l'origine, ce sonnet était un cadeau pour son mari et évidemment pour elle pour la remercier de l'avoir hébergé pendant son séjour.

Le ferment du sonnet est la beauté féminine qui s'étire sur les quatre strophes. Le rythme varie selon la syntaxe complexe et les trois types différents des phrases. Avec ce phénomène, Baudelaire achève de multiplier le charme de la beauté. Chaque phrase a son propre thème : la beauté cachée au pays créole (S1), les détails de cette beauté (S2) et finalement l'apothéose poétique (S3).

Pour compléter la comparaison avec un sonnet modern, j'ai choisi un de Louis Aragon (1897 – 1982). Par rapport à Ronsard et Baudelaire, ce n'était pas la forme du sonnet qui lui a apporté tant de succès puisqu'il a écrit très peu. C'étaient ses romans et ses poèmes en forme libre avec lesquels il se faisait le nom d'un grand auteur et poète. Pour lui, le sonnet se présentait comme une forme qui appartenait au répertoire d'un grand artiste littéraire. C'était son but : de maîtriser tous les genres et formes littéraires.

Pour Aragon, deux amitiés ont influencées toute sa vie : d'abord la connaissance d'André Breton avec qu'il a fondé le groupe de surréalistes et ensuite Elsa Triolet, la femme de ses rêves. Pendant et après la Seconde Guerre mondiale, Elsa est devenu sa seule raison d'être – avec une exception, l'écrit. Et l'écriture a pris de plus en plus toute son attention.

L'exemple de sonnet se trouve dans le cycle de '*Cinq sonnets de Pétrarque*'. A l'origine, ces cinq poèmes, développés en collaboration avec Picasso qui a ajouté les images, sont imprimés que 110 fois dans l'année 1947. Plus tard, on les a mis dans son œuvre poétique complète.

SONNET DU SOMMEIL DE MADAME LAURE DE NOVES ET DES GRANDS YEUX OUVERTS DE CELLE QUE JE NE DIS POINT.

Madame vous dormez mais dans vos songes mêmes
Il passe auprès de vous une ombre de mes chants
Une ombre de ma main va votre ombre touchant
Une ombre de ma voix murmure je vous aime

⁶⁰ La section sur l'amour dans '*Les Fleurs du mal*', poèmes XXII – LXV, est divisée en quatre cycles ; chaque part traite des femmes particulières : Jeanne Duval, Mme Sabatier, Marie Daubrun et d'autres, des inspiratrices secondaires.

Madame vainement vous fuyez mon poème
Un malheur d'ombre à l'ombre est-il toujours fâchant
L'ombre des fleurs parfume aussi l'ombre des champs
Si vous ouvrez les yeux le matin sera blême

Madame vainement vous ouvrirez les yeux
Si vous ouvrez les yeux vous trouverez encore
Des lumières de moi sous les rideaux tirés

Madame je serai le nuage des cieux
Craignez plus que le rêve et que la nuit l'aurore
Craignez plus que l'oubli vous savoir adorée⁶¹

Avec ce sonnet, Aragon a créé un continuum de Pétrarque jusqu'au temps moderne : D'une part, l'absence de la ponctuation comme caractéristique moderne se fait remarquer, d'autre part, l'imitation d'un modèle de Pétrarque du 14^e siècle est omniprésente. Le sonnet est dédié à plusieurs personnes, Pétrarque, Laure et Elsa, sur plusieurs plans. C'est surtout en raison de ce phénomène que le poème est si complexe.

Tous ces trois poèmes sont des sonnets sans doute – venant des époques différentes. Pour simplifier l'interprétation, il est possible de faire la distinction entre la forme extérieure et la structure intérieure. Les deux parts possèdent des contraintes, ceci est une caractéristique du sonnet. La forme extérieure, plus simple à réaliser bien qu'analysée par rapport à la forme intérieure, se constitue de la disposition strophique, la disposition de rimes, le rythme et la sonorité du sonnet. Quant au premier point, tous les trois sonnets sont d'un type classique, c'est-à-dire qu'ils se présentent en deux quatrains, l'octave, suivis de deux tercets, le sixain - la somme de 14 vers est achevée.

