

Mario Gotterbarm, Stefan Knödler, Dietmar Till (Hg.)

Sonett-Gemeinschaften

Die soziale Referentialität des Sonetts

HA 516.170

Ferdinand Schöningh

Universitätsbibliothek
Tübingen

Der vorliegende Band und die zugehörige Tagung wurden gefördert durch die Fritz Thyssen Stiftung.

Umschlagabbildung:

Altichiero: Porträt von Francesco Petrarca, zwischen ca. 1370 und ca. 1380 (Ausschnitt)

Pastellbildnis der Catharina Regina von Greiffenberg, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts (Ausschnitt)

Ludwig Emil Grimm: Bettina von Arnim, um 1809 (Ausschnitt)

Friedhelm Wessel: Rainer Maria Rilke, nach einer Zeichnung von Emil Orlik (1917; erstellt 2005)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2019 Verlag Ferdinand Schöningh, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.schoeningh.de

Einbandgestaltung: Anna Braungart, Tübingen
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-506-78680-7 (hardback)

ISBN 978-3-657-78680-0 (e-book)

Inhaltsverzeichnis

Sonett-Gemeinschaften – Zur Einleitung 1

Annette Gerok-Reiter

Die mittelalterliche Kanzonenstrophe: Die ältere Schwester des Sonetts? 17

Andreas Kablitz

Poetische Arbitrarität

Zum Sonett der *Scuola siciliana* (nebst einigen gattungssystematischen Schlussfolgerungen) 35

Joachim Knape

Verspäteter Petrarkismus?

Lyrikhistorische und rezeptionstheoretische Überlegungen zu den Anfängen des deutschsprachigen Sonetts 63

Hans-Georg Kemper

Sonett-Gemeinschaften mit Gott und Verlust der Leser-Referentialität bei Catharina Regina von Greiffenberg 87

Bernhard Greiner

Charade

Bettine von Arnims Einschreibung in Goethes Sonettenzyklus 109

Michael Maurer

Einsamkeit und Freiheit

Die Alterssonette Wilhelm von Humboldts 125

Gertrud Maria Rösch

„Sonetten-Überschwemmungen“

August Wilhelm Schlegels poetologische Erneuerung des Sonetts 145

Helmuth Mojem

Romantisches Rückzugsgefecht

Ein unbekanntes Uhland-Sonett mit Wiederhall 159

- Ralph Häfner*
Architektur als Raum imaginärer Kommunikation
Die Griechenland-Sonette von Adolf Ellissen (1838) 179
- Cornelia Ortlieb*
Ein Gruß der See
Mallarmés *Toast* und der Mineralbrunnen der Dichtung 191
- Friedrich Vollhardt*
Laudes Italiae
Zu einem Sonett von Felix Hausdorff 209
- Jörg Robert*
Sonettdialog und Liebesmystik – Rilke übersetzt Louise Labé 215
- Katharina Grätz*
Schlote, Schlacken, Hochöfen
Josef Wincklers *Eiserne Sonette* 237
- Helmuth Kiesel*
Trost und Erbauung aus der „schweren Strenge“ des Sonetts
Sonettichtung in den Jahren 1933–1945 bei Albrecht Haushofer,
Reinhold Schneider und Johannes R. Becher 257
- Monika Schmitz-Emans*
Metasonette
Poetologische Metaphern und Erkundungen des Sonetts 273
- Jürgen Wertheimer*
Wanderungen und Verwandlungen
Sonette aus und in fremden Sprachen 295

Sonett-Gemeinschaften – Zur Einleitung

Das Sonett konstituiert in seiner langen Geschichte¹ immer wieder soziale Räume für spezifische Gemeinschaften – wobei die Zahl der Mitglieder von zweien (wie im Falle eines Liebessonetts) bis zu potentiell unendlich vielen reichen kann. Drei Schlaglichter mögen diese ‚soziale Referentialität‘ kurz beleuchten: In der Frühen Neuzeit ist das Sonett eine der beliebtesten Formen der geselligen Kasualdichtung und wird, als integraler Bestandteil der höfischen Aufführungspraxis, häufig vertont. Die Frühromantiker formieren sich als Kreis über das Schreiben von sich gegenseitig gewidmeten Sonetten. Schließlich knüpft die soziale Praxis des Sonettierens zwischen Autorinnen und Autoren der DDR ein zuvorderst politisches Band. Dabei muss sich der jeweils konstituierte soziale Raum freilich nicht nur in der jeweiligen Gegenwart und zwischen Lebenden erstrecken, sondern ist zugleich ein in die Vergangenheit weit ausgreifender, der eine imaginierte Gemeinschaft versammelt – etwa mit literarischen Vorbildern, die in einer der *Imitatio* bzw. *Aemulatio* verpflichteten, zwischen Tradition und Innovation zu verortenden intertextuellen Poetik ebenfalls anwesend sind. Während das Sonett in der jüngeren Forschung vor allem als hoch artifizielle, genuin poetologische Gattung im Vordergrund steht² oder als Ausgangspunkt und Gegenstand primär gattungstheoretischer Überlegungen fungiert,³ rückt dieser Band die – über Sprachgrenzen hinweg

- 1 Allgemein für einen Überblick über die *Geschichte des Sonetts* vgl. Heinrich Welti: *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung. Mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform*. Leipzig 1884; Walter Mönch: *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*. Heidelberg 1955; Friedhelm Kemp: *Das europäische Sonett* (2 Bde.), Göttingen 2002. Für das 20. Jahrhundert vgl. Dirk Schindelbeck: *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1988.
- 2 Die der Gattung eigene poetologische Tendenz wird mit großem Nachdruck etwa von Erika Greber (*Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln u. a. 2002, S. 554–626) betont, in deren Monographie das Sonett als diejenige Gattung firmiert, die den höchsten Grad an poetologischer und dann autoreferentieller Reflexion aufweist (und insofern auch stimmigerweise im Abschlusskapitel thematisiert wird). So schreibt Greber: „Das Sonett ist der Inbegriff der autoreflexiven Form, es ist die Gattung, die sich am häufigsten und schon früh selbst besungen hat. Das Sonettsonett [so der von ihr vorgeschlagene Terminus für diesbezüglich typische Exempla, die Verf.] hat eine spezifische Tradition der *Ars poetica* herausgebildet, thematisch und strukturell; neben den autoreflexiven existieren auch die allgemein metapoetischen Sonette zu poetologischen Themen aller Art.“ (Ebd., S. 606).
- 3 „Das Sonett ist [...] das vielleicht beliebteste Demonstrationsobjekt gattungstheoretischer Konzeptionen. Bei aller Variabilität zeigt es über Jahrhunderte hinweg eine formal begründete Konstanz, mit der man den Begriff einer transhistorischen Gattung recht unmittelbar

Pavia – im 19. Jahrhundert auf dem Pflichtprogramm des gebildeten Italienreisenden – evozieren soll. Doch das nazarenische Ambiente täuscht.

Das zur Meditation einladende Bild des Klosterraumes wird am Beginn des ersten Terzetts mit einer Reflexion auf die Zeit kombiniert: Das Verhältnis von Raum und Zeit wird als „Rätsel“ vorgeführt, das sich gegen die Formerwartung am Ende nicht löst, obwohl das Rauschen des Brunnens im ersten Terzett zur symbolischen Ausdeutung einlädt – der ewige Lebenskreislauf bleibt „Ohn ‚End‘ und Anfang“ und damit rätselhaft. Auch über die ‚heilige‘, Vollkommenheit symbolisierende *oder* auf die Apokalypse anspielende Zahl Sieben ist kein Zeichen zu entziffern. Und so wie Hausdorff in seinen Aphorismen den Umgang mit der Zahlensymbolik als Gipfel der Absurdität verspottet, lehnt er in seiner erkenntnistheoretischen Untersuchung die ‚spekulative Begriffsdichtung‘ ab, die noch immer unsere Weltwahrnehmung beherrscht – bis in die exakten Wissenschaften hinein. Wenn er hier die Grenze gegenüber einer naturwissenschaftlich-mathematisch vertretbaren Erkenntnis zu ziehen versuchte, dann sollte damit nicht der Anspruch auf ein poesiefähiges Wissen aufgegeben werden, um das er sich als Schriftsteller gleichzeitig bemüht hat. Die eingesetzten Deiktika („Hier“, „Hier“, Verse 5 und 9) unterstreichen den hinweisend-lehrhaften Charakter des dichterischen Textes, der nach der gedanklichen Exposition auf einen sinnreichen Abschluss hinzuführen scheint. Allerdings nicht in der Form einer positiven, für wahr gehaltenen Aussage: Die strenge Form des Sonetts zielt mit seiner logisch-argumentativen Struktur auf einen epigrammatischen Schluss, der hier – wie sollte es anders sein – mit drei Auslassungspunkten „...“ die Begründbarkeit der gewonnenen Erkenntnis zeichenhaft andeutet.

Jörg Robert

Sonettdialog und Liebesmystik – Rilke übersetzt Louise Labé

1 Die Aufgabe – Rilke und der weibliche Petrarkismus

Das Rilke-Archiv der Schweizerischen Landesbibliothek in Bern, dessen Grundstock die Sammlung Nanny Wunderly-Volkart bildet, kann zusammen mit der Rilke-Sammlung des Deutschen Literaturarchivs in Marbach als die bedeutendste Kollektion von Rilkeana gelten.¹ Neben Autographen (z. B. dem zweiten Teil des *Malte Laurids Brigge*), neben Briefen von und an Rilke, Photographien und Zeugnissen aus dem Umfeld des Dichters bewahrt die Berner Sammlung eine ansehnliche Zahl von Bänden aus der Arbeitsbibliothek des Autors auf; diese Bestände wurden 1997 durch die Eingliederung der Sammlung Professor Cornelius Ouwehands noch einmal entscheidend vermehrt.² Der Nachlass Ouwehand umfasst nun auch eine Ausgabe mit den Werken der französischen Renaissance-Dichterin Louise Labé (1524–1566), der „schönen Seilerin“ („la belle Cordière“), die zu den wichtigsten Figuren des sog. „weiblichen Petrarkismus“³ im 16. Jahrhundert zählt – und zu den umstrittensten: Den Zeitgenossen gilt sie entweder als Reinkarnation der Sappho, als „belle rebelle“ oder – etwa dem Reformator Calvin – ob ihres männlichen Habitus als „plebeia meretrix“, als „gemeine Kokotte“.⁴ Die Forschung hat in ihr die authentische Stimme der

1 Vgl. den Überblick in: *Das Schweizerische Rilke-Archiv. Landesbibliothek in Bern*. Zürich 1952. Ich danke sehr herzlich Frau Hasler und Frau Dr. Kolp vom Schweizerischen Literaturarchiv für den spontanen und freundlichen Austausch.

