

Jörg Thunecke*

**„DICHTUNG KANN, IN GEHEIMNISVOLLER WEISE,
TIEFSTE OHNMACHT SPÜREN LASSEN UND LETZTE
MACHT ZUGLEICH AUSÜBEN“¹. RUDOLF HAGELSTANGES
SONETTENZYKLUS *VENEZIANISCHES CREDO* (1945)**

„Es kommt auch in der Geistesbildung und Literatur
nicht so sehr auf die toten Schätze an, die man ererbt hat,
als auf den lebendigen Gebrauch, den man davon macht.“
Schlegel (1846; ¹1822f.), S. 203

Bis zum Sommer 1944, als die militärische Front am Po zum Stillstand kam und er nach Venedig versetzt wurde, hatte Rudolf Hagelstange (1912–1984) – der sich zuletzt mit *Es spannt sich der Bogen* (1943) zu Wort gemeldet hatte² – geschwiegen. Dort verfasste er dann allerdings innerhalb eines Monats vierundzwanzig Sonette, vier weitere, als er nach Breganze (in der Provinz Vicenza) zurückkehrte, um im Herbst 1944 in Verona – nach dreimonatiger Pause – den in Venedig begonnenen fünfunddreißig Sonette langen Zyklus *Venezianisches Credo*, d.h. die abschließend sieben Sonette (Hagelstange 1955, III, S. 228), zu beenden. Der Autor kommentierte dies rückblickend folgendermassen:

Ich hatte Gedichte geschrieben und sah ihre Wirkung unmittelbar. Menschen schrieben sie ab, die sich noch eben jedem Argument verschlossen hatten [...]. Beredte Verteidiger des Systems fielen in Schweigen. Die Zweifelnden hatten eine neue Sicherheit, die Verzweifelnden eine Hoffnung! Wir waren uns darüber einig, daß es ein billiger Triumph sein würde, diese Gedichte zu drucken, wenn das Ende ausgestanden sei. Sie mußten *jetzt* gedruckt werden, in der Stunde, für die sie geschrieben waren (Hagelstange 1955, III, S. 229).

Allerdings war an eine Publikation derartiger oppositioneller Gedichte in Nazi-Deutschland nicht zu denken, ganz abgesehen von den Wirren während der

* Prof. emer. Jörg Thunecke, Nottingham Trent University, England.

¹ Hagelstange (1955, II), S. 14.

² Vgl. dazu Hoffmann (1962, II), S. 40: „Comparing this collection [*Es spannt sich der Bogen*] with the later *Credo*, one is at first struck by a seeming lack of any similarity between the two works“.

Endphase des Zweiten Weltkrieges. Hagelstange fand jedoch trotzdem eine vorübergehende Lösung; denn

es gab in Verona, am Rande der Stadt, eine Handpresse, die Officina Bodoni von Hans Mardersteig, einem Meister in seinem Fach, der seit zwanzig Jahren schon in Verona druckte. Dieser las das Manuskript und ließ es von seinen italienischen Setzern setzen. Die Auflösungserscheinungen in Oberitalien verzögerten das Aufbinden der Exemplare zwar. Aber am 20. April 1945 [Hitlers Geburtstag; JT] hielt ich das erste Exemplar in der Hand (Hagelstange 1955, III, S. 230).

Im Deutschland der Nachkriegszeit erschien das dünne Bändchen dann 1946 unter Lizenz beim Insel Verlag in Leipzig (spätere Auflagen folgten in Wiesbaden, als der Verlag seinen Sitz endgültig dorthin verlegt hatte), und 1965 veröffentlichte der Hamburger Verlag Hoffmann & Campe sogar eine limitierte Faksimile-Ausgabe der italienischen Erstpublikation.

Hagelstanges Wahl der Sonett-Form als Stilmittel seiner oppositionellen Lyrik während der Endphase der Hitler-Ära, ist von der Forschung bereits wiederholt untersucht worden. So hat z.B. Charles Hoffmann an einer Stelle seiner Analyse des *Venezianischen Credos* die Ansicht vertreten, dass „[the] appeal [of these sonnets] for the anti-Nazi authors is more than merely aesthetic“ (Hoffmann 1962, II, S. 51). Theodore Ziolkowski vertiefte diese Aussage ein Jahrzehnt später, indem er betonte, dass „die Hinwendung zum Sonett sich schließlich auch aus ethischen Überlegungen [ergab] – aus der Erkenntnis nämlich, daß in chaotischen Zeiten auch die Bejahung der Form als ein Akt des Protestes gilt“ (Ziolkowski 1972, S. 172), und er wies zudem darauf hin, dass – laut Hagelstange – das Sonett während der Hitlerzeit geradezu eine ‚Modeform des Widerstandes‘ gewesen sei (Hagelstange 1955, I, S. 36), was wiederum „in der Geschichte der Gattung nichts Überraschendes [war], sondern eher die Erneuerung einer herkömmlichen Rolle, die das Sonett als politisches Gedicht schon lange erfüllt hatte“ (Ziolkowski 1972, S. 160–161).