En ce qui concerne la rime, on peut constater des variations selon les trois exemples. Le sonnet du type italien et français⁶² exige une claire distinction entre l'octave et le sixain. Cela veut dire que les rimes, également que la disposition des rimes doivent se distinguer pour participer à construire une dualité, un des traits caractéristiques de la forme. Ronsard, Baudelaire et Aragon ont sans doute respecté cette règle en le réalisant de façon différente. Ronsard et Aragon utilisent la rime embrassée, abba abba, pour les quatrains. Cette disposition est vue comme la méthode la plus appropriée pour le sonnet français par rapport à la rime alternée, utilisé par Baudelaire. La rime embrassée crée une tension pour le

⁶¹ Aragon, 1990, p. 891.

⁶² Voir Mönch, 1955, p. 16. Le troisième type est le sonnet anglais qui se constitue de trois quatrains et un pair de rimes.

« Aufgesang » dans l'octave qui se diffère du « Abgesang »⁶³ dans le sixain – chez Ronsard avec le schéma de cdc/dee et chez Aragon avec cde/cde. Deux rimes alternées suivies d'une rime plate chez Ronsard et la structure de trois rimes chez Aragon sont les clairs pendants de leurs octaves. Baudelaire qui a pris des rimes alternées pour les quatrains a changé en rime plate suivie de deux nouvelles rimes alternées dans le sixain : ccd/ede. Concernant la continuation dans le sonnet, le changement en rime plate porte la fonction d'une brisure qui divise le sonnet en deux parts. Quant à la rime croisée dans les deux quatrains, cela donne un autre caractère au poème : il devient plus musical, plus rythmique et léger qui correspond évidemment au contenu.

En ce qui concerne le rythme tous les trois sonnets sont très réguliers. En France, l'alexandrin s'imposait pour le sonnet par rapport au « Endecasillabo » italien. Il se constitue des douze syllabes, six iambes, divisées en deux hémistiches dont chacun possède trois iambes. Les poèmes de Ronsard, Baudelaire et Aragon n'ont aucun éloignement des nombres exacts des syllabes métriques. En outre, des particularités comme des synaloephes ou des diérèses seront traitées dans le texte.

Le dernier point de la forme extérieure concerne la sonorité du poème, la « Klangfarbe » (la couleur de sonorité) en allemand. Evidement, elle n'est pas imposée par la forme du sonnet soi-même mais elle doit corrélérer néanmoins avec le contenu - sinon le poème perd sa valeur musicale et devient incohérent. Le sonnet de Ronsard commence plutôt sombre qui correspond au sommeil de Marie, souligné par l'utilisation fréquente de [s]. Le deuxième quatrain est plus clair, suivi des deux tercets, neutres dans la sonorité. En général, les sonnets de Baudelaire et Aragon sont plus claires. En outre, on y trouve des voyelles et consonnes nasales en grande quantité dans des parts précis : au deuxième quatrain chez Baudelaire et jusqu'au dernier tercet chez Aragon. Ils servent comme un filtre pour flou artistique quand Baudelaire fait la prosopographie de la dame créole ou créent l'ambiance nébuleuse du rêve dans le sonnet d'Aragon.

Aux faits extérieurs s'ajoutent les contraintes de la forme intérieure. Parmi on compte la dualité, effectuée par plusieurs phénomènes, l'équilibre, la limitation et l'indépendance du poème dans un cycle. Le premier point, la dualité, cultivée par Pétrarque jusqu'au perfectionnisme, représente le caractéristique essentiel de cette forme et se réalise entre autres

⁶³ Ibid; p. 34. L'expression très dynamique de la langue allemande peut se rendre par : le chant dans sa partie ascendante (= Aufgesang) et le chant dans sa partie descendante (= Abgesang).

par la division en deux blocs, formel également qu'en ce qui concerne le contenu. L'octave doit correspondre à une expansion des pensées construisant une tension qui se dissout dans les tercets. Le sixain, plus court que le part précédent, comprime les idées. C'est-à-dire qu'il a la fonction d'une contraction. Ce phénomène est alors responsable pour le caractère dynamique de la forme. Au fond, l'octave et le sixain pourraient être considérés comme deux poèmes séparés chacun devant être compréhensible. L'artifice et la difficulté se pose surtout pour équilibrer les deux parties pour que le tout soit harmonieux.