2 Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*. Bd. 7: *Übertragungen*. Hg. v. Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1997 (im Folgenden: Labé/Rilke), S. 1345f.

3 Dieser Begriff ist forschungsgeschichtlich sogar mit Louise Labé eng verbunden. Er wurde etabliert durch die Studie von Elisabeth Schulze-Witzenrath: *Die Originalität der Louise Labé. Studien zum weiblichen Petrarkismus*. München 1974; vgl. Ulrike Schneider: *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa*. Stuttgart 2007, hier bes. S. 64–82 (Der weibliche Petrarkismus aus Sicht der Forschung); Ulrike Schneider: „Le donne fanno gruppo“? Zum Problem literarischer Autorität im ‚weiblichen Petrarkismus‘. In: Marc Föcking, Bernhard Huss (Hg.): *Varietas und ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock*. Stuttgart 2003, S. 75–90.

4 Vgl. dazu die Sammlung der Würdigungen – und Schmähungen – im Anhang zur Ausgabe von Rigolot (Louise Labé: *Œuvres complètes*. Édition, préface et notes par François Rigolot.

Weiblichkeit erblickt, die Vorreiterin des Feminismus⁵ oder – so zuletzt spektakulär bei Mireille Huchon – eine bloße „Kreatur aus Papier“, das Ergebnis einer Gemeinschaftsfiktion der Lyonaiser Literaten, ein kollektiver petrarkistischer Tagtraum.⁶

Rilke liest die zuerst 1555 gedruckten *Euvres* der Labé in der Pariser Ausgabe des Jahres 1910, die von dem französischen Philologen Tancrède de Visan besorgt wurde.⁷ Auf dieser Textgrundlage hat Rilke die 24 Sonette „mit einem Ruck“⁸ zwischen April und Mai 1913 übersetzt. Der Band erschien freilich erst als Nr. 222 der Inselbücherei im Jahr 1917.⁹ An Marie von Hoesch schreibt Rilke am 19.12.1917:

Auf Reisen in den Jahren 1912 und 1913 hat mich der kleine Band der Sonette der Louise Labé (nachgedruckt in der seltenen Edition von 1555) im Stillen begleitet, und nach und nach sind die vierundzwanzig Gedichte mir zur Aufgabe geworden, seis auch nur, um durch ihre Verwandlung ins Deutsche ihre eigene Gültigkeit und Dauerhaftigkeit zu erweisen. Über vierhundert Jahre! So wesentlich und wahr ist die Frau in ihrem eigensten, unverbrüchlichen Gebiet.¹⁰

Paris 2004). Die neueste Deutung von Mireille Huchon: *Louise Labé. Une créature de papier*. Genf 2006.

- 5 Keith Cameron: *Louise Labé. Feminist and poet of the Renaissance*. New York, München 1990, S. 92: „One of the great forerunners of feminism in modern Europe“.
- 6 Huchon: *Louise Labé* (Anm. 4), S. 100: „Il s'agissait en 1555 à Lyon d'un beau coup éditorial, profitant de l'actualité la plus immédiate“.
- 7 Louise Labé: *Les élégies et les sonnets de Louise Labé, Lionnoize. Précédés d'une notice par Tancrède de Visan*. Paris 1910. Die Ausgabe *Euvres* 1555 ist als Faksimile abgedruckt bei Huchon: *Louise Labé* (Anm. 4), S. 279–454. Sie enthält die beiden lyrischen Zyklen der früh verstorbenen Dichterin. Neben einer Widmungsvorrede handelt es sich um drei Elegien und – vor allem – die 24 Sonette (darunter das Einleitungssonett auf Italienisch). Ich zitiere die Übersetzungen im Folgenden nach Labé/Rilke (Anm. 2). Rilkes übrige Werke folgen der Ausgabe: Rainer Maria Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hg. v. Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski u. a. Darmstadt 1996 (im Folgenden SW).
- 8 Rainer Maria Rilke an Henriette Löbl. 19. Juni 1913, SW VII, S. 1258.
- 9 Rainer Maria Rilke: *Die 24 Sonette der Louise Labé, Lyoneserin (!) 1555*. Leipzig 1917. Aus der umfangreichen Literatur verweise ich auf folgende Titel: Dieter Lamping: *Wie frei ist die literarische Übersetzung? Zu Rilkes Übertragung der Sonette Louise Labés*. In: Ders. (Hg.): *Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen 1996, S. 49–68; Florence Pennone: *Amour: tradition et traduction. Rainer Maria Rilke et les sonnets de Louise Labé*. In: *Colloquium Helveticum* 31 (2000), S. 145–178; Andreas Wittbrodt: *Rainer M. Rilkes Übersetzung der Sonette Elizabeth Barrett Brownings sowie Louise Labés und ihr Bezug zum Petrarkismus*. In: Manfred Engel, Dieter Lamping (Hg.): *Rilke und die Weltliteratur*. Düsseldorf, Zürich 1999, S. 168–187; Ralf Zschachlitz: *Rainer Maria Rilkes Übersetzung der Liebeslyrik der „Belle Cordière“ Louise Labé*. In: *Cahiers d'études germaniques* 50 (2006), S. 111–125.
- 10 Rainer Maria Rilke: *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921*. Hg. v. Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber. Leipzig 1937, S. 172. Schon ein Brief vom 29. August 1908 an Mimi Romanelli erwähnt das

Diese Aufgabe fällt in eine Krisenphase, sie ist sogar ein ‚Krisensymptom‘. Die erste Periode der Arbeit an den *Duineser Elegien* hatte im Januar/Februar 1912 mit der als Eingebung und Diktat empfundenen Abfassung der ersten beiden Elegien und wichtiger Teile der folgenden begonnen.¹¹ Seitdem war der Fluss der Inspiration ins Stocken geraten. Rilke suchte nach Auswegen: „Ich halte mir das Herz mit Übersetzen oben“, schreibt er diesbezüglich an Rudolf Kassner.¹² Das Schreiben aus Inspiration und im „Sturm“ geht über in ein ‚gehorsames‘, gleichsam asketisches Schreiben.¹³ Zeugnis für diese Arbeit ist Rilkes Berner Labé-Ausgabe. Auf die letzten vier Seiten und auf die Innenseite des Umschlags hat Rilke mit Bleistift und schwarzer Tinte die Übertragungen von fünf Sonetten (Nr. 16, 13, 15, 12 und 17, in dieser Folge) notiert. Bei Sonett Nr. 12 handelt es sich um einen poetologischen Text, der – exakt in der Mitte des Zyklus – in einem Dialog mit der Laute einen Kernpunkt des petrarkistischen Programms entfaltet: den unaufhebbaren Zusammenhang von antithetischer (‚oxymorischer‘) Liebeserfahrung (‚dous mal‘) und poetischer Inspiration.

Laute, Genossin meiner Kümmeris,
die du ihr beiwohnt innig und bescheiden,
gewissenhafter Zeiger meiner Leiden:
wie oft schon klagtest du mit mir. Ich riß

dich so hinein in diesen Gang der Klagen,
drin ich befangen bin, daß, wo ich je
seligen Ton versuchend angeschlagen,
da unterschlugst du ihn und tönstest weh.

Projekt: „vous savez que je prépare de loin un livre qui contiendra quelques portraits de femmes, qui (ayant été malheureuses dans leur amours) ont dû accoupler et finir leurs cœurs, commencés trop grands par la passion, pour à la fin les rendre à Dieu, terminés quand même et trop resplendissants pour qu'un amant ait pu les supporter. Est-ce que cette grande Amante, qu'est la Stampa, ne devrait pas tout naturellement faire partie d'un tel livre? La Religieuse, Marianna d'Alcoforado, la Sappho, Eleonora Duse et Mme de Noailles y auront leurs place à côté d'elle. Voilà un travail prochain à vous deux!“ (Rainer Maria Rilke: *Lettres à une dame vénitienne*. Verona 1941, S. 34f.)

- 11 Vgl. die tabellarische Übersicht der Entstehungsdaten bei August Stahl: *Rilke. Kommentar zum lyrischen Werk*. München 1978, S. 261f.
- 12 Rainer Maria Rilke an Rudolf Kassner. 16. Juni 1911. In: Rainer Maria Rilke: *Briefe. In zwei Bänden*. Bd. 2. Hg. v. Horst Nalewski. Frankfurt a. M. 1991, S. 362.
- 13 SW II, S. 595. Vgl. den Brief vom 9. Februar 1922 an Anton Kippenberg: „spät, und ob ich gleich kaum mehr die Feder halten kann, nach einigen Tagen ungeheuren Gehorsams im Geiste –“ (*Materialien zu Rilkes „Duineser Elegien“*. Bd. 1: Selbstzeugnisse. Hg. v. Ulrich Fülleborn, Manfred Engel. Frankfurt a. M. 1980, S. 232).

Und will ich dennoch anders dich verwenden,
entspannst du dich und machst mich völlig stumm.
Erst wenn ich wieder stöhne und mich härme,

kommst du zu Stimme, und ich fühle Wärme
in deinem Inneren; so sei es drum:
mag sanft als Leiden (was stets Leid war) enden.¹⁴

Die Labé-Übertragungen repräsentieren nur einen kleinen Ausschnitt aus Rilkes umfangreichem, im Ganzen noch zu erschließendem Übersetzungswerk, das Arbeiten aus insgesamt acht Sprachen – vom Lateinischen bis zum Schwedischen und Russischen – umfasst.¹⁵ In der neuen, erst 1997 vom Rilke-Archiv in sieben Bänden herausgegebenen Ausgabe der *Sämtlichen Werke* füllt es nicht weniger als 1200 Seiten. In dieser Auseinandersetzung Rilkes mit der ‚Weltliteratur‘ zwischen Ovid und Valéry hebt sich eine Gruppe von Texten ab, die sich – im engeren oder weiteren Sinne – der Tradition des Petrarkismus zurechnen lassen.¹⁶ Während Petrarca selbst mit nur drei Übertragungen

14 Labé/Rilke (Anm. 2), S. 217; 219.

15 Zu Rilke als Übersetzer vgl. den Überblick in Bernard Dieterle: *Das übersetzerische Werk*. In: Manfred Engel (Hg.): *Rilke Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2013, S. 454–479 (mit weiterer Literatur); Johanna M. Catling: *Rilke als Übersetzer. Elizabeth Barrett-Brownings ‚Sonnets from the Portuguese‘*. In: Peter Demetz (Hg.): *Rilke – ein europäischer Dichter aus Prag*. Würzburg 1998, S. 85–103; Alberto Gil: *Traduire la rhétorique. Rainer Maria Rilke als Übersetzer des ‚sermon L’Amour de Madeleine‘*. In: Ders.: *Kultur übersetzen. Zur Wissenschaft des Übersetzens im deutsch-französischen Dialog*. Berlin 2009, S. 117–128; Franziska Kraft: *Rilkes Michelangelo. Ein übersetzerischer Dialog der klassischen Moderne mit der Renaissance*. Würzburg 2014; Manfred Schmeling: *Verlorene Söhne. Rilke und Gide im übersetzerischen Dialog*. In: *Rilke und die Weltliteratur* (Anm. 9), S. 123–148; Laura Sergo: *Rilke als Übersetzer Michelangelos*. In: Wolfgang Pöckl (Hg.): *Österreichische Dichter als Übersetzer. Salzburger komparatistische Analysen*. Wien 1991, S. 335–360; Jürgen von Stackelberg: *„Mein Ich ging vor mir her“*. *Rainer Maria Rilke als übersetzerischer, Egozentriker*. In: *Moderne Sprachen* 49 (2005), H. 1, S. 135–146; Anthony Stephens: *Rilke als Übersetzer und Probleme der englischen Rilke-Übersetzung*. In: Armin Paul Frank (Hg.): *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kulturaustausch*. Berlin 1993, S. 546–559.

