

# „L’INFINI PAR TOUTES LES FENÊTRES“

## Das romantische Sonett in England und die romantische Ästhetik der Entgrenzung

Von Manfred Pfister (Berlin)

Der Aufsatz sucht eine Antwort auf die Frage, warum gerade in der Romantik, insbesondere in der englischen, das Sonett so intensiv gepflegt wurde, wo doch die Begrenztheit und Künstlichkeit dieses Gedichttyps offensichtlich allen Grundprinzipien einer romantischen Ästhetik der Entgrenzung und der organischen Form widerstrebt. Wie es englischen romantischen Dichtern gelingt, die Begrenztheit der Form zu sprengen und sie emphatisch dem Unendlichen eines visionären Moments zu öffnen, wird abschließend an drei kanonischen Sonetten von Wordsworth, Keats und Shelley gezeigt.

This essay proposes an answer to the question why Romantic poets in England as elsewhere cultivated the sonnet so insistently although the self-enclosed and demonstratively artificial form of this genre runs counter to a Romantic aesthetics of openness to the infinite and of organic form. Close readings of three canonical sonnets by Wordsworth, Keats, and Shelley seek to demonstrate how Romantic poets have succeeded in disrupting the formal constraints and opening up the sonnet to momentary visions of the infinite.

### I.

Ein Klassiker der deutschen Literaturgeschichtsschreibung, mit dem ich als Student der Germanistik und Anglistik im München der frühen sechziger Jahre gefüttert wurde, Fritz Strichs ›Deutsche Klassik und Romantik‹ (1922, 5. Aufl. 1962), kontrastiert das Nebeneinander von Weimarer Klassik und Jenaer Romantik im Begriffspaar von „Vollendung und Unendlichkeit“. Das leuchtete mir unmittelbar ein, denn dieser entgrenzende Zug ins Unendliche ist ja der romantischen Ästhetik einer „progressiven Universal-“, und „Transzendentalpoesie“, wie sie Friedrich Schlegel in seinen ›Athenäums‹-Fragmenten entfaltet, in der Tat eingeschrieben: romantisches Dichten entgrenzt nicht nur die poetischen Gattungen, indem sie „alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen“ sucht, sie öffnet auch Poesie und Prosa, Poesie und Philosophie und Kritik und schließlich auch Poesie und die anderen Künste, vor allem Musik und Malerei, aufeinander.<sup>1)</sup> Und sie kommt nie zu Ende,

<sup>1)</sup> Vgl. zu Letzterem ERNST BEHLER, *German Romantik Literary Theory*, Cambridge 1993, S. 135f.

denn „ihr eigentliches Wesen“ ist, „daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann“.²) Diese Denkbewegung vollzieht auch der frühe Benjamin in seiner Lektüre dieser Texte nach: die „Unendlichkeit der [romantischen] Kunst“ findet ihren „Grenzwert“ in der „Darstellungsform des einzelnen Werkes“, dessen immanente Selbstreflexion und Kritik gleichzeitig die „Aufhebung aller Begrenzung“ ermöglicht.³) Und seit Benjamin und Strich und bis hin zum Poststrukturalismus und zur Dekonstruktion, die früh schon in romantischer Poetik und poetischer Praxis eines ihrer vorzüglichen Paradigmata gefunden hat,⁴) haben sich die Horizonte der Entgrenzungen hin auf ein nicht repräsentierbares Unendliches noch vervielfältigt: Entgrenzungen von Wirklichkeit und Traum, von Vernunft und Wahn, von Immanenz und Transzendenz, von Text und Performanz, von eigener und fremder Kultur, von Männlichem und Weiblichem.

Angesichts einer solchen Konstruktion der Romantik als Kunst und Denken der Entgrenzung drängt sich mir erneut eine Frage auf, die mich schon als Student bewegte: Warum erfuhr gerade in der Romantik, und vor allem der mir am nächsten liegenden, der englischen Romantik, ausgerechnet das Sonett eine solche Renaissance? Welche der poetischen Gattungen wäre denn bestimmter, regulierter, von allen anderen Gattungen deutlicher abgesetzt als das Sonett? Was gäbe es denn im Reich der Poesie Begrenzteres, Eingeschränkteres, ja Eingekesteltes als das Sonett, kann man sich fragen – und hätte damit auch den Heinrich Heine-Preisträger Robert Gernhardt auf seiner Seite, der in seinen bekannten „Materialien zur Kritik an der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“ verlauten ließ:

Sonette find ich sowas von beschissen,  
So eng, rigide, irgendwie nicht gut.  
Es macht mich ehrlich richtig krank, zu wissen,  
dass wer Sonette schreibt ....⁵)

Immer derselbe enge Spielraum von vierzehn Zeilen – von zwei Quartetten, die eine Oktave bilden, und zwei Terzetten, die sich zum Sextett fügen, oder von drei Quartetten, die ein *Couplet* abschließt: ist das nicht nur begrenzt, sondern sogar beschränkt? Hemmt solcher Schematismus der Konstruktion nicht jeden Höhenflug der Phantasie, blockiert solche Reinlichkeit des Reimens nicht jeden Zug in jene Deregulierungen und Transgressionen, die unser Bild der Romantik prägen? Auch mit diesen Einwänden könnten man sich auf einen zeitgenössischen deutschen Dichter berufen – Gerhard Rühm, der das ›sonnet to end all sonnets‹ geschrieben hat:

²) FRIEDRICH SCHLEGEL, *Schriften und Fragmente*, hrsg. von ERNST BEHLER, Stuttgart 1956, S. 93f.

³) WALTER BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, hrsg. von HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Frankfurt/M. 1973, S. 67f.

⁴) Vgl. dazu vor allem ›L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand‹, hrsg. von PHILIPPE LACQUE-LABARTHE und JEAN-LUC NANCY, Paris 1978, und ›Die Aktualität der Frühromantik‹, hrsg. von ERNST BEHLER und JOCHEN HÖRISCH, Paderborn 1987.

⁵) ROBERT GERNHARD, *Wörtersee*, Frankfurt/M. 1981, S. 164.

erste strophe erste zeile  
 erste strophe zweite zeile  
 erste strophe dritte zeile  
 erste strophe vierte zeile  
 zweite strophe erste zeile  
 zweite strophe zweite zeile ....<sup>6)</sup>

und so weiter und so fort. Da kann man zwar mit dem weisen Goethe argumentieren:

Denn eben die Beschränkung lässt sich lieben,  
 Wenn sich die Geister gar gewaltig regen...

oder:

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;  
 In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,  
 und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.<sup>7)</sup>

und dies auch noch, wie er hier, in der Form eines Sonetts tun – Beschränkung bleibt es allemal, und sich so fromm-ergeben darein zu finden ist die Weisheit des Klassikers, ist klassisches Maß und Vollendung und eben gerade nicht romantische Entgrenzung.

## II.

Das Sonett in seiner ausgeklügelten und demonstrativ ausgestellten Künstlichkeit scheint ja wirklich quer zu jeder romantischen Ästhetik zu liegen – nicht nur zur deutschen, auch zur englischen.<sup>8)</sup> Und darin liegt just das Problem, das ich hier diskutieren möchte: Wie ist es möglich, dass gerade unter den Auspizien einer so aller Künstlichkeit abholden Ästhetik jene Gedichtform der Renaissance wiederbelebt wurde, die sogar den Klassizisten des achtzehnten Jahrhunderts zu künstlich war? Ihr Literaturpapst und kritischer Scharfrichter, Samuel Johnson, fand selbst an Miltons Sonetten wenig zu loben – „of the best it can only be said, that they are not bad“ – und das intrikate Reimgefüge des Sonetts, „the fabric of the sonnet“, musste für ihn immer ein welscher Fremdkörper im natürlichen Körperbau der englischen Sprache und Kultur bleiben.<sup>9)</sup> Kein Wunder, dass auch Shakespeares

<sup>6)</sup> GERHARD RÜHM, *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte*, Hamburg 1970, S. 174.

<sup>7)</sup> GOETHE'S Werke, hrsg. von ERICH TRUNZ, 7. Aufl., Hamburg 1964, Bd. 1, S. 245. – Zu Goethe als Sonett-Dichter vgl. KATRIN JORDAN, „Ihr liebt und schreibt Sonette! Weh der Grille.“ Die Sonette Johann Wolfgang von Goethes, Würzburg 2008; zu seinen Sonetten über das Sonett hier S. 112–120.

<sup>8)</sup> Vgl. dazu M. H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York 1958); – J. J. MCGANN, *The Romantic Ideology. A Critical Investigation*, Chicago 1983; – und STUART CURRAN, *Poetic Form and British Romanticism*, New York 1986.

<sup>9)</sup> SAMUEL JOHNSON, *John Milton*, in: *Lives of the English Poets*, London 1925), Bd. 1, S. 55–114, hier: S. 99.