En regardant le sonnet du Ronsard, on peut constater qu'il possède clairement cette dualité. Dans le premier quatrain, le poète évoque des oiseaux saluant le réveil matinal. Le deuxième quatrain parle des fleurs. En même temps, il souligne le premier en renforçant le contenu et en lui donnant d'ampleur. Par contre, le sixain ne traite plus de la nature. Il s'occupe du serment de Marie qu'elle va se réveiller tôt le matin pour ne pas perdre trop de temps de sa vie juvénile. Le sonnet '*A une dame créole*' est construit de la même façon. La première strophe introduit Mme Autard de Bragard et présente l'île sur laquelle elle habite. Ensuite, Baudelaire fait la description des ses traits physiques. Dans l'ensemble, l'octave, construit par deux phrases complexes dont chacun a la longueur de quatre vers, a la fonction de la présentation de la dame et de la région idyllique. Les deux tercets, composés d'une seule syntaxe, est l'apothéose poétique de cette dame créole. La dualité, en premier lieu, est renforcée par le changement de la position de moi lyrique vers elle : L'octave se constitue de deux propositions énonciatives - il parle sur elle - et le sixain est une articulation formelle - il parle avec elle. En deuxième lieu, on peut remarquer un saut interstrophique entre les deux parties : Dans les premiers huit vers, Baudelaire se trouve en France et raconte de sa connaissance qu'il a faite sur l'île Maurice. Pour les prochains six vers un changement d'endroit s'est effectué. D'un seul coup, il est aussi sur l'île puisqu'il écrit '*Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire*' (vers neuf) et ne pas '*Si vous veniez*'.

De même, le sonnet d'Aragon est divisé en deux parts concernant le contenu. Les premières deux strophes traitent de monde de l'ombre ce qui symbolise le pendant à la réalité. Les acteurs jouent soit dans les temps passé, soit dans le rêve. Les vers suivants se déroulent d'une certaine façon de demi-jour. Il s'agit de lumières et de l'ouverture des yeux pour arriver d'un monde contraire à l'octave. Cela continue jusqu'aux derniers deux vers où le poète parle de la réalité finalement et comme elle se présente pour lui : '*Craignez plus que le rêve et que la nuit l'aurore / Craignez plus que l'oubli vous savoir adorée*' (vers 13 et 14). Cette dualité est déjà

thème dans le titre : '*Sonnet du sommeil de Madame Laure de Noves* (celle qui dort et qui joue dans le monde de l'ombre) *et des grands yeux ouverts de celle que je ne dis point* (c'est Elsa, la bien-aimée d'Aragon, du temps réel). '.

Mais ce n'est que seulement par la séparation du sonnet en octave et sixain que la dualité se réalise. Un trait typique de la forme est aussi l'utilisation de l'aspect accompli et non accompli du point de vue grammatical, lexical et contextuel. D'un côté, les sonnets présentent le temps comme étendu, d'autre côté, ils décrivent une succession des moments accomplis. Le sonnet exige alors la limitation du temps également que l'expansion dans l'éternité.

Ainsi le poète, en tant qu'être du moi lyrique, participe à la dualité dans le poème. Dans les sonnets il varie entre le rôle actif (en tant d'être « facteur » qui vient du terme italien « Fattore » qui crée quelque chose) et le rôle passif (celui qui ne peut pas influencer l'histoire ; qui doit prendre les faits comment ils arrivent). Ces phénomènes de l'activité et de la passivité se trouvent dans tous les trois poèmes. Prenons l'exemple de Ronsard qui commence en hésitant entre « facteur » ou le rôle passif : '*Marie, levez-vous, ma jeune paresseuse* : ' (premier vers). L'impératif témoigne d'être actif mais en sachant qu'elle ne peut pas l'entendre, cela montre un moi lyrique intermédiaire en même temps. Le sonnet continue avec la description de la nature où le poète prend plutôt le rôle passif, interrompu par la deuxième demande plus intense au vers cinq qui met Marie en demeure de se lever. Là, il reprend le rôle de l'acteur mais cela ne dure qu'un seul vers. Après, il retombe dans le moi lyrique qui raconte – en tant qu'être passif concernant la suite de l'action mais en tant d'être le poète qui fait avancer le sonnet. Au dernier vers, Ronsard reprend le rôle du « facteur » quand il embrasse sa bien-aimée pour qu'elle se réveille au bout du compte.