16 Zum Petrarkismus liegt eine umfangreiche Literatur vor. Den besten kompakten Überblick bietet Gerhard Regn: *Petrarkismus*. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6. Tübingen 2003, Sp. 911–921; vgl. auch: Jörg Wesche: *Petrarkismus*. In: Herbert Jaumann (Hg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit*. Berlin, New York 2010, S. 55–84; Klaus W. Hempfer, Gerhard Regn (Hg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Stuttgart 1993; Michael Bernsen, Bernd Huss (Hg.): *Der Petrarkismus – ein europäischer Gründungsmythos*. Göttingen 2011; Gerhart Hoffmeister: *Petrarkistische Lyrik*. Stuttgart 1973; Ders.: *Petrarca*. Stuttgart, Weimar 1997; Achim Aurnhammer (Hg.): *Francesco Petrarca in Deutschland*. Tübingen 2006; Klaus W. Hempfer (Hg.): *Petrarkismus-Bibliographie 1972–2000*. Stuttgart 2005.

vertreten ist, hat Rilke in zyklischem Umfang Dichter wie Michelangelo oder Elisabeth Barrett-Browning, die selbst den Petrarkismus ‚historistisch‘ aktualisiert, und vor allem Louise Labé übersetzt. Das Feld arrondiert sich, wenn man lange geplante, jedoch nicht realisierte Projekte wie die Übertragung der Gaspara Stampa oder die älterer italienischer Lyriker des ‚Dolce Stil Nuovo‘ (Cino da Pistoia) hinzurechnet. Diese ‚dichte‘ Bearbeitung muss zunächst einmal überraschen: sie galt einer Tradition, die seit Heine als ‚lyrische Donquichotterie‘¹⁷ diskreditiert war; auf dem Höhepunkt der positivistischen Literaturwissenschaft hatte Arturo Graf den Petrarkismus gar als ‚malattia cronica‘ der italienischen Literatur bezeichnet.¹⁸ Dass Rilke sich solchen Verdikten zum Trotz einer Tradition zuwendet, die in hohem Maße von Intertextualität, Objektivität und Artistik bestimmt ist, muss zunächst einmal überraschen. Übersetzen – so scheint es – ist für den Rilke der 1910er Jahre poetische Selbstsorge und literarische Einübung, mit einem zentralen Rilke-Begriff: ‚Arbeit‘. Diese ‚Arbeit‘ meint nicht nur sprachliche Übung – ‚training in poetic diction‘, wie Leonard Foster über den Renaissance-Petrarkismus gesagt hat.¹⁹ Die Arbeit an der Übersetzung dient auch und vor allem dem Ziel, nach-schreibend und nach-fühlend, wie es im *Malte Laurids Brigge* heißt, ‚die Arbeit der Liebe zu lernen‘.²⁰

2 Malte und Louise

„Schlecht leben die Geliebten und in Gefahr“ – dieser programmatische Satz leitet die 66. *Aufzeichnung des Malte Laurids Brigge* ein. Mit ihr beginnt eine Folge von Notaten, die sich den ‚großen Liebenden‘²¹ widmen; es handelt sich um das zentrale Thema des späten Rilke. Im *Malte* mündet diese Sequenz in der letzten, der einundsiebzigsten, *Aufzeichnung* in eine Revision der biblischen Parabel vom verlorenen Sohn; Rilke transformiert sie zur ‚Legende dessen, der nicht geliebt werden wollte‘.²² Sein Auszug wird zur Flucht vor der Liebe der Menschen, vor der ‚Teilnahme, Erwartung und Besorgtheit‘ der anderen, die Suche nach einer ‚innige(n) Indifferenz seines

17 Heinrich Heine: *Werke und Briefe in zehn Bänden*. Bd. 5. Hg. v. Hans Kaufmann. Berlin 1961, S. 419.

18 Arturo Graf: *Petrarchismo e antipetrarchismo*. In: Ders.: *Attraverso il Cinquecento*. Torino 1888, S. 1–86; zitiert nach der Ausgabe 1924, hier S. 2.

19 Leonard Foster: *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*. Cambridge 1969.

20 *SW III*, S. 550.

21 *SW IV*, S. 647.

22 *SW III*, S. 629.

Herzens“.²³ Malte verbindet diese *désinvolture* mit einem Begriff, der leitmotivisch den Liebesdiskurs *und* die Poetik des Romans durchzieht, mit dem Begriff der „Arbeit“, der für Rilke seit der Begegnung mit Rodin eine zentrale Rolle spielt: „Ich sehe sein Dasein“, schreibt Malte, „das damals die lange Liebe zu Gott begann, die stille, ziellose Arbeit“.²⁴ In ihr, die auf ein „Übersteigen“ des Menschen zum Göttlichen zielt, verdichten sich Themen und Figuren im Schlussteil des *Malte*. Die Parabel schließt damit eine Reihe „großer Liebender“ ab, der Roman mündet – mit Rilkes eigenen Worten – in eine „Geschichte der Liebe“.²⁵ Was sie zu exemplarischen Figuren macht, ist die Tatsache, dass ihrer Liebe „alles Transitive“, mithin Objektbezogene und Possessive fehlt.²⁶ Die „Geschichte der Liebe“ ist keine ‚Geschichte‘ im streng historischen Sinn. Sie umfasst mittelalterliche Figuren wie Heloise *und* moderne wie Marceline Desbordes-Valmore oder Elisa Mercœur – beides Dichterinnen des 19. Jahrhunderts. Es geht Rilke nicht um Evolution (von Liebeskonzepten), sondern um eine monumentalische Historie der Liebe im Sinne von Nietzsches heroischer Geschichtsschreibung bzw. in der rinaszimentalen Tradition der *clarae mulieres* bzw. – das bliebe weiter zu untersuchen – der Ovidischen *Heroides*. Rilkes große Liebende repräsentieren einen Typus, sie sind *exempla* einer Anthropologie und Theologie der Liebe, die eines verbindet: Es handelt sich um Frauen, „deren Klagen auf uns gekommen sind“.²⁷ Klage – *querela* – ist seit der Renaissance das gattungsbestimmende Moment der (Liebes-)Elegie. Rilke macht diese Gattungswahl zum Wesensmerkmal. „In ihnen“, heißt es ganz am Anfang der *Aufzeichnung*, „ist das Geheimnis hell geworden, sie schreien es im Ganzen aus wie Nachtigallen [...]. Sie klagen um einen; aber die ganze Natur stimmt in sie ein“.²⁸ Die ‚intransitive‘ Liebe wirkt als poetische Inspiration. Über Anna de Noailles (1876–1933) schreibt Rilke: „Es ist nur ein Schritt von der Hingabe der Liebenden zum Hingebensein des lyrischen Dichters“.²⁹

Nur ein Schritt ist es daher *auch* von der „Geschichte der Liebe“ zur ‚Geschichte der Liebesdichtung‘, in der nun der Petrarkismus neue exemplarische und normative Kraft gewinnt. Bücher – namentlich Bücher der Liebe – spielen für Malte eine überragende Rolle.³⁰ Sie dienen als Quellen und

23 Ebd.

24 SW III, S. 633.

25 Rainer Maria Rilke an Annette Kolb. 23. Januar 1912. In: Rilke: *Briefe* (Anm. 12). Bd. 1, S. 387.

26 SW III, S. 628.

27 SW III, S. 619.

28 SW III, S. 618.

29 SW IV, S. 647.

30 Dabei geht es nicht nur um Inhalte, sondern auch um deren sinnliche „Materialität“. Ein solches Buch ist etwa das „grüne Buch“ der Mathilde Brahe, das Malte,

Dokumente einer „Geschichte der Liebe“, die gesammelt und inventarisiert, exzerpiert und gelesen werden – zum Beispiel Louise Labé. In einem Bogen, der von der 66. bis zur 68. *Aufzeichnung* reicht, wird sie zum Exempel einer Dichtung aus Schmerz und „ungestillter“ Sehnsucht. Louise Labé erscheint dabei in einer Doppelrolle: jener der Liebenden *und* der Lehrerin der Liebe; die Liebesdichtung wird zum Bestandteil einer Einweihung in die Liebe, einer *Ars amandi*, die jener jungen, früh verstorbenen Widmungsadressatin der Labé’schen *Euvres* von 1555 gilt, Clémence de Bourges. Malte interpretiert diese Widmung an die junge Lyoneserin dezidiert um. Tancrede de Visan, Herausgeber der von Rilke benutzten Werkausgabe, hatte in seiner Vorrede von Labés Versuch gesprochen, sich „unter die Schirmherrschaft der Tugend“³¹ („sous le patronnage de la vertu“) zu stellen, ein Versuch, der die Nobilitierung der bürgerlichen Autorin befördern sollte. Anders Rilke: Bei ihm wird Clémence zur Schülerin, Labé zur Priesterin einer dunklen, unerfüllten Sehnsucht:

Ihr Mädchentum war von so hoher Entschlossenheit, daß eine flutende Liebende diesem aufkommenden Herzen das Buch Sonette zueignen konnte, darin jeder Vers ungestillt war. Louise Labbé fürchtete nicht, dieses Kind zu erschrecken mit der Leidenslänge der Liebe. Sie zeigte ihr das nächtliche Steigen der Sehnsucht; sie versprach ihr den Schmerz wie einen größeren Weltraum; und sie ahnte, daß sie mit ihrem erfahrenen Weh hinter dem dunkel erwarteten zurückblieb, von dem diese Jünglingin schön war.³²

Die folgende *Aufzeichnung* (Nr. 68), unter dem Stichwort: ‚Mädchen in meiner Heimat‘, setzt diesen erzieherischen Aspekt fort. Er geht unmittelbar von jenem „kleine(n) Buch“ aus, das „Jan de Tournes 1556 gedruckt hat“, die zweite Auflage der *EVVRES*. Malte stellt sich vor, wie ein Mädchen an der Schwelle zum Erwachsenenalter, „da ihre Augen anfangen, auf sich zu halten“,³³ diesen „kühlenden, glatten Band“ aus der Bibliothek „in den summenden Obstgarten oder hinüber zum Phlox [bringt], in dessen übersüßtem Duft ein Bodensatz schierer Süßigkeit steht“.³⁴ Zwischen Buch und Garten besteht so einerseits ein Temperaturgefälle, „apollinische“ Kühle gegen „dionysische“ Hitze der Liebeserfahrung, andererseits eine metonymische Nähe, die das Buch in seiner sinnlichen Materialität („den kühlen, glatten Band“) mit der lebensmystischen Symbolik des Gartens und seiner Gewächse verbindet. Dies gilt zumal

durchaus doppeldeutig, „voller Bezug“ findet und ausgiebig als eine ästhetische Sensation beschreibt.

