

Vorbemerkungen.

Der Hang zur Versspielerei tritt, meist als unscheinbare Nebenströmung, zuweilen auch als beherrschende Tendenz, in den Literaturen der Romania zu den verschiedensten Zeiten und in mannigfachen Erscheinungsformen auf. Ihn als eines der hervorstechenden Merkmale der spanischen Barockdichtung erstmals mit der erforderlichen Unvoreingenommenheit besprochen zu haben, ist ein Verdienst Ludwig Pfandls. Das Spielen mit der Form hat zwar in der spanischen ‚edad de oro‘ das poetische Schaffen niemals derart überwuchert wie etwa in der französischen Dichterschule der rhétoriciens. Aber — und hier scheint mir die Besonderheit zu liegen — nirgendwo und nirgendwann sind so wie in der spanischen Blütezeit mehrere große schöpferische Gestalten die Mitträger, ja teilweise die Erwecker solcher formspielerischen Neigungen gewesen. Dieser Umstand verleiht nun zwar der Beschäftigung mit diesen Verskünsten einen erhöhten Reiz. Er ist aber, da sich einem derartigen Studium immer wieder die gewandelten ästhetischen Anschauungen oder ganz einfach die Gründe des „guten Geschmacks“ hemmend in den Weg stellten, nicht unschuldig daran, daß ein geräumiger Winkel im Schaffen bedeutender spanischer Dichter noch immer ungebührlich vernachlässigt ist.

Derartig spielerischem Formstreben werden wir bei der Betrachtung der Formkunst des Sonettisten Lope de Vega immer wieder begegnen; und wir werden dieser Begegnung nicht aus dem Wege gehen, da sie, wenn immer sie überhaupt einen Reiz haben kann, einen solchen gerade bei Lope de Vega besitzt: Nicht nur fällt sein Schaffen mit der Erstarkung solcher Formtendenzen zeitlich zusammen; nicht nur trug es zu dieser Erstarkung wesentlich bei: Der ungeheure Umfang seines Sonettwerks erlaubt es auch, bei ihm das Auftauchen, Blühen und Absterben einzelner Formspiele mit einiger Deutlichkeit zu verfolgen.

Aber — und auch in diesem entscheidenden Punkt ist Lope eine Verkörperung der erwähnten Besonderheit spanischer Verhältnisse — die Formkunst dieses Sonettisten beschränkt sich bei aller Aufgeschlossenheit für die Reize formalen Spielens doch nicht von ferne auf die pedantische Zurschaustellung leerer Versakrobatik. Die Wege

und Mittel seiner Formkunst sind vielmehr so zahlreich und vielgestaltig, daß er auch diesen Winkel seines Sonetttschaffens bald mit sichtlicher Liebe, bald mit der überlegenen Miene des großen Könners betreiben konnte, ohne sich ihm auch nur einen Augenblick verschreiben zu müssen. Das heißeste formale Bemühen des Sonettendichters galt nicht irgendwelchen spielerischen Sonderformen, sondern dem Herausfinden (und dann der immer vollkommeneren Verwirklichung) einer „idealen“ Normalform, einer „besten“ Reimanordnung. Innerhalb dieser Normalform ist nun eine erstaunliche Vielfalt von formalen Kunstmitteln wirksam, an deren mannigfachen Verästelungen sich da und dort spielerische Auswüchse gebildet haben. Gewiß hat Lope es keineswegs verschmäht, schablonenhafte spielerische Sonettformen zu übernehmen; aber erstens hat er sich fast immer bemüht, diese Formen nicht Selbstzweck sein zu lassen, sondern sie mit irgendeinem Sinn zu erfüllen, und zweitens steht vor und neben diesen fertigen Formen zumeist eine ungleich größere Zahl von Einzelerscheinungen, die zu ihnen hinführen, aber den verschiedenartigsten künstlerischen Einzelzwecken dienen.