La dualité qui se manifeste alors par la division en deux blocs, par l'utilisation des deux aspects et par le double rôle du moi lyrique entraîne la réclamation de l'homogénéité ou de l'équilibre – « le sonnet répare le séparé »⁶⁴. Les deux parties, octave et sixain, doivent être équilibrées pour que tout soit harmonieux et pour qu'on puisse les unir. Seulement le sonnet entier doit montrer toute la beauté du poème. Ronsard les unit par la technique de métaphores : p.ex. '*Et vôtre beau rosier de boutons couronné,*' (vers six) renvoie au '*beau tétin*' de Marie (vers 13). Aragon le fait semblablement par l'utilisation des mots-clefs '*l'ombre*' et '*yeux*'. La première partie de son sonnet joue dans le monde de l'ombre de

⁶⁴ Marty, 2003.

laquelle on s'éloigne petit-à-petit jusqu'à ce que le poème parle de la réalité. Par contre Baudelaire crée l'union par une intensification d'un hommage à Mme Autard de Bragard jusqu'à l'apothéose au sixain avec son point culminant aux derniers vers.

Par ailleurs, chaque sonnet doit mener à un but, une fin, où il ne peut plus aller loin. Ce fait, responsable pour son caractère eschatologique, est omniprésent dans les sonnets de Pétrarque également que dans ces trois sonnets pris comme exemple. A cela s'ajoute la particularité ou l'individualité de chacun dans le recueil et dans le cycle. C'est-à-dire que chaque poème doit présenter un nouveau moment ou variation d'un thème et qu'il doit être compréhensible sans connaître les autres moments du cycle tournant autour du centre – Laure chez Pétrarque, Marie chez Ronsard, des inspiratrices secondaires chez Baudelaire et Laure, Elsa et Pétrarque chez Aragon.

En résumé, on peut dire que toutes ces contraintes sont la raison pour laquelle le sonnet obtient son statut particulier dans la poésie. D'un autre côté, ces limitations sévères s'ouvrent une délivrance pour le poète puisqu'il ne doit pas s'occuper de la forme déjà existante. Il ne doit que remplir le squelette et par ce travail des idées viennent souvent automatiquement. La progression du contenu se poursuit et le sonnettiste perd la tension d'être créatif tout le temps.

Il faut en convenir : La forme exerce une puissance sur le poète qui le mène à achever des performances extraordinaires. La tension des règles et structures sévères laissent augmenter sa créativité. C'est ne pas pour rien que la forme a survécu même des temps favorables aux formes libres, comme p.ex. l'expressionnisme allemand, le symbolisme belge-français ou le futurisme italien.

La fascination pour le sonnet est renforcée par le phénomène de la « *Coincidentia oppositorum* », le paradoxe de lier des contraires dans un tout. Il n'y a pas une autre forme qui le réalise dans une telle dimension. Ayant plein de règles et normes, le résultat présente un poème sensible et sincère. La rationalité se réunit avec l'émotion. L'âme existe près de l'esprit ; le cœur se lie à l'intelligence. Le sonnet crée une symbiose de pensées et de sentiments.