Hagelstange – so Hoffmann – war „the spokesman of German Classicism and of traditional humanitarianism“ (Hoffmann 1962, I, S. 15), und die Verwendung einer so traditionellen Versform wie das Sonett darf deshalb nicht eigentlich überraschen (vgl. Fechner 1969, S. 19–35). Der Ursprung der Sonett-Form ist angeblich in der sizilianischen Schule des 13. Jahrhunderts zu suchen. Im vierzehnten Jahrhundert bereicherte dann der größte und einflußreichste Sonettist aller Zeiten und Sprachen, der Italiener Francesco Petrarca (1304–74), die europäische Literatur. Weitere Aneignungen der Sonett-Form erfolgte in der französischen Literatur des 16. Jahrhundert durch Ronsard (1524–85) und seine Schule; und erste tastende Versuche mit der Gattung lassen sich auch in Deutschland in der 2. Hälfte des 16. Jahrhundert (so z.B. bei Fischart [1545–91] und Opitz [1597–1639]) nachweisen. War die erste Welle deutscher Sonett-Dichtung also unter dem Petrarkismus entstanden, so bezogen sich auch jüngere Ästhetiker der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie etwa Gottfried August Bürgers (1747–94), während einer zweiten Entwicklungsperiode, auf den Italiener. Aber es war vor allem August

Wilhelm Schlegel (1767–1845), der die Vormachtstellung des Sonetts während der Romantik einleitete, als aus Poesie quasi Kunstphilosophie wurde, was dann allerdings auch antiromantische Kritik an dieser Modeform zur Folge hatte und zum sogenannten ‚Sonettkrieg‘ gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts führte.

Die für die Gattungsgeschichte des deutschen Sonetts bedeutsamste Veränderung nach der Romantik war seine Verwendung in der politischen Dichtung, so z.B. während der anti-napoleonischen Freiheitskriege, wofür Friedrich Rückerts (1788–1866) *Geharnischte Sonette* (1814) das bekannteste Beispiel sein dürfte. Im Anschluss daran wurde das Sonett dann zu der am häufigsten verwendeten lyrischen Form in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts (forciert durch das Junge Deutschland im Vormärz, eine Epoche für die August von Platen berühmte *Sonette aus Venedig* [1825] beispielhaft sind, die eventuell auch Hagelstangel inspiriert haben könnten); und erst unter dem Einfluß der neuen, übernationalen europäischen Dichtung des Symbolismus entstand eine Wende deutscher Sonettistik, die ihren Höhepunkte in der Lyrik Stefan Georges, Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilke erreichte. Ein letztes Aufblühen erlebte das Sonett schließlich nach dem zweiten Weltkrieg in Johannes R. Bechers gattungsmässigen Betrachtungen ‚Philosophie des Sonetts‘ (vgl. Becher 1956, II), wobei dessen Charakterisierung des Sonetts – es sei „auf einem minimalen Volumen die größte poetische Kraft konzentriert“ (Becher 1956, II, S. 329) und erfülle „am prägnantesten das künstlerische Gesetz [...], das darin besteht, mit den sparsamsten künstlerischen Mitteln den größten künstlerischen Effekt zu erzielen,“ (Becher 1956, II, S. 337) – zweifelsohne auch von Hagelstange gutheißen worden wäre. Und gleiches gilt sicher auch von Bechers bekanntem Gedicht, ‚Über das Sonett‘, das dieser ebenfalls 1956 in dem Band *Sonett-Werk 1913-1955* veröffentlichte:

Ich hielt gar lange das Sonett-Geflecht
Für eine Form, veraltet und verschlissen,
Die alten Formen habe ich zerrissen
Und dichtete mir neue, schlecht und recht.

Die neuen Formen, waren sie denn echt?
Und prägten sie der neuen Zeit Gewissen?
Die Form zu ändern allzusehr beflissen,
Ward ich dem neuen Wesen nicht gerecht.

Wenn ihr die alten Formen so zerbrecht
Und wenn ihr meint, ein neues Form-Gepräge
Nur täte not, die alte Form sei träge
Und durch Gebrauch und Mißbrauch abgeschwächt:

Bedenkt, die neuen Formen, die beginnen,
Entstehen uns kaum sichtbar und von innen
(Becher 1956, I, S. 251).

Zwar hatte Hagelstanges gezielte Wahl der Sonett-Form für seine Widerstandsliteratur durchaus ideologische Gründe, denn – wie Ziolkowski meinte – „[d]iese betonte Vorliebe für das Sonett bei den Dichtern des ‚anderen Deutschlands‘ st[and] in deutlichem Kontrast zum ästhetischen Geschmack der Reichsschrifttumskammer“ (Ziolkowski 1972, S. 158):

Die sogenannte ‚arteigene‘ Dichtung des Nationalsozialismus war [nämlich] eine ausgesprochen gemeinschaftsorientierte Literatur: zu den beliebtesten Formen der parteibezogenen Lyrik gehörten neben Marsch- und Kampfliedern etwa chorische Spiele für Gruppenaufführungen oder Kantaten für kultischen Gebrauch (Ziolkowski 1972, S. 158–159).

Und in Nazi-Anthologien taucht das Sonett nur relativ selten auf (vgl. Ziolkowski 1972, S. 159).