Eine Darstellung der Formen des Lopeschen Sonetts kann nicht umhin, die fertigen Sonderarten des Sonetts als hauptsächliches Einteilungsprinzip anzuerkennen. Indessen habe ich mich bemüht, die Gewichte richtig zu verteilen: Ein grundlegender erster Abschnitt beschäftigt sich mit Lopes Suchen nach der ihm gemäßesten Normalform des Sonetts. Versbau und Reimgestaltung schlechthin müssen und können im Rahmen dieser Arbeit außer Betracht bleiben. Aber die wesentliche Formfrage des Lopeschen Sonetts: die Reimanordnung, insbesondere der geradezu spannende Kampf zweier Sechszeilertypen, wird unser volles Interesse beanspruchen. Dabei wird eine eigenartige chronologische Entwicklung festzustellen sein, die mehrfach Rückschlüsse auf die Abfassung sonetthaltiger comedias erlaubt; mit andern Worten, es wird der Nachweis unternommen, daß nicht nur die nach amerikanischen Vorbildern (Morley, Buchanan u. a.) heute allgemein geübte Betrachtung des Vorkommens und der prozentualen Verteilung der verschiedenen metrischen comedia-Schemen, sondern auch die — bis heute nicht geübte — eingehende Untersuchung einer einzelnen in den comedias gebrauchten metrischen Form zu chronologischen Folgerungen führen kann.

Anschließend werden der Reihe nach zunächst diejenigen Besonderheiten behandelt, die eine gewisse Umgestaltung der Normalform bewirken, d. h. eine Erweiterung des Sonettkörpers oder eine Änderung der Versform, sodann die Klangkünste und äußerlich-sprachlichen bzw. sprachspielerischen Techniken, die eine solche Umgestaltung nicht herbeiführen, sondern innerhalb der völlig gewährten Normalform in Erscheinung treten. Ausgeschlossen bleiben alle Besonderheiten, die ihrem Wesen nach ausschließlich die Motivführung und Komposition, nicht aber die äußere Form betreffen. In den Grenzen

des in diesem Rahmen Möglichen und Notwendigen versuche ich bei jeder einzelnen Form den doppelten Untergrund wenigstens anzudeuten, auf dem sie gewachsen ist: erstens den Entwicklungsstand der Sonderform, so wie ihn Lope vorfand (nicht etwa die ganze „Vorgeschichte“), und zweitens die Einzelercheinungen in seinem Sonett-schaffen, die auf derselben Linie zu liegen scheinen wie diese Sonderform, die sich aber nicht wie sie zur schablonenhaft geregelten Spielerei verdichtet haben. Auch hierbei soll jeweils die chronologische Betrachtungsweise zu Worte kommen, da sie über Lopes Stellung zum formalen Spiel wichtige Grenzdaten aufdeckt — und darüber hinaus abermals Rückschlüsse auf die Abfassungszeit einiger comedias erlaubt.

Bei allem Bemühen, den behandelten Erscheinungskomplex nicht als einen beziehungslos isolierten Block innerhalb des Lopeschen Schaffens stehen zu lassen, versage ich mir bewußt jeden Versuch, auf diesem Wege etwa zur psychologischen „Stilanalyse“ vorzudringen oder irgendwelche etwa hinter diesen Verskünsten stehenden Bestandteile des „barocken“ Formgefühls zu ermitteln. Die — an sich zu einem erheblichen Teile internationalen, überzeitlichen und nicht an eine bestimmte Kunstrichtung gebundenen — hier behandelten Formen sind in der besonderen Prägung, die sie von Lope und seinen Zeitgenossen erhielten, zwar gewiß eine Auswirkung von künstlerischen Strebungen, die sich mit solchen des *cultismo*, ja teilweise auch des *conceptismo* in mannigfacher Weise decken, kreuzen und verschlingen. Aber derartige Beziehungen zwischen der Form und dem in ihr wirksamen Stilgefühl wären bei Lope m. E. erst dann mit Erfolg klarzulegen, wenn neben diese Arbeit, die Lopes äußerer Sonettform gewidmet ist, eine andere träte, welche die innere Form seiner dichterischen Sprache und auch seine Kompositionsweise zu erhellen suchte.