31 Visan: *Notice* (Anm. 7), S. 27.

32 SW III, S. 620.

33 Ebd.

34 Ebd.

für den „Phlox“ – die „Flammenblume“ – , die schon im Namen auf die Leidenschaft der Liebe verweist. In Maltes Imagination geht das Buch aus dem geistigen Raum der Bibliothek in die sinnliche Lebens- und Liebeserfahrung einer Adeptin über und wird so ins ‚Leben‘ – im emphatischen Sinne – transponiert. Die Petrarkistin eignet sich als Wegbegleiterin der frühen Jahre, vor der Fruchtwerdung, während die archaische Lyrikerin Sappho im Folgenden zur Begleitung für eine Phase des Übergangs und der Adoleszenz empfohlen wird. Daran schließt sich eine dritte Phase in diesem *curriculum* an. Diese wird einem Nachbarn, einem „älteren Mann“ und „Sonderling“ anvertraut, der „in seiner Jugend gereist ist“.³⁵ Es ist eine Figur, in der sich sowohl der Malte der Aufzeichnungen als auch der Autor spiegeln. Wie Malte stützt der Sonderling seine Einweihung auf Dokumente, Aufzeichnungen und Erinnerungen wie seine „alten Reisetagebücher“, wie sein Autor Rilke eignet er sich die „Geschichte der Liebe“ durch das *Exerzitium* der Übersetzung an. Übertragen habe er vor langer Zeit einige „Gedichtstellen der Sappho“; ein Versuch, der jedoch abgebrochen wurde, „weil die Übersetzung nichts giebt“, wie es heißt. Der Versuch, sich schreibend und nachschreibend eine Elementargrammatik der Liebe zu erarbeiten, bleibt jedoch Fragment. Den jungen Frauen rezipiert er „den griechischen Wortlaut“, den er „in seinem Gedächtnis“ entdeckt; das *Nachschreiben* wird durch das *Vor-sprechen* der Verse der Sappho ersetzt. Noch – so lässt sich dieser Abschnitt resümieren – überwiegt in der Aneignung der Liebesdichtung der Aspekt der Einfühlung durch Einverleibung – der *Malte* bietet zahlreiche Beispiele für diese Praxis.

Die Episode „Mädchen in meiner Heimat“ spielt eine zentrale Rolle für das Verständnis des *Malte*, und zwar gleichermaßen für dessen Poetik und Struktur, für das Thema der „großen Liebenden“ und für Rilkes Aktualisierung des Petrarkismus im Horizont einer geheimen Geschichte der Liebe und der Liebesdichtung. In den drei Annäherungs- und Einverleibungstechniken des alten Sonderlings und Sappho-Übersetzers – im Nach-schreiben, Vor-sprechen und Nach-lesen – spiegeln sich drei poetisch-performative Grund-Operationen des Romans – und der Rilke’schen Schreibpraxis; sie bestimmen die doppelt defiziente Rolle des Mannes: des schreibenden und des liebenden. Wo Frauen wie Gaspara Stampa oder die „Portugiesin“ (Marianne Alcofarado, deren Briefe Rilke 1913 übersetzt) „Jahrhunderte lang die ganze Liebe geleistet“ und „den vollen Dialog gespielt“ haben, hat der Mann „nur nachgesprochen und schlecht“.³⁶ Daraus ergeht der Appell zur Nachfolge, zur *imitatio* der

35 Ebd., S. 621.

36 SW III, S. 549.

„gewaltigen Liebenden“,³⁷ und zwar in erotischer wie poetologischer Hinsicht. „Die Arbeit der Liebe zu lernen“, setzt buchstäblich den einführenden Dialog mit den großen Liebenden voraus, deren Nachsprechen und Nachschreiben zum Medium der eigenen „Entwicklung“ und Selbstüberwindung zur „Meisterschaft“ als Liebender und Dichter wird.

3 Der Petrarkismus der Louise Labé

Die Episode aus dem *Malte* zeigt die erzieherische und anthropologische Bedeutung, die den Traditionen der europäischen Liebesdichtung im Allgemeinen und dem Petrarkismus im Besonderen zukommt. Es ist eine essentielle Bedeutung. Sie nimmt die Funktion vorweg, die Rilkes Übertragungen der ‚Lyonnaiser Sappho‘ in der Liebes-, Lebens- und Schreibkrise der frühen 1910er Jahre zukommt. Die Arbeit am Text ist der Versuch, es dem alten ‚Sonderling‘ im *Malte* gleichzutun, durch die Operationen des Nach-Sprechens, Nach-Schreibens und Einverleibens die „Arbeit der Liebe“ zu lernen. Um einen konkreten Eindruck von diesem Arbeits- und Lernprozess zu geben und um die ‚Lektion‘ zu vermitteln, die Rilke aus ihr zieht, greife ich das vierte Sonett der Labé heraus:

Depuis qu'Amour cruel empoisonna
Premierement de son feu ma poitrine,
Tousiours brulay de sa fureur diuine,
Qui un seul iour mon cœur n'abandonna.

Quelque trauail, dont assez me donna,
Quelque menasse et procheine ruine:
Quelque penser de mort qui tout termine,
De rien mon cœur ardent ne s'estonna.

Tant plus qu'Amour nous vient fort assailir,
Plus il nous fait nos forces recueillir,
Et tousiours frais en ses combats fait estre:

Mais ce n'est pas qu'en rien nous fauorise,
Cil qui les Dieus et les hommes meprise:
Mais pour plus fort contre les fors paroître.³⁸

37 Ebd.

38 Labé/Rilke (Anm. 2), S. 206.

(Seit mir der grausame Gott zuerst mit seinem Feuer das Herz vergiftete, brannte ich stets von seinem göttlichen Rasen; noch keinen einzigen Tag hat es mich verlassen. Ob Mühsal, von der er mir zur Genüge schenkte, ob Drohung oder nahenden Sturz, ob Gedanken an den Tod, der alles beschließt – über nichts erstaunte sich mein brennendes Herz. Je mehr Amor uns bestürmt, desto mehr lässt er uns unsere Kräfte sammeln, und sorgt dafür, dass wir im Gefecht mit ihm ständig frisch sind. Doch er tut uns diesen Gefallen nicht ohne Grund, er, der die Götter und Menschen (sonst) missachtet. Sondern (er tut dies), um gegen Starke noch stärker zu erscheinen. [Übers. J.R.]

In Rilkes Übertragung:

Seitdem der Gott zuerst das ungeheuer
glühende Gift in meine Brust mir sandte,
verging kein Tag, da ich davon nicht brannte
und dastand, innen voll von Feuer.

Ob er mit Drohungen nach mir gehascht,
mir Mühsal auflud, mehr als nötig, oder
mir zeigte, wie es endet: Tod und Moder –,
mein Herz in Glut war niemals überrascht.

Je mehr der Gott uns zusetzt, desto mehr
sind unsre Kräfte unser. Wir verdingen
nach jedem Kampf uns besser als vorher.

Der uns und Götter übermag, ist denen
Geprüften nicht ganz schlecht: er will sie zwingen,
sich an den Starken stärker aufzulehnen.

Die Pointe des französischen Sonetts erschließt sich nicht ganz einfach: In den Quartetten schildert die Liebende ihr andauerndes Liebesleid – konkret spricht Labé von einer „Entzündung“ und „Vergiftung“ –, um diesem in den Terzetten schließlich einen positiven Aspekt abzugewinnen. Mag die Liebe auch „Übel“ und „Anstrengung“ bedeuten, so führt sie doch dazu, dass der Liebende am Sturmangriff des Liebesgottes („assailir“) seine eigenen Kräfte stärkt. Dies geschehe jedoch mit Bedacht: Wenn Amor den Liebenden gleichsam ‚trainiert‘, so tut er dies nur, um seine eigene (Über-)Macht offen zu zeigen. Auch der Stärkste kann sich gegen Amor nicht behaupten; daran wird die Stärke des Liebesgottes sichtbar. Der Text führt zwei Dinge zusammen: 1. die – im Zyklus wiederkehrende – Verbindung von Liebe und Kampf bzw. Krieg, das heißt die Topik der *militia amoris*. Louise Labé gibt sich einen amazonischen Habitus: in der dritten Elegie inszeniert sie sich als ritterliche Kämpferin im Stile einer

Bradamante oder Marphisia, den Heroinnen aus Ariosts *Orlando furioso*.³⁹ Es ist dieser amazonische Gestus, der noch bei Calvin nachhallt, wenn er Labé als eine jener Frauen bezeichnet, die „in männlicher Kleidung (und männlichem Habitus)“ auftreten („mulieres virili habitu“). Zur Topik von Kampf und agonaler Bewährung tritt 2. ein Gedanke hinzu, den man als ‚erotodizee‘ bezeichnen könnte: die Rechtfertigung des Übels der Liebe durch den Gewinn einer Übung der menschlichen Kräfte – ein Gedanke, der Rilkes Vorstellung von der Selbstüberwindung des Liebenden *durch* die Liebe unmittelbar entgegenkommen musste. In seiner – etwas unglücklichen Übersetzung der Terzette – ist von „Kampf“ und „Prüfung“ die Rede. Überwölbt wird dies durch den ambivalenten Begriff „trauail“. In der (Liebes-)Sprache des 16. Jahrhunderts steht er für die ‚souffrance‘, für Mühsal und Leiden des Liebenden, das – wie hier – zugleich als ein *exercitium* begriffen wird;⁴⁰ für Rilke musste jedoch auch die neuere, schon im 16. Jahrhundert belegte Bedeutung der (physischen) ‚Arbeit‘ mitschwingen. Entsprechend übersetzt er in Sonett v Labés Wendung „Entens ma voix qui en pleins chantera [...] Son long trauail“ mit: „hör meine Stimme: denn solange du dort | erscheinst, wird sie, ganz voll, dir immerfort | die lange Arbeit singen, die ich tu“.⁴¹