Sonette bis ins späte achtzehnte Jahrhundert als poetische Jugendsünden des dramatischen Genies aus allen Gesamtausgaben seiner Werke verbannt blieben!<sup>10)</sup> Und wenn wir uns dann einige der Kernsätze englisch-romantischer Dichtungstheorie in Erinnerung rufen, wird die neue Blüte des Sonetts in England um 1800 vollends zum Rätsel. Wie lassen sich etwa die folgenden programmatischen Dikta Wordsworths in seinem berühmten „Preface“ zur zweiten Auflage der ›Lyrical Ballads‹ (1800) mit seiner bald darauf einsetzenden und zunehmend ausufernden Sonett-Produktion vereinbaren? Nach ihnen solle die Sprache der Dichtung keine „essential difference“ zu der der Prosa aufweisen und sie sei „a selection of language really used by men“, „a selection of the real language of men in a state of vivid sensation“, denn: „all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings“.<sup>11)</sup> Welch spontanes Überschaumen mächtiger Gefühle wird sich gerade in die artifizielle Sonettform eines Petrarca oder auch die etwas kommodere eines Shakespeare ergießen? Kommt eine so strenge Form wirklich dem „Romantic desire for free expression of the imagination“ entgegen, das Ernst Behler als den Kern der Revolte gegen den Klassizismus des achtzehnten Jahrhunderts herausstellte?<sup>12)</sup> Und wie soll gerade der strenge Reimzwang miteinander verschränkter Quartette und Terzette einem Bruch mit der Künstlichkeit klassizistischer *poetic diction* und der Annäherung poetischer Sprache an natürliches Sprechen förderlich sein? Diese Fragen kann auch Wordsworths nachträgliche Qualifizierung der Spontaneität des „overflow of powerful feeling“ als „emotion recollected in tranquillity“<sup>13)</sup> nicht ruhig stellen, denn das ruhige Erinnern vergangener Gefühle schließt ja gerade nicht das bewusste Kalkül ein, dessen es bei der Formung eines Sonetts bedarf. Und wenn John Keats, in dessen poetischem Werk das Sonett ebenfalls eine bedeutsame Rolle spielt, es zu einem seiner „few Axioms“ erklärt, „[t]hat if Poetry comes not as naturally as the Leaves to a tree it had better not come at all,“<sup>14)</sup> fragt man sich auch, wie gerade das Sonettdichten einem solchen Modell organischen Wachstums entsprechen könnte.

Allenthalben liegt also das Sonett quer zu elementaren Prinzipien romantischer Ästhetik und Dichtungstheorie: Die Künstlichkeit, wenn nicht gar Gekünsteltheit, seiner Form sperrt sich dem Primat des Natürlichen; seine mechanische Konstruktion den Vorstellungen vom Kunstwerk als organischer Einheit; der kalkulierende Kunstverstand, ohne den sich kein Gedicht zum Sonett fügt, der Betonung des Spontanen, des Intuitiven und der Imagination des Genies. Und auch die Kürze des Sonetts, der eng umgrenzte Raum von vierzehn Pentametern, ist ein Problem

<sup>10)</sup> Vgl. dazu mein Nachwort zu WILLIAM SHAKESPEARE, Die Sonette. Zweisprachige Ausgabe, übers. von CHRISTA SCHUENKE, hrsg. von MANFRED PFISTER, München 1999, S. 174–199, hier: S. 174f.

<sup>11)</sup> WILLIAM WORDSWORTH, Preface, in: Poetical Works, hrsg. von THOMAS HUTCHINSON, rev. ERNEST DE SELINCOURT, Oxford [et al.] 1984, S. 734–741, hier: S. 736, 734, 735.

<sup>12)</sup> BEHLER, German Romantic Literary Theory, (zit. Anm. 1), S. 3.

<sup>13)</sup> Ebenda, S. 740.

<sup>14)</sup> JOHN KEATS, Selected Letters, hrsg. von FREDERICK PAGE, London 1954, S. 84.

für eine Ästhetik wie die romantische, der der Zug ins Grenzenlose, ins Unendliche eingeschrieben ist.

Und doch: die Romantiker schrieben Sonette und schrieben sie *en masse*, und vor allem die englischen Romantiker. Nach ersten, noch vor-romantischen Wiederbelebungsversuchen der alten Gedichtform – nach Thomas Grays ›On the Death of Mr. Richard West‹ (1775), dem bewegenden elegischen Sonett auf den Tod des geliebten Freundes, nach Charlotte Smiths ›Elegiac Sonnets‹ (1784) oder William Lisle Bowles ›Fourteen Sonnets‹ (1789) – schwoll um die Jahrhundertwende die romantische Sonettproduktion zur wahren Flut, zu einer Flut, die selbst die der *Sonneteers* der elisabethanischen Renaissance noch hinter sich ließ. Um die Wette Sonette zu einem vorgegebenen Thema – etwa über den Nil und seine Quellen – zu schreiben, wurde zu einem Teil romantischer Geselligkeit: Shelley und Keats schafften es jeweils innerhalb einer Viertelstunde, Leigh Hunt brauchte einige Stunden!<sup>15)</sup> „Kunstgewerbe!“, wird man hier vielleicht ausrufen, aber alle drei Sonette können sich durchaus sehen lassen. Und jenseits solch eher kunstgewerblicher Sonett-Tändelei stellte für Shelley, Keats und Hunt das Dichten von Sonetten eine wesentliche Herausforderung ihres poetischen Genies dar, wie überhaupt von den „Big Six“ der englischen romantischen Lyrik – Blake, Wordsworth und Coleridge; Shelley, Keats und Byron – vier immer wieder zum Sonett griffen. Nur Blake schrieb keines, und Byron nur zwei,<sup>16)</sup> und dies wohl nur, um sich oder seinen Bewunderern zu beweisen, dass er auch das könnte, wenn er nur wollte. Wordsworth dagegen schrieb deren Hunderte, vierunddreißig allein über den Verlauf des ›River Duddon‹ (1806–1820) und einhundertzweiunddreißig ›Ecclesiastical Sonnets‹ über die Geschichte des Christentums von den Anfängen bis zur Gegenwart. (Als Deutscher und Berliner denkt man hier an Wilhelm von Humboldts herkulisches Vorhaben, vier Jahre lang auf jeden Tag ein Sonett zu schreiben – ein Vorhaben, bei dem ihm allerdings der Tod den Griffel vorzeitig aus der Hand nahm.)<sup>17)</sup> Und mindestens ebenso viele Sonette wie die Männer schrieben die Frauen, wenn diese auch im Nachhinein von einer männlich bestimmten Kanonbildung aus dem Gesamtbild verdrängt wurden.<sup>18)</sup> Und neben den Großen waren natürlich auch ungezählte

<sup>15)</sup> WALTER JACKSON BATE, John Keats, New York 1966, S. 300.

<sup>16)</sup> Sein ›Sonnet to Lake Leman‹ (1816) und das einleitende ›Sonnet on Chillon‹ zu ›The Prisoner of Chillon‹ (1816); siehe: The Poetical Works of Lord Byron, London 1950, S. 99 und 336.

<sup>17)</sup> IAN BALFOUR, The Sublime Sonnet in European Romanticism, in: ANGELA ESTERHAMMER (Hrsg.), Romantic Poetry, Amsterdam 2002, S. 181–195, hier: S. 183.

<sup>18)</sup> Neuere Anthologien zur englischen romantischen Dichtung haben inzwischen versucht, hier den Männerkanon zu revidieren und den Beitrag von Dichterinnen zur Romantisierung des Sonetts herauszustellen; vgl. hierzu insbesondere DUNCAN WU (Hrsg.), Romanticism. An Anthology, Oxford 1994; – und Romantic Women Poets. An Anthology, Oxford 1997; – ANDREW ASHFIELD (Hrsg.), Romantic Women Poets, Manchester 1995; – PAULA R. FELDMAN und DANIEL ROBINSON (Hrsgg.), A Century of Sonnets. The Romantic-Era Revival, Oxford 1999. – Weiterführend sind hier auch JAMES R. DE J. JACKSONS ›Romantic Poetry by Women 1770–1835. A Bibliography‹, Oxford 1993, und insbesondere die Arbeiten von ANNE K. MELLOR, die von ihr herausgegebene Aufsatzsammlung ›Romanticism and Feminism‹, Bloomington 1988, und ihre Monographie ›Romanticism and Gender‹, London 1993.