Après avoir fait l'analyse des structures extérieures et intérieures, le caractère imagé de la langue est interprété. Avec ce fait, un fort lien à l'idole des sonnettistes, Pétrarque, s'établit. Prenons l'exemple de la rose, le symbole concret de l'amour terrestre, qui se trouve dans le sonnet de Ronsard au vers six : *'Et vôstre beau rosier de boutons couronné,'*. Dans *'Il Canzoniere'*, Pétrarque parle souvent des roses pour constater l'amour intense et infini à Laure. Un autre exemple est l'aurore qui se trouve dans le poème d'Aragon : *'Craignez plus que le rêve et que la nuit l'aurore'* (vers 13). L'aurore est une paronomasie du mot Laure dans le recueil de Pétrarque. Avec ce trope, il a créé tout un complexe d'associations, et chaque fois que *'l'aurora', 'l'aura', 'lauro',* etc. paraissent il fait allusion à sa bien-aimée.

Et en particulier l'évocation des yeux marque des racines de Pétrarque. Les yeux, un symbole pour la lumière et l'intelligence, ne sont pas seulement un organe réceptif mais possèdent aussi un caractère envoyant. En outre, ils contribuent à la beauté de la dame et présentent un certain miroir de leur âme. Dans *'Il Canzoniere'*, Pétrarque utilise *'i begli occhi'* comme l'attribut le plus important pour décrire la particularité de Laure. Voyons les sonnets d'exemple : Dans le poème de Ronsard, les yeux apparaissent deux fois, Baudelaire les utilise trois fois et Aragon même quatre fois incluant le titre. Et ce n'est que par hasard évidemment que cet organe obtient une telle valeur dans les sonnets.

Avec cette étude sur les procédés du style rhétorique, les racines de Pétrarque sont mises au clair. La maxime « *Chaque sonnet est un sonnet de Pétrarque* »⁶⁵ semble se justifier – en tout cas pour ces trois sonnets d'exemple - en ce qui concerne la façon d'écrire des poèmes, de se laisser inspirer par sa dame et d'utiliser la langue des tropes.

Pour conclure, il est à noter que la question pourquoi le sonnet a pu résister dès son apparition au 13^e siècle et bel et bien répandu. Ce sont des contraintes, des délivrances et des paradoxes réunissant au défi d'être une des formes les plus difficiles de la poésie et évidemment sa beauté qui le laissent survivre. C'est la forme particulière qui crée des dualités avec lesquelles elle joue et qui les relie jusqu'à la fin.

Quant au changement du sonnet, on peut constater qu'il n'y en a pas au sens large. Il est clair que les sonnets d'aujourd'hui ou disons du 20^e siècle sont différents par rapport à la langue puisque cette dernière est toujours soumise à des développements. Mais la forme en soi-même

⁶⁵ Marty, 2003.

n'a pas changé ; ni dans le romantisme, ni dans le temps moderne. On peut même remarquer qu'il existe une tendance d'être encore plus exact et précis aujourd'hui – p.ex. « jouer » avec les syllabes comme avec des chiffres⁶⁶.

Le sonnet reste et restera un sonnet et se réserve avec ses particularités sa propre place dans la poésie – étant une forme extraordinaire.

⁶⁶ Pour une lecture plus profonde, je recommande la poésie de Jacques Roubaud – voir la bibliographie.

8 Bibliographie

Allais, Gustave (1969). *Malherbe et la poésie française à la fin du XVI^e siècle*. Genève : Slatkine Reprints.

Aragon, Louis (1990). *L'œuvre poétique. Tome IV. 1942-1952*. Paris: Livre Club Diderot.

Aragon, Louis (1974). *L'œuvre poétique. Tome I. 1917 – 1926*. Paris: Livre Club Diderot.

Babilas, Wolfgang (2002). *Études sur Louis Aragon I. Band 20*. Münster: Nodus Publikationen.

Baehr, Rudolf (1970). *Einführung in die französische Verslehre*. München: Beck'sche Elementarbücher.

Baudelaire, Charles (1975). *Œuvres complètes I. Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard.

Bauer, Wolfgang; Dümotz, Irmtraud; Golowin, Sergius (2004). *Lexikon der Symbole*. Wiesbaden: Marix-Verlag, 20. Aufl.

Becker, Sabine; Hummel, Christine; Sander, Gabriele (2006). *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Biedermann, Hans (2000). *Knaurs Lexikon der Symbole*. Augsburg: Weltbild Verlag.