Andererseits kommentierte Hagelstange die Entstehung seines *Venezianischen Credos* in der Rückschau folgendermaßen:

Ihr Thema war die Überwindung des zeitlichen Chaos, durch Besinnung auf über- und außerzeitliche Kräfte des Menschen, und die Sonette boten sich an wie Quader, mit denen man bauen konnte. In ihrer strengen Form, so scheint es, manifestierte sich schon äußerlich der Unwille gegen das Formlose, der Wille zu neuen Gesetzen (Hagelstange 1955, I, S. 36).

Denn wo sie auch hinschauten, blickten die damaligen Sonettisten ins Chaos³, „dem sie in letzter Verzweiflung die Form des Gedichts entgegenh[ielten]“ (Ziolkowski 1972, S. 165). Und immer wieder manifestierte sich daher dasselbe Phänomen: „Dichter, die vorher nie und nachher kaum noch mit dieser Form sich befaßten, produzierten Sonette in einer Menge, die in der Literaturgeschichte ihresgleichen sucht“ (Ziolkowski 1972, S. 158), so dass letztendlich „[t]he creative act itself becomes an act of opposition [...]“ (Hoffmann 1962, II, S. 50).

Ein Sonett besteht besteht bekanntlich aus vierzehn metrisch gegliederten Verszeilen (Vierzehnzeiler), die in der italienischen Originalform in vier kurze Strophen eingeteilt sind: zwei Quartette und zwei sich daran anschließende Terzette. Die einzelnen Verse (Zeilen) des italienischen Sonetts sind Elfsilbler mit meist weiblicher Kadenz. Dem entspricht im Deutschen der jambische Fünfheber, dessen Kadenz weiblich (11 Silben) oder männlich (10 Silben) sein kann, wobei die beiden Quartett meist folgendes Reimschema haben: abba – abba bzw. abba – cddc. In den beiden Terzetten existierten jedoch zu allen Zeiten viele Varianten, beispielsweise ccd – eed, cde – cde, ccd – dee oder cde – ecd. Ideale inhaltliche Strukturierungen sind: These im 1. Quartett, Antithese im 2. Quartett sowie Synthese in den Terzetten.

³ Vgl. dazu das 2. Terzett von Sonett XXX in *Venezianisches Credo* (1954), S. 35:

Wer baut, wenn noch bei letzten Brandes Scheine
ein Gott dem Würger in die Zügel fällt,
aus diesem Chaos eine neue Welt?

Laut Fechner verlangt das Sonett zwar kategorisch nach Regeln, nach Gesetzlichkeit:

Aber es verlangt ebenso kategorisch nach Ausnahmen von der Regel, nach Erweiterung, Ergänzung, Bereicherung, Vertiefung der Gesetzlichkeit. Es ist so, daß gerade das Sonett in seiner Strenge darauf angewiesen ist, soll es nicht erstarren, sich ständig neu zu formieren [...] (Fechner 1969, S. 345).⁴

Hagelstanges *Venezianisches Credo* besteht aus 35 Sonette à 4 Strophen (= 140 Strophen). Er bediente sich dabei in den Quartetten durchgehend – d.h. in *allen* 70 Quartetten – desselben Reimmusters: abba – cddc, m.a.W. einer milden Alternative des oben erwähnten Schemas. In den 70 Terzetten hingegen verwendete er eine Vielzahl von Varianten (insgesamt 9): efg – efg (7), efg – fge (1), eff – egg (4), eef – ggf (1), efe ggf (1), efg – gfe (2), efe – fgg (16), eff – gge (2), efe – gfg (1). Er trug damit Bechers Forderung in dessen ‚Philosophie des Sonetts‘ Rechnung, wonach „das Sonett vor allem Erfindung [verlangt]“ (Becher 1956, II, S. 333):

Das bedeutet, daß in einem wahrhaft schöpferischen Sonettwerk immer wieder das Bemühen spürbar ist, das Sonett aufzulösen, diese Auflösung aber zugleich wiederum das Sonett konstituiert in einer uns zwar bekannt anmutenden und doch zugleich noch nie dagewesenen, erstmaligen Gestalt (Becher 1956, II, S. 345).

Hagelstange hat dieser Forderung auf geradezu großartige Weise Rechnung getragen und verdient ohne Einschränkung Hoffmanns Lob, dass „[f]rom the standpoint of artistry the *Venezianisches Credo* is probably the most significant achievement not only of late anti-Nazi poetry, but of opposition poetry as a whole“ (Hoffmann 1962, II, S. 50)⁵. Er selber berichtete dazu aus der Rückschau Mitte der 50er Jahre:

Diese Wahl der Form war die erste Entscheidung, die getroffen werden mußte, wenngleich es keine schwierige und originale Entscheidung war; denn an Sonetten war nie Mangel. Rilkes ‚Sonette an Orpheus‘ hatte mich schon viel beschäftigt, und die Gedichte Reinhold Schneiders aus jener Zeit [...] kamen nur in dieser Form auf uns zu (Hagelstange 1955, I, S. 36).

Des Lyrikers Glücksgefühl im Frühjahr 1944 angesichts der neu gefundenen Freunde am Dichten findet gleich zu Beginn des ersten Sonetts, von den restlichen vierundreißig abgesetzt durch eine Leerseite, einen Nachhall, wobei bereits an diese Stelle betont sei, dass „the *Venezianisches Credo* is a true cycle and not just

⁴ Vgl. dazu auch Fuller (1972), S. 3–4: „It will be evident that the possible varieties of sestet are very great [...]“ u. Schlütter (1979).