An Untersuchungen über die in Spanien geübten Formkünste im allgemeinen und über das Sonett der Lopezeit und seine Spielformen im besonderen herrscht noch empfindlicher Mangel. Gerade an Lope selbst hat man diese Teilansicht noch keiner näheren Betrachtung gewürdigt. Nur für den zweiten Abschnitt (und in geringerem Maße für den 1. und 2. Teil des dritten Abschnitts) konnte ich mich auf eine schon vorliegende Gesamtdarstellung der behandelten Erscheinung stützen. Da sich aber die große Mehrzahl der in dieser Arbeit verwerteten früheren Untersuchungen und Einzel-feststellungen nicht in „einschlägigen“ Werken, sondern in Monographien, kommentierten Ausgaben, Zeitschriftenartikeln usw. befindet, deren Titel zu dieser Arbeit in keinerlei Beziehung zu stehen scheinen, und deren Hauptteile in der Tat vielfach ganz andere Dinge behandeln, verzichte ich auf ein Literaturverzeichnis, das als zusammenhangsloses Mosaik erscheinen müßte; die wichtigsten Arbeiten nenne ich im Text bei Beginn der einzelnen

Teiluntersuchungen; alle übrigen, die benützt wurden, sind in den Anmerkungen erwähnt¹⁾.

Naturgemäß war es für diese Arbeit nötig, möglichst alle bis heute bekannten Sonette Lopes zu sammeln, gleichviel, ob sie uns einzeln oder in Lopes Gedichtbänden entgegnetreten, ob sie seine Prosaerzählungen oder — dies gilt für mehr als die Hälfte der erhaltenen 14-Zeiler! — seine dramatischen Werke zieren. Damit dieses Zusammentragen nicht immer von neuem geleistet werden muß, habe ich mich ungeachtet begreiflicher Bedenken entschlossen, der Arbeit ein nach Anfangsversen alphabetisch geordnetes Verzeichnis der Lopeschen Sonette als Anhang beizugeben²⁾. Dies ermöglicht es zugleich, Lopes Sonette ohne nähere Angaben entweder nur nach der Katalognummer (z. B.: K 250) oder im Bedarfsfall nach dem Eingangsvers zu zitieren.

Herrn Geheimrat Prof. Voßler, München, und Herrn Dozent Dr. habil. Kuen, Freiburg, schulde ich aufrichtigen Dank für gütige Bemühungen und wertvolle Hinweise. Ebenso danke ich dem Herausgeber dieser Beihefte, Herrn Prof. von Wartburg, und dem Verlag Max Niemeyer für ihr freundliches Entgegenkommen und die Überwachung des Druckes. Besonders verpflichtet bin ich endlich meinem Onkel, Herrn Oberstleutnant a. D. Boeckh, Schiltach, der mir in selbstloser Weise die Finanzierung des Druckes erleichtert hat.

¹⁾ Berücksichtigt ist die Literatur, soweit sie mir bis Herbst 1934 bekannt und zugänglich wurde.

²⁾ Daß ich die mir als Ziel vorschwebende absolute Vollständigkeit trotz aller Bemühung nicht würde erreichen können, war mir von vornherein klar. Sie ist wohl — zumal außerhalb Spaniens — von einem Einzelnen, auch wenn er besser als ich hierfür gerüstet wäre, überhaupt schwer zu erzielen und könnte beim derzeitigen Stand der Lope-Forschung ohnehin nur eine ganz vorläufige sein. Es wird noch geraume Zeit dauern, bis die Quellen der sonetos laudatorios, der anonymen oder zu Unrecht anderen Autoren zugeschriebenen Sonette und der in zweifelhaften bzw. schlecht zugänglichen comedias befindlichen 14-Zeiler für Lope ausgeschöpft sind. — Zur vorsorglichen Behebung möglicher Zweifel möchte ich indes schon hier darauf hinweisen, daß L. Pfandls Angabe, es seien laut Restori 2989 Lope-Sonette zugänglich (siehe „Spanische Nationalliteratur der Blütezeit“, Freiburg 1929, S. 465), auf einem kleinen Versehen beruht. Restori hat zu „berechnen“ versucht, wieviele Sonette Lope wohl überhaupt geschrieben haben mag, und ist nach vorsichtigen Schätzungen — galt es doch zunächst die Zahl der verlorenen comedias abzuschätzen! — schließlich auf die besagte Zahl gekommen (siehe A. Restori: „I sonetti di Lope de Vega“, Archivum Romanicum XI, 1927, S. 384ff.).