Decaunes, Luc (2001). *Charles Baudelaire*. Paris: Seghers.

Denis, Delphine, Sancier-Chateau, Anne (1994). *Grammaire du français*. Paris: Librairie Générale Française. Le Livre de Poche.

Desonay, Ferdinand (1954). *Ronsard. Poète de l'amour. Livre II. De Marie à Genève*. Bruxelles: Palais des Académies Gembloux, J. Duculot, S.A., Imprimeur de l'Académie.

Elwert, W. Theodor (1961). *Französische Metrik*. München: Max Hueber Verlag.

Emmanuel, Pierre (1967). *Baudelaire. Les écrivains devant Dieu*. Bruges: Éditions Desclée De Brouwer.

Fischer, Carolin (2007). *Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Friedrich, Hugo (1964). *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M.: Klostermann.

Gadoffre, Gilbert (1994). *Ronsard*. Paris: Éditions du Seuil, 2. Aufl.

Galliot, Marcel (1961). *Les fleurs du mal. BAUDELAIRE. Classiques de la Civilisation Française*. Paris: Didier.

- Garapon, Robert (1981). *Ronsard. Chantre de Marie et d'Hélène*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur.
- Geckeler, Horst; Dietrich, Wolf (1997). *Einführung in die französische Sprachwissenschaft*. Regensburg, Münster: Erich Schmidt Verlag.
- Gelfert, Hans-Dieter (1990). *Literaturwissen. Wie interpretiert man ein Gedicht?* Stuttgart: Philip Reclam jun.
- Gendre, André (1996). *Évolution du sonnet français*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hager, Emanuela (1974). *Übersetzungen und Nachdichtungen von Sonetten Petrarcas in der europäischen Lyrik des 16. Jahrhunderts*. Dissertation, Universität Wien.
- Hörner, Unda (1998). *Elsa Triolet und Louis Aragon. „Die Liebenden des Jahrhunderts“*. Berlin: Rowohlt.
- Julaud, Jean-Joseph (2005). *La Littérature française*. Paris: Éditions Générales First.
- Kemp, Friedhelm (2002). *Das europäische Sonett 1*. Göttingen: Wallenstein Verlag.
- Kemp, Friedhelm (2002). *Das europäische Sonett 2*. Göttingen: Wallenstein Verlag.
- Lecherbonnier, Bernard (1974). *Le Cycle d'Elsa. Aragon*. Paris: Hatier.
- Mönch, Walter (1955). *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*. Heidelberg : F.H.Kerle Verlag.
- Petrarca, Francesco (1993). *Il Canzoniere e i Trionfi. A cura di Enrico Fenzi*. Rom: Salerno Editrice.
- Petrarca, Francesco (1948). *90 Sonette aus dem Canzoniere. Deutsche Übertragung und Nachwort von Hanneliese Hinderberger*. Basel: Benno Schwabe & Co.
- Ronsard, Pierre de (1950). *Œuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard.
- Ronsard (1975). *Œuvres complètes. Edition critique par Paul Laumonier, révisée et complétée par I. Silver et R. Lebège*. Paris: Société des Textes Français Modernes, VII.
- Roubaud, Jacques (2000). *Poésie. Tome 4*. Paris: Verlag Seuil.
- Schlütter, Hans-Jürgen (1979). *Sonett. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz Willi Wittschier*. (Sammlung Metzler Band 177). Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Weinmann, Peter (1989). *Sonett-Idealität und Sonett-Realität. Neue Aspekte der Gliederung des Sonetts von seinen Anfängen bis Petrarca*. (Romanica Monacensia). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Wordsworth, William (2001). *Poèmes. Éditions bilingue*. Paris: Éditions Gallimard.

Zusätzlich verwendetes Hilfsmaterial:

Mitschriften aus dem Kurs « Que peut un sonnet », geleitet von Prof. Philippe Marty an der Universität von Nizza, Faculté des Lettres, Deug II, Littérature comparée, WS 2003/04.

Bleher, Manfred et al. (1995). *Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Französisch-Deutsch*. Berlin, München: Langenscheidt KG.