⁵ Vgl. dazu auch Hoffmanns frühere Einschätzung des *Venezianisches Credos*: „His sonnets, unlike many of those that flooded Germany in the postwar months, were carefully constructed and spoke with calm, artistic force. The *Credo* was soon recognized in Germany as one of the significant documents of the literary opposition to Hitler and its author as a lyric poet of great promise“ (Hoffmann 1958, S. 143).

a group of thirty-five sonnets which happen to have the same approximate theme“ (Hoffmann 1962, II, S. 53):

Nun fühl ich dieses Leben wieder, dessen Sonnen
Geschwister waren meiner schönen Jahre,
die Sterne, die ich mit der Hand durchfahre
wie Schmuck, in Jugendträume leicht gewonnen
und wieder nun gefunden, tot geglaubt,
[...].
Oh schöner Tag, du Fest der Feste!
Oh wundersames Lied, das längst verklungen
wie eine Harfe noch im Herzen hängt
(I, S. 5; Z.1–4, 1. Quartett, Z.1, 2. Quartett sowie 2. Terzette).⁶

Und der Dichter sieht sich zu folgendem Geständnis genötigt: „Ich habe lange, lange wie ein Stein geschwiegen“ (II, S.7, Z.1, 1.Quartett), da die Zeitumstände Dichtung unmöglich machten; denn „Wie kann man singen, wenn aus allen Kehlen / der Angstschrei und die Klage bricht?“ (II, S. 7; Z. 2-3 / 2.Terzett).

Da nunmehr jedoch ein Umschwung eingetreten ist, spürt der Autor – im Anschluß an die obige Stein–Metapher –, dass sich Änderungen anbahnen:

Nun aber widerfuhr es diesem Steine,
der kalt und sprachlos und versunken ruhte
in manchen Stromes Bett, daß eine gute
und gnädige Gewalt ihn in die reine
und warme Luft des Tages wieder führte
und daß er Brüder sah und Engelszungen
aus Steinen hörte [...]
(III, S. 8; 1. Quartett & Z.1–3, 2. Quartett).

M.a.W.: es ist an der Zeit, wieder dichterisch tätig zu werden:

Und Keime zu bergen einer wilden Blume,
die Frucht wirft, bittersüße Frucht? –
Die Stunde schlägt, sie aufzuheben
(III, S. 8; 2. Terzett).

In diesem Sinne ist wohl auch der Gebrauch des Wortes ‚Credo‘ (lateinisch *credo* ‚ich glaube‘) im Titel des vorliegenden Bandes zu verstehen, dessen Wahl sicher nicht zufällig war; denn schließlich ist das Credo Hauptbestandteile des christlichen Gottesdienstes und entspricht dem gemeinsamen Glaubensbekenntnis der

⁶ Zitiert wird hier aus Rudolf Hagelstange: *Venezianisches Credo* (Wiesbaden: Insel Verlag 1954); die Sonette sind römisch durchnummeriert, Seitenzahlen entstammen dieser Ausgabe.

versammelten Gemeinde. Zudem ist es theologisch eine Bekräftigung des rechten Glaubens zur Abgrenzung von Irrlehren, m.a.W., Hagelstanges *Venezianisches Credo* entspricht im übertragenen Sinne zweifelsohne ebenfalls einem lyrischen ‚Glaubensbekenntnis‘.

Ausdruck findet dieses Glaubensbekenntnis bei Hagelstange u.a. im Gebrauch der Fürwörter ‚Ihr‘ und ‚Euch‘, wodurch einerseits größere Distanz zwischen Dichter und Leser geschaffen \, andererseits das dem Zyklus vorangestellte Motto aus Friedrich Schillers Gedicht ‚Kassandra‘ (1802) „Schrecklich ist es, deiner Wahrheit / sterbliches Gefäß zu sein“⁷ Rechnung getragen wird, dem zu entnehmen ist „that the poet considers himself the mouthpiece of higher authority, that he feels he has been chosen to see the meaning of present evil and has the terrible responsibility of passing on his insight to others.“ (Hoffmann 1962, II, S. 53) In diesem Sinne heißt es dann auch bereits im vierten Sonett: „Ihr habt das Leben, das Euch neu geschenkte. / Ihr steckt in Schuld. Und Ihr seid schuldig.“ (IV, S. 9; Z. 3–4, 2. Quartett), gefolgt von der Aufforderung zu tiefgreifenden Änderungen:

Ihr müßt Euch wandeln. Aber anders als die Schlangen
und anders als die Schafe nach der Schur.
Denn diese legen ab, was die Natur
selbst nimmt, um wieder Gleiches zu empfangen
(V, S. 10; 1. Quartett).

Denn bisher regierte lediglich Angst das tägliche Leben:

Furcht vor der Wahrheit. Eure Züge
sind fahl von Heuchelei und Lüge.

Ihr habt die Scham verraten, um in ihrem Kleide
das Licht zu täuschen, das die Wahrheit liebt.

Ihr ludet schreckliches Verbrechen
auf Euch. Ihr habt den Quell getrübt
(VIII, S. 13; Z. 2–3, 1. Quartett, Z. 1–2, 1. Terzett & Z. 2–3, 2. Terzett).