*Poetae minores* am Sonette dichtenden Werk. Ein Bruchteil dieser Produktion wurde von Zeitgenossen bereits in umfangreichen Anthologien gesammelt, darunter Capel Loffts fünfbandige ›*Laura: Or An Anthology of Sonnets*‹ (1813/14) – genau eintausend Sonette, neben älteren und kontinentaleuropäischen Mustern das Werk von nicht weniger als einhundertfünfundzwanzig damals noch lebenden englischen Dichtern und Dichterinnen.<sup>19)</sup>

Kein Wunder, dass schon zeitgenössischen Beobachtern das romantische Sonette-Schreiben als Modetorheit, ja Zeitkrankheit erschien! So bilanzierte 1821 ein anonymer Kritiker des konservativen *Blackwood's Magazine* mit ironisch-hyperbolischer Präzision: „We have been at some pains to take a census of the Sonnets now in London and the suburbs, and we find them to amount to the unprecedented number of 27,695,780.“<sup>20)</sup> Und ein anderer diagnostizierte die grassierende „sonnetomania“ als das menschliche Pendant zur Tollwut bei den Tieren.<sup>21)</sup> Solche Kritik kam jedoch nicht nur von außen, von den konservativen Kritikern der bildungsfernen, kultur- und maßlosen „Cockney School“, als die das *Blackwood's* die romantische Bewegung bekämpfte; sie kam auch von den romantischen Dichtern selbst, die ihre eigenen Produktionen von dieser Sonettenwut abzusetzen bemüht waren. Eine ihrer damals prominentesten Vertreterinnen, Mary Robinson, die 1796 die Geschichte von ›*Sappho and Phaon*‹ in a series of Legitimate Sonnets erzählt, verwahrte sich so schon im Vorwort dagegen, ihre vierundvierzig strikt petrarkistisch gereimten Sonette mit den „non-descript ephemera from the heated brains of self-important poetasters, all ushered into notice under the appellation of *sonnet*“, in einen Topf zu werfen.<sup>22)</sup> Was hier und in zahlreichen weiteren zeitgenössischen Kommentaren zur Sonettflut kritisiert wird, ist romantischer Exzess des Gefühls und exzessiver Gefühlserguss in Gedichte hinein, denen das fehlt, was der Viktorianer Dante Gabriel Rossetti, selbst ein großer Sonett-Dichter, einmal das zur Dichtung eben auch nötige „fundamental brainwork“ genannt hat.<sup>23)</sup>

<sup>19)</sup> CAPEL LOFFT (Hrsg.), *Laura: Or An Anthology of Sonnets [...]Original and Translated [...]*, 5 Bde., London: R. A. Taylor for B. and R. Crosby, 1813–1814; – vgl. dazu ROGER MEYENBERG, *Capel Lofft and the English Sonnet Tradition 1770–1815*, Tübingen 2005.

<sup>20)</sup> *Blackwood's Magazine*, 10 December 1821, S. 580; zitiert nach CURRAN, *Poetic Form and British Romanticism* (zit. Anm. 4), S. 29.

<sup>21)</sup> *New Monthly Magazine and Literary Journal* 1 (1821), S. 644. – Vgl. dazu JENNIFER ANN WAGNER, *A Moment's Monument. Revisionary Poetics and the Nineteenth-Century Sonnet*, London 1996, Kap. 4: „Sonnetomania' and the Ideology of Form“, S. 115–128, hier: S. 116.

<sup>22)</sup> MARY ROBINSON, Preface to ›*Sappho and Phaon*‹, in: FELDMAN/ROBINSON (Hrsgg.), *A Century of Sonnets* (zit. Anm. 12), S. 233–240, hier: S. 234.

<sup>23)</sup> Die Formulierung entstammt einer privaten Mitteilung Rossettis an Hall Caine; zit. in HALL CAINE'S ›*Recollections of Rossetti*‹, New York 1973, S. 112.

## III.

Kein Wunder also auch, dass so viele der romantischen Sonette ‚Meta-Sonette‘ sind, Sonette über das Sonett und über das Sonett-Dichten. Mehr als irgendeine andere der poetischen Gattungen, die die englischen Romantiker insbesondere pflegten, mehr als ihre Oden oder Versepisteln, ihre Balladen oder epischen Gedichte, sprechen gerade ihre Sonette immer wieder von sich selbst, von ihrer eigenen Gattungshaftigkeit, und reflektieren und reagieren sie in dieser Selbstbezüglichkeit auf ihre peinliche Nähe zum anschwellenden Markt kunstgewerblich literarischer Produktion und auf ihr problematisches Verhältnis zu einer romantischen Ästhetik der Entgrenzung. Sie sind alle aus einer Defensive heraus geschrieben, um dann doch in einer Ehrenrettung, einer Feier des Sonetts zu gipfeln.<sup>24)</sup>

Betrachten wir eines dieser Meta-Sonette genauer! Es stammt von einem Dichter, der sich recht spät erst zum Sonett bekehrte, um es dann umso intensiver zu pflegen, von William Wordsworth, der es 1807 zum ersten Mal als programmatisches Einleitungsgedicht zu einer Serie von „Miscellaneous Sonnets“ publizierte:

Nuns fret not at their convent's narrow room;  
 And hermits are contented with their cells;  
 And students with their pensive citadels;  
 Maids at the wheel, the weaver at his loom,

Sit blithe and happy; bees that soar for bloom,  
 High as the highest Peak of Furness-fells,  
 Will murmur by the hour in foxglove bells:  
 In truth the prison, unto which we doom

Ourselves, no prison is: and hence for me,  
 In sundry moods, 'twas pastime to be bound  
 Within the Sonnet's scanty plot of ground;

Pleased if some Souls (for such there needs must be)  
 Who have felt the weight of too much liberty,  
 Should find brief solace there, as I have found.<sup>25)</sup>

Der eng umgrenzte Raum des Sonetts wird hier mit dem „narrow room“, der Zelle einer Nonne oder eines Eremiten, mit der Studierstube eines Studenten, der Feinarbeit am Spinnrad oder Webstuhl, schließlich mit den engen Blütenkelchen, in die sich Bienen versenken, verglichen. Dies sind alles Bilder selbstgezügelter Beschränkung, zudem einer Selbstbeschränkung, die immer wieder als typisch weiblich konnotiert ist: die Nonne, die Mädchen am traulichen Spinnrad, die Idylle des bienenumsummten Rasenstücks. Damit rückt das Sonette-Dichten

<sup>24)</sup> Vgl. dazu BALFOUR, *The Sublime Sonnet in European Romanticism* (zit. Anm. 11), S. 185, und WAGNER, *A Moment's Monument* (zit. Anm. 15), S. 28–39. – Schon im späten neunzehnten Jahrhundert versammelte eine Anthologie solche Meta-Sonette: MATTHEW RUSSELL, *Sonnets on the Sonnet. An Anthology*, London: Longman, Green, 1898.

<sup>25)</sup> WORDSWORTH, *Poetical Works* (zit. Anm. 6), S. 199.

selbst in die Nähe eines begrenzt weiblich-häuslichen, auf Dekoratives abzielenden Tuns – eine bedenkliche Nähe für den um männliche Größe ringenden Dichter schon angesichts der Tatsache, dass ja in der Tat seit Charlotte Smith, Mary Hays, Helen Maria Williams oder Mary Robinson Frauen mit empfindsamen Sonetten die Renaissance der Gattung in der Romantik bestimmten.<sup>26)</sup> Wie sich davon als männlich-ernsthafter, aufs erhabene Große und Ganze zielender Dichter absetzen? – das ist die Frage, die sich Wordsworth hier aufdrängt und auf die er in der zweiten Hälfte seines Sonetts zwei Antworten bietet.

Die erste ist die Goethes: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“ – eine Beschränkung freilich, die in dem Maße keine Beschränktheit ist, in dem sie sich ein uneingeschränkt weit Denkender und Fühlender freiwillig auferlegt: „the prison, unto which we doom | Ourselves, no prison ist“. Und die zweite Antwort ist: Der wahre Dichter muss auch anders können, und die Selbstbeschränkung auf des „sonnet's scanty plot of ground“, das kleine poetische Rasenstück, kann für ihn nur eine „pastime“ sein, die Laune einer vorübergehenden „mood“, Erholungspause einer „brief consolation“ angesichts der „weight of too much liberty“, die auf ihm lastet. Und gerade diese Bedingungen vermögen, so unterstellt Wordsworth, die Sonette der dichtenden Konkurrentinnen nicht zu erfüllen, die nur die kleine Welt ihrer empfindsamen Gefühle kennen, die sich mühelos ins kleine Sonett gießen lassen.

Da man meinen könnte, dass ich damit Wordsworths Sonett als Ausdruck seiner Ängste um wahre Männlichkeit überinterpretiert habe, möchte ich doch mit einigen eine deutlichere Sprache sprechenden theoretischen Äußerungen romantischer Sonett-dichter dazu aufwarten. Coleridges Interesse am Sonett wurde früh schon durch Charlotte Smiths ›Elegiac Sonnets‹ (1784) geweckt und zusammen mit den ebenso empfindsamen ›Fourteen Sonnets‹ William Lisle Bowles (1789) erhob er sie im Vorwort zu seinem eigenen ›Sheet of Sonnets: 1796 zum Muster romantischen Sonett-Dichtens: „Charlotte Smith and Bowles are they who first made the sonnet popular among the present English: I am justified therefore by analogy in deducing its laws from *their* composition.“ Entsprechend weiblich-empfindsam fällt dann auch seine Definition des Sonetts aus:

The sonnet then is a small poem, in which some lonely feeling is developed. [...] In a Sonnet then we require a development of some lonely feeling, by whatever cause it may have been excited; but those Sonnets appear to me most exquisite, in which moral Sentiments, Affections, or Feelings, are deduced from, and associated with, the scenery of Nature. Such compositions generate a habit of thought highly favourable to delicacy of character. They create a sweet and indissoluble union between the intellectual and the material world [...]; hence they domesticate with the heart, and become, as it were, a part of our identity.<sup>27)</sup>

<sup>26)</sup> Vgl. dazu PHILIP COX, *Gender, Genre and the Romantic Poets. An Introduction*, Manchester 1996, S. 42–50, und MEYENBERG, *Capel Lofft and the English Sonnet Tradition* (zit. Anm. 13), S. 6f. und Kap. 2: „Gender and Genre“, S. 41–66.