Im zyklischen Zusammenhang des Labé’schen *Canzoniere* erfüllt Sonett Nr. 4 eine präzise Funktion. Strophe 1 rekapituliert den Beginn des *innamora-mento* – konstitutives Element aller petrarkistischen Sammlungen des 16. Jahrhunderts; es ist jener Augenblick, der mit der Liebe *auch* die Liebesdichtung als ‚Klage‘ begründet – ein Zusammenhang, der im eingangs angesprochenen Sonett 12 an die Laute poetologisch entfaltet wird. Dieser Aspekt liegt im Konzept des ‚fureur divine‘ begründet. Louise Labé greift hier ein zentrales Element der (neu-)platonischen Philosophie auf, die Lehre von den ‚vier Arten der göttlichen Begeisterung‘ aus dem platonischen Dialog *Phaidros*. Maßgeblich für die Rezeption des Platonismus im 16. Jahrhundert – auch für Louise Labé – dürfte die Vermittlung durch den sogenannten Florentiner Neuplatonismus, in erster Linie also durch Marsilio Ficinos Kommentar zu Platons *Symposion* (*De amore*, 1469) geworden sein, der auch in Lyon gedruckt vorlag.⁴² Hier spielt

39 Louise Labé: *Œuvres complètes*. Édition, préface et notes par François Rigolot. Paris 2004, S. 116.

40 Vgl. das Lemma *travail* in: Edmont Huguet: *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*. Bd. 7. Paris 1967, S. 319.

41 Labé/Rilke (Anm. 2), S. 206; 207.

42 Marsilio Ficino: *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Hg. v. Paul Richard Blum. Hamburg 1984, S. 82: „Per hunc sancti illius spiritus celos movent et sequentibus omnibus

das Thema der ‚vierfachen‘ Begeisterung eine zentrale Rolle: Im 14. Kapitel der siebten Rede wird eine Stufenfolge der „furores“ entworfen, die vom „furor poeticus“ zum höchsten, dem „furor amatorius“ führt:

Quatuor ergo divini furoris sunt speties. Primus quidem poeticus furor, alter mysterialis, tertius vaticinium, amatorius affectus est quartus. Est autem poesis a Musis, mysterium a Dionysio, vaticinium ab Apolline, amor a Venere.

Folglich gibt es vier Arten der göttlichen Begeisterung. Die erste ist die dichterische, die zweite ist die mystische, d.i. die priesterliche, die dritte die prophetische Begeisterung, die vierte Art ist die Leidenschaft der Liebe. Die Dichtung stammt von den Musen, das Mysterium von Dionysos, die Weissagung von Apollon und die Liebe von Aphrodite.⁴³

Ficino weist dem „furor“ eine anagogische Funktion zu; er verbindet die in Vielheit zerstreute Seele und führt sie – via Liebes-Manie – zu Gott. Gegenüber dieser gleichsam orthodoxen, christlich-platonischen Lesart setzt sich Louise Labé deutlich ab. Das Konzept der göttlichen Begeisterung wird zwar zitiert; dabei tritt jedoch gerade nicht die heilende und einende Wirkung in den Vordergrund, sondern die ‚vergiftende‘, also die Seite der Liebeskrankheit und -passion, die hier mit medizinischer Genauigkeit benannt ist. Auch dieses Thema bezieht Louise Labé unmittelbar aus Ficanos Traktat. In derselben siebten Rede lässt der gelernte Mediziner Ficino die physiologischen Umstände des Verliebens (*innamoramento*) erläutern. Die „Verzauberung“ (*fascinatio*) durch die Liebe erfolge, wenn die „Sehstrahlen“ des Auges wie ein „vergifteter Pfeil“ dem Gegenüber ins Blut dringen und dieses „infizieren“. „Das fremde Blut, welches der Natur des verletzten Menschen fremd ist, infiziert sein eigenes Blut.

sua munera largiuntur.“ Die Spuren einer engen intertextuellen Auseinandersetzung mit Ficanos synkretistischer Liebesspekulation sind in Labés Zyklus durchgehend nachzuvollziehen. Schon das erste, italienische Sonett spricht vom „diuino aspetto“ der Liebe, in einer Weise, die platonische Amor-Theologie und -Phraseologie mit der astrologischen Determination durch die Gestirnkongstellatation (den „Aspekt“) verbindet. Neuplatonisches findet sich im Zyklus oft dort, wo Labé den Zusammenhang von mikro- und makrokosmischer Liebes-Ordnung beschwört. Dieser Zusammenhang wird in Sonett 22 aufgenommen, das noch einmal die „puissante harmonie“ und den „ordre irreuocable“ der Sphären beschwört, um gegen ihn die Disharmonie der eigenen Liebessituation auszuspielen. Thema und Formulierung stehen in engstem Zusammenhang mit Ficino, der in einem viel zitierten Kapitel „die Liebe als Urheber und Erhalter des Alls“ vorstellt, durch die (den) „alle heiligen Geister die Himmelssphären bewegen und ihre Gaben an die Geschöpfe austeilen“.

43 Ebd., S. 353–355.

Das infizierte Blut erkrankt“.⁴⁴ Diese Liebesinfektion („amatoria contagio“) löst bei Ficino die „gemeine Liebe“ (*amor vulgaris*) aus, also die sinnlich-körperliche gegenüber der geistig-platonischen. Sie führt zu einer andauernden melancholischen Disposition, die im Fall des römischen Dichters Lukrez sogar in den Selbstmord mündet.⁴⁵

Louise Labé überblendet also – so könnte man resümieren – mit kombinatorischer Eleganz die beiden, bei Ficino ausgeführten Seiten der platonischen Liebeslehre: Die anagogische Wirkung des „fureur diuine“ wird ironisch mit der medizinischen Deutung der Liebe als „Passion“ und Vergiftung des Blutes verbunden, um die auch moralische Ambivalenz der eigenen Liebe einzufangen. Labé verfügt spielerisch über Möglichkeiten und Grenzen des rasonierenden Sprechens über die Liebe, über die Register des platonischen, petrarkistischen und hedonistischen Diskurses. Das Sonett eignet sich mithin als Beispiel für jenes Phänomen, das Klaus Hempfer als „Pluralisierung des erotischen Diskurses“ in der europäischen Renaissance-Lyrik bezeichnet hat.⁴⁶

4 Von der Sonettgemeinschaft zum Monolog einer Liebenden

Von diesem Befund aus fällt der Blick auf Rilkes Umsetzung, die sich formal und inhaltlich scheinbar weit von der Vorlage entfernt. Rilke nutzt diese Vorlage – wie Florence Pennone doppeldeutig schreibt – nur mehr als „prétexte“, das heißt als Vorbild und Vorwand, für die eigene Liebestheorie und -dichtung.⁴⁷

44 Ebd., S. 327: „Peregrinus hic sanguis, a saucii hominis natura quodammodo alienus, sanguinem eius proprium inficit. Infectus sanguis egrotat.“

45 Ebd., S. 321–333.

46 Pluralisierung bedeutet hier explizites Ausstellen des Unvereinbaren und Diskrepanzen, in diesem Fall der unterschiedlichen Liebeskonzepte und –systeme“ mit ihren korrelierenden poetischen Traditionen. Hempfer unterscheidet zwischen dem petrarkistischen, dem platonischen und dem „hedonistischen“ Liebesdiskurs, in dem die erfüllte Liebe – etwa in der antiken Liebeslegie oder der Anakreontik – im Zentrum steht. Fraglos erfüllt der Labé'sche Sonett-Zyklus insgesamt und das vierte Sonett im Besonderen diese Vorgabe. Die Einheit dieser 24 Sonette besteht ja nicht nur darin, dass hier – nach Art der petrarkistischen Zyklen – ein „Ereigniszusammenhang“ entworfen wird, ein „narratives Substrat“, das in lockerer Folge Szenen und Imaginationen einer „storia d'amore“ andeutet. Klaus W. Hempfer: *Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz)*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 38 (1988), S. 251–264.

47 Florence Pennone: *Amour: tradition et traduction* (Anm. 9), S. 176: „Les sonnets de Louise Labé ne sont pour Rilke en effet qu'un prétexte pour développer une fois de plus son thème de l'amour intransitif.“

Dieses Urteil liegt im Tenor der Forschung seit Adorno, der Rilkes Übersetzen (am Beispiel Valéry's) als „Übung des ungefähren Nachdichtens“⁴⁸ diskreditiert hat. Im Hinblick auf die Labé-Übertragungen hat dieses Verdikt Hugo Friedrich mit einem Beitrag aus dem Jahr 1965 sanktioniert. Mit philologischem Scharfsinn wird am Beispiel unseres Textes die „Untreue“ des Übersetzers Rilke analysiert und auf ein normatives Modell von „Übersetzungskunst“ bezogen, demzufolge „alle Gewalt vom Original auszugehen“ habe.⁴⁹ Unter dieser Vorgabe muss die Abweichung von der Norm des Urtextes eine Abwertung nach sich ziehen. Louise Labés Sonett ist von großer architektonischer Klarheit, sichtbar am konsequenten Zeilenstil, sichtbar auch an metrischen und rhetorischen Gliederungselementen wie der Anapher in Strophe zwei („*Quelque menasse – quelque travail*“). Das rationale Argumentieren *über* die Liebe kontrastiert hier schon thermisch mit der Hitze der Liebes-Vergiftung und -„Entzündung“. Das Gedicht ist beides: Sprechen *aus* Liebe und Sprechen *über* die Liebe, Liebeslyrik als Liebestheorie.