Und in Fortsetzung der Frucht-Metapher in Sonett III (s.o.) heißt es:

Denn wie Ihr seid, so werden alle Dinge.
Sie sind Euch Maske, Spiel und Tand.
Es ist so, nehmt Ihr sie in Eure Hand,
als obs wie König Midas Euch erginge:

Sie werden Schein und Täuschung, Zweck und Blendung
und böse Diener eines bösen Herrn.

⁷ Vers 8, Z. 7–8.

Sie wandeln ihre Schale, ihren Kern
und nehmen bitte Rache für die Schändung.

Denn aus den Wurzeln schon und aus dem Schafte
des Lebensbaumes, der sich vor Euch breitet,
steigt in die Früchte rasch das Gift.

Sie prangen lockend. Doch in ihrem Saft
kocht Fäulnis, die Ihr andern zubereitet
und die Euch selbst ins Leben trifft
(IX, S. 14; ganzes Sonett).

Zudem zeichnete Ziellosigkeit die geistige Haltung der deutschen Bevölkerung während dieser letzten Kriegsmonate aus:

Wir wissen nicht mehr, Ja und Nein zu sagen,
weil wir des Zieles nicht mehr sicher sind.

[...] Denn, ach, allein
seid Ihr gelähmt bis in das Mark der Seele
und wartet voller Inbrunst auf Befehle,
(X, S. 15; Z. 1-2, 1. Quartett & 1. Terzett)

Denn

Wo soll ein Ziel sein, wenn die Leidenschaft
das Steuer führt und blinde Kraft
das Ruder [...]
(XI, S. 16; Z. 1-3, 2. Quartett).

Bezugnehmend auf derartige tiefschürfende Fragestellungen im einleitenden Teil des *Venezianischen Credos* offeriert der Dichter im abschließenden Teil dann den Versuch einer Antwort, die sich bereits im 11. Sonett andeutet: „Und unseres Trachtens, unseres Mutes / hoher Gebieter ist der Geist allein. / Ehe der Sonne Licht uns noch erschien, / war schon sein Licht. Ihm sollt Ihr diesen“ (XI, S. 16; Z. 3, 1. Terzett & Z. 1-3, 2. Terzett), nicht ohne jedoch vorher im mittleren Abschnitt des Sonetten-Zyklus (ab Sonett XV) ein Bild der Schreckensherrschaft des vergangenen Jahrzehnts zu zeichnen, wobei – laut Hoffmann – „images from the actual political scene occur just often enough to remind the reader that it is the Hitler era which has not only made man’s spiritual crisis visible, but has radically intensified the crisis“ (Hoffmann 1962, II, S. 41-42).

Er aber stand und schrieb in Feuer,
er schrieb in Blut und schrieb in Wunden,
er hielt nicht an, schrieb tausend Stunden,
schrieb Jahr und Tag. Und ungeheuer

wuchs das Erschrecken aller Zeugen.
Er schrieb in Jammer, Angst und Qualen.
Ihn rührte nicht die Furcht der fahlen
Gesichter, die mit nacktem Schweigen

es litten ohne jeden Widerspruch.
Er schrieb verzückt, und immer wilder
erstanden Zeichen, Zahlen, Bilder.

Er stand und schrieb, und seine Hand
ward müde nicht. Ihn überwand
kein heißer Haß, kein stummer Fluch
(XV, S. 20; ganzes Sonett).

Und das schreckliche Resultat war:

Es rann das Blut wie Wasser durch die Straßen.
Und Seufzer fielen tot von allen Mauern
Und Tränen, so wie Regen in der Nacht.
Er aber schrieb und prüfte seine Macht.
Sein Blick war kalt und wußte kein Bedauern
(XVI, S. 21; Z. 4, 1. Quartett & 2. Quartett).

wobei Hagelstanges Sonette im *Venezianischen Credo* zwar das totalitäre System verurteilen, meist jedoch ohne – wie oben bereits angedeutet – auf spezifische Einzelheiten einzugehen; denn „instead of saying that Nazism is evil because it has caused suffering of incredible proportions, the poet indicates this simply by showing the suffering human beings themselves [...]“ (Hoffmann 1962, II. S. 43).

Denn was geschieht, ist maßlos. Und Ensetzen
wölkt wie Gewitter über jedem Nacken.
Es jagt der Tod mit flammenden Schabracken
durch Tag und Nacht, und seine Hufe fetzen,

was Werk und Leben heißt, zu tausend Stücken.
Sein Geißelhieb weiß jeden Leib zu finden.
Sein Atem läßt die Sehenden erblinden,
und Baum und Strauch verfällt vor seinen Blicken.

Bis in die Träume flackert sein Gelächter,
und in die Zukunft reiht er die Gebeine,
ein Mordbesessener und an Blut Bezechter.

Wer baut, wenn noch bei letzten Brandes Scheine
ein Gott dem Würger in die Zügel fällt,
aus diesem Chaos eine neue Welt?
(XXX, S. 35; ganzes Sonett).