<sup>27)</sup> SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Complete Poetical Works*, hrsg. von E. H. COLERIDGE, Oxford 1912, S. 1139.

In einem Wort: das Sonett ist feminin oder effeminiert. Es ist klein und handelt von kleinen, delikatsten und exquisiten Dingen; es spricht die Sprache einsamer Seelen, nicht die öffentlicher Rede; es weiß von intimen Gefühlen und Stimmungen, wie sie die Begegnung mit der Natur auslösen, nichts aber von Gedanken; es „domestiziert“ das Herz und ordnet es dazu der weiblichen Sphäre des Heims zu. Im Rückblick seiner ›Biographia Literaria‹ (1817) auf diese frühe Phase seiner Entwicklung hin zum großen Dichter klingt dies freilich dann etwas anders; hier scheinen diese empfindsamen Sonette dann doch etwas zu beschränkt in ihrem Anspruch, von allenfalls psychotherapeutischem Wert für seinen nach Tiefe oder Höhe strebenden, aufgewühlten Geist, wie Miltons Teufel „in wandering mazes lost“:

Well were it for me, perhaps, had I never relapsed into the same mental disease [seine Neigung zu von deutscher Transzendentalphilosophie inspirierten metaphysischen Spekulationen]; if I had continued to pluck the flower and reap the harvest from the cultivated surface, instead of delving in the unwholesome quicksilver mines of metaphysic depths.<sup>28)</sup>

Auch Wordsworths machte seine erste Bekanntschaft mit dem Sonett über die vierzeiligen Gefühlsminiaturen Bowles', Charlotte Smiths und Helen Mary Williams,<sup>29)</sup> aber seine ursprüngliche Begeisterung wich bald einer Desillusionierung mit deren unmännlich dekorativer Künstlichkeit und wohlfeiler Selbstbezogenheit der Empfindung. Im späten Rückblick auf seine jugendliche Geschmacksverirrung wird er sie gar als ausgesprochen albern bezeichnen, als „egregiously absurd, though the greatest poets since the revival of literature [d. h. seit den 1780er-Jahren] have written in it“.<sup>30)</sup> Dabei sollte es jedoch nicht bleiben, denn 1802 widerfuhr ihm ein wahres Saulus-Paulus Erlebnis, das ihn zum begeistertsten und produktivsten aller englischen romantischen *Sonneteers* machte. Sein Damaskus war das Dove Cottage bei Grasmere im Lake District, und die Stimme, die ihn bekehrte, war nicht die Jesu, sondern die John Miltons:

In the cottage of Town-End, one afternoon, in 1801 [1802], my Sister read to me the Sonnets of Milton. I had long been well acquainted with them, but I was particularly struck on that occasion with the dignified simplicity and majestic harmony that runs through most of them [...] I took fire, if I may be allowed to say so, and produced three sonnets the same afternoon [...] the only one I distinctly remember is “I grieved for Buonaparté,” &c.<sup>31)</sup>

Hier fand Wordsworth einen Sonett-Dichter ganz anderen Kalibers am Werk als die empfindsamen Vorromantiker und Zeitgenossen – einen republikanischen Dichter, der in der revolutionären Situation von Bürgerkrieg und Commonwealth anklagend und beschwörend seine Stimme erhob und dessen poetische und politische Energie das petrarkistische Sonett zu sprengen drohte – kurz: einen Mann

<sup>28)</sup> SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia Literaria. or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, hrsg. von JOHN SHAWCROSS, 2 Bde., London 1939, Bd. 1, S. 10.

<sup>29)</sup> Siehe COX, *Gender, Genre and the Romantic Poets* (zit. Anm. 20), S. 46

<sup>30)</sup> Das Zitat stammt aus einem Brief an Walter Savage Landor von 1822; hier zitiert nach MARKHAM L. PEACOCK, JR., *The Critical Opinions of William Wordsworth*, Baltimore 1950, S. 297.

<sup>31)</sup> *The Fenwick Notes of William Wordsworth*, hrsg. von JARED CURTIS, London 1993, S. 19.

und keine Frau oder keinen effeminierten Spitzenklöppler! Und es sind gerade diese energisch-männlichen Eigenschaften des Sonetts, die fürderhin Wordsworth Sonett-Theorie bestimmen werden: Miltons Sonette demonstrieren

an energetic and varied flow of sound crowding into narrow room more of the combined effect of rhyme and blank verse than can be done by any other kind of verse I know of.<sup>32)</sup>

In ihrer kompakten Wucht überspülen sie die Grenzen von Oktave und Sestet und verdichten in äußerster Ökonomie und Intensität der poetischen Mittel das Unermessliche der Gedanken und Leidenschaften auf kleinstem Raum. Dies gibt Miltons Sonetten für Wordsworth jenen „pervading sense of intense Unity in which the excellence of the Sonnet has always seemed to [him] to consist.“<sup>33)</sup> Und dies wird ihm zur Programmatik seines eigenen Sonette-Schreibens, eines Dichtens, das das Große ins Kleine verdichtet, in „an orbicular body, – a sphere – or a dew-drop“,<sup>34)</sup> und damit die kleine, geschlossene Form dem überwältigend Großen und Erhabenen zu öffnen vermag.

Eben dieses führt Wordsworth in einem anderen seiner Meta-Sonette vor, vielleicht seinem bekanntesten, in dem er 1827 öffentlich mit den Kritikern des Sonetts zu Gericht geht und in seiner Verteidigung die große Geschichte des Sonetts in die vierzehn Zeilen eines einzigen zwingt:

Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned,  
Mindless of its just honours; with this key  
Shakspeare unlocked his heart; the melody  
Of this small lute gave ease to Petrarch's wound;  
A thousand times this pipe did Tasso sound;  
With it Camöens soothed an exile's grief;  
The Sonnet glittered a gay myrtle leaf  
Amid the cypress with which Dante crowned  
His visionary brow: a glow-worm lamp,  
It cheered mild Spenser, called from Faery-land  
To struggle through dark ways; and when a damp  
Fell round the path of Milton, in his hand  
The Thing became a trumpet; whence he blew  
Soul-animating strains – alas, too few!<sup>35)</sup>

Weit greift dieses Sonett aus in Zeit und Raum: vom siebzehnten bis zurück zum dreizehnten Jahrhundert, vom Barock zur Frührenaissance; von England (Spenser, Shakespeare, Milton) nach Portugal (Camöens) und Italien (Dante, Petrarca, Tasso). Das ist Arbeit am Kanon, an einem europäischen Kanon der Sonett-

<sup>32)</sup> William Wordsworth, *Letters of William Wordsworth*, hrsg. von ALAN G. GILL, Oxford 1984, S. 60; zit. nach COX, *Gender, Genre and the Romantic Sonnets* (zit. Anm. 20), S. 50.

<sup>33)</sup> *The Letters of William and Dorothy Wordsworth. The Later Years*, hrsg. von ERNEST DE SELINCOURT, Oxford 1939, Bd. 2, S. 265f.

<sup>34)</sup> Ebenda.

<sup>35)</sup> WORDSWORTH, *Poetical Works* (zit. Anm. 11), S. 206f.

dichter, der hier in einem *argumentum ad auctoritatem* das Sonett adeln soll. In diesem europäischen Kanon wird den englischen Klassikern schon dadurch eine Vorrangstellung zugeschrieben, dass zwei von ihnen, Shakespeare und Milton, das Sonett rahmen und dass es schließlich in Milton gipfelt. Von den empfindsamen Vorläufern der englischen romantischen Sonett-dichter, von Charlotte Smith, William Lisle Bowles, Mary Hays oder Anna Seward, ist dabei keine Rede mehr; sie werden aus dem Kanon ausgegrenzt, mit dem Wordsworth sein eigenes Sonett-dichten legitimiert und für das er nun kanonische Dignität und kulturelles Kapital reklamiert. Smiths oder Swards fein gearbeitete und von intimen Gefühlen und Begegnungen mit der Natur sprechende Sonette mögen zwar auch „Schlüssel“ zur Empfindsamkeit der Dichterin sein, aber das Herz, das sie aufschließen, ist nicht das mächtige Herz Shakespeares (2f); die Melodie ihrer kleinen Laute oder Hirtenflöte bleibt eine melancholisch zarte und weiß nichts von Petrarcas tiefem Schmerz oder von Tassos und Camôens' Verzweiflung eines Exilanten (4–6); das Bild des zierlichen Myrtenblatts mag zwar auch ihnen wohl anstehen, aber bei Dante zielt es die Stirne eines Visionärs (7–9), und ebenso mögen sie zwar das milde Licht eines Glühwürmchens verstrahlen, aber sie leuchten nicht auf den dunklen Pfaden eines Spenser, der die Feenträume hinter sich gelassen hat (10f.). Der Gegensatz von klein und groß, von unerheblich und gewichtig, durchzieht das ganze Sonett und gipfelt in der abschließenden Beschwörung Miltons, in dessen Händen aus dem Kleinod, dem „Thing“, dem Hirtenflötlein und der Laute eine Trompete wird, die nicht mehr melancholisch klagt und empfindsam tröstet, sondern laut und weithin vernehmbar zur Revolution aufruft oder ein Jüngstes Gericht ankündigt.