Rilke verändert diese für den Petrarkismus des 16. Jahrhunderts charakteristische Konstellation entscheidend. An die Stelle einer „aus Bewegung entstehende(n) Architektur“ setzt er „ein amorphes Zerfließen“.⁵⁰ Dies bezieht sich natürlich auf den ausgiebigen Einsatz des Enjambements, verbunden mit der Wahl betont unmarkierter Reimwörter (V. 6 „oder“, V. 11 „mehr“, V. 12: „denen“). Damit verschiebt sich Ton und Tenor des Diskurses: Die Statik der logisch-dialektischen Struktur wird verflüssigt, aus dem Reden *über* die Liebe wird ein Reden *aus* Liebe. Von der Position einer pragmatischen Hermeneutik der Übersetzung, die das „Verstehen“ des Originals und die „dokumentarische Treue“ (Schadewaldt) zur Norm erhebt, sind solche Verschiebungen nur als Verfehlungen zu deuten.⁵¹ Die Analyse des *Malte Laurids Brigge* zeigt jedoch ihren Hintergrund. Rilkes intertextuelle ‚Untreue‘ verdankt sich der Tatsache, dass die Übersetzung das Original nicht nur „nachspricht“ und „nachscreibt“, sondern auch der *eigenen* Liebestheorie einverleibt. Labé ist für Rilke eine jener „gewaltigen Liebenden“, deren Dichtung aus dem Diktat ihres „großen“ und „flutenden“ Gefühls hervorgeht, das sich hier mimetisch in die zerfließende Struktur des Verses übersetzt. Rilke liest diese Dichtung mithin konsequent einführend

48 Theodor W. Adorno: *Der Artist als Statthalter*. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1974, S. 114–126, hier S. 114.

49 Hugo Friedrich: *Zur Frage der Übersetzungskunst*. Heidelberg 1965, S. 12.

50 Ebd., S. 18.

51 Rilkes vermeintliche „Stilüberbietung“ ist ein Formverlust, den Friedrich an anderer Stelle als „Überfunktion des Stils“ bezeichnet und als Kennzeichen des Manierismus beschrieben hat. Dagegen sind Labés Sonette für Friedrich Beispiele von Klarheit und Struktur, ihnen eignen die „Qualitäten des Klassischen“ (ebd., S. 16).

und seelen-biographisch.⁵² Diese Lesart steht durchaus im Einklang mit der Sicht der Forschung seiner Zeit; Sainte-Beuve hatte (1846) in seiner Würdigung der Dichterin den Tenor – auch für den *Malte* – vorgegeben: „Vor allem in den Sonetten gelangt die Leidenschaft der Louise zum Ausbruch und umgibt sich mit einem Feuer, das an Sappho, die Liebende von Lesbos, erinnert“.⁵³ Ähnlich Tancredé de Visan in der Vorrede zu seiner Edition von 1910. Auch er betont den authentischen Ausdruck der Labé'schen Lyrik: „C'est alors qu'elle entreprend de chanter sa peine en vers tendres et passionnés où l'accent de la plus forte douleur lui dicte les plus belles strophes que l'amour ait jamais inspirées à notre Sappho lyonnaise“.⁵⁴ Labés Dichtung ist für die Fachwissenschaft um 1910 Ausdruck einer großen Passion und Konfession – „tout l'amour et toute la poésie fervente“.⁵⁵ Hier konnte Rilkes eigene Poetik der „Stimmen“, der Inspiration und des Diktats bruchlos anschließen. Die Labé-Übersetzung steht damit in einem dreifachen Bezug: zum Original, zu dessen Wahrnehmung in der Romanistik der Jahrhundertwende und – vor allem – zur eigenen Liebestheorie im *Malte*, die zum poetologischen Fundament der Übersetzungen wird.

Rilkes Labé-Lektüre steht ganz in der Tradition dieser biographisch-erlebnislyrischen Deutung. Aus ihr gehen in den Übersetzungen zwei Tendenzen hervor, die man als ‚Abstraktion‘ und ‚Dekontextualisierung‘ bezeichnen könnte. Das heißt: Rilke löscht konsequent jene Elemente, die Labés Texte in konkreten Diskurs- und Schreibhorizonten ihrer Zeit verankern, er tilgt – kurz gesagt – jeden historischen Index. Petrarkismus wird in erotisch-mystische Erlebnislyrik transformiert: Aus einem normativ und traditional gebundenen, artistischen Schreiben *über* die Liebe wird ein authentisches Sprechen *aus* Liebe. Die Natur der Liebenden tritt gegenüber der Kunst der Autorin Labé in den Vordergrund. Diese Dekontextualisierung erfasst zuerst die Motivbestände und Phraseologien des Petrarkismus sowie anderer literarischer Traditionen wie der ovidischen *Remedia amoris* oder *Heroides*. Rilke tilgt mythologische Versatzstücke („Soleil“, „Zéphir“), kürzt topische und ornamentale Attribute („Amour cruel“, „tristes soupirs“, „larmes coutumiers“ u. ä.), er verschleiert Labés sehr präzise, konkrete und sinnliche Liebessprache durch semantische

52 An dieser Stelle ist an Georg Braungarts monumentale Studie zur Einfühlung um 1900 zu erinnern, deren Rilke-Kapitel diese Zeilen wertvolle Anregungen verdanken! Georg Braungart: *Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen 1995, S. 242–282.

53 Charles-Augustin Sainte-Beuve: *Portraits contemporains*. Bd. 3. Paris 1846, S. 179: „C'est dans ses sonnets surtout que la passion de Louise éclate et se couronne par instants d'une flamme qui rappelle Sappho et l'amant de Lesbie.“

54 Visan: *Notice* (Anm. 7), S. 20f.

55 Ebd., S. 33.

Öffnung ins Religiöse und Allgemeine.⁵⁶ Herausgelöst wird der Text aber auch aus anderen Bezügen: denen zur Philosophie, zur Medizin oder zur Astrologie; vor allem aber abstrahiert Rilke von den sozialen und pragmatischen Zusammenhängen, in denen sich die Dichterin mit strategischem Bewusstsein situiert und reflektiert.⁵⁷ Die *EVVRES* von 1555 (bzw. 1556) sind das Dokument eines lokalen Netzwerkes, einer *Sonettgemeinschaft*, die sich durch den Band konstituiert. So enthielt der Anhang der Sammlung eine Sequenz poetischer Huldigungsadressen in drei Sprachen,⁵⁸ die renommierte Freunde und Literaten der Lyonaiser Gelehrtenrepublik (Olivier de Magny, Maurice Scève, Henri Estienne) zum Lob der neuen Sappho und „zehnten Muse“⁵⁹ beisteuerten. Mit seinen 24 Stücken entspricht dieser Anhang schon numerisch exakt den 24 Sonetten der Labé, deren poetische und identifikatorische Bedeutung für den Kreis er wieder und wieder bekräftigt. Die Insel-Ausgabe mit Rilkes Übertragungen von 1917 tilgt diesen Kontext völlig. An die Stelle der sozialen Interaktion mit den Freunden tritt der intime Dialog des Sonetts mit Rilkes Übersetzung, welche die Liebe der Labé hier buchstäblich ‚nachspricht‘ und sich narzisstisch in ihr spiegelt.

Derselbe Vorgang wiederholt sich im Fall der Widmungsvorrede der Dichterin an die Freundin, Clémence de Bourges, von der schon im *Malte* die Rede war. In diesem für die Geschichte des Humanismus und der Emanzipation bedeutsamen Dokument geht es keineswegs – wie im *Malte* suggeriert – um Lektionen über die „Leidenslänge der Liebe“ oder „das nächtliche Steigen der Sehnsucht“.⁶⁰ Diese beiden Themen erwähnt die Labé sehr wohl, jedoch nicht in der Vorrede, sondern in den Sonetten selbst: genauer in Sonett IV die

56 In einem Brief an Ilse Sadée vom 5. März 1912 weist Rilke auf diese Abstraktion selbst indirekt hin: „Damals (mit Tasso) fing vielleicht das an, was wir schon so seltsam vollzogen um uns sehen, das Zurückschlagen einer im Äußeren überfüllten Welt ins Innere. Sie werden verstehen, was ich meine: die inneren Erlebnisse waren im sechzehnten Jahrhundert im Sichtbaren draußen zu einer solchen Herrlichkeit gediehen, daß sie weiter nicht zu steigern war. Liebe und Wunsch, Rache und Haß fanden fortwährend unmittelbare, glänzende Realitäten, die sie draußen vertraten, darstellten und sofort übertrafen. Es liebte einer –, seine Liebe war die Geliebte.“ (*Materialien* [Anm. 13], Bd. 1, S. 59f.).

57 So gewinnt das Motiv der *milita amoris* seinen Sinn vor dem Hintergrund einer Kultur höfischer Zivilisation, in der die Teilnahme am Turnier und die ‚Übung‘ der eigenen Kräfte im ritualisierten *combat* zum selbstverständlichen Ausweis ritterlicher Standeskultur zählten. Das Lebensumfeld der städtischen Kultur wird in den Sonetten 16 bis 18 exemplarisch sichtbar gemacht.

58 *Escriz de divers poètes à la louange de Louise Labé lionnoize*; nach Visan: *Notice* (Anm. 7), S. 31.

59 Louise Labé: *Œuvres complètes* (Anm. 4), S. 153.

60 *SW* VI, S. 926f.

„Leidenslänge“, in Sonett V die nächtliche Liebesklage. Labés Vorrede dagegen argumentiert funktional-soziologisch. Die Dichterin empfiehlt die Sammlung als Ausweis einer neuen Epoche, in der sich nun auch die Frauen den *studia humanitatis* widmen. Dies solle den Männern zeigen, dass sie im Unrecht seien, wenn sie die Frauen der Reputation beraubten.

Estant le tems venu, Mademoiselle, que les severes loix des hommes n'empeschent plus les femmes de s'apliquer aus sciences et disciplines: il me semble que celles qui ont la commodité, doivent employer cette honneste liberté que notre sexe ha autre fois tant desirée, à icelles aprendre: et montrer aus hommes le tort qu'ils nous faisoient en nous privant du bien de l'honneur qui nous en pouvoit venir.⁶¹

(Da nun die Zeit gekommen ist, mein Fräulein, dass die strengen Gesetze der Männer uns nicht länger hindern, uns den Wissenschaften und der Bildung zuzuwenden, scheint es mir richtig, dass diejenigen, die die Gelegenheit haben, diese ehrenvolle Freiheit, die unser Geschlecht von je her gewünscht hat, auch einsetzen müssen, um diese [Wissenschaften und Bildung] zu erlangen und den Männern zu zeigen, welches Unrecht sie uns angetan haben, indem sie uns um den Gewinn dieser Ehre gebracht haben, der uns daraus hätte entstehen können. [Übersetzung: J.R.]