Es kann daher auch nicht überraschen, dass der Dichter seine Aufmerksamkeit wiederholt der Einstellung der deutschen Bevölkerung gegenüber dem Nationalsozialismus zuwandte und seiner Leserschaft Vorwürfe nicht ersparen zu können glaubt, m.a.W.: „that they are alone responsible for Nazism is characteristic of the *Credo* poetry“ (Hoffmann 1962, II, S. 43), wie dies im 17. Sonett besonders gut Ausdruck findet:

Und dies war furchtbar, dieses stete Schweigen.
 Es war die Sprache, die Ihr nicht verstandet.
 Denn Euch, die Ihr die Fernen überwandet
 gedankenschnell, war dies nicht mehr zu eigen,
 geduldig lauschen auf das Wort der Stille.
 Ihr wart schon taub vom Dröhnen der Maschinen,
 die aufgerufen, Eurem Werk zu dienen,
 Euch längst geboten, da ein schwacher Wille
 sich ihrer Macht und Lockung unterwarf.
 Euch rührte nur der Chor der trunknen Münder,
 der Schrei der Menge, die des Schreis bedarf,
 wie ich des Atems. Aber dieser Klang
 war nicht die Stimme des Verkünders,
 aus der ein Ruf zu neuen Ufern sprang
 (XVII, S. 22; ganzes Sonett).

Für Hagelstange – so zumindest laut Hoffmannn –

all these failings have one thing in common: they indicate that man has so emphasized the externals, the momentary goals of life, that he has become dependent on the objects of the world around him (Hoffmann 1962, II, S. 44).

Um diesem im nationalsozialistischen Deutschland allgegenwärtigen ‚Ungeist‘ – wie ja bereits an anderer Stelle zitiert – entgegenzuwirken, Hagelstange „depicted [in *Venezianisches Credo*] man’s return to the lasting values and goals of the spirit as the only means for overcoming the crisis“ (Hoffmann 1958, S. 143) und bezog sich dabei insbesondere – wie ebenfalls bereits oben zitiert (Sonett XI) – auf den Schiller’schen Begriff des ‚menschlichen Geistes‘, wie etwa in Sonett XIX, wo es u.a. heißt:

[...] Und wir bauen
 Unsterbliches und Bleibendes hienieden
 nur aus dem geisterzeugten Stoff, dem nicht
 an Dauer, nicht an Herrlichkeit gebricht.
 Von ihm ist der vergängliche geschieden
 wie Ton von Marmor. [...]
 (XIX, S. 24; Z. 4, 1. Quartett & 2. Quartett sowie Z.1, 1. Terzett)

Und im 31. Sonett vertiefte Hagelstange diesen Gedankengang weiter:

Denn einmal wird es still sein. Und auch diese Stille
wird Sprache sein. Oh, daß Ihr sie verstehtet!
Daß sich der Geist, gemartert und geschändet,
aufhöbe über Leid und Zeit! [...]

Ach, daß wir reden ohne zu erröten
und furchtlos treten an die Hochaltäre

und jedem Herrn die freie Stirne böten ...
auf daß wir, Selbstvergessene und Verwaiste,
an neuem Leben auferstehn im Geiste
(XXXI, S. 36; 1. Quartett & Z. 2-3, 1 Terzett sowie 2. Terzett).

um dann in der allerletzten Zeile des das *Venezianisches Credo* abschließenden Sonetts erneut darauf zurückzukommen:

Der Feige weihe sich dem Untergange,
der Narr dem Taumel und der Knecht dem Raube.
Mir aber, unzerstörbar, brennt der Glaube
an neuen Tag. [...]

Wie soll der Ärmste ferner arm sich wännen,
da ihm die Lust der Götter doch geblieben:
Ein Geist zu sinnen und ein Herz zu lieben
(XXXV, S. 40; 2. Quartett & 2. Terzett).

Nun ist der Hinweis auf Schiller angesichts des dem Sonett-Zyklus vorangestellten Zitats aus dessen Gedicht ‚Kassandra‘ – „Schrecklich ist es, deiner Wahrheit / sterbliches Gefäß zu sein“ – natürlich naheliegend. Allerdings halte ich die These, dass sich Hagelstange damit auf den 19. Brief in Schillers Abhandlung *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (vgl. Düsing, S. 66-71 [= Text] & S. 162 [= Kommentar]) bezog – entstanden während der Jahre 1793/95 und zuerst in dessen Monatsschrift *Die Horen* im Jahre 1795 veröffentlicht⁸ – für verfehlt; und Hoffmanns Behauptung, dass „the discussion has turned to the conflict between the spirit and the passions“ (Hoffmann 1962, II, S. 47),⁹ scheint mir schlichtweg

⁸ Vgl. dazu ‚Briefe 1–9‘, ‚Briefe 10–16‘ u. ‚Briefe 17–27‘, In: *Die Horen* (1795), Jg. 1, 1. Stück, S. 7–48, 2. Stück, S. 51–94 u. 6. Stück, S. 45–124.