Dieser Rückgriff hinter das 18. Jahrhundert der Empfindsamkeit und des Rationalismus zurück auf die Frühe Neuzeit und das Mittelalter ist charakteristisch für die englische Romantik insgesamt; er kennzeichnet auch die Ballade oder die *gothic novel* etwa, um nur zwei Beispiele für solche Wiederaufnahmen zu nennen. Gleichzeitig verdeutlicht die rituelle Beschwörung der großen europäischen Sonett-dichter der Vergangenheit Wordsworths Anspruch, Erbe einer großen und europäischen Tradition zu sein und nicht nur *einem* Modell zu folgen. Darin liegt wohl auch der Ansatz zu einer Antwort auf meine Frage, warum das Sonett gerade in der englischen Romantik zu einer solchen Blüte kam: Während in Deutschland seit Gottfried August Bürgers ersten Versuchen und natürlich auch in Italien vor allem das italienische Sonett normbildend blieb und in Frankreich, zumindest vor Nervals ›Chimères‹ (1845) und Baudelaires ›Fleurs du Mal‹ (1857), die eigenen Renaissance-Vorbilder du Bellay und Ronsard tonangebend blieben,<sup>36)</sup> bezogen sich die englischen Sonettisten der Romantik auf einen breiten Kanon von recht unterschiedlichen Traditionen: auf Petrarca und die Petrarkisten ebenso wie auf Shakespeare, dessen Sonette nun nach über eineinhalb Jahrhunderten des Vergessens – mit deutscher Hilfestellung – neu entdeckt, wenn auch gründlich als autobiographische Dichtungen, als fortgesetzte poetische Konfessionen missverstanden

<sup>36)</sup> Vgl. dazu BALFOUR, *The Sublime Sonnet in European Romanticism* (zit. Anm.11), S. 183f.

wurden; auf Miltons republikanisches und puritanisch-apokalyptisches Pathos wie eben auch auf die empfindsamen Vignetten ihrer unmittelbaren Vorläufer.

Dieser Synkretismus hat sich schon der Form ‚unseres‘ Meta-Sonnets eingeschrieben: Die Oktave ist ganz nach Petrarcas Muster gereimt, das Sextett jedoch folgt Shakespeares Gliederung in ein Quartet und ein pointiertes Schluss-*Couplet*. Und wie Milton schon, der im Gegensatz zu Shakespeare Petrarcas strenge Reimfolge beibehalten hatte, sprengt auch Wordsworth die klar gefügte Tektonik des Sonetts durch heftige Enjambements auf – so heftige Enjambements, dass sie selbst die Grenze zwischen Oktave und Sextett überspringen können. Dantes „visionary brow“, syntaktisch noch zur Oktave gehörend, metrisch aber das Sextett einleitend, entgrenzt das eng Umgrenzte hin zur visionären Schau, in dem das Sonett dann gipfelt.<sup>37)</sup>

#### IV.

Damit, glaube ich, sind wir bereit, ein paar Meisterwerke des englischen romantischen Sonetts im Rahmen einer solchen dialektischen Ästhetik von Umgrenzung und Entgrenzung näher zu betrachten – oder sie zu feiern, denn schließlich will ich meine Leser für die Sonette der englischen Romantik gewinnen. Alle drei werden berühmte Anthologie-Stücke sein. Das mag zwar in Zeiten der Kanonrevision recht altmodisch erscheinen und mich gar dem Verdacht aussetzen, ich dächte ähnlich abschätzig über die weiblichen Sonnetisten der englischen Romantik wie deren männliche Kollegen es im Zuge ihres männlichen *self-fashioning* taten, aber als praktizierender Anthologist kann ich dem Filtrat von sieben Anthologisten-Generationen nicht nur skeptisch gegenüber stehen.<sup>38)</sup>

*William Wordsworth: ›The world is too much with us‹*

Beginnen wir also mit einem der frühen Sonette, die Wordsworth nach seiner Bekehrung zum Sonett im Zeichen Miltons geschrieben hat:

The world is too much with us; late and soon,  
 Getting and spending, we lay waste our powers:  
 Little we see in Nature that is ours;  
 We have given our hearts away, a sordid boon!  
 The sea that bares her bosom to the moon,  
 The winds that will be howling at all hours,  
 And are up-gathered now like sleeping flowers:  
 For this, for everything, we are out of tune.  
 It moves us not. – Great God! I'd rather be

<sup>37)</sup> Um solche Entgrenzungen des Sonetts geht es auch BERND LENZ in ‚Let the muse be free‘. Tradition und Experiment in the Sonnets of John Keats, in: UDO FRIES und JÖRG HASLER (Hrsgg.), Anglistentag 1982, Zürich. Vorträge, Gießen 1984, S. 177–196.

<sup>38)</sup> Alle drei Sonette samt ihren Übersetzungen finden sich in der von WERNER VON KOPPENFELS und mir herausgegebenen Anthologie ›Englische und amerikanische Dichtung 2: Von Dryden bis Tennyson, München 2000.

A Pagan suckled in a creed outworn;  
 So might I, standing on this pleasant lea,  
 Have glimpses that would make me less forlorn;  
 Have sight of Proteus rising from the sea;  
 Or hear old Triton blow his wreathèd horn.<sup>39)</sup>

Wordsworths Sonett spricht von der Natur – oder genauer: von der Naturerfahrung. Im Gegensatz zu den zahlreichen empfindsamen Sonetten, die vor oder auch noch neben Wordsworth von der Natur sprachen, bleibt diese Erfahrung jedoch nicht im Intimen oder Privaten eingeschlossen, sondern öffnet sich vom ersten Vers an dem öffentlichen, dem gesellschaftlichen und politischen Raum: Im generalisierenden Plural von „us“ und „we“ und „our“ wird die gegenwärtige Naturerfahrung als eine für alle Zeitgenossen entfremdete und zutiefst gestörte herausgestellt. Der Mensch selbst hat diese Störung des Einklangs zwischen sich selbst und der Natur verschuldet, indem er sie nun nur noch für seine eigenen Zwecke instrumentalisiert und sie damit nicht mehr als Teil seiner selbst und sich selbst nicht mehr als Teil der Naturwelt zu erfahren vermag. Wordsworth reagiert hier auf den Modernisierungsschub und die Modernisierungsschäden, die die agrarische und industrielle Revolution und die kapitalistische Ökonomisierung aller Lebensbezüge, das „getting und spending“, über Europa, und insbesondere über England als der Speerspitze der Modernisierung zu jener Zeit gebracht haben. Das erste Quartett bilanziert die Verluste im Allgemeinen, das zweite geht ins Detail – Meer, Mond und Wind, erhabene Bilder inspirierender Naturkräfte: sie rühren uns nicht mehr!

Die Wende in der Argumentation, das, was die Petrarkisten die *volta* des Sonetts genannt haben, setzt jedoch noch in der Oktave ein, im allerletzten Halbvers des zweiten Quartetts: „we are out of tune; | it moves us not.“ Was dann die Sätze ab dem zweiten Halbvers des Sextetts regiert, ist das „Ich“. Diese Wende vom „wir“ zum „ich“ ist natürlich in der vorausgehenden Oktave schon vorbereitet, denn deren Bilanzierung des Verlusts impliziert ja eine individuelle Sprecherinstanz, die den Verlust noch als solchen wahrzunehmen und das Verlorengegangene, die sinnhafte Einheit von Mensch und Natur, selbst in der Negation noch poetisch zu benennen, ja zu beschwören vermag. Das Ich, das nun spricht, macht dies deutlich: Es ist das Ich eines Dichters, eines romantischen Dichters, und die Aufgabe, die er sich selbst zuschreibt und im Gedicht selbst vorführt, ist eine erhabene – die nämlich, durch Imagination die verloren gegangene Einheit von Subjekt und Welt wieder herzustellen. Dazu bedarf es eines anthropologischen Rückschritts: hinter die Moderne, hinter den Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts, zurück in eine pagane, heidnische Welt, in der die Natur noch göttlich belebt war. Wenn hier Wordsworth die alten Götter des griechischen Mythos aufruft, Proteus, den Gott ewigen Wandels, und Triton, der die aufgewühlten Wogen beruhigt, mag

<sup>39)</sup> Englische und amerikanische Dichtung 2 (zit. Anm. 31), S. 242. – Vgl. dazu die eindringliche Lektüre in PETER HÜHN, Geschichte der englischen Lyrik 1, Tübingen 1995, S. 307–311.

das zunächst als *poetic fancy* erscheinen, als ein mythologisches Versatzstück der *poetic diction* des Klassizismus des achtzehnten Jahrhunderts. Es ist hier jedoch mehr als schmückendes Beiwerk: Was als hypothetisches *wishful thinking* beginnt – „I'd rather be“, „So might I“, „that would make“ – gewinnt in der Imagination des Sprechers seine eigene poetische Wirklichkeit zurück. Mit dieser Vision einer Auferstehung der alten Götter „rising from the sea“ und „blow[ing their] wreathed horn“ kommt das Sonett zu Ende; sein dialektisches Argument von Verlust und Wiedergewinn gipfelt in einer Epiphanie des Göttlichen, die das Sonett gleichzeitig abschließt und es unendlichen Horizonten öffnet.