Bildung ist Instrument der Emanzipation, ja des Geschlechterkampfes. Die *exhortatio* lässt durch ihren ‚amazonischen‘ Gestus aufhorchen. Klar wird die soziologische Dimension der neuen Bildung, ihr ‚symbolisches Kapital‘ erkannt, das mit Begriffen wie Ehre („honneur“) und Ruhm („gloire“)⁶² angesprochen wird. Die Sammlung der poetischen ‚jeunesse‘ (also: *Juvenilia*) zielt ganz auf „die Öffentlichkeit“ („au public“). Sie ist kein privater Akt im Sinne eines lyrischen *journal intime*, sondern öffentlicher Ausweis einer durch Bildung gewonnenen neuen sozialen Sicht- und Ehrbarkeit der Bürgerlichen – *vera nobilitas*. Labés Ziel ist es also, sich in bestehende Kontexte – soziale, diskursive wie poetologische – einzuschreiben, nicht sich gegen diese abzusetzen. Dies zeigt sich auch in den diskursiven Ordnungen der Dichtung selbst. Wenn die Dichterin im Verlaufe des Zyklus petrarkistische, platonische und antipetrarkistische, ja hedonistische Elemente nebeneinander stellt – letzteres im berühmten Kussgedicht (Sonett 18) –, so muss dies nicht Ausweis einer originalen ‚weiblichen‘ Stimme sein, die sich kritisch der Perspektive eines männlichen Petrarkismus

61 Louise Labé: *Œuvres complètes* (Anm. 4), S. 41.

62 Ebd.

entgegen stellt und so eine „sexuelle Identität des Textes“ konstituiert.⁶³ Zunächst und vor allem demonstriert sie ihr Verfügen über die pluralen Register der Liebe, und sie tut dies vor den Augen einer lesenden und stauenden – vorwiegend männlichen – Öffentlichkeit. Labés Original ist daher nicht – wie Rilkes Übersetzung – monologisch, sondern dialogisch auf diese doppelte Öffentlichkeit bezogen, die aus der engeren *Sonettgemeinschaft* der Beitragenden und der weiteren des anonymen Publikums besteht. Der Kranz der Hommage-Texte nimmt als primäre Öffentlichkeit jene sekundäre, durch den Markt geschaffene, vorweg. Diese Dialogizität, ihr Bezug auf die primäre und sekundäre Sonettgemeinschaft, verleiht Labés Umgang mit den ‚großen‘ Traditionen etwas Ostentatives. Sie demonstriert mit ihnen einen Habitus, vollzieht performativ die Inklusion in eine männlich vor-codierte *docta sodalitas litterarum*. Labé ‚zeigt‘ durch markierende Leitbegriffe und -zitate auf die als normativ wahrgenommenen Modelle und Diskurse, etwa die platonische Lehre vom vierfachen „furor divinus“ oder die Sprachbausteine des petrarkistischen Codes („Amour cruel“). Die Stimme der Louise Labé erklingt, indem sie die anderen Stimmen, auf die sie referiert, hörbar werden lässt. Rilke dagegen löst die intertextuelle Dimension der Labé’schen Dichtung, ihre Verpflichtung auf die zeitgenössische Sonettgemeinschaft, auf. Ihre immanente Vielstimmigkeit wird auf *eine* Stimme – die der „gewaltigen Liebenden“ – reduziert. Die *EVVRES* werden zu „Büchern einer Liebenden“.⁶⁴

5 Ozeanischer Petrarkismus

Nirgends wird diese Tendenz zu Abstraktion und Dekontextualisierung deutlicher als in der Modellierung des Liebeskonzepts und der Amor-Theologie. Wo Labé den „grausamen Amor“ apostrophiert und so das System des Petrarkismus einholt, spricht Rilke in beiden Fällen abstrahierend von „dem Gott“.⁶⁵ Aus dem pluralen Diskurs der petrarkistischen Amor-Theologie wird bei Rilke

63 Florence Pennone: *Amour: tradition et traduction* (Anm. 9), S. 177: „l’originalité d’une parole féminine, c’est l’identité ‚sexuelle‘ du texte“.

64 Vgl. *SW* IV, S. 647–650.

65 Hugo Friedrich: *Übersetzungskunst* (Anm. 49), S. 18, trifft etwas Richtiges, wenn er in diesem Fall von einer „numinösen Unbestimmtheit“ spricht, „der man in keiner älteren Liebesdichtung begegnen wird“. In der Tat wird die Präzision der Labé hier „ins unbestimmt Dämonische“ abgelenkt, dies jedoch mit Bedacht. Dieter Zschachlitz (*Rilkes Übersetzung der Liebeslyrik der Louise Labé* [Anm. 10], S. 120) hat gezeigt, dass „Amour“ bei Labé 10 mal groß, zweimal klein geschrieben ist; die klein geschriebenen hat Rilke konsequent mit Liebe, die groß geschriebenen sechsmal mit Gott, zweimal mit Liebe übersetzt. Zu Rilkes Gottesbegriff Werner Kohlschmidt: *Die große Säkularisierung. Zu Rilkes Umgang mit dem*

das monologische Sprechen einer Liebenden, die – wie es im *Malte* heißt – „die Kalorien ihres großartigen Gefühls [...] an Gott wandte“.⁶⁶ Aus dem subtilen Spiel mit der Pluralität der rinaszimentalen Liebeskonzepte wird mystisches Sprechen „innen voll von seinem Feuer“, ein Versuch, „mit dem Herzen zu denken“.⁶⁷ Für Rilke ist Labé nicht nur Wiedergängerin der Sappho, sondern auch der „einfältig[] Liebende[n] wie Mechtild“ [von Magdeburg], der „Therese von Avila“ (1515–1582), übrigens eine Zeitgenossin, oder der „Rose von Lima“, einer peruanischen Mystikerin (1586–1617). Die humanistische Autorin rückt so in neue intertextuelle Typologien und „Bücher der Liebenden“ ein. Die Amorlehre des Petrarkismus und Neuplatonismus wird durch die mystische ersetzt, der Text gleichsam rückwärts neu kontextualisiert und „mediävalisiert“.⁶⁸ Wo Labé aus der Pluralität der Liebesdiskurse ihr poetisches Feuer schlägt, isoliert Rilke die *platonische* Komponente, die im Sinne einer ‚brennenden‘ Liebesmystik und -metaphysik intensiviert wird.⁶⁹ Diese spiritualisierende Tendenz wird dort auffällig, wo Labé eigentlich den sinnlichen Aspekt

Worte ‚Gott‘ (1971). In: Ders.: *Konturen und Übergänge. Zwölf Essays zur Literatur unseres Jahrhunderts*. München 1977, S. 71–86.

66 *SW* III, S. 628.

67 Ebd., S. 629.

68 Zschachlitz: *Rilkes Übersetzung der Liebeslyrik der Louise Labé* (Anm. 10), S. 121, spricht abwertend von einer „Repristination, seiner reauratisierenden Tendenz“.

69 Rilke bezieht dies in einem Brief direkt auf das *Symposion*: „[A]uch sie geht (wie das, was bei allen, nachlässig genug, Liebe heißt) auf einen anderen zu; aber plötzlich, wie ein Vorwand, ist er fortgenommen, sobald das unendliche Gefühl seinen weitesten Kreis beschreibt und keiner Stütze mehr braucht“ (Brief an Sidonie Nádherny von Borutin am 24. September 1908, in: Rainer Maria Rilke, Sidonie Nádherný von Borutin: *Briefwechsel 1906–1926*. Hg v. Joachim W. Storck unter Mitarbeit von Waltraud und Friedrich Pfäfflin. Göttingen 2007, S. 59). Den Grundgedanken der „intransitiven“ Liebe hat Platon formuliert (*Rede des Phaidros*): „In der Tat nämlich ehren die Götter zwar überhaupt eine solche Tugend im Dienste der Liebe aufs höchste; noch höher jedoch bewundern und erheben und belohnen sie es, wenn der Geliebte dem Liebenden, als wenn der Liebende dem Geliebten sich anhänglich erweist. Denn der Liebhaber ist göttlicherer Art als der Liebende, denn er ist der Gottbegeisterte. Darum ehrten sie auch den Achilleus höher als die Alkestis, indem sie ihn auf die Inseln der Seligen versetzten. So behaupte ich denn also, daß Eros unter den Göttern der älteste und ehrwürdigste und am meisten imstande sei, den Menschen zur Erwerbung der Tugend und Glückseligkeit zu verhelfen im Leben und im Tode.“ (Platon: *Sämtliche Werke in drei Bänden*. Bd. 1. Heidelberg 2014, S. 669) Diese Verschiebung ließe sich nun zeigen für die drei Übertragungen Petrarcas, die flankiert werden von Rilkes Übertragung des Beginns der *Confessiones*; besonders sinnfällig wird sie in der Affinität zu Michelangelos Dichtungen, deren platonisierende Gottessuche Rilke in besonderer Weise berühren musste. In den Sonetten ließe sich zeigen, wie Rilke aus Labés petrarkistischer Amorthologie eine Kryptotheologie macht, die den topischen Formeln Biblisches und Platonisches, die Sprache der Mystik und der Psalmen unterlegt. Rilke kann dabei durchaus an Vorgaben des Originals anschließen. Schon bei Labé gibt es

der erfüllten Liebe betont, etwa im berühmten Kuss-Sonett Nr. 18. Der platonische Topos vom Seelentausch der Liebe im Kuss (aktualisiert von Ficino)⁷⁰ wird bei Rilke zu einer Reflexion über die ekstatische Wirkung der Liebe in der *unio mystica*: „Ich halt mich ja so mühsam in mir ein | und lebe nur und komme nur zu Freude, wenn ich, aus mir ausbrechend, mich vergeude“.⁷¹ Das Gedicht, das den hedonistischen Liebesdiskurs der neulateinischen *Basia*-Dichtung (v.a. Janus Secundus) einholt, wird so zum Manifest eines „amor intellectualis“ (im Sinne Käthe Hamburgers⁷²), der das liebende Individuum dazu bringt, „aus mir hinaus und außer meiner [zu] leben“.⁷³

Wie der Engel der *Elegien* ist dieser Gott jedoch nicht mehr der christliche – mehrfach in dieser Zeit spricht Rilke von seiner „beinah rabiaten Antichristlichkeit“.⁷⁴ Er ist vielmehr eine synkretistische Idee, dabei eine sehr moderne und zeitgemäße. Rilkes Petrarkismus betont zunächst die *platonischen* Komponenten, gleichsam die Ficino-Schicht der Sonette; dieser orthodoxe Platonismus erfährt sodann eine Inversion: ich meine eine – um 1900 geläufige – Achsendrehung vom Geist zum Körper, von Platon zu Nietzsche und Schopenhauer.⁷⁵ Man könnte also von einem ‚dionysischen‘ oder – im Sinne von Freuds ‚ozeanischem Gefühl‘⁷⁶ – von einem ‚ozeanischen Petrarkismus‘ sprechen. Er charakterisiert gut die Metaphern der Selbst-Verflüssigung, das Motiv der ‚flutenden Liebenden‘ oder der ‚Ströme der Liebe‘.⁷⁷ Rilke schließt also einerseits eng an den Petrarkismus an und wendet ihn andererseits zeitgemäß-lebensphilosophisch. Der petrarkistische Amor bzw. Eros erhält dabei eine neue Funktion: Er befördert die Entgrenzung und Selbstübersteigerung des Individuums, mit Schopenhauer: die Aufhebung des ‚principium individuationis‘. Das Individuum wird buchstäblich ‚liquidiert‘ – also verflüs-

eine „Poetik des Schreis“, die Rilke noch einmal intensiviert und auf den „Schrei aus der Tiefe“ des Psalmisten (in Psalm 130: „de profundis clamavi“) bezieht.