⁹ Vgl. dazu ferner Hoffmann 1962, II, S. 47–48: „This Schiller calls the ‚finite spirit‘, and the first part of the *Credo*’s demand is that men again let it assume its proper role in their daily lives. But Schiller also speaks of an ‚infinite spirit‘, and in *Credo* Hagelstange sets for himself the equally important task of making his readers aware of this form. It is the higher plan which is above and beyond human experiences but which man, collectively and individually, must strive to imitate in his living. It is the creative principle behind all being.“

an den Haaren herbeigezogen. Gleichwohl hat Schiller im 9. Brief von ‚Die ästhetischen Erziehung des Menschen‘, publiziert im selben Jahrgang der *Horen*, sehr wohl Hagelstanges ästhetischen und ethischen Ansatz im *Venezianischen Credo* vorweggenommen, indem er geltend machte: „Den Stoff zwar wird er [der Dichter] von der Gegenwart nehmen, aber die Form von einer edleren Zeit [...] entlehnen“ (*Die Horen* (1795, I, S. 44); und es ist zudem sehr wahrscheinlich, dass der Autor des *Credo* angeregt wurde von Schillers Abhandlung ‚Die sentimentalischen Dichter‘ aus dem Jahre 1795, wo es heißt:

Der dichterische Geist ist unsterblich und unverlierbar in der Menschheit; er kann nicht anders als zugleich mit derselben und mit der Anlage zu ihr sich verlieren. Denn entfernt sich gleich der Mensch durch die Freiheit seiner Phantasie und seines Verstandes von der Einfalt, Wahrheit und Notwendigkeit der Natur, so steht ihm doch nicht nur der Pfad zu derselben immer offen, sondern ein mächtiger und unvertilgbarer Trieb, der moralische, treibt ihn auch unaufhörlich zu ihr zurück, und eben mit diesem Triebe steht das Dichtungsvermögen in der engsten Verwandtschaft. Dieses verliert sich also nicht auch zugleich mit der natürlichen Einfalt, sondern wirkt nur nach einer andern Richtung (*Die Horen* 1795, II, S. 1).

Dass dieser Interpretationsansatz vielversprechender ist, darauf weisen u.a. auch die vier letzten Verszeilen von Hagelstanges Gedicht ‚Tanz in Ketten‘ hin, das er 1953 in dem Bändchen *Zwischen Stern und Staub* veröffentlichte:

Das Maß erst gib Weihe.
So spottet aufs neue
des Zwanges der Freie,
der Freie im Geist
(Hagelstange 1953, S. 19).

Das *Venezianische Credo* tut sich somit einerseits durch die Hinwendung zur klassischen Sonettenform hervor, ein stilistischer Schritt, der auf Kontinuität in einer chaotischen Welt abzielt: „Diese Auffassung des Sonetts als einer historisch verwurzelten Gattung bedeute [...] eine Anerkennung der Tradition. Denn es ist nicht der Stoff, sondern die Form an sich, welche die Kontinuität der Gattung bewährt“ (Ziolkowski 1972, S. 162) und sich dazu aufgrund des reflektierenden bzw. deutend-verheissenden Tones (vgl. Kayser 1960, S. 61) – Hagelstange spricht in diesem Zusammenhang von ‚Gedankenlyrik‘ (Hagelstange 1960, S. 55) – besonders gut eignete. Andererseits zeichnete sich dieser Sonetten-Zyklus durch seine Kampfansage an das nationalsozialistische Regime aus, dessen moralischer Bankrotterklärung¹⁰ Hagelstange unter Bezug auf Friedrich Schillers Idee des Geistes in ‚Die sentimentalischen Dichter‘ entgegenzusteuern sucht. Bei beiden Kampfmitteln – ästhetischer Konstanz und ethischer Dissonanz – bewies der Dichter eine glückliche Hand, die Hoffmanns Einschätzung rechtfertigt, dass es sich beim

¹⁰ Hoffmann (1958, S. 143) spricht von „moral bankruptcy“.

Venezianischen Credo um „the artistic highpoint of the material produced at this time“ (Hoffmann 1962, II, S. 39) handele; und man kann auch Ziolkowskis dies- bzgl. Resümee uneingeschränkt zupflichten:

Wenn wir aber in unserer Wertung zwischen ästhetischen und ethischen Kriterien differenzieren, so können wir Texte, die nach strengen künstlerischen Maßstäben keineswegs einwandfrei sind, trotzdem als menschliche Dokumente schätzen. Denn es ist letzten Endes nicht so sehr die ästhetische Form an sich als die ethische Idee der Form, die diese Generation veranlaßte, das Sonett zu pflegen.¹¹

Wie im einführenden Motto Friedrich von Schlegels angedeutet, ist es Hangelstange im *Venezianischen Credo* auf geradezu geniale Weise gelungen, Form in Inhalt umzusetzen (vgl. Ziolkowski 1972, S. 171)¹², was Harald von Koenigswalde in seinem ‚Vorwort‘ zu Reinhold Schneiders *Die Sonette von Leben und Zeit, dem Glauben und der Geschichte* (1954) auf folgenden Nenner brachte:

Es war eine Zeit des verborgenen Wortes, aber das Wort wurde groß und fordernd und voll wunderbarer Verheißung. Vielleicht hat das Wort eines Dichters nie solche hohe Aufgabe gehabt wie in jener Zeit, da die Worte der Mächtigen auf der Straße zerschissen zu Lumpen, denen niemand mehr einen Wert beimesen mochte (Koenigswalde 1954, S. 17).