Wieder bedient sich Wordsworth hier der Form des petrarkistischen Sonetts, der er nun allerdings bis zum Ende treu bleibt, indem er auf den abschließenden Shakespeareschen Paarreim verzichtet und damit eine deutlich markierte Fermate oder *closure* vermeidet. Und wieder bricht er, wie sein Vorbild Milton, die Tektonik des Sonetts in energischen Sprachgesten auf, die – besonders deutlich zwischen Oktave und Sextett – die Grenzziehungen überspielen. Auch der Sprachduktus ist wie bei Milton der einer öffentlichen mündlichen Rede, nicht der eines intimen Selbstgesprächs, und dies nähert das Sonett einer anderen lyrischen Gedichtform an, die die englischen Romantiker für sich wiederentdeckt haben – der größer dimensionierten Form der Ode als der feierlichen Anrufung einer Gottheit. Die Anrufung des „Great God“ Pan ist hier keine beiläufige Floskel, gipfelt sie doch in dem, was auch in der romantischen Ode als zentrales Ereignis imaginiert wird: das Erscheinen der Gottheit und die Vereinigung des Odensängers mit ihr. Das Sonett als ‚sublime‘ oder ‚erhabene‘ Ode im Kleinformat: das markiert die Distanz dieses und ähnlicher romantischer Sonette zum empfindsamen Sonett, das seine Intimität und ziselierte Kleinheit pflegt. Solche sublimen Sonette streben über sich selbst hinaus, und es ist kein Zufall, dass die Strophenform so mancher der großen romantischen Oden – Keats' Oden oder, besonders deutlich, Shelleys „Ode to the West Wind“ – an die Tektonik des Sonetts angelehnt ist und dieses sozusagen in die Großform verlängert und transformiert.<sup>40)</sup>

*John Keats: ›On First Looking into Chapman's Homer‹*

Wordsworths „The world is too much with us“ ist zwar kein Meta-Sonett, aber doch Metapoese: Es spricht von der Notwendigkeit der Dichtung in dichtungsferner Zeit und spricht damit von sich selbst. Diese Selbstbezüglichkeit, diese Reflexion auf sich selbst, ist charakteristisch für romantische Poesie; romantisches Dichten ist gewissermaßen immer Metapoese. Um es mit Friedrich Schlegels Fragment über Transzendentalpoese zu sagen: „sie ist überall zugleich Poesie und

<sup>40)</sup> In diesem Zusammenhang wären auch die romantischen und späteren Versuche zu nennen, das Sonett selbst über die vorgeschriebenen vierzehn Verse hinaus zu entgrenzen oder von Reimzwängen zu befreien; vgl. dazu LENZ, „Let the muse be free“ (zit. Anm. 37), und das reiche Anschauungsmaterial in EDWARD HIRSCH und EAVAN BOLAND, *The Making of a Sonnet*. A Norton Anthology, London 2008.

Poesie der Poesie.<sup>41)</sup> Wovon solches Dichten auch immer sprechen mag, sei's von Nachtigallen, griechischen Urnen, von der Melancholie oder vom Herbst (um auf einige Titel von Keats' Oden anzuspielen): es spricht auch von sich selbst, von dem besonderen, alles rettenden Vermögen der Imagination und der Empathie, auf der sie beruhen. Dies gilt auch für mein nächstes – und mein übernächstes – Beispiel. Zunächst also John Keats' ›On First Looking into Chapman's Homer‹:

Much have I travelled in the realms of gold,  
 And many goodly states and kingdoms seen;  
 Round many western islands have I been  
 Which bards in fealty to Apollo hold.  
 Oft of one wide expanse have I been told  
 That deep-browed Homer ruled as his demesne;  
 Yet did I never breathe its pure serene  
 Till I heard Chapman speak out loud and bold:  
 Then felt I like some watcher of the skies  
 When a new planet swims into his ken;  
 Or like stout Cortez when with eagle eyes  
 He stared at the Pacific—and all his men  
 Looked at each other with a wild surmise –  
 Silent, upon a peak in Darien.<sup>42)</sup>

Das Sonett handelt von einem Bildungserlebnis und ist mit diesem Thema nicht allein unter Keats' Sonetten, und schon gar nicht allein unter den englischen romantischen Sonetten. Wir können dieses Bildungserlebnis sogar ziemlich genau datieren: Es war eines Abends im Oktober 1816, dass der junge, gerade als Wundarzt approbierte John Keats mit seinem gelehrten Freund Cowden Clark die seltene Erstausgabe von Chapmans Homer-Übersetzung aus dem frühen siebzehnten Jahrhundert aufschlug. Die beiden verbrachten fasziniert die ganze Nacht über dem Folio-Band und verglichen ihre Lieblingspassagen in dieser Übersetzung mit der Alexander Popes aus dem achtzehnten Jahrhundert. Der Morgen graute schon, als Keats nach Hause aufbrach. Auf dem Heimweg komponierte er sein Sonett, und um 10 Uhr hielt es der Freund schon in den Händen. Wenige Wochen später druckte es Leigh Hunt in seinem *Examiner* zusammen mit einer Einführung, in der er Keats zusammen mit Shelley als die großen Dichter der kommenden Generation feierte. *A star was born*: Als er nach kaum vier Jahren verglühte, war Keats zum Inbegriff des verfeimten, früh vollendeten romantischen Dichtergenies geworden.<sup>43)</sup>

Was machte für Keats das Lesen einer bloßen Übersetzung zu einem so über-

<sup>41)</sup> SCHLEGEL, Schriften und Fragmente (zit. Anm. 2), S. 98.

<sup>42)</sup> Englische und amerikanische Dichtung 2 (zit. Anm. 31), S. 302.

<sup>43)</sup> Vgl. dazu den Kommentar in MIRIAM ALLOTT (Hrsg.), *The Poems of John Keats*, London 1970, S. 60f. Die biographischen und intertextuellen Bezüge des Gedichts fasst RUDOLF SÜHNEL in einem seiner letzten Aufsätze bewegend zusammen: John Keats: ›On First Looking into Chapman's Homer‹, in: MICHAEL HANKE (Hrsg.), *Fourteen English Sonnets. Critical Essays*, Trier 2007, S. 77–83.

wältigenden Erlebnis? Nun, zum griechischen Original von Homers Epen hatte das (Waisen-)Kind einfacher Leute keinen Zugang – ein Bildungsmangel, auf den reaktionäre Kritiker alsbald ihr arrogantes Schlagwort vom ‚Cockney‘-Dichter münzen sollten. Homer hatte er bislang nur in Popes klassizistisch-eleganter, alles Archaische und Unfeine glättender Nachdichtung (1715–1726) lesen können, so dass ihm nun die sehr viel rauere und direktere Übersetzung des Zeitgenossen Shakespeares zu einer Offenbarung wurde. Wieder bedurfte es also eines Rückgriffs hinter das rationalistische achtzehnte Jahrhundert, um dem romantischen Dichten neue Quellen zu erschließen, und es hat daher auch seine eigene formsemantische Logik, dass Keats dieses Erlebnis in eine Form bringt, die ebenfalls auf die Shakespearezeit als erste Blütezeit des Sonetts in England zurückgreift, und dass er sich dabei auch Metaphern des frühneuzeitlichen Durchbruchs zu weiten Horizonten – der neuen Astronomie und der Entdeckungsfahrten – bedient.