Scholze-Stubenrecht, Werner et al. (1997). *DUDEN Das Fremdwörterbuch*. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, Bd. 5.

Internetseiten:

Babilas, Wolfgang (2002, 23. November). *Louis Aragons Leben*. Zugriff am 5. November 2007 unter <http://www.uni-muenster.de/Romanistik/Aragon/biog/biog.htm>

Erlich, Frédéric (2001, November). *Charles Baudelaire. 1821 – 1867*. Zugriff am 25. Oktober 2007 unter <http://www.anthologie.free.fr/anthologie/ baudelaire/ baudelaire.htm>

Hausmann, Frank-Rutger (1998). Humanismus und Renaissance in Italien und Frankreich. *Humanismus in Europa*, 89 – 109. Zugriff am 13. April 2008 unter <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/359/pdf/humanismus.pdf>

Kirchner, Friedrich (1907). *Coincidentia oppositorum. Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*. Zugriff am 11. April 2008 unter <http://www.textlog.de/1527.html>

Microsoft® Encarta® Online-Enzyklopädie (2007). *Boileau-Despréaux, Nicolas*. Zugriff am 8. Mai 2008 unter http://de.encarta.msn.com/encyclopedia_761561396/Boileau-Despréaux_Nicolas.html

9 Anhang

PIERRE DE RONSARD

a) ältere Version / sonnet n° XXIII

Mignongne, levés-vous, vous estes paresseuse,
Jà la gaie Alouette au ciel a fredonné,
Et jà le Rossignol friskement jargoné,
Dessus l'espine assis, sa complainte amoureuse.

Debout-donq, allon voir l'herbelette perleuse,
Et vostre beau Rosier de boutons couronné,
Et voz œillets aimés, ausquels avés donné
Hyer au soir de l'eau, d'une main si songneuse.

Hyer en vous couchant, vous me fistes promesse
D'estre plus-tost que moi ce matin eveillée,
Mais le someil vous tient encor toute sillée :

Ian, je vous punirai du peché de paresse,
Je vois baiser cent fois vostre œil, vostre tetin,
Afin de vous apprendre à vous lever matin.

Ronsard, Pierre de (1975). *Œuvres complètes. Edition critique par Paul Laumonier, révisée et complétée par I. Silver et R. Lebège*. Paris: Société des Textes Français Modernes, VII, S. 140 – 141.

b) neuere Version / sonnet n° XIX

MARIE, levez-vous, ma jeune paresseuse :
Ja la gaye alouette au ciel a fredonné,
Et ja le rossignol doucement jargoné,
Dessus l'espine assis, sa complainte amoureuse.

Sus ! debout ! allon voir l'herbelette perleuse,
Et vôstre beau rosier de boutons couronné,
Et vos œillets mignons auxquels aviez donné,
Hier au soir, de l'eau d'une main si songeuse.

Harsoir en vous couchant vous juraâtes vos yeux
D'être plus-toût que moy ce matin esveillée ;
Mais le dormir de l'Aube, aux filles gracieux,

Vous tient d'un doux sommeil encor les yeux sillée.
Ça ! ça ! que je les baise et vôstre beau tetin
Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.

Ronsard, Pierre de (1950). *Œuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, S. 128.

CHARLES BAUDELAIRE

LXI

A UNE DAME CREOLE

Au pays parfumé que le soleil caresse,
J'ai connu, sous un dais d'arbres tout empourprés
Et de palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse,
Une dame créole aux charmes ignorés.

Son teint est pâle et chaud ; la brune enchanteresse
A dans le cou des airs noblement maniérés ;
Grande et svelte en marchant comme une chasseresse,
Son sourire est tranquille et ses yeux assurés.

Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire,
Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire,
Belle digne d'orner les antiques manoirs,

Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites,
Germer mille sonnets dans le cœur des poètes,
Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.

Baudelaire, Charles (1975). *Œuvres complètes I. Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, S. 62-63.

LOUIS ARAGON

SONNET DU SOMMEIL DE MADAME LAURE DE NOVES ET DES GRANDS YEUX OUVERTS DE CELLE QUE JE NE DIS POINT.