LITERATURVERZEICHNIS

- Andrews R.C. (1961), ‚Two German War Poets‘. In: *German Life & Letters* Vol. IV, no. 2, S. 115–22.
- Becher J.R. (1956, I), ‚Über das Sonett‘ (= Nr. 196), In: ders.: *Sonett-Werk 1913–1955*, Berlin, S. 251.
- Becher J.R. (1956, II), ‚Philosophie des Sonetts oder Kleine Sonettlehre‘. In: *Sinn und Form* Vol. VIII, 3, S. 329–351.
- Düsing W. (1981): *Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen – Text, Materialien, Kommentar*, München.
- Fechner J.–U. (1969), ‚Zur Geschichte des deutschen Sonetts‘. In: ders. (Hrsg.), *Das deutsche Sonett: Dichtung – Gattung – Dokumente*. München, S. 19–35.
- Fuller J. (1972), *The Sonnet*, London.
- Hangelstange R. (1953), ‚Tanz in Ketten‘. In: ders., *Zwischen Stern und Staub – Gedichte*, Wiesbaden, S. 18–19.
- Hangelstange R. (1954); ¹1945), *Venezianisches Credo*, Wiesbaden.
- Hangelstange R. (1955, I), ‚Die Form als erste Entscheidung‘. In: Hans Bender (Hrsg.), *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*. Heidelberg, S. 35–41.
- Hangelstange R. (1955, II), ‚Die geistigen Grundlagen der Dichtung‘. In: ders., *Es steht in unserer Macht – Gedachtes und Erlebtes*, München, S. 14–22.

¹¹ Abwegig hingegen scheint die Einschätzung von R. C. Andrews (1961, S. 118) – obwohl lediglich bezogen auf *Strom der Zeit* (1948) – „Hangelstange’s poetry might [...] be defined as idealism in search of form“.

¹² Vgl. dazu Hoffmann (1962, II, S. 46): „To put it in slightly different terms, form was literally to become content in the *Credo* [...]“.

- Hagelstange R. (1955, III), 'Ein Blick zurück'. In: ders., *Es steht in unserer Macht – Gedachtes und Erlebtes*. München, S. 212–231.
- Hagelstange R. (1960), 'Schiller und die Deutschen', In: ders., *Huldigungen*. Wiesbaden, S. 49–72.
- Hoffmann Ch.W. (1958), 'Rudolf Hagelstange's Saga of Dust and Light: *Ballade vom verschütteten Leben*', In: *Germanic Review* Vol. XXXIII, no. 3, S. 143–154.
- Hoffmann, Ch.W. (1962, I), 'Introduction'. In: ders., *Opposition Poetry in Nazi Germany*. Berkeley/Los Angeles, S. 1–16.
- Hoffmann Ch.W. (1962, II), 'Rudolf Hagelstange'. In: ders., *Opposition Poetry in Nazi Germany*. Berkeley/Los Angeles, S. 39–55.
- Kayser W. (1960), *Geschichte des deutschen Verses*, Tübingen.
- Koenigswalde H. von (1954), 'Vorwort' zu Reinhold Schneider: *Die Sonette von Leben und Zeit, dem Glauben und der Geschichte*. Köln/Olten, S. 9–19.
- Schiller F. (1795, I), 'Neunter Brief', In: *Die Horen* (Tübingen), 1. Jg., 1. Stück, S. 43–48 (Reprint Edition, Weimar: 2008).
- Schiller F. (1795, II), 'Die sentimentalischen Dichter'. In: *Die Horen* (Tübingen), 1. Jg., 12. Stück, S. 1–55 (Reprint Edition, Weimar: 2008).
- Schlegel F. von (1846; 11822f.), *Sämmtliche Werke* Bd. 1: *Geschichte der alten und neuen Literatur. Vorlesungen, gehalten zu Wien im Jahre 1812*, Wien.
- Schlütter H.G. (1979), *Das Sonett*, Stuttgart.
- Ziolkowski T. (1972), 'Form als Protest. Das Sonett in der Literatur des Exils und der Inneren Emigration'. In: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hrsg.), *Exil und Innere Emigration – Third Wisconsin Workshop*, Frankfurt/M., S. 153–72.

Jörg Thunecke

**“POETRY, IN A MYSTERIOUS WAY, CAN SIMULTANEOUSLY IMPART DEEPEST
IMPOTENCE AND ULTIMATE POWER”. RUDOLF HAGELSTANGE’S CYCLE OF
SONNETS *VENEZIANISCHES CREDO* (1945)**

(Summary)

The origin of Rudolf Hagelstange's (1912–1984) cycle of sonnets *Venezianisches Credo* was Venice, while he was temporarily stationed in northern Italy in 1944 as a soldier. Twenty-four sonnets were written in the lagoon city, four more in Breganze, the remainder in Verona, where a limited edition was published in spring 1945, after some of the sonnets had already been distributed in military circles over some months. This contribution attempts on the one hand to analyze Hagelstange's choice of the sonnet-form – a classical type of lyric poetry, guaranteeing tradition and continuity –, claiming that at that time sonnets had become a fashionable form of oppositional poetry; on the other hand, the content of the three dozen sonnets will be analyzed, in which, over long stretches discordance prevails. For the author initially presents a damning indictment of the criminal activities of the NS-regime, until he eventually proclaims – with reference to Schiller – that the contemporary spiritual and moral crisis can yet be overcome by an 'other Germany'. In the final analysis, Hagelstange brilliantly succeeded – by means of an interaction of continuity and dissonance – to merge aesthetic and ethical aspects and thereby managed to create one of the most outstanding lyrical documents near the end of World War II.

Key words: The Third Reich, Sonnet Form, Rudolf Hagelstange, Inner Emigration.