Keats' Sonett gestaltet sein Bildungserlebnis in der Bildlichkeit des Reisens und Entdeckens – zunächst, in der Oktave, in der Form einer *quest*, der Suchfahrt eines Romanzenhelden nach einem höchsten Gut, das er im letzten Vers der Oktave in Chapmans Homer findet; dann, in den beiden folgenden Terzetten, im Bild des Astronomen, der einen neuen Planeten entdeckt (9f.)<sup>44</sup> und, breiter entfaltet (11–14), eines spanischen *Conquistador*, der vom Isthmus von Darien aus zum ersten Mal den pazifischen Ozean erblickt.<sup>45</sup> In diesem letzten Bild kommt die Bewegung des Sonetts zur Ruhe. Es begann mit einer starken Perspektivierung auf den Sprecher hin, die in den sechs emphatischen „I“s vom ersten Vers der Oktave bis zum ersten Vers des Sextetts herausgestellt wird, und kulminiert in der imaginativen Identifikation mit Cortez' überwältigter Schau der Unendlichkeit des Ozeans am Ende seiner Reise. Es ist dies ein typisch Keats'scher Moment, in dem Ruhe und Bewegung ineinander aufgehen (so, als hätte er Winckelmann gelesen!), und diesem Augen-Blick setzt das Sonett ein zeitüberdauerndes Denkmal (so als hätte Keats bereits Dante Gabriel Rossettis Meta-Sonett „A Sonnet is a moment's monument“ gelesen!).<sup>46</sup> Was hier monumentalisiert wird, ist ein Augenblick visionärer Schau, die das Ende des Sonetts dem Unendlichen öffnet, ein Moment der Vision, der meta-poetisch jene imaginative Überwältigung meint, von der das Sonett nicht nur handelt, sondern auf dem es beruht und das es performativ vorführt.

<sup>44</sup>) Der unmittelbare Bezug dieses Bildes ist auf Herschels Entdeckung des Planeten Uranos 1781; darüber hinaus jedoch ruft es aber auch die frühneuzeitlichen astronomischen Horizontenerweiterungen eines Kopernikus, Kepler oder Galilei auf.

<sup>45</sup>) Dass Keats hier Cortez mit Balboa verwechselt, Cortez' Erstaunen beim ersten Erblicken der Azteken-Hauptstadt Tenochtitlan mit Balboas Überwältigung beim ersten Anblick des Pazifischen Ozeans, ist Nebensache.

<sup>46</sup>) Es ist dies das programmatische Widmungssonett zum Sonettzyklus ›The House of Life‹ (1880); siehe WILLIAM MICHAEL ROSSETTI (Hrsg.), *The Complete Poetical Works of Dante Gabriel Rossetti*, 2 Bde., Boston: Roberts Brothers, 1894), Bd. 2, S. 117.

*Percy Bysshe Shelley: ›Ozymandias‹*

Dr. Johnson, kein Freund des Sonetts, nicht einmal der erhabenen Miltons, wie wir schon gesehen haben, hat gerade die Versuche, in der kleinen Form des Sonetts Großes darzustellen, abschätzig mit dem absurden Versuch verglichen, einen Kolossus in einen Kirschkern zu schnitzen.<sup>47)</sup> Just dieses aber unternimmt Percy Bysshe Shelley 1817 in seinem Sonett ›Ozymandias‹:

I met a traveller from an antique land  
 Who said: "Two vast and trunkless legs of stone  
 Stand in the desert... Near them, on the sand,  
 Half sunk, a shattered visage lies, whose frown  
 And wrinkled lip, and sneer of cold command  
 Tell that its sculptor well those passions read  
 Which yet survive, stamped on these lifeless things,  
 The hand that mocked them, and the heart that fed;  
 And on the pedestal these words appear:  
 'My name is Ozymandias, king of kings;  
 Look on my works, ye Mighty, and despair!  
 Nothing beside remains. Round the decay  
 Of that colossal wreck, boundless and bare,  
 The lone and level sands stretch far away.'<sup>48)</sup>

Auch das ist ein Gelegenheitsgedicht, ein *occasional sonnet*, zu dem wir den Anlass ziemlich genau kennen: ein Sonett-Wettbewerb zwischen Shelley und seinem Freund Horace Smith spät im Dezember 1817, für das sie sich als Thema auf ein Motiv aus dem ersten Buch von Diodorus Siculus' späthellenistischer *Universalgeschichte* geeinigt hatten, dessen Beschreibung der kolossalen Statue, die Ramses II, oder, auf Griechisch, Ozymandias, für sich errichten hatte lassen. Ägypten und seine Altertümer waren ja seit Napoleons Eroberungszug von 1798 und, im Gefolge davon, den archäologischen Entdeckungen und der Entzifferung der Hieroglyphen viel diskutierte Tagesthemen, und antike oder mittelalterliche Relikte, Ruinen und Fragmente faszinierten die Romantiker ohnehin in besonderer Weise.

Wie Keats' Sonett, bedient sich auch das Shelleys der Reise als strukturierendem Motiv – hier eines fiktionalen Reiseberichts aus dem Orient, der in seiner Sprachgebung aktuellen *travelogues* durchaus entspricht. Shelley entwickelt dabei im engen Rahmen des Sonetts und dessen Reimfolge immer wieder durchkreuzend eine

<sup>47)</sup> Siehe WAGNER, A Moment's Monument (zit. Anm. 15), S. 28.

<sup>48)</sup> Englische und amerikanische Dichtung 2 (zit. Anm. 31), S. 278. – Vgl. dazu neuerdings ANNE JANOWITH, Shelley's Monument to Ozymandias, in: *Philological Quarterly*, 63 (1984), S. 477–491; – KELVIN EVEREST, ›Ozymandias: The Text in Time, in: K. E. (Hrsg.), PERCY BYSSHE SHELLEY. Bicentenary Essays, Cambridge 1992, S. 24–42. – CHRISTOPH BODE, 'Look on my Works, ye Mighty, and despair!'. Notes on the Non-teachability of Poetry, in: MANFRED PFISTER (Hrsg.), *Teachable Poems. From Sting to Shelley* (= anglistik & englischunterricht 53), Heidelberg 1994, S. 139–152, – und MICHAEL FERBER, Percy Bysshe Shelley. ›Ozymandias‹, in: HANKE (Hrsg.), *Fourteen English Sonnets* (zit. Anm. 35), S. 67–75.

äußerst komplexe Struktur ineinander verschachtelter Kommunikationsebenen und Aussageinstanzen: Der Sprecher des Gedichts erzählt von einer Begegnung mit einem Reisenden aus dem Land einer alten Kultur und überlässt diesem dann vom zweiten bis zum letzten Vers ganz das Wort, ohne diesen Bericht am Ende, wie zu erwarten, durch einen abschließenden Kommentar zu rahmen oder zu runden. Der Reisende wiederum bettet in seinen Bericht zwei weitere Aussageinstanzen ein: den antiken Bildhauer, dessen Lektüre der Gesichtszüge Osymandias' in seinem Denkmal Ausdruck findet, und den Verfasser der Inschrift auf dem Piedestal des Monuments, die der Reisende wörtlich zitiert: „My name is Ozymandias, king of kings, | Look on my works, ye Mighty, and despair!“ (10f.).

Was will uns diese komplexe Struktur ineinander verschachtelter Kommunikationsebenen sagen? Zunächst einmal schon, dass es immer vom Betrachter oder Leser abhängt, wie sich uns ein Gegenstand darstellt. Osymandias' leidenschaftlicher und absoluter Herrschaftsanspruch, der sein Herz erfüllt und den er im Werk des Bildhauers ausgedrückt sehen will, wird in dessen schaffender Hand zum höhnischen Ausdruck eines „cold command“, der sich nun auf ewig dem toten Stein des Monuments eingeschrieben hat. Und die stolze Inschrift auf dem Piedestal, die der Pharaon in seinem megalomanischen Machtwillen dort einmeißeln ließ – „My name is Ozymandias, king of kings, | Look on my works, ye Mighty, and despair!“ (10f.) – wird dadurch ironisch in ihr Gegenteil verkehrt, dass das kolossale Denkmal nun in Trümmern liegt, umgeben von einer endlosen und menschenleeren Wüste. Was Osymandias' gigantische Herrschaftsgeste in alle Ewigkeit verlängern sollte, überlebt nun als Mahnmal eitlen Wahns aller herrschenden Popanze. Diese Ironie ist eine politische: Shelley hatte damit zunächst vor allem Napoleon im Auge, dessen grandiose Selbstmonumentalisierung aus der Perspektive seiner Verbannung auf die ferne Insel St. Helena nun das Schicksal des ägyptischen Pharaon erfahren hatte; vor allem aber richtet sie sich warnend an all die neuen feudalen Potentaten, die nun in der Restauration des Wiener Kongresses wieder zur Macht kamen – und darüber hinaus natürlich gegen alle autoritären Gedächtnis- und Denkmalkulte, für die auch unser Berlin oder Wien, unser Deutschland und Österreich und unser Europa auch heute noch reichlich Anschauungsmaterial bieten.