70 Eingehend François Rigolot: *Signatures et signification: Les baisers de Louise Labé*. In: *Romanic Review* 75 (1984), S. 10–24.

71 Labé/Rilke (Anm. 2), S. 227.

72 Käthe Hamburger: *Rilke. Eine Einführung*. Stuttgart 1976, S. 83.

73 Labé/Rilke (Anm. 2), S. 225.

74 Rainer Maria Rilke an Marie Taxis. Ronda, 17. Dezember 1912. In: *Materialien* (Anm. 13). Bd. 1, S. 71.

75 Vgl. Wolfgang Riedel: „*Homo natura*“. *Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin, New York 1996, S. 270–292; zu Nietzsche Erich Hellers klassischer Aufsatz *Rilke und Nietzsche. Mit einem Diskurs über Denken, Glauben und Dichten*. In: Ders.: *Enterbter Geist. Essays über modernes Denken und Dichten*. Frankfurt a. M. 1954, S. 175–244, hier S. 237: „Rilke ist der Dichter einer Welt, deren Philosoph Nietzsche ist“.

76 Sigmund Freud: *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*. Bd. 14. Hg. v. Anna Freud unter Mitarbeit v. Marie Bonaparte. London 1948, S. 421–516, hier S. 421f.

77 *SW IV*, S. 647–650, hier S. 647.

sigt in einem Welt(ab)grund der Liebe, der ganz die „lebensmystisch-monistische[n]“⁷⁸ Farben der Philosophie Schopenhauers und Nietzsches, Freuds und der Lou Andreas-Salomé annimmt. Es entsteht so ein Petrarkismus *nach* dem Dionysischen und im Zeichen des Dionysischen. *Amor* ist nun eine dämonische Instanz des „Furchtbaren“⁷⁹ und „Schrecklichen“. In Rilkes neuer Mythologie rückt er in die Nähe eines anderen Gottes; er ähnelt nun jenem „dunkle(n) Fluß-Gott des Blutes“, den die dritte *Duineser Elegie* (begonnen Anfang 1912) einleitend beschwört.

Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe,
jenen verborgenen schuldigen Fluß-Gott des Bluts.
Den sie von weitem erkennt, ihren Jüngling, was weiß er
selbst von dem Herren der Lust, der aus dem Einsamen oft,
ehe das Mädchen noch linderte, oft auch als wäre sie nicht,
ach, von welchem Unkenntlichen tiefend, das Gotthaupt
aufhob, aufrufend die Nacht zu unendlichem Aufruhr.
O des Blutes Neptun, o sein furchtbarer Dreizack.⁸⁰

Diese Zeilen stehen unter einem doppelten Eindruck: 1. besucht Rilke im September 1913 zusammen mit Lou Andreas-Salomé die Vorträge der „IV. Psychoanalytischen Vereinigung“ in München,⁸¹ 2. ist die Figur des „Fluß-Gott[es] des Blutes“ inspiriert von der zeitgleich begonnen Labé-Übertragung. Im dritten Labé-Sonett ‚erhebt‘ dieser Eros-Poseidon sein „Gotthaupt“, wenn Rilke – weit entfernt vom Wortlaut des Originals – darüber spekuliert, wie „im abgelehnten Blute | zunehmend das Gefühl der frühesten Zeit“⁸² aufgeht. Es sind dies fast wörtlich jene „Fluten der Herkunft“ (V. 46) und jenes „ältere Blut“ (V. 58) in der 3. Elegie, zu denen der Jüngling in seinen Träumen „liebend“ (V. 57) hinabsteigt. Die *Duineser Elegien* als einen Text zu lesen, der nicht nur durch Nietzsche und die Lebensphilosophie, sondern auch durch den Petrarkismus hindurchgegangen ist, bliebe eine reizvolle Aufgabe.

Ich komme damit zu einem kurzen Resümee. Meine Überlegungen sollten deutlich machen, dass Rilkes Interesse an der petrarkistischen Tradition – Louise Labés Sonetten – keineswegs zufällig ist. Rilke liest Labé mit Nietzsche, aus dem Petrarkismus des 16. Jahrhunderts wird ein ‚ozeanischer‘ oder ‚dionysischer Petrarkismus‘ im Sinne der *Geburt der Tragödie*. Die petrarkistische

78 Riedel: *Homo natura* (Anm. 75), S. 272.

79 Vgl. Rainer Maria Rilke an Witold Hulewicz. 13. November 1925. In: *Materialien* (Anm. 13). Bd. 1, S. 319–323.

80 *SW II*, 208, V. 1–8.

81 Vgl. *Materialien* (Anm. 13). Bd. 1, S. 86f.

82 Labé/Rilke (Anm. 2), S. 205.

Schmerzliebe wird vor der Folie der dionysischen „Rauschkunst“ zur „mystischen Selbstentäußerung“.⁸³ Fraglos besteht hier eine Affinität: Die petrarkistische Lust am Leiden („dolendi voluptas“) teilt mit dem Konzept des Dionysischen die antithetische, ‚oxymorische‘ Struktur der affektiven Gegensätze („contrarii affecti“). Beiden gemein ist vor allem die Bejahung der Schmerzen als Essenz und „Sinngrün“ des Lebens, wie Rilke in der 10. *Duineser Elegie* schreibt. Erst aus dieser Bejahung von Leid und Schmerz erwächst die Kunst des „dionysischen Schwärmers“ und der Petrarkistin. Was Nietzsche über die dionysischen Orgien der Griechen schreibt, liest sich daher wie eine Beschreibung der petrarkistischen Grundsituation – und ihrer „apollinischen“ Bannung durch die Form:

Erst bei ihnen [also den Griechen; J.R.] wird die Zerreißen des principii individuationis ein künstlerisches Phänomen. Jener scheußliche Hexentrank aus Wollust und Grausamkeit war hier ohne Kraft: nur die wundersame Mischung und Doppelheit in den Affecten der dionysischen Schwärmer erinnert an ihn – wie Heilmittel an tödliche Gifte erinnern – jene Erscheinung, dass Schmerzen Lust erwecken, dass der Jubel der Brust qualvolle Töne entreißt.⁸⁴

Es ist die Geburt (bzw. Neugeburt) des Petrarkismus aus dem Geist Nietzsches. Sie führt zurück zum programmatischen zwölften Sonett der Labé, von dem diese Überlegungen ausgegangen waren. Rilke liest es im Sinne Nietzsches und in *seinem* Sinne als Ausdruck einer dionysischen Schmerzpoetik. Die Laute findet erst in Klage und Schrei zur Stimme: „Und will ich dennoch anders dich verwenden, | entspannst du dich und machst mich völlig stumm. | Erst wenn ich wieder stöhne und mich härme, | kommst du zu Stimme [...]“.⁸⁵

83 Friedrich Nietzsche: *Kritische Studienausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Bd. 1: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. München 1999, S. 31.

84 Ebd., S. 33.

85 Labé/Rilke (Anm. 2), S. 217; 219.

Katharina Grätz

Schlote, Schlacken, Hochöfen

Josef Wincklers Eiserne Sonette

Geht nur *ein* Jahr – alle Dichter! Alle ihr Künstler Deutschlands ins Bergwerk –!
Alle Studenten – hinab ins Bergwerk!
Priester, Philosophen, Volksrechtslehrer, Politiker, Musiker, Bildhauer – hinunter
ins Bergwerk!¹

Derjenige, der das so vehement ausrief und programmatisch einforderte, sah selbst wohl nie ein Bergwerk von innen. Nicht in den Abgrund der Erde, sondern bloß in den Schlund seiner Patienten blickte Josef Winckler tagtäglich, war er doch von bürgerlichem Beruf Zahnarzt. Mit dem Zyklus der *Eisernen Sonette* begab er sich aber als Dichter in die „dunkle[n] Dunst-Wüsten der Industrie“ (10),² dorthin, wo der Bergmann sich mit nacktem Leib ins Flöz hinein wühlt, der Schweißer im selbst erzeugten Funkenregen steht und der Eisengießer unter größter Anstrengung Stahl erzeugt – dorthin also, wo moderne Schwerindustrie und körperliche Arbeit aufeinandertreffen. Dass ausgerechnet ein bürgerlicher Autor einen lyrischen Zyklus vorlegt, der als „erste geschlossene Industriedichtung des 20. Jahrhunderts“³ verbucht wurde, dass er sich dabei der traditionellen Form des Sonetts bedient und seinem ‚Sonettenkranz‘ überdies ein Motto aus einer Rede über *Die Mission der Teerfarben-Industrie* des Industriechemikers Arthur Binz voranstellt,⁴ deutet die Widersprüchlichkeit dieses Unterfangens an. Tatsächlich sind Wincklers *Eiserne Sonette* von Spannungen geprägt: Es überkreuzen sich in ihnen bürgerlicher Bildungshabitus und Technikeuphorie, Traditionsverhaftung und Fortschrittsbegeisterung, visionäre Schau und realistischer Blick.

1 Josef Winckler: *Irrgarten Gottes oder Die Komödie des Chaos*. Jena 1922, S. 64.

2 Alle Seitenzahlen in Klammer beziehen sich auf folgende Ausgabe: Josef Winckler: *Eiserne Sonette*. Leipzig 1914. In der Regel finden sich zwei Sonette auf jeder Druckseite, diese werden ihrer Reihenfolge nach mit a und b gekennzeichnet.

3 Wolfgang Delseit: *Avantgarde der Industriedichtung: Die Werkleute auf Haus Nyland*. In: Konrad Ehlich, Wilhelm Ehler, Rainer Noltenius (Hg.): *Sprache und Literatur an der Ruhr*. Essen 1995, S. 149–165, hier S. 153.

4 Arthur Binz war seit 1906 Professor an der Handelshochschule Berlin, wo er am 28. Oktober 1911 zur Eröffnung des sechsten Studienjahres die Rede hält, aus der Winckler sein Motto bezieht, das eine neue Ära in der Geschichte der Menschheit verspricht: „Nichts Schöneres kann uns in unseren Arbeitsjahren beschert werden, als am Anfang einer neuen Entwicklung zu stehen und uns dafür einsetzen zu dürfen, daß sie in der Geschichte der Menschheit mit Ehren genannt werde“ (Josef Winckler: *Eiserne Sonette*. Leipzig 1914, S. 3).