Madame vous dormez mais dans vos songes mêmes
Il passe auprès de vous une ombre de mes chants
Une ombre de ma main va votre ombre touchant
Une ombre de ma voix murmure je vous aime

Madame vainement vous fuyez mon poème
Un malheur d'ombre à l'ombre est-il toujours fâchant
L'ombre des fleurs parfume aussi l'ombre des champs
Si vous ouvrez les yeux le matin sera blême

Madame vainement vous ouvrirez les yeux
Si vous ouvrez les yeux vous trouverez encore
Des lumières de moi sous les rideaux tirés

Madame je serai le nuage des cieux
Craignez plus que le rêve et que la nuit l'aurore
Craignez plus que l'oubli vous savoir adorée

Aragon, Louis (1990). *L'œuvre poétique. Tome IV. 1942-1952*. Paris: Livre Club Diderot, S. 891.

Deutsche Übersetzung von ausgewählten Sonettteilen des ‚Canzoniere‘:

Petrarca, Francesco (1948). *90 Sonette aus dem Canzoniere. Deutsche Übertragung und Nachwort von Hanneliese Hinderberger*. Basel: Benno Schwabe & Co.

⁴⁵ „Zwei Rosen, frisch gepflückt im Paradies,
gab unlängst an dem ersten Tag im Maien
ein weiser Greis voll treuer Liebe zweien
noch jungen Liebenden ; [...]“
(S. 65).

^{38, 46} „Es war der Tag, als ihren Schein verlor
Die Sonn aus Mitleid mit dem Schöpfer ; da
Ward ich ergriffen, eh ich mich’s versah,
als, Herrin, Euer Blick mich auserkor.“
(S. 9).

⁴⁷ „Dann kommt der Morgen, Dunkles zu umblauen,
doch nicht für mich. Nur jenes einzige Licht,
das mir mein Herz durchstrahlt, kann mich erquicken.“
(S. 59).

⁴⁸ „Da wandt ich mich und sah ein Schattenbild,
das dort die Sonne hinwarf, mir zur Seit,
und ich erkannte sie ; Unsterblichkeit
verdient sie wohl – ich werte nicht zu mild.“
(S. 29).

⁴⁹ „Gesegnet sei der Tag, der Mond, das Jahr,
[...] wo überwunden
ich wurde von dem schönsten Augenpaar !“
(S. 19).

⁵⁰ „Die schönen Augen, die mich so versehren, [...]“

Dies sind die schönen Augen, welche, trunken,
die Pfeile meines Herrn mit Sieg belohnen,
die allerwärts doch meist ins Mark mir dringen.

Dies sind die schönen Augen, die da wohnen
In meinem Herzen mit entbrannten Funken.
Drum wird ich nimmer müd, sie zu besingen.“
(S. 21).

⁵¹ „An welcher Sonn konnt sich das Licht entflammen
Der schönen Augen, die in Krieg und Freiden,
in Frost und Glut mein Herz sich zubereiten ?“
(S. 57).

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Nadja Hasler
Geburtsdaten	31.12.1980 in Villach
Vater	Rudolf Hasler, Hauptschullehrer für Englisch und Leibeserziehung
Mutter	Maria Hasler, geb. Theuermann, Hauptschullehrerin für Deutsch und Musikerziehung
Familienstand	ledig
Kinder	Vincent Tristan Diego Weinzinger, geb. am 1.8.2007

Schulische Ausbildung

1987 – 1991	Volksschule in Bleiberg-Kreuth
1991 – 1995	Hauptschule in Bleiberg-Nötsch
1995 – 1999	Bundesrealgymnasium in Villach St. Martin
10.6.1999	Matura mit Auszeichnung

Studium

2000 – 2002	Lehramt Französisch und Germanistik in Wien
2002 – 2008	Lehramt Französisch und Leibeserziehung in Wien
2003 – 2004	Französisch in Nizza

Berufliche Tätigkeiten

1999 – 2003	Flugbegleiterin bei Austrian Airlines
Seit 2002	Aerobic-Trainerin
Seit 2004	Personal-Trainerin im Sport- und Gesundheitswesen