Und wieder liegt darin eine metapoetische Pointe, nämlich die Frage, welches Medium der Kunst, das marmorne oder erzene Denkmal oder das sprachliche Dichtwerk, einen sicherer die Zeiten überdauernden Nachruhm verspricht. Horaz, der römische Dichter, votierte – wen wird's wundern! – am Ende des dritten Buchs seiner Oden für das Dichtwerk: „Exigi monumentum aere perennius“ („Ich schuf ein Denkmal dauerhafter noch als Erz“) und versäumte es auch nicht, dabei abschätzig gerade auch auf die ägyptischen Kolossaldenkmäler zu blicken: sein Gedicht trotz erhabener noch als die Pyramiden („regalique situ pyramidum altius“) dem zerstörerischen Werk der Naturkräfte und der Zeitläufte.<sup>49)</sup> Und wie recht

<sup>49)</sup> HORAZ, Oden, III, 30, 1f.; zitiert nach WILHELM SCHÖNE (Hrsg.), Sämtliche Werke, München 1957, S. 176.

sollte er gerade in diesem Fall des Osymandias-Denkmalns behalten! Es existiert ja überhaupt nicht mehr, sondern nur noch in Diodorus' eindrucksvoller Schilderung – und in Shelleys ekphrastischem Sonnet! Vier Künstler und Künste sind in ihm am Werk: (1) der Bildhauer und die Skulptur, die gewitzt Kritik auszudrücken vermögen, wo Verherrlichung bestellt waren; (2) der Hofdichter der Denkmalsinschrift, deren bestellte Huldigungsrhetorik im Nachhinein in ihr Gegenteil verkehrt wird; (3) der Orientreisende und sein Bericht, der objektiv beschreibt und liest, was da zu sehen ist – und schließlich (4) Shelley, der Dichter selbst, der mit den Mitteln des Sonetts die Ironie pointiert und in der abschließenden Vision unendlicher Leere gipfeln lässt. Und der damit den alten Sonett-Topos Petrarcas und Shakespeares, dass das Sonett die Schönheit und Tugend der oder des Geliebten verewigen wird, ins Politische, in eine radikale Kritik der Herrschaft, in unvergesslicher Weise ummünzt! Was überlebt im kulturellen Gedächtnis, oder zumindest doch dem Englands, ist nicht der Koloss des Despoten, sondern das kleine, fragile Sonett, dessen Kritik an despotischer Megalomanie lebendig bleiben wird, solange Dichtung noch Leser finden wird – ums mit Shakespeares achtzehntem Sonett zu sagen, „[s]o long as men can breathe or eyes can see“ („[s]olang ein Mensch noch atmet, Augen noch sehn“).<sup>50)</sup>

## V.

Vor etwas mehr als zweihundert Jahren, im Winter 1803/4, ging der große romantische Literaturhistoriker August Wilhelm Schlegel in Berlin in seinen öffentlichen ›Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst‹ auch auf das Sonett ein und leistete dabei einen beachtlichen – von der Forschung jedoch bislang nur wenig beachteten – Beitrag zur Poetik dieser Gattung.<sup>51)</sup> Ausgehend von einer Analyse der Sonettstruktur *more geometrico*, in der er die mathematische Vollkommenheit der Proportionen des italienischen Sonetts feiert, würdigt er als die höchste Leistung eines Sonettdichters die „Concentration“ des Gedankens, die jedes gelungene Sonett zu einem „Bravourstück“ macht, „worin sich der Virtuose zeigen könne“.<sup>52)</sup>

<sup>50)</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, Die Sonette. Zweisprachige Ausgabe, übers. von CHRISTA SCHUENKE, S. 24f.

<sup>51)</sup> ›Vorlesung von A. W. Schlegel über das Sonett, gehalten zu Berlin im Winter 1803/4‹, Erstdruck als „Beilage“ zu HEINRICH WELTLI, Geschichte des Sonetts in der deutschen Dichtung. Mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform, Leipzig: Verlag von Veit & Comp. 1884, S. 241–250. Im selben Jahr druckte auch J. MINOR in den ›Deutschen Litteraturdenkmälern des 18. und 19. Jahrhunderts‹, Bd. 17.–19, den ganzen Vorlesungszyklus zum ersten Mal; die Passage über das Sonett findet sich in Bd. 19, S. 207–218. – Knappe Hinweise darauf gibt RENÉ WELLEK in seiner ›History of Modern Criticism: 1750–1950‹, New Haven 1955, S. 37 und 63; Erhellendes dazu bietet neuerdings THOMAS BORGSTEDT in: Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte, Tübingen 2009, S. 452–467.

<sup>52)</sup> Ebenda, S. 243.

Es kommt ihm also, wie Wordsworth, Keats und Shelley, auf die Spannung zwischen der kleinen Form und dem großen Gedanken an, und diese zu meistern steht nicht hinter dem zurück, was ein Dichter der großen Form zu leisten hat. „Un sonnet sans défauts [sic] vaut seul un long Poëme“ („Ein einziges makellooses Sonett wiegt jedes lange Gedicht auf“), zitiert er dazu aus Boileaus ›L'Art Poétique,‹<sup>53)</sup> und aus dieser Perspektive erscheint ihm die „Kleinlichkeit“ der meisten Sonette Bürgers als nicht mehr als „artige Spielerey“<sup>54)</sup> – und er befindet sich in dieser Argumentation in völligem Einklang mit dem, was die englischen romantischen Dichter Abschätziges über die empfindsamen Sonette ihrer Zeitgenossen gesagt haben. Ihm ist das Sonett ein erhabener Bau, das „an den stützenden Säulen“ (der Quartette) und „dem deckenden Giebel“ (des letzten Terzetts) „die reichste architektonische Pracht“ zeigt, „jedoch immer mit einfacher Würde“.<sup>55)</sup> Hier ist es mit bloßer Empfindsamkeit nicht getan, und es steht für ihn fest, „daß durch so feste Verhältnisse, eine so bestimmte Gliederung das Sonett gewaltig aus den Regionen der schwebenden Empfindung in das Gebiet des entschiedenen Gedankens gezogen wird“.<sup>56)</sup> Und diese Metamorphose der Empfindung in den Gedanken gipfelt in den letzten Versen, in denen entweder „die Bedeutung des Ganzen in eine enigmatische Sentenz am Schluß zusammengefasst“ wird oder im „erhabenen Eindruck, wenn aus dem sinnreichen Gewebe des übrigen der Schluß mit einer großen Wahrheit oder einem einfachen Bilde herausgeht“.<sup>57)</sup>

Schlegels Strukturbeschreibung deckt sich ein gutes Stück mit dem, was wir an unseren englischen romantischen Sonetten beobachtet haben – alles Sonette, die der deutsche romantische Kritiker nicht kannte, nicht kennen konnte, denn sie waren ja noch nicht geschrieben. Nur was zum Sonett-Schluss gesagt wird, wäre für die englischen Romantiker zu präzisieren: Sie vermeiden die abschließende „Sentenz“, selbst die „enigmatische“, und das „einfache Bild“ am Schluss gestaltet sich als ein visionärer Moment, in dem die expansive Bewegung der vorausgehenden Verse sich auf einen Augenblick und einen Punkt konzentriert, um von dort aus sich dem Entgrenzten, dem Überwältigenden oder Unendlichen, zu öffnen. So ist das romantische Sonett in England gleichzeitig expansiv und konzentriert, eng umgrenzt und dem Grenzenlosen offen. Das eng Umgrenzte hob schon Shakespeares Zeitgenosse John Donne in einem seiner ›Songs and Sonetts‹ im Bild einer kleinen und hübschen Stube hervor: „We'll build in sonnets pretty rooms“.<sup>58)</sup> Und bei Wordsworth sind wir diesem heimeligen Bild schon zweimal begegnet, im „narrow room“, in

<sup>53)</sup> Ebenda, S. 243; – vgl. NICOLAS BOILEAU-DESPRÉAUX, *L'Art poétique*. Die Dichtkunst, hrsg. von UTE und HEINZ LUDWIG ARNOLD, Stuttgart 1967, S. 28f.

<sup>54)</sup> Ebenda, S. 243.

<sup>55)</sup> Ebenda, S. 249.

<sup>56)</sup> Ebenda.

<sup>57)</sup> Ebenda, S. 250.

<sup>58)</sup> Dieser Vers aus ›The Canonisation‹ bezieht sich zwar auf Sonette im weiteren Sinn, aber das tut hier nichts zur Sache; siehe JOHN DONNE, *Complete Poetry and Selected Prose*, hrsg. von JOHN HAYWARD, London 1930, S. 10.

der sich die Nonne so genügsam eingerichtet hat wie der Dichter in seinem Sonett, und im Sonett als kompakt gefülltem „narrow room“. Dies ist jedoch nur die eine Seite des romantischen Sonetts, denn seine enge Kammer hat Fenster ins Freie, ins Offene, Entgrenzte, ins Unendliche. Oder, um es mit einem Sonett aus Baudelaires ›Fleurs du mal‹, „Le Gouffre“, „Der Abgrund“, zu sagen: „Je ne vois qu’infini par toutes les fenêtres“ („ich sehe nur Unendlichkeit aus allen Fenstern“).<sup>59)</sup>

---

<sup>59)</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Sämtliche Werke/Briefe*, hrsg. von FRIEDHELM KEMP und CLAUDE PICHOS, München 1975, Bd. 4, S. 